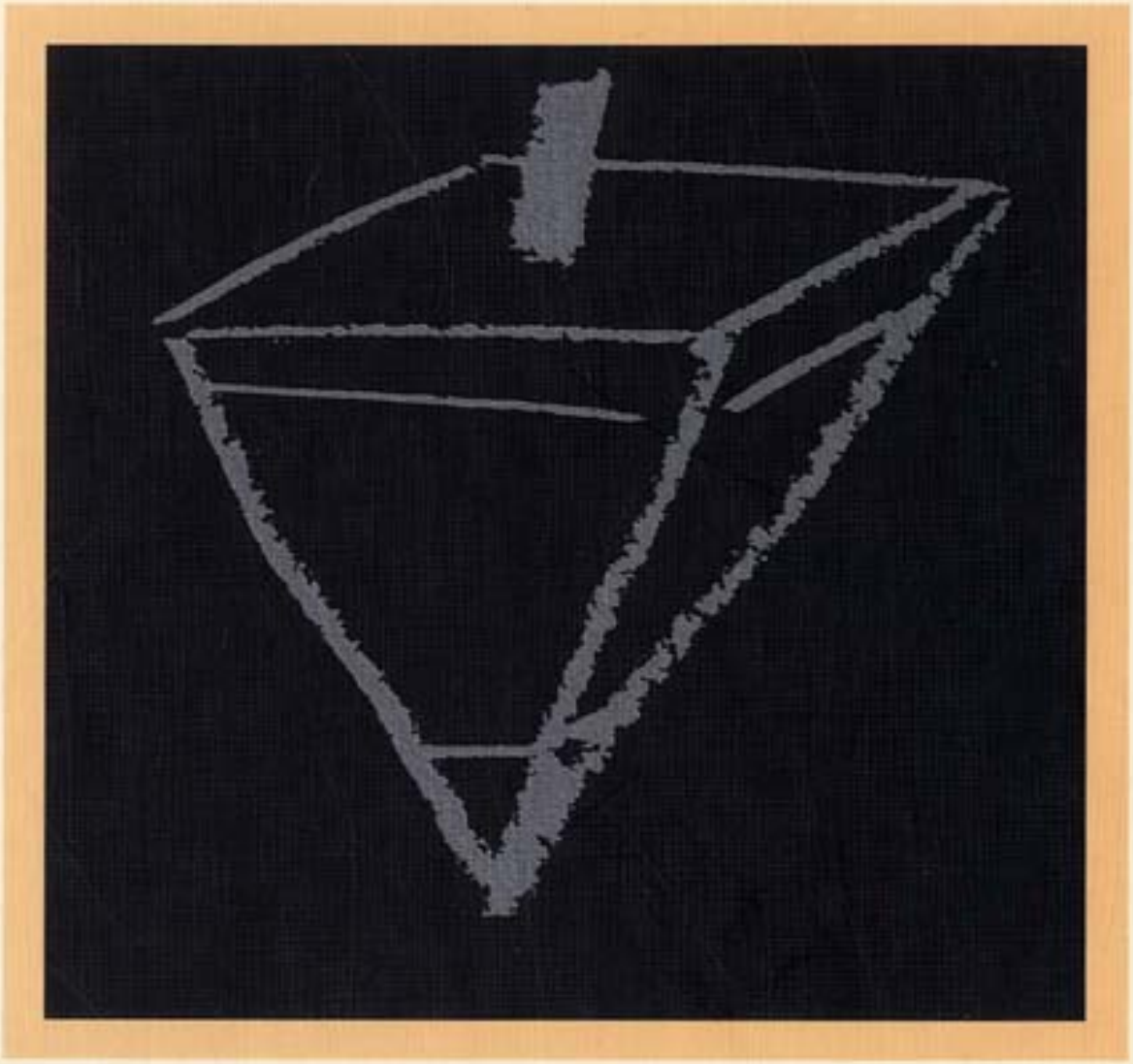
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Homenaje a Don Fernando Lázaro Carreter



Número 9 * Año 2005

Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

DIRECTOR:
Ignacio Arellano

SECRETARIO:
J. Enrique Duarte

EDITORES Y LECTORES PERMANENTES:
Celsa Carmen García Valdés, Santiago Fernández Mosquera,
Fernando Plata y Victoriano Roncero

CONSEJO ASESOR:

Alberto 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
Sagrario López Poza
Alessandro Martinengo
Roger Moore
Rosa Navarro Durán
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 Santonja
Gonzalo Sobejano
Carlos Vaíllo
Darío Villanueva

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:

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

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, VASCES2P)

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 9 2005

La imagen de la mujer y el amor en Quevedo

Homenaje a don Fernando Lázaro Carreter

Número coordinado por
Fernando Plata Parga

Dedicatoria a don Fernando Lázaro Carreter 11

Presentación: «La imagen de la mujer y el amor en Quevedo»..... 13

Estudios

Rodrigo Cacho Casal, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo» 19

Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Los *exempla* femeninos en la obra grave de Quevedo»..... 33

Elena González Quintas, «La mujer en la metáfora quevediana».. 55

Carlos M. Gutiérrez, «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria» 79

Luisa López Grigera, «Complejidades "barrocas" en el retrato de la "Sátira a una dama" de Quevedo» 99

Alessandro Martinengo, «Dos jayanes, el bíblico y el clásico, frente a la Pidona» 113

Inmaculada Medina Barco, «Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo» 125

Carmen Peraita Huerta, «Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio» ... 151

Marie Roig Miranda, «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad» 171

Hernán Sánchez M. de Pinillos, «Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo» 183

Lía Schwartz, «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*» 215

David Gareth Walters, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo» 227

Varia

David Felipe Arranz Lago, «Prontuario para frustrar embelecos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo» 243

Jaime María Ferrán, «Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo» 257

Rafael Iglesias, «El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo» 267

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)» 299

Reseñas

López Rueda, José, *González de Salas, humanista y editor de Quevedo,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, 249 pp. (Ignacio Arellano) 317

Pedraza Jiménez, Felipe B., *El universo poético de Lope de Vega,* Madrid, Ediciones Laberinto, 2003, 302 pp. (Juan Matas Caballero)..... 319

Noticias

℘ Noticia de tesis doctoral: Alejandro Urrutia, *Hacia una lectura ideológica del "Canta sola a Lisi"*, tesis doctoral de la Universidad de Goteborg (Suecia), dirigida por el Dr. Ken Benson. (Ignacio Arellano) 331

Eventos y Publicaciones 337

Sumario analítico / Abstracts 345

Normas editoriales 355

Don Fernando Lázaro Carreter

Fernando Lázaro Carreter

Don Fernando Lázaro, miembro de nuestro Consejo editorial, no ha llegado a ver este volumen de la *Perinola,* que con pesar le dedicamos. Desde el principio de nuestra tarea, la cordialidad y el apoyo de don Fernando han sido constantes. En lo que me toca personalmente, he de recordar también que fue uno de los jueces de mi tesis doctoral, sobre la poesía satírica y burlesca de Quevedo, y que sus generosos comentarios fueron impulso para el principiante y ánimo para venideros embates. A don Fernando no le hacía falta regatear elogios porque su calidad personal y su nivel científico se lo permitían al par que le conferían la máxima autoridad.

Nacido en Zaragoza en 1923, fue catedrático de Lengua Española en la Universidad de Salamanca y en la Autónoma de Madrid, y director de la Real Academia Española, en la que ingresó en 1972. Nada de la filología española le fue ajeno: desde el ámbito escolar, como autor de manuales de bachillerato, al de divulgación periodística, con sus conocidos dardos lingüísticos… Y recorrió todos los periodos y géneros: estudió *El habla de Magallón* (1945), *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII* (1949), la significación cultural de Feijoo, Ignacio de Luzán y el neoclasicismo, o el teatro de Moratín…

El Siglo de Oro fue uno de sus terrenos preferidos: *Estilo barroco y personalidad creadora* es uno de esos libros cuya amenidad rivaliza con su utilidad; y *Lazarillo de Tormes en la picaresca* es sin duda una de las mejores introducciones al género y a la novela que se hayan escrito.

Sobre Quevedo escribió páginas indispensables. La primera edición crítica, la más clásica, la edición inevitable del *Buscón,* a don Fernando se la debemos todos. Ya publicaba, además, en ella, la versión del manuscrito Bueno, cuyo «descubrimiento» reclamarían luego otros editores, muchos años después de que la cuidadosa atención de don Fernando lo dejara a disposición de los lectores y estudiosos. Uno de sus últimos trabajos fue precisamente el prólogo de la edición facsímil que del manuscrito Bueno hizo la Biblioteca del Museo Lázaro Galdeano. Y en otras páginas inolvidables examinaría el estilo quevediano, la invención poética y los juegos verbales de don Francisco, con otras tantas vertientes de su creación literaria.

Recordar, en esta nota de urgencia, la obra científica de don Fernando es empeño innecesario. Recordar su amistad y su magisterio es un

deber que cumplimos en *La Perinola* con agradecimiento y cordial melancolía. Y lo hacemos de la manera que nos es posible en la revista: publicando este volumen en su homenaje, en memoria de nuestro maestro y de nuestro amigo.

Ignacio Arellano

Presentación:
La imagen de la mujer y el amor en Quevedo

Fernando Plata Parga
Colgate University

Quiero comenzar esta presentación con el agradecimiento a Ignacio Arellano por la oportunidad que me concede de coordinar este número monográfico de la revista de investigación quevediana que él dirige.

Mi interés en la imagen de la mujer y el amor en Quevedo nace, en primer lugar, en el ámbito de la poesía satírico-burlesca ya desde la época en la que, como alumno de Ignacio, preparé para su clase una anotación filológica del célebre «Baile de las estafadoras» (Blecua, núm. 874). Este interés me llevaría después a escribir mi tesis doctoral sobre la transmisión textual de un pequeño corpus de esta poesía bajo la dirección de mi maestra, Luisa López Grigera.

Me complace, pues, contar con los trabajos aquí incluidos sobre este aspecto tan central de la figura y de la literatura de Quevedo. La imagen satírico-burlesca de la mujer se estudia en este volumen desde ángulos diferentes. Rodrigo Cacho analiza tres sonetos amorosos desde la tradición del elogio paradójico; Luisa López Grigera analiza magistralmente el doble retrato de la «Sátira a una dama» (Blecua, núm. 640) a la luz de las diferentes retóricas del retrato, demostrando así la complejidad compositiva de Quevedo; Alessandro Martinengo ofrece también un análisis del romance «Anilla, dame atención» (Blecua, núm. 682), mutilado por la Inquisición y en el que las figuras de Sansón y Hércules se enfrentan a una pidona.

La imagen de la mujer en la poesía satírica quevediana ha llevado inevitablemente al tópico del carácter misógino del propio Quevedo, tantas veces debatido y, a mi juicio, insostenible cuando se contrasta esta poesía con textos «serios» del propio Quevedo. En otro lugar he comentado un fragmento de la «ponderación» que hace Quevedo de la controversia II, 5 de Séneca el viejo, en la que unas matronas lanzan un alegato contra un marido que repudia a su mujer por estéril, a pesar de haber soportado ella tortura por librarlo de la muerte. La fortaleza de esta mujer lleva a Quevedo a examinar la supuesta fragilidad del sexo

femenino: «fragilidad que antes quebrantó los tormentos y al tirano que quebrantarse, mira si te desmiente»[1], palabras que tienen eco en otras del *Marco Bruto* citadas por Candelas Colodrón, mostrando a Porcia como *exemplum* de mujer viril. En fin, creo que los trabajos de Carmen Peraita, sobre el poco conocido prólogo de Quevedo a la *Eternidad del rey nuestro señor don Felipe III* de Ana de Castro Egas, y de Manuel Ángel Candelas Colodrón, sobre los *exempla* femeninos, contribuirán enormemente a repensar este lugar común de la crítica.

En cuanto al amor, la crítica quevediana parece escindida en una dicotomía entre lo que Carlos Gutiérrez denomina en su trabajo el «biografismo existencialista» y el diálogo con la tradición poética. Asumiendo enteramente la importancia de comprender la literatura desde los códigos de producción de su época, no hay que perder de vista que una generación como la mía, formada ya en el estudio de la literatura áurea como diálogo con los modelos clásicos, construida siguiendo estrategias retóricas, como reacción a la crítica literaria posromántica hasta hace poco dominante, corre el riesgo de olvidar que la poesía, amorosa en este caso, no sólo se actualiza cuando descubrimos su fuente clásica, sino cuando un lector, posiblemente un lector enamorado, descubre en unos versos sus propios sentimientos, entablando así un diálogo con ese poeta difunto, del que es duro pensar que no estuviera enamorado.

Los últimos años nos han deparado dos descubrimientos sensacionales para los que disfrutamos la poesía: en 1537, Guiomar Carrillo declara en un documento notarial que entre ella y Garcilaso de la Vega hubo «amistad y cópula carnal mucho tiempo», fruto de la cual nació Lorenzo Suárez de Figueroa. Sabemos que Garcilaso casó unos años después de esto con Elena de Zúñiga, quizá obligado por el Emperador. Podemos oír en boca de Guiomar «el mucho amor que yo tuve al dicho señor Garcilaso»[2]. La crítica está dividida, pero no parece caber duda de que la poesía amorosa de Garcilaso se puede entender mucho mejor atendiendo al «desgarrón afectivo», si se me permite el préstamo, que provocó en su vida esta relación truncada con Guiomar Carrillo. Y, de Garcilaso, a otro de los grandes poetas del amor en lengua castellana, y deudor suyo, Pedro Salinas. El descubrimiento de su relación con Katherine Whitmore y la publicación de su epistolario, no sólo nos permite entender, ahora sí, por primera vez, la génesis de *La voz a ti debida* y *Razón de amor,* esos grandísimos monumentos al amor, surgidos, de nuevo, como en el caso de su admirado Garcilaso, al margen del matrimonio. Lo que me interesa ahora de esta relación entre el poeta filólogo y su

[1] F. Plata, «Un texto perdido y recuperado de Quevedo: traducción y paráfrasis de Séneca», en *IX Encuentros con la poesía,* Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2002, pp. 243-63.

[2] M. del C. Vaquero Serrano, *Doña Giomar Carrillo, la desconocida amante de Garcilaso,* Ciudad Real, Oretania, 1998, p. 23.

amante, filóloga también ella, por cierto, son estas palabras de Katherine Whitmore:

> *La voz a ti debida* es una colección de inspirada poesía amorosa que tiene poca relación con la persona que provocó su concepción. Algunos críticos, como Leo Spitzer y Ángel del Río, tenían motivos para dudar de la existencia de una *amada* viva. Los versos les parecían un trabajo de imaginación, *un amor cerebral.* Sonreí cuando leí sus reseñas[3].

No dejo de preguntarme si alguien de quien Quevedo estuvo enamorado no se sonreiría al leer nuestros afanes filológicos por desentrañar el diálogo de la poesía amorosa quevediana con la tradición clásica, olvidando otros diálogos que esos poemas pudieron entablar con heridas situadas «en los claustros de l'alma» o «en el grande distrito y doloroso / del corazón» de Quevedo y con las de quienes casi cuatrocientos años después los leen y sienten una emoción que los vincula directamente con ese desgarrón afectivo que quizá no deberíamos descartar completamente.

No faltan en este número excelentes trabajos que arrojan nueva luz sobre la relación de la poesía quevediana con la tradición retórica y poética (Marie Roig Miranda, Lía Schwartz) y emblemática (Inmaculada Medina) de su tiempo. Por su parte Carlos Gutiérrez, propone, de manera sagaz, superar la mencionada dicotomía buscando en la actividad del Quevedo poeta una estrategia literaria que le sirva de reacción frente al gongorismo triunfante en su época. El curioso lector encontrará también en estas páginas un análisis de la imagen de la mujer apoyado en la estilística de la metáfora, por parte de Elena González Quintas; el astuto replanteamiento de la centralidad de algunos de los poemas amorosos de las *Tres musas* en el cancionero petrarquista quevediano por parte de David Gareth Walters; y una hermosa meditación sobre lo sagrado y lo profano en la poesía amorosa de Quevedo por parte de Hernán M. Sánchez de Pinillos.

A todos ellos, mi más profunda gratitud por su colaboración en este volumen de *La Perinola.*

Fernando Plata
Hamilton, New York, febrero de 2005

[3] P. Salinas, *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947),* ed. E. Bou, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 381.

Estudios

Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo

Rodrigo Cacho Casal
University of British Columbia

La poesía amorosa de Quevedo ofrece un conjunto de textos que destacan por su variedad y por el original diálogo que entablan con la tradición literaria. El epigrama griego, la elegía latina, la lírica cancioneril y el petrarquismo constituyen la base fundamental que sustenta sus elaborados versos conceptistas, los cuales, al tiempo que imitan estos precedentes, los combinan y renuevan.

Buena parte de estos poemas se publicó tres años después de la muerte de Quevedo en la sección cuarta del antológico *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* editado en 1648 por el humanista José Antonio González de Salas: la Musa *Erato*. Este grupo está organizado en dos partes. La primera incluye poesías amorosas que reproducen motivos variados y que están dirigidas a damas diferentes. La segunda contiene versos dedicados a una sola mujer a imitación del cancionero de Petrarca y lleva un título independiente: *Canta sola a Lisi*[1].

Hacia la mitad de la primera parte de la Musa *Erato* aparecen tres sonetos que forman un pequeño subapartado dedicado a la alabanza de mujeres que tienen algún defecto en los ojos: *A una dama bizca y hermosa, A una dama tuerta y muy hermosa* y *A otra dama de igual hermosura y del todo ciega*[2]. No es infrecuente encontrar agrupados en el *Parnaso español* poemas relacionados temáticamente[3]. En cambio, resulta bastante más inusual el argumento escogido por Quevedo; tanto que hasta ahora estos tres sonetos han sido poco estudiados. En este trabajo me propongo analizarlos, situándolos en su contexto estético y cultural.

La tradición literaria del Siglo de Oro tenía codificadas diferentes modalidades argumentativas transmitidas por las retóricas clásicas. El escri-

[1] Sobre la estructura de la Musa *Erato* ver Fernández Mosquera, 1999, pp. 15-54 y 329-71.

[2] Son los sonetos numerados del 24 al 26 en la Musa cuarta del *Parnaso español* (pp. 202-203), y del 315 al 317 en la edición de Blecua, *Obra poética.*

[3] Cacho Casal, 2001, pp. 260-65.

tor se apoyaba en los preceptos de estos textos que habían configurado de forma decisiva la literatura europea ya desde la época medieval. Al reproducir tales esquemas discursivos, este imitaba también a los autores que le habían precedido conformando el canon occidental[4]. Todos los géneros, incluida la lírica, participaban de este sistema artístico. En concreto, la poesía amorosa había desarrollado con gran fortuna el soneto de alabanza dedicado a celebrar la belleza de la dama, especialmente el relacionado con la escuela petrarquista[5]. En estos versos se solían ponderar todos los atributos que hacían de la amada un ser superior e inalcanzable.

Sin embargo, además del soneto de elogio, existía también su reverso: el soneto de escarnio y burla de la mujer deforme y horrible, generalmente retratada como una vieja viciosa y repelente. Quevedo escribió muchos sonetos de ambos tipos. En los amorosos extrema su capacidad verbal para crear metáforas y juegos conceptistas innovadores[6]. En los burlescos hace lo propio, pero esta vez centrándose en la hipérbole y en la caricatura grotesca[7].

Además de estos dos cauces, encomio y escarnio, había un tercero que en cierta medida los fundía a ambos: el elogio paradójico. Desde la tradición greco-romana, los oradores y los escritores habían puesto a prueba su ingenio en el difícil arte de alabar sujetos indignos o despreciables como las enfermedades, los vicios o los insectos. Recordemos, por ejemplo, el conocido *Encomio de la mosca* de Luciano. Esta modalidad experimentó un nuevo impulso a partir del Renacimiento, sobre todo después de que Erasmo publicara su *Elogio de la locura*. A partir del siglo XVI circularon, pues, numerosos elogios en prosa y en verso de argumentos disparatados en los que a menudo se difuminaban las fronteras entre lo serio y lo ridículo. Quevedo también practicó este género en varios textos y poemas, donde lo que prima suele ser la risa y la ostentación de ingenio[8].

La estética barroca valoró especialmente estos desafíos retóricos donde el escritor debe enfrentarse al esfuerzo ingente de ensalzar un asunto indigno, como destacó Gracián en el discurso XXIII de su *Agudeza y arte de ingenio:* «Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos»[9]. En la literatura italiana del siglo XVII es posible encontrar varios ejemplos de poemas de encomio dirigidos a mujeres que tienen algún defecto físico o cuyo aspecto no cumple con los ideales de belleza establecidos por el petrarquismo[10]. La dama joven, hermosa,

[4] El libro de referencia sobre estas cuestiones sigue siendo el de Curtius, 1976.

[5] Brown, 1976-1977.

[6] Estos aspectos han sido analizados especialmente por Pozuelo Yvancos, 1979; Smith, 1987; y Fernández Mosquera, 1999. Acerca de sus sonetos amorosos ver Roig Miranda, 1997.

[7] Sobre la caricatura en Quevedo ver, entre otros, Arellano, 1984, pp. 250-68; y Cacho Casal, 2003, pp. 228-97.

[8] Acerca del elogio paradójico en Quevedo ver Cacho Casal, 2003, pp. 103-228.

[9] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* tomo 1, p. 225.

[10] Getto, 2000, pp. 48-50. Macchioni Jodi, 1958, y Bettella, 1998, relacionan estos textos barrocos con la poesía burlesca italiana del siglo XVI, con las obras de Francesco Berni y sus imitadores a la cabeza.

rubia, de tez blanca, con ojos claros y labios rosados es sustituida por ancianas arrugadas, mujeres feas, piojosas, enanas o cojas. La estética conceptista de la maravilla y de la sorpresa favorece la aparición de versos que tratan estos motivos pero en un tono serio, sin una clara intención jocosa. De hecho, a menudo es frecuente que se especifique en el título que la dama es «bella» pese a sus peculiaridades y taras. Tal es el caso de los sonetos *Bellissima mendica* de Claudio Achillini, *La bella nana* de Giovan Leone Sempronio, *Bellissima donna cui manca un dente* de Bernardo Morando, *Bella balbuziente* de Scipione Errico, *Bella zoppa* de Giovan Battista Soprani o *Bella pidocchiosa* de Antonio Maria Narducci. Lo mismo ocurre en los marbetes de los tres sonetos de Quevedo, donde aparecen significativamente las palabras *hermosa* y *hermosura*[11].

Es posible encontrar también ejemplos que anuncian este nuevo gusto por lo anticanónico ya en los siglos XV y XVI, como en el caso de Serafino Aquilano, en cuyas rimas se halla un soneto centrado en el elogio de una dama a quien le falta un diente («Poiché solo in costei volse natura»)[12], o también Torquato Tasso, que fue uno de los precedentes más destacados de la estética barroca. En su soneto *Ad una dama vecchia* recoge el motivo de la vieja bella y aún deseable pese a su edad, que es de ascendencia clásica y que se halla ya en la *Antología griega*[13].

Dentro de los poemas renacentistas dedicados a alabar la hermosura de la dama, una parte del cuerpo que recibía especial atención eran los ojos, considerados como el espejo del alma y la puerta por la que los enamorados se comunican sus sentimientos. En estas poesías los ojos son generalmente comparados con estrellas o con el sol para destacar su luminosidad y el poder de penetración de los «rayos» del amor a través de las miradas de la dama[14].

En el Siglo de Oro el elogio paradójico se ocupó también de jugar con estas alabanzas de los ojos, ponderando la belleza de las mujeres bizcas, tuertas o ciegas. En las *Actas de la Academia de los Nocturnos,* activa en Valencia de 1591 a 1594, hay casos bastante significativos[15]: *Soneto a una nube que tenía una dama en el ojo* del académico Soledad (pseudónimo de Evaristo Mont), *Cuartetos a una dama que perdió la vista y quedó con los ojos claros* de Lluvia (Guillém Belvis), *Redondillas de una señora que estaba enferma de los ojos y su galán la curaba* de Sosiego (Miguel Beneyto) y, sobre todo, el *Soneto a una señora tuerta* presentado ante la Academia el día 20 de enero de 1593 por Centinela, pseudónimo de An-

[11] Aunque Quevedo emplea los mismos términos también en los títulos de tres canciones 'paradójicas' claramente burlescas (*Obra poética,* núms. 621-23): «Dama hermosa, entre rota y remendada»; «A una moza hermosa, que comía barro»; y «A una dama hermosa y borracha», estudiada por Plata, 2002.

[12] *Opera,* soneto núm. 55.

[13] En la *Antología griega,* libro V, poemas 258 y 282. El soneto de Tasso es el número 641 de sus *Rime.*

[14] Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 81-82; Manero Sorolla, 1992, pp. 17-30.

[15] De hecho, tanto Carreira, 1997, p. 96; como Blanco, 2000, p. 225, nota 26, relacionan los tres sonetos amorosos de Quevedo con la poesía de academias.

drés Rey de Artieda. Este poema tuvo que gozar de una relativa fama, pues se publicó en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605) bajo el título de *A una dama bizca* y con algunas variantes[16]. Motivos similares se reproducen también en las *Rimas* (1602) de Lope de Vega, que incluyen un soneto *A las ojeras de una dama* y otro *A una dama que tenía los ojos enfermos,* y, sobre todo, en sus *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en el soneto *A una dama tuerta*[17].

También los humanistas se midieron con el elogio de la ceguera. En estas obras, plagadas de citas eruditas, se defiende sobre todo el beneficio que la ceguera aporta a los hombres sabios, pues les aleja de las cosas materiales y del pecado, ayudándoles a concentrarse en lo espiritual y en la búsqueda interior de la virtud. La segunda sección de la más importante y voluminosa antología de encomios paradójicos del siglo XVII, el *Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae* editado por Caspar Dornavius en 1619, incluye un apartado dedicado precisamente a la *Caecitatis*[18]. En él, además de un fragmento de las *Tusculanae disputationes* (V, 38) de Cicerón, aparece el poema *Rhemus ad Perosium caecum* de Joannes Vulteius y la *De caecitate oratio* de Jean Passerat, publicado por primera vez ya en 1597. No hay que olvidar tampoco la *Caecitatis consolatio* de Ericio Puteano impresa en 1609 y el *Tiresias seu caecitatis encomium* de Jacobus Gutherius, recogido en varias colecciones de elogios paradójicos[19]. Uno de los ejemplos más tempranos es el de Ortensio Lando, quien se ocupó en el cuarto de sus *Paradossi* (1543) de demostrar que «Meglio è d'esser ceco che illuminato»[20]. Esta paradoja fue imitada muy de cerca por Giovan Francesco Ferrari en sus tercetos *In commendatione dell'esser cieco* de las *Rime burlesche* (1570)[21].

Los tres sonetos amorosos de Quevedo sobre la bizca, la tuerta y la ciega hermosas parten de esta tradición y están especialmente relacionados con la literatura de academias y la lírica marinista[22]. El motivo tuvo mucho éxito entre los poetas italianos del siglo XVII y es muy probable que estos influyeran en los textos quevedianos. Por ejemplo, en la antología recopilada por Giacomo Guaccimani, *Raccolta di sonetti d'autori diversi & eccellenti*

[16] Buena prueba de ello es que aparece atribuido a Lupercio Leonardo de Argensola en una versión manuscrita con el título de *A una dama bizca* (ver sus *Rimas,* p. 228). El texto se acerca más a la versión impresa (fol. 103v), aunque comparte lecturas también con la recogida en las *Actas de los Nocturnos* (vol. 3, p. 408).

[17] Lope de Vega, *Rimas,* sonetos núm. 43 y núm. 88; *Rimas de Tomé de Burguillos,* núm. 97.

[18] *Amphitheatrum,* II, pp. 261-64.

[19] Se lee, por ejemplo, en *Admiranda rerum admirabilium encomium,* pp. 245-76. Sobre la tradición humanista del elogio de la ceguera y, más concretamente, sobre la *Caecitatis consolatio* de Puteano, ver De Landtsheer, 2000.

[20] Lando, *Paradossi,* pp. 115-21. Quevedo conocía esta obra y la citó en su *Defensa de Epicuro* (Cacho Casal, 2003, p. 109).

[21] Es el *capitolo* núm. 31 de sus *Rime burlesche* (fols. 67-69).

[22] Roig Miranda, 1997, pp. 64-66, identifica 16 sonetos dentro de la Musa *Erato* relacionados con el marinismo, donde se tratan temas menudos y sin trascendencia. Entre ellos se encuentran también los tres poemas sobre la bizca, la tuerta y la ciega.

dell'età nostra (1623), se publicaron los sonetos de Antonino Galeani, *Bella donna per li vaiuoli perde un occhio,* y de Bernardo Morando, *Amante con gli occhiali;* en 1626 se imprimieron las *Poesie* de Marcello Giovanetti, que contienen un soneto donde *Loda bella guercia;* y en la segunda parte de las *Rime* (1626) de Giuseppe Salomoni hay otros dos sonetos semejantes, *Loda bella cieca* y *A bella donna ch'avea un occhio men chiaro dell'altro.* Todos estos precedentes condicionan el contenido, el estilo y la estructura de las tres composiciones de Quevedo, en las que este intenta renovar el lenguaje de la lírica amorosa y desafiar su pericia retórica en unos textos protagonizados por mujeres con defectos físicos. Recordemos que el mismo autor se había burlado de las bizcas y de las tuertas en varios escritos festivos. Por ejemplo, en este pasaje de la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean* son presentadas como mujeres defectuosas, que merecen ser requebradas solo 'a medias': «Bizcas y tuertas valen dos miraduras con cuidado y un medio suspiro»[23]. En sus tres sonetos amorosos Quevedo intenta rebatir justamente argumentos como estos, demostrando que pese a sus taras estas damas merecen una alabanza sofisticada y extremada.

La voluntad innovadora es constante en toda la Musa *Erato,* que aprovecha fuentes variadas para superar la ya desgastada estética petrarquista y sus limitaciones. Esto se hace aún más evidente en la primera parte de *Erato,* la que precede a *Canta sola a Lisi,* donde se concentran varios poemas inspirados en temas y motivos de procedencia diversa[24]. Un caso llamativo lo constituyen los dos sonetos que intentan demostrar que se puede amar a dos personas a la vez, argumento presente en la *Antología griega* y en Ovidio[25]. Es significativo que Quevedo incluya estos grupos de poemas de contenidos afines que, además, tienen en mayor o menor medida un carácter innovador.

Los tres sonetos sobre la bizca, la tuerta y la ciega constituyen, pues, una pequeña colección unitaria de rarezas barrocas. Su orden sigue una gradación ascendente: el defecto en los ojos se va haciendo cada vez más grave. Se pasa de una mujer bizca a una tuerta y de esta a una ciega. Esta gradación se nota también en el tono de los poemas, ya que el primero contiene elementos burlescos que en los otros dos van desapareciendo. Por tanto, para su mejor comprensión resulta necesario leer estas poesías conjuntamente y, asimismo, a la luz de la tradición de la que dependen. El primer soneto es el que se encuentra más claramente a mitad de camino entre la alabanza seria y la burla. Así lo indica el propio González de Salas en la nota que encabeza el texto, «Tiene parte de donaire, respondiendo a un letrado»:

[23] Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 307.

[24] Sobre los elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo ver Carreira, 1997. Los 16 sonetos, donde Roig Miranda, 1997, p. 64, detecta influencia marinista, se hallan todos en la primera parte de la cuarta Musa.

[25] Se trata de los sonetos numerados 38 y 39 en el *Parnaso* (pp. 212-13) y 329 y 330 en la edición de Blecua, *Obra poética.* Ver el estudio de Schwartz, 1993.

A una dama bizca y hermosa

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente.
El mirar zambo y zurdo es delincuente; 5
vuestras luces izquierdas lo declaran,
pues con mira engañosa nos disparan
facinorosa luz, dulce y ardiente.
Lo que no miran ven, y son despojos
suyos cuantos los ven, y su conquista 10
da a l'alma tantos premios como enojos.
¿Qué ley, pues, mover pudo al mal jurista
a que, siendo monarcas de los ojos,
los llamase vizcondes de la vista?[26]

Supuestamente, el poema está escrito como una jocosa respuesta a un abogado que llamó a los ojos «vizcondes de la vista». Se trata de un chiste que parte de la falsa etimología de *vizconde,* basado en el retruécano *vizco-nde,* asimilado fónicamente a *bizco*[27]. La referencia a un jurista no es meramente anecdótica, pues Quevedo la aprovecha especialmente en los equívocos sobre *partes, ver* y *vista* que juegan con el lenguaje forense, ofreciendo una doble lectura implícita del soneto. En efecto, *ver* tiene según el *Diccionario de Autoridades* también otro significado: «En lo forense vale asistir a la relación de algún pleito e informe del derecho de las partes para la sentencia», así como *vista:* «En lo forense es el reconocimiento primero que se hace ante el juez con relación de los autos y defensas de las partes para la sentencia». Las *partes* pueden ser: «En los pleitos se llama la persona que tiene derecho o interés en ellos». Estas agudezas formadas sobre el léxico especializado, sobre todo el forense, son muy comunes en la lírica amorosa cancioneril, y aquí Quevedo parece aprovecharse de ellas y, al mismo tiempo, darles un giro inesperado al asociarlas con un tono jocoso.

En estos versos, pues, asistimos a un auténtica defensa 'legal' de la belleza de la hermosa bizca. El primer cuarteto parte de una hipérbole típica de la poesía amorosa: los ojos son asimilados metafóricamente con soles abrasadores. Si estas dos luces ardientes se concentraran en el mismo punto lo quemarían y, por otro lado, el Oriente (donde nace el sol) y el ocaso (donde se pone) echarían en falta su calor y se helarían[28]. En cambio, como se trata de dos ojos torcidos, estos distribuyen gene-

[26] Todos los poemas de Quevedo se citan de la *Obra poética.* En el verso 13 Blecua enmendó «de los» que aparece en el *Parnaso* por «los dos», sin señalarlo en el aparato textual. Roig Miranda, 1989, pp. 500-501, comenta este cambio y se pregunta si existen ediciones del *Parnaso* con lecturas diferentes. En todo caso, si se trata de una corrección «*ope ingenii*» de Blecua, esta resulta innecesaria.

[27] Quevedo repitió una agudeza similar en un soneto burlesco de la Musa *Talía:* «Son los vizcondes unos condes bizcos, / que no se sabe hacia qué parte conden» (*Obra poética,* núm. 591, vv. 1-2).

rosa y proporcionadamente su luz a diferentes partes. Con este sencillo razonamiento, Quevedo introduce el primer argumento a favor para sustentar su defensa de la bizca. Algo muy similar se halla en el soneto *Loda bella guercia* de Giovanetti:

> Sapea pur ben l'artefice Natura
> che l'sol, se dritto il miri, non consente
> che soffra tu sì luminosa arsura.
>
> Or, perché fosse occhio mortal possente
> a contemplarla, con industre cura
> le travolse de' lumi il sol lucente[29].

Todos estos razonamientos son presentados de forma seria. El contenido jocoso de los primeros versos de la poesía quevediana no es aún tan evidente como en el segundo cuarteto, aunque también podría suponerse una lectura muy maliciosa de *parte* en el verso segundo, «cuál parte no abrasaran», pues como indica *Autoridades*, las *partes:* «Se llaman asimismo los instrumentos de la generación. Lat. *Genitalia*».

En el segundo cuarteto la carga festiva de la composición toma cuerpo gracias al vocabulario bajo empleado por Quevedo, sobre todo en el sexto verso: «El mirar zambo y zurdo», imagen grotesca que recuerda otros escritos burlescos quevedianos como, por ejemplo, este romance: «Carátula de una bizca, / desmentí dos ojos zambos, / y en sus niñas vizcaínas / el vascuence de sus rayos»[30]. El poeta italiano Marcello Giovanetti usa un sintagma semejante en su soneto dedicado a la *bella guercia:* «bieco guardo».

El tono jocoso del texto de Quevedo continúa en los versos siguientes, donde otro elemento muy frecuente en la lírica amorosa es subvertido: la metáfora que equipara la luz emanada por los ojos de la amada con rayos o con flechas («nos disparan»). En este caso, al tratarse de una bizca, los rayos están torcidos. Giovanetti introduce metáforas e imágenes similares en su poema, apodando los ojos de la *guercia* «auree quadrella» ('flechas doradas'), e indicando que llegan torcidas a su corazón: «torta e vagante, e l'una e l'atra stella». La agudeza en el texto quevediano depende del uso dilógico de *izquierdo:* «Vale también lo mismo que torcido, o no recto, física o moralmente» (*Autoridades*). Recordemos que todo lo izquierdo tenía una connotación negativa en la cultura del Siglo de Oro, pues se asociaba a lo negativo y a lo desviado de la norma y del bien, esto es, de lo 'derecho'. Quevedo reflejó esta idea en numerosos

[28] La idea pudo haber sido inspirada por el soneto a la bizca de Rey de Artieda (vv. 13-14): «con el un ojo mires a poniente / y con el otro mires a levante» (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* fol. 103v).

[29] Giovanetti, *Poesie,* p. 36.

[30] Quevedo, *Obra poética,* núm. 687, vv. 33-36. En el verso 34 recojo la enmienda propuesta por Arellano, 1990, p. 129: «desmentidos», «desmentí dos». Profeti, 1984, p. 31, nota 9, ofrece más ejemplos de chistes similares en las obras quevedianas. La carga cómica del soneto de la bizca es destacada también por Alonso, 1976, pp. 538-39; y Arellano, 1997, p. 75.

textos, sobre todo en aquellos donde ataca a los zurdos, encarnación física de este defecto moral[31]. En su poema juega con dichas implicaciones, como queda de manifiesto en el empleo de los sintagmas «mira engañosa» y «facinorosa luz». Según el juego de contrastes y opuestos propio del lenguaje de la poesía de amor, la amada es a la vez un ser positivo y pernicioso: su belleza eleva espiritualmente, pero también hiere el corazón del amado. Por eso, los hermosos ojos de la bizca dan una luz que es al mismo tiempo «dulce y ardiente».

En el primer terceto se insiste en la representación de sentimientos encontrados causados por los ojos de la dama («tantos premios como enojos»): su belleza «conquista» todas las almas. Además, se reitera nuevamente su defecto, puesto que lo «que no miran ven». Al estar torcidos no pueden *mirar:* «Fijar la vista en el objeto» (*Autoridades*), aunque pueden ver. Aquí es también posible que haya un juego con la acepción forense de *ver* o, incluso, con esta otra: «En el juego de cartas es reconocer los naipes, para admitir u no admitir el envite» (*Autoridades*). Ambas son plausibles asociadas a la idea de «despojos» (no olvidemos la fama de corruptos e interesados de los representantes de la ley en el Siglo de Oro), que pueden estar aludiendo a la rapacidad femenina, tan criticada por Quevedo en sus obras misóginas.

En el terceto final se cierra la argumentación en defensa de la bizca con la afirmación más contundente en su favor: los suyos son los «monarcas de los ojos». Pero el chiste del último verso sobre «vizcondes de la vista» confirma otra vez el contenido ambiguo de esta poesía, que se halla entre la alabanza sesuda y la burla.

En el soneto siguiente, Quevedo diluye el tono jocoso de sus versos y se mide con un elogio aún más difícil, pues el defecto de la mujer protagonista es mayor:

A una dama tuerta y muy hermosa

Para agotar sus luces la hermosura
en un ojo no más de vuestra cara,
grande ejemplar y de belleza rara
tuvo en el sol, que en una luz se apura.
Imitáis, pues, aquella arquitectura 5
de la vista del cielo, hermosa y clara;
que muchos ojos, y de luz avara,
sola la noche los ostenta obscura.
Si en un ojo no más, que en vos es día,
tienen cuantos le ven muerte y prisiones, 10
al otro le faltara monarquía.
Aun faltan a sus rayos corazones,
victorias a su ardiente valentía
y al triunfo de sus luces aun naciones.

[31] Gendreau-Massaloux, 1979.

El primer cuarteto afirma que la hermosura del único ojo de la tuerta es tanta, que parece haber tomado como ejemplo («ejemplar grande») la «belleza rara» del sol. Vuelve, pues, a aparecer la metáfora *ojos* 'soles', pero en este caso resulta mejor aplicada puesto que la dama tiene solo un ojo, así como en el cielo solo hay un sol. El verbo *apurar* debe ser entendido en una de las acepciones incluidas en *Autoridades:* «concluir, rematar y acabar una cosa dándola fin». Una ponderación hiperbólica similar se da en el soneto de Antonino Galeani, *Bella donna per li vaiuoli perde un occhio:* «rinchiuse il viso adorno / tutti i lumi del cielo in un sol lume»[32]. En el segundo cuarteto Quevedo insiste en la misma idea expresada en los versos anteriores. El ojo de la dama imita la «arquitectura / de la vista del cielo», donde campea, único y brillante, el sol. En contraste, la noche tiene «muchos ojos», esto es, las estrellas[33].

El primer terceto añade un nuevo argumento hiperbólico para ensalzar a la tuerta: su único ojo somete con la mirada a todos los enamorados («tienen cuantos le ven muerte y prisiones») y, si tuviera dos, el segundo se quedaría sin almas de amantes que conquistar: «al otro le faltara monarquía». El terceto conclusivo refuerza este razonamiento, destacando que aun son pocas todas sus conquistas («corazones», «victorias», «naciones») comparadas con la hermosura del ojo de la tuerta. Cabe destacar aquí el empleo de un léxico político para aludir al poderío de la dama («monarquía», «naciones»), utilizado también por Rey de Artieda en su poesía *A una dama bizca,* que tiene varios puntos de contacto con estos sonetos quevedianos:

Viendo la redondez del hemisferio
y que un gobierno sólo no bastara,
dividieron el cetro y la tiara
y en dos partes partieron el imperio.
Este partir, que no fue sin misterio, 5
hermosísima bizca, nos declara
la perfición que Dios puso en tu cara
ocupada en diverso ministerio.
Que así como en el mundo fue decente
para tener los súbditos delante 10
repartir las provincias y la gente,
así, señora, es bien que en un instante
con el un ojo mires a poniente
y con el otro mires a levante[34].

[32] Ver vv. 13-14 (en *Raccolta di sonetti d'autori diversi,* p. 16). Es posible leer el primer cuarteto del soneto quevediano de forma algo diferente si se cambia la puntuación y se acentúa «él»: «Para agotar sus luces la hermosura / en un ojo no más de vuestra cara, / grande ejemplar y de belleza rara, / tuvo en él sol que en una luz se apura». Dado que ambas versiones hacen sentido, prefiero mantener la puntuación del *Parnaso.* Además, creo que «ejemplar» se entiende mejor si se asocia al sol y no al ojo de la tuerta, pues contiene la idea del ojo que emplea como 'ejemplo' al sol, retomada al principio del segundo cuarteto: «Imitáis, pues, aquella arquitectura / de la vista del cielo».

[33] Para otra interpretación de este soneto ver Profeti, 1984, pp. 32-33.

[34] Ver *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* fol. 103v. Nótese también el uso insistente de *parte* y de *partir,* comparable al del soneto quevediano sobre la bizca.

Quevedo cierra su trilogía con un soneto que alcanza el grado más alto de dificultad: en este caso elogia a una ciega. La ponderación hiperbólica de bellezas imposibles llega a su cumbre, en catorce versos de ostentación conceptista que desafían el canon estético:

A otra dama de igual hermosura y del todo ciega

Invidia, Antandra, fue del sol y el día,
en que también pecaron las estrellas,
el quitaros los ojos, porque en ellas
el fuego blasonase monarquía.
A poder vos mirar, la fuente fría 5
encendiera cristales en centellas;
viera cenizas sus espumas bellas,
tronara fulminando su armonía.
Hoy, ciega juntamente y desdeñosa,
sin ver la herida ni atender al ruego, 10
vista cegáis al que miraros osa.
La nieve esquiva oficio hace de fuego;
y en el clavel flagrante y pura rosa
vemos ciego al desdén, y al Amor ciego.

En el poema la belleza de la dama es presentada de forma tan extremada que su ceguera se explica como resultado de una conjuración cósmica del sol, el día y las estrellas, envidiosos de la hermosura de sus ojos[35]. Esta hipérbole se expone en el cuarteto inicial y queda de manifiesto ya en la primera palabra del soneto: «Invidia». Otra novedad con respecto a los anteriores poemas es que en este se incluye el nombre de la mujer protagonista: Antandra.

En el segundo cuarteto se enumeran los efectos devastadores que hubieran ocasionado los ojos de la dama de no haber sido ciega. Nuevamente, es el tono hiperbólico el que domina en estos versos. La «fuente fría» habría sido afectada por los rayos encendidos de su mirada, transformando sus aguas en «centellas» y en «cenizas». El resultado sería tan intenso que causaría un efecto similar al de un trueno descompuesto y violento: «tronara fulminando su armonía». La belleza en exceso hubiera causado desorden y caos. Un pasaje similar se halla en el cierre del soneto de Giuseppe Salomoni dedicado a *La bella cieca:*

Natura, oprando il suo saver profondo,
cieca la fe', perché d'Amor saria,
se le fea gli occhi, un basilisco al mondo[36].

[35] Profeti, 1984, p. 33, analiza también este soneto quevediano, destacando, como en los otros dos, la carga de agresividad presente en su argumentación. Pero me parece que la insistencia de Quevedo en señalar los defectos de las tres mujeres se justifica más por el deseo de destacar su habilidad poética a la hora de elogiar mujeres que rompen con el canon de belleza imperante en el código petrarquista.

[36] Salomoni, *Rime,* II, núm. 22, vv. 12-14.

En el primer terceto se describe el carácter desdeñoso de la protagonista del soneto. Su actitud es fría y distante con los enamorados, atributos típicos de las damas de la lírica amorosa. Quevedo se detiene en juegos basados en la reiteración de vocablos asociados a la vista, que contrastan con la ceguera de Antandra: «sin ver la herida», «vista cegáis al que miraros osa». En el segundo terceto se ofrece la tópica caracterización del rostro de la dama que, según la estética petrarquista, debe ser de tez clara y de mejillas y labios rojos: «nieve», «clavel», «rosa». En el verso doce aparece nuevamente la oposición de elementos como el fuego y la nieve, que sirve para expresar los sentimientos encontrados de amor y rechazo que experimenta el pretendiente de la protagonista. Y en el último verso hay un equívoco en el adjetivo *ciego* usado con dos significados; en el segundo caso («Amor ciego») se trata de la ceguera física, en el primer caso («ciego al desdén») se trata de esta acepción: «Metafóricamente se suele llamar también al amor, al odio, a la envidia y a las demás pasiones del ánimo que ofuscan la razón» (*Autoridades*). En el soneto de Salomoni *Loda bella cieca* también se describe a la mujer de una forma parecida («candida e vermiglia») y se incluye la comparación con Amor, el dios ciego:

> Cieca è la donna che m'accieca il core,
> perché suora è d'Amor, di Vener figlia,
> e quasi viva imagine, somiglia
> Vener col volto, e con le luci Amore.[37]

Con el tercer soneto quevediano dedicado a la ciega se cierra esta breve y original antología amorosa. Conforme al cauce del encomio paradójico, los tres poemas gravitan en una zona fronteriza entre lo serio y lo burlesco. Ello no es infrecuente en un autor como Quevedo, que a menudo compuso textos que cruzan géneros, modelos y tonos[38]. En la alabanza de la bizca el aspecto jocoso está mucho más presente, mientras que se va difuminando en las poesías a la tuerta y a la ciega. Es sobre todo en estas dos donde se aprecia el desafío literario e intelectual que supone loar en tono serio sujetos extravagantes y fuera de la norma. En ellos Quevedo hace gala de su arte combinatoria, recogiendo y fusionando modelos previos en un proceso creativo que responde a esa amalgama de tendencias y búsqueda de la maravilla propias de la estética del Barroco. En estos sonetos lo feo se torna bello gracias a las acrobacias lingüísticas quevedianas, pues, como dijo Lope, en manos de un tal creador verbal «tal vez los defetos hermosean»[39].

[37] Salomoni, *Rime,* II, núm. 22, vv. 1-4.

[38] Snell, 1981, se ocupa de varios aspectos del dualismo temático y estético en Quevedo. Otro buen ejemplo de este cruce de cauces es su soneto amoroso «Flota de cuantos rayos y centellas» (*Obra poética,* núm. 311), que también puede contener elementos burlescos como ha señalado Bentley, 2000.

[39] Lope de Vega, «A una dama tuerta», *Rimas de Tomé de Burguillos,* núm. 97, v. 11.

Bibliografía

Actas de la Academia de los Nocturnos, ed. J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987-2000, 5 vols.

Admiranda rerum admirabilium encomium, Noviomagi Batavorum, Reineri Smetii, 1677.

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1976.

Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae, ed. C. Dornavius, Hanoviae, Typis Wechelianis, Impensis Danielis ac Davidis Aubriorum et Clementis Schleichii, 1619.

Aquilano, S. (S. de' Ciminelli), *Opera,* Vinegia, Pietro di Niconi da Sabbio, 1540.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., «Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 123-31.

Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 71-84.

Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Bentley, B. P. E., «Reading and Contextualising Quevedo: The Case of "Flota de cuantos rayos y centellas"», *Calíope,* 6, 1-2, 2000, pp. 251-62.

Bettella, P., «Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola», *Modern Language Notes,* 113, 1998, pp. 192-203.

Blanco, M., «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega,* ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 1, pp. 219-40.

Brown, G. J., «Rhetoric in the Sonnet of Praise», *Journal of Hispanic Philology,* 1, 1976-1977, pp. 31-50.

Cacho Casal, R., «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza,* 43, 2001, pp. 245-300.

Cacho Casal, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

Carreira, A., «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 85-100.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.

De Landtsheer, J., «Erycius Puteanus's *Caecitatis consolatio* (1609) and Constantijn Huygens's *Ooghentroost* (1647)», *Humanistica Lovaniensia,* 49, 2000, pp. 209-29.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1969, 3 tomos.

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

Ferrari, G. F., *Le rime burlesche, sopra varii, et piacevoli soggetti; indrizzate a diversi nobili signori,* Venetia, Heredi di Marchiò Sessa, 1570.

Gendreau-Massaloux, M., «Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers», en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires*

de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe, ed. J. Lafond y A. Redondo, Paris, J. Vrin, 1979, pp. 73-81.
Getto, G., *Il Barocco letterario in Italia,* Milano, Bruno Mondadori, 2000.
Giovanetti, M., *Poesie,* Roma, Ad instanza di Giovanni Manelfi, per Francesco Corbelletti, 1626.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1988, 2 tomos.
Lando, O., *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere,* ed. A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
Macchioni Jodi, R., «Poesia bernesca e marinismo», en *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani,* Firenze, Felice Le Monnier, 1958, pp. 261-71.
Manero Sorolla, M. P., «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 68, 1992, pp. 5-71.
Plata, F., «Comentario de la *Canción a una dama hermosa y borracha*», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 225-37.
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.
Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido,* ed. J. A. González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Raccolta di sonetti d'autori diversi & eccellenti dell'età nostra, ed. G. Guaccimani, Ravenna, Pietro di Paola e Gio. Battista Giovanelli, 1623.
Rey de Artieda, A., *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* Zaragoza, Angelo Tavanno, 1605.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Roig Miranda, M., «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 53-69.
Salomoni, G., *Rime,* ed. C. Giovannini, Torino, Res, 1996.
Schwartz, L., «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato,* XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 303-20.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
Snell, A. M., *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo,* London, Tamesis, 1981.
Tasso, T., *Le Rime,* ed. B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 vols.
Vega, L. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia,* ed. A. Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
Vega, L. de, *Rimas,* en *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 1-292.

Los *exempla* femeninos en la obra grave de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

El tópico sobre la misoginia quevediana, capaz de conciliarse con la sublimada *donna angelicata* de su poesía amorosa, reduce la visibilidad femenina a dos extremos: la *dama,* elevada a categoría de deidad y, por ello, alejada de las penas inevitables del poeta desengañado, creado para la ocasión, y la *mujer,* en el límite, o dentro, del mundo hampesco y prostibulario, destinataria de las burlas más soeces. La sujeción de la materia al subgénero empleado determina buena parte del discurso y, por tanto, distorsiona cualquier elucubración sobre la idea o ideas que Quevedo pudiera tener sobre la mujer. No me interesa recomponer esa especie de pensamiento quevediano sobre las mujeres, tan sólo estudiar cómo aprovecha Quevedo los *exempla* femeninos para la argumentación en textos graves, cuya exposición se acomoda a una retórica cuidada y rigurosa, conforme al propio estilo que demanda el tema. Trataré, en primer lugar, las figuras femeninas bíblicas que, por supuesto, ilustran pasajes de las obras de contenido religioso o, como traslación típicamente quevediana, político; y, en segundo lugar, me detendré en figuras de la antigüedad pagana, como la ramera Frine o las castas y fieles Lucrecia y Porcia, que proporcionan un paradigma femenino bastante coherente. Los textos arraigados en la *philosophia vitae* del estoicismo como *La cuna y la sepultura* y *Providencia de Dios* pondrán en evidencia cómo su visión no parece tan contradictoria como podría parecer dada la heterogeneidad genérica y distinción de propósitos que debemos reconocer en su obra.

Es inevitable comenzar este repaso por el *Génesis*. La figura de Eva recorre la obra quevediana con asiduidad, provista de sus atributos soberbios tópicos y culpable de arrastrar a Adán y, con él, a la humanidad al pecado. La figura de Eva nunca aparece sola, siempre en contradictoria correspondencia con la Virgen María, quien, al dar a luz a Jesús, contribuye decisivamente a la redención del hombre[1]. Sin embargo, Quevedo le confiere una singular función en *Política de Dios* (I, 2): arguye que si el

ejemplo de *adiutorium* que Dios da a Adán en el paraíso es Eva, mal harán los gobernantes en dejarse asesorar por validos semejantes:

> Y no quiero olvidar advertencia (que apea nuestra presunción), arrimada a las palabras de Dios, para que conozcamos que de nosotros no podemos esperar sino muerte y condenación. Dijo Dios en el 2 del *Génesis: Dixit quoque Dominus Deus: Non est bonum hominem esse solum: faciamus ei adiutorium simile sibi.* «Dijo también el Señor Dios: No es bien que el hombre esté solo; hagámosle una ayuda semejante a él». Luego le dio sueño, y de su costilla fabricó a Eva, ayuda semejante a él. Bien claro se ve aquí que del hombre y semejante al hombre la ayuda será para perderse, como se vio luego en Adán. Señor, no sólo los reyes han de recelarse de los que están a su lado, siendo semejantes a ellos, sino de su lado mismo, que, en durmiéndose, su propio lado dará materiales, con favor y ocasión del sueño, para fabricar con nombre de ayuda su ruina y desolación[2].

Quevedo recurre a Eva de forma implícita: no necesita explicar su condición maléfica. Por ello aprovecha varios conceptos: el sueño de Adán mientras Eva es engañada por la sierpe se asemeja al del príncipe que duerme sin prestar atención a los engaños que le rodean; y la idea del costado (el lado) del que surge Eva y que, aplicado a los gobernantes, apunta al valimiento. La «ruina y desolación» que conlleva la expulsión del paraíso se muestra enseñanza para los reyes que sigan análoga despreocupación. Eva, pues, aparece como *exemplum* de valido, que trata con el demonio y que finalmente consigue que ambos sean expulsados por la autoridad divina.

El *exemplum* de Eva aparece en uno de los textos que Quevedo dedica a defender la causa projacobea, concretamente en el *Memorial por el patronato único de Santiago*. Forzado por la decisión de responder los argumentos expuestos en, según palabras del propio Quevedo, «un papel impreso, que ha salido sin nombre de autor, cuyo título es: *Justa cosa ha sido eligir por Patrona de España y admitir por tal a la Santa Teresa de Jesús*»[3], Quevedo le da la vuelta a la argumentación contraria con espe-

[1] Los ejemplos en la poesía religiosa son numerosos como en «Mujer llama a su madre, cuando espira»: «Eva, siendo mujer que no había sido / madre, su muerte ocasionó en pecado / y en el árbol el leño a que está asido. / Y, porque la mujer ha restaurado / lo que solo mujer había perdido, / mujer la llama y madre la ha prestado». En la *Homilía a la santísima Trinidad* se formulan idénticos conceptos: «para que viesen que lo que destruyó la mujer que salió del lado del primer hombre, lo restauraba la que estaba al lado del hombre y Dios» (p. 357). En la *Oración que hizo Cristo en el huerto* también dirá por boca de Jesús: «Adán echó la culpa a la mujer, yo en mi madre aparté de la mujer la culpa por disculparle» (p. 361).

[2] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, p. 49. Modernizo puntuación y grafía e incluyo después del texto la página correspondiente a esta edición.

[3] La *Justa cosa ha sido eligir por Patrona de España y admitir por tal a la Santa Teresa de Jesús* es un alegato escrito en noviembre de 1617, de anónima autoría, en defensa de Santa Teresa con el fin de contrarrestar la campaña del cabildo compostelano y de la orden de Santiago de impedir el copatronazgo. En la carta que Quevedo (1 de febrero de 1628) envía al cabildo compostelano, y que se conserva manuscrita en su Archivo, al tiempo que recuerda que hace dos días que se imprime el *Memorial,* denuncia que tras el anonimato de un papel impreso tal vez se esconda la autoría del obispo de Córdoba: «que sin nombre de autor corre y dicen que es del señor Obispo de Cordoba y otro del Padre Fray Pedro de la Madre de Dios que es el postrero y peor».

cial beligerancia dialéctica. El autor del papel, en su afán por conseguir el compatronazgo de santa Teresa, arguye el pasaje del *Génesis* en el que Dios decide dar compañía a Adán. La consideración, probablemente de fray Pedro de la Madre de Dios, de que «no dio Dios a Adán para su ayuda otro hombre, sino una mujer; y no dijo que se la daba para multiplicar el género humano, sino para ayudarle» da pie a Quevedo para una doble denuncia: en primer término, de la infidelidad con respecto al texto sagrado; y, en segundo término, de la posible herejía en la que puede incurrir el autor del papel al atacar implícitamente la virginidad y la vida monástica. Pero lo más interesante es la interpretación peculiar del *exemplum* elegido por su rival, ya que le acusa de identificar, por analogía perversa, a santa Teresa con Eva, con todas las consecuencias indeseadas, casi irreverentes del involuntario parangón[4]:

> Y al cabo, Señor, yo, que adoro de todo corazón el milagroso nombre y la santa vida desta gloriosísima virgen Teresa de Jesús, digo y afirmo que sólo este lugar no se había de tomar en la boca para este caso; pues no se puede negar que esta ayuda que se le dio a Adán (siendo hombre) de mujer, fue la que no sólo pecó, creyendo a la serpiente, sino le redujo a él para que pecase para todos nosotros. Y esto es todo muy desemejante a la compañía que se le da a Santiago en santa Teresa; pues si fuera sólo por dársela por compañera, a no obstar en el patronato de España todas las razones referidas, ¿qué causa es menester buscar, sino ser santa Teresa tan gran santa, que Cristo la escogió para su esposa? Por lo cual sobra para compañera de Santiago, quien lo fue en este nombre con las que lo son. (232)

Quevedo aprovecha de la argumentación del fraile el escaso valor del término *compañera,* ante la decisión de santa Teresa de ser *esposa* de Cristo. De esta forma indirecta, invalida la premisa mayor que justifica su defensa del patronato único: que santa Teresa no puede compartir el patronazgo, no puede ser *compañera* de Santiago, ya que las connotaciones de este vocablo le abocan a tener parecidos inaceptables con la Eva del *Génesis*. Quevedo parece sugerir que se suprima cualquier intento de condicionar el compatronato a la condición femenina, como compañía, de santa Teresa.

Otro *exemplum* bíblico con protagonismo femenino es la historia de Débora, Barac y Jael, del libro de *Jueces* (4-5), que Quevedo utiliza en el capítulo vigésimo segundo de la segunda parte de *Política de Dios,* en el que trata el tema de «cómo ha de ser la elección de capitán general y de los soldados, para el ministerio de la guerra». En este caso, la figura central de la profetisa Débora, que, como señala Quevedo, es «mujer con quien o por quien habla Dios», es utilizada como modelo de consejero. Débora envía a Barac contra Sísara, general de los ejércitos de Jabin, porque, según el Dios de Israel le ha dicho, con diez mil hombres ganará la batalla, aunque le advierte dos cosas: una, que ella misma irá con él a la guerra; y, otra, que no se le atribuirá a él la victoria, sino a una mujer,

[4] Un pasaje anterior a este texto Quevedo repite argumentación con la figura de Marta y María.

de nombre Jael, que finalmente será quien dará muerte al general. Quevedo, que traduce el pasaje bíblico que narra la conversación de Débora y Barac, detiene la argumentación en la desconfianza de Barac ante la profecía, en especial, ante la idea de que no será de él la victoria sino de una mujer. Quevedo comenta ambas advertencias de Débora; de la primera dirá, con recursos metadiscursivos:

> La más recóndita doctrina militar se abrevia en este suceso. Si yo sé desañudarla de las palabras, deberanme los príncipes y soldados la más útil lección. Llevar Barac consigo a Débora, mujer con quien o por quien habla Dios, no es desconfiar de su promesa, sino acompañarse de su ministro. [...] Bajemos a lo político. Mandar ir a la guerra a otros y, si es necesario, no ir quien lo manda, aun en una mujer no lo consiente Dios. Por esto fue Débora con Barac luego que él dijo no iría si ella no iba. Los instrumentos de Dios no rehúsan poner las manos en lo que de su parte mandan a otro que las ponga. Esto en Barac fue obedecer y saber obedecer, y en Débora, dar la orden y saberla dar: ser ayuda al suceso, no inconveniente. Puso Dios este ejemplo en una mujer, porque ningún hombre le pudiese rehusar y porque quien le rehusase fuese tenido por menos que mujer. (pp. 284-85)

Lo interesante se muestra en la velada amonestación a los reyes que no asisten a las guerras, que delegan en generales su verdadera función de jefe de los ejércitos. Quevedo repetirá esta misma doctrina en otros lugares de su obra política[5], pero aquí la plantea con el argumento de la condición femenina de la protagonista, cuyo *exemplum* aumenta, por comparación, la necesidad de valor guerrero en los monarcas[6], y, por añadidura no exenta de interés, la debida obediencia, sin asomo de duda, a cargo del ministro.

Después de un preámbulo de carácter general en el que recrimina las discusiones internas de los ejércitos sobre «quién ha de dar las órdenes y a quién toca mandar» porque abocan a la derrota, Quevedo dirá de la segunda advertencia de Débora lo siguiente:

> Y diciéndole Débora que irá, mas que la gloria de la muerte de Sísara no ha de ser suya, sino de otra mujer cuyo nombre fue Jael, no mostró sentimiento, no porfió, no alegó el sexo, ni el ser electo por capitán general él solo. Contentose con la mayoría de obedecer y con el mérito de no replicar: venció ejército formidable; borró con su propia sangre los blasones de tan innumerable so-

[5] En *Política de Dios* (I, 6) aborda este tema; Quevedo dirá con claridad: «Rey que pelea y trabaja delante de los suyos, oblígalos a ser valientes: el que los ve pelear, los multiplica, y de uno hace dos» (p. 62).

[6] Lo mismo sucede en otro pasaje de *Política de Dios* (I, 6) a propósito del distinto comportamiento de san Pedro frente a la cohorte que prende a Jesús, a cuyo siervo corta una oreja, y frente a la muchacha a quien niega tres veces su conocimiento de Jesús: la valentía de la mujer enfatiza el contraste con la cobardía de Simón Pedro: «Desquitose la cohorte; vengado se ha el criado del pontífice por mano de la criada. Él quitó una oreja y a él le han quitado las dos, de suerte que apenas oye la voz de Cristo que le dijo este suceso. Bríos contra una cohorte, valor para herir uno entre tantos, y luego acobardarse de manera que una muchacha le quite la espada con una pregunta, y le desarme y haga sacar pies» (p. 62).

> berbia; obligó a que Sísara desconfiase del carro falcado, y huyese; lleváronle vergonzosamente sus pies a la casa de Jael, que le recibió blanda y le habló amorosa, y le escondió diligente donde descansase; pidiole agua, fatigado de la sed; diole a beber en su lugar leche; bebió en ella sueño, que no se contentó con ser hermano de la muerte, sino padre: dormido, le pasó con un clavo que arrancó las sienes; buscó próvida la parte más sin resistencia al golpe y más dispuesta a perder luego todos los sentidos con él. (pp. 285-86)

Quevedo sigue puntual el relato de la Biblia, con *amplificatio* en cada uno de los pasos del episodio, pero se detiene en afirmar el tópico de la mujer fatídica, capaz de vencer al hombre con las armas de la seducción, blanda y amorosa, que constituirá, como veremos, una de las características esenciales del *exemplum* femenino[7]:

> Desempeñose la promesa que por Débora hizo Dios a Barac y a Jael. Barac venció a fuerza de armas, asistido del poder de Dios; Jael, como mujer, llamándole *mi Señor,* escondiéndole y regalándole con astucia prudente (esto significa la voz hebrea), cada uno con las armas de su naturaleza. ¿De qué otro ingenio pudo ser estratagema tan a propósito, como al que pide agua para matar su sed, darle leche para matarle la vida y acostarle en la muerte? No es menos ofensiva arma la caricia en las mujeres que la espada en los hombres: de ésta se huye, y esotra se busca. Cante Débora igualmente las hazañas de Barac con todo un ejército, y las de Jael con un clavo. Aquéllas constaron de mucho hierro y sangre; ésta de poco hierro y leche. En la causa de Dios tanto vale un clavo como un ejército; y la leche combate es y munición, y no alimento. (pp. 285-86)

Quevedo reúne, al glosar este pasaje bíblico, dos figuras femeninas bien distintas: Débora, como trasunto valiente de los reyes que encabezan las batallas y que, en el fondo, siguen los dictados de Dios, y Jael, como encarnación positiva de la astucia femenina. En un contexto beligerante, como en *Política de Dios,* cualquier motivo puede ser utilizado *pro domo sua,* pero el de estas mujeres añade un factor nuevo derivado de su condición[8].

Otra figura utilizada por Quevedo en sus argumentaciones político-religiosas es la de María de Magdala, la Magdalena. Uno de los primeros poemas compuestos por Quevedo, publicado por Pedro Espinosa en sus *Flores de poetas ilustres* (1605)[9], trata el episodio, aunque de una manera harto singular y polémica. «Llegó a los pies de Cristo Magdalena» comienza con lo que, en apariencia, constituye la recreación del momento

[7] En este caso, Quevedo supedita la bondad de la acción de Jael a que fue en beneficio de Dios.

[8] Judit, otra de las mujeres de la Biblia que matan con sus propias manos al enemigo, aparece al final de *Política de Dios* y complementa un cierto prototipo heroico de mujer.

[9] En la *Tabla* que figura en uno de los ejemplares de la *editio princeps,* no en todos, y que recoge el contenido de la obra, al final del libro, Pedro Espinosa advierte que «estos versos se sacaron de un libro de don Francisco de Quevedo pero es necesario advertir, que algunos que en el discurso del libro van sin nombre, son suyos, como los señala la tabla y otros al contrario».

de la unción de los pies de Cristo. Los cuartetos reproducen la clásica imagen de la Magdalena con el cabello suelto a los pies de Cristo para suplicar con arrepentimiento sincero el perdón de sus pecados, con expresiones propias de la poesía amorosa: «Soltó del oro crespo la melena / con orden natural entretejida». El primer terceto retoma el contenido religioso del poema, pero el precario equilibrio se ve truncado con la insinuación de un mero intercambio mercantil, del ofrecimiento de favores a cambio de la salvación eterna: Jesús, «diligente, la perdonó *por paga* sus pecados». Si el desarrollo del poema ya deriva en poco respetuoso en este punto, el terceto final se aproxima a lo que podemos denominar irreverencia a tenor de lo que en la época, con las contradicciones y arbitrariedades advertidas al respecto, podía considerarse como tal. Aunque en principio Quevedo abandona el mundo bíblico para introducirse en el ambiente social de su época, con la sátira a los denostados boticarios –tan responsables, en su opinión, de los padecimientos y la muerte de muchos pacientes como los propios médicos, debido a los brebajes que preparan–, su reflexión sobre la posibilidad de alcanzar la gloria y la salvación con *ungüente* convierte a Cristo en un simple mercader capaz de vender la inmortalidad del alma a cambio de ciertos favores: «albricias boticarios desdichados, / que hoy da la gloria Cristo por ungüente»[10].

Es de notar que este soneto aparece en sólo algunas de las versiones de *Flores,* ya que, como recuerdan los editores modernos de la antología, Quirós y Rodríguez Marín,

> sin duda hubo parecer irrespetuoso a Espinosa o a otras personas de quien se aconsejara, cuando en muchos de los ejemplares de su libro están rehechos los folios 202 y 203, en el último de los cuales se contenía, para sustituirlo con otro del Ldo. Juan de Valdés.

Son «motivos religiosos». No vuelve a aparecer en las ediciones póstumas de su poesía, en *Parnaso* y *Las tres Musas,* editadas por González de Salas y el sobrino del escritor, Pedro de Aldrete, respectivamente. La censura ejerció de un modo tajante su labor contra este soneto de Quevedo, ya que tan pronto como se dieron a conocer los primeros ejemplares debió de obligar con celo extremo al impresor a que suprimiera el texto quevediano, que, sin duda, ofrecía pábulo al posible escándalo[11]. Ignoro de donde procede la ejecución del *obstat,* si del editor o del

[10] Ver Espinosa, *Primera parte,* fol. 203v. No podemos olvidar la rica tradición de los tropos evangélicos como el del *quem quaeritis,* en los que la dramatización del episodio bíblico conduce a un aprovechamiento cómico de algunos personajes como el *unguentarium.*

[11] Pedro Aldrete, editor de *Las tres musas,* atribuye a meras travesuras propias de la edad la composición de poemas inaceptables para el lector del momento: «No niego que en su juventud tuvo algunos verdores traviesos, que aquella edad facilita. Danlo a entender las poesías amorosas que entonces compuso. Otras, burlescas, de que no se saca moralidad, hizo para divertir el ingenio con la variedad» (Quevedo, *Obra poética,* I, p. 143).

impresor, y si procedió diligente o de buen grado con la *sugerencia*. Parece más importante constatar que no existen otras copias de este texto que las de ciertas versiones de la *editio princeps,* lo que empuja incluso a pensar que el propio Quevedo se desentendió del poema y que no lo tuvo en cuenta en la recolección de composiciones que él confiesa estar haciendo en el mismo año de su muerte. La broma del soneto quizá le pareciera excesiva y decidiera tomarla a beneficio de inventario de *ineptiae iuveniles* varias.

La figura, sin embargo, de la Magdalena aparece en dos ocasiones de forma grave en *Política de Dios,* como ejemplo de contraste con otras figuras comentadas: Judas y santo Tomás[12]. En el primer caso (II, 7), basado en el mismo pasaje del evangelio de san Juan (capítulo 12) sobre la unción de Jesús en Betania, se distingue la actitud interesada de Judas que propone vender el ungüento para dar el dinero ganado a los pobres, con «la untura caritativa y misteriosa de la Magdalena». Judas representa, *ante litteram,* al arbitrista, mientras María Magdalena encarna la misma idea de la *charitas* desinteresada:

> He reparado que el sagrado Evangelista llama a Judas ladrón y robador, y no se lee en todo el Testamento Nuevo que hurtase nada, y esto dijo de él en la ocasión del ungüento de la Magdalena, donde no hurtó cosa alguna. Señor, en esta ocasión del ungüento, ya que Judas no hurtó el ungüento, se metió a arbitrista; y en todos los cuatro evangelios no se lee otro arbitrio, ni que escriba ni fariseo tuviese desvergüenza de dar a Cristo Jesús arbitrio. (p. 182)

Esa misma consideración de la Magdalena se observa en el parangón contrapuesto que Quevedo propone con respecto a santo Tomás. En el capítulo vigésimo de la segunda parte, Quevedo repasa la vida de Cristo como un compendio de innumerables actos de paciencia, en el que la respuesta a la incredulidad de santo Tomás constituye, como dice el propio Quevedo, el más hazañoso de todos ellos. El ruego de Jesucristo de que santo Tomás toque para comprobar en las llagas la verdad de su resurrección, según Quevedo, con la voz del sermón 84 de san Pedro Crisólogo, cura para siempre y «con misericordia la duda de todos los corazones». Quevedo introduce en este lugar de la argumentación el *noli me tangere* de Jesús a María Magdalena como contraste con el «*infer digitum tuum huc*», de santo Tomás: aparece de nuevo esa imagen de la Magdalena, «tan amartelada y tierna amante» de Jesucristo, que «con tanta solicitud y lágrimas le buscaba en el sepulcro, habiendo asistido al pie de la cruz»;

> ¿Por qué el Señor dispensa aquí, para que le toque Tomás, el inconveniente de no haber subido al Padre, y en la Magdalena no lo dispensa pues dice:

[12] Muy de pasada aparece en el capítulo dieciséis de la primera parte de *Política de Dios* cuando se habla de las audiencias de los reyes y se señala que Cristo no había rehusado la «adoración, caricia, regalo ni alabanza de la Magdalena» (p. 101), y, sin embargo, sí las intenciones del príncipe que le pregunta sobre cómo conseguir la vida eterna.

> *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum*? «No me quieras tocar, porque aún no he subido a mi Padre?». Señor, en tocar la Magdalena a Cristo no había interés de bien universal, solamente una caricia amorosa de reverencia y adoración, mas en el tocar Tomás a Cristo había utilidad para la fe y creencia de todos: del tacto de aquella mano pendían los corazones de todos los hombres, el crédito de aquella gloriosa resurrección. (p. 261)

El *exemplum* de María Magdalena se resuelve después, de modo alusivo, cuando Quevedo pide a los reyes, de nuevo con el auxilio del sermón de san Pedro Crisólogo, que atiendan a los incrédulos y no se dejen tocar por los favorecidos: puede que detrás de esas *caricias amorosas de reverencia y adoración* se vislumbre el peligro indudable de la adulación que Quevedo tratará en otros lugares de *Política de Dios*. Como colofón de estas consideraciones, Quevedo traza las correspondientes conclusiones:

> Cristo nuestro Señor no dispensó por las caricias en sus favorecidos y amados algo de su severidad y siempre dispensó por el provecho y mejora de los suyos y de las almas. Cuando a vuestra majestad le dicen que un vasallo hizo de otra manera lo que en su real nombre se le mandó, o que lo hizo mal, o que no lo hizo, entonces ha de dispensar a intercesión de la paciencia (virtud de Dios) con su poder para castigarle, con su ira para deshacerle. Entonces para reducirle ha de hacer las más encarecidas pruebas de su real ánimo: no sólo le ha de oír vuestra majestad, no sólo dejar que le vea, ha de consentir que ponga la mano en las diligencias que a su remedio importan; que en estos negocios tanto importa a los reyes dejar que los toquen los acusados para que los reyes no crean acusaciones envidiosas, como que los toquen para creer y obrar lo que dicen y mandan. (p. 261)

La figura de María Magdalena representó durante buena parte de la época medieval el papel de «apóstol de apóstoles», al ser la primera en dar a conocer la resurrección de Cristo; el contraste conceptual con santo Tomás lo confiere teológicamente el propio final del evangelio de san Juan, al contraponer ambas figuras sobre la creencia de la resurrección. La novedad de Quevedo estriba en la sistemática equiparación de los monarcas con la figura de Cristo y, por tanto, la analogía obligada de los demás personajes en el evangelio conforme a este parangón central: de este modo, María de Magdala representa la devoción de los súbditos sin dudas frente a santo Tomás que encarna a los vasallos descontentos que deben ser atraídos hacia la causa.

Otra figura femenina de los evangelios es la de la samaritana del pozo a la que Jesús pide que le traiga agua. Lo comenta muy por extenso en *Política de Dios* (II, 13), aunque la mayor parte de su exégesis se centra en la expresión «*sedebat sic supra fontem*», concretamente en la interpretación política de las palabras *sic* y *fons:* la primera, para recordar que los reyes, como Cristo, sólo pueden descansar *así,* de una forma tan sólo: de un trabajo con el trabajo siguiente; y la segunda, para contraponer la idea de fuente superficial y transparente, símbolo del propio Jesucristo, con la de pozo profundo y oscuro, que simboliza el infierno.

En general, Quevedo aprovecha el episodio para explicar cómo debe obrar el rey frente a sus enemigos, frente a sus ministros y frente a sus vasallos, sobre todo en relación con las peticiones del rey a éstos y, en particular, con los tributos. La tesis principal es que el rey cuando pide siempre es para dar; la petición de Jesús a la samaritana debe ser interpretada como una petición que en el fondo constituye una dádiva:

> ¡Qué leves y qué baratos son los pedidos de Dios, del rey Cristo, a sus vasallos! Pide un jarro de agua y pídele tan a propósito como se ve: al brocal del pozo, a quien tiene con qué sacar el agua y viene a eso. Leves serían los tributos de los príncipes, si pidiesen (a imitación de Jesucristo) poco y fácil, y a quien lo puede dar y donde lo hay, lo que las más veces se descamina por la codicia y autoridad de los poderosos, pues se cobra del pobre lo que le falta y sobra al rico, que por lo que él le ha quitado y le niega, le ejecuta. [...] Los príncipes temporales dan para pedir: Cristo, solo rey, pide para dar. Dice a la mujer que le dé agua, y niégasela y aun hace delito el habérsela pedido. [...] Pida tributos para darles defensa, paz, descanso y aumento; no pida a todos para dar a uno, que es hurto; no pida a unos para dar a otros, que es engaño; no pida a los pobres para dar a los ricos, que es locura delincuente; no pida a ricos y a pobres para sí, que es bajeza. Pida para que le pidan y entenderá la dádiva de Dios, que empieza en pedir y acaba en dar. (pp. 216-17)

La referencia al sexo de mujer no escapa a Quevedo, aunque lo hace muy de pasada y como obligado por una argumentación encadenada: de la actitud de Cristo se va a la opuesta, la del demonio; el demonio le sugiere el episodio de Eva y la serpiente; y de Eva, por ser mujer, retorna a la samaritana, con consideraciones generales sobre la mujer:

> Señor: el demonio da sin que le pidan porque da quitando. Acuérdese vuestra majestad de la sierpe y de la manzana, aunque no es cosa de que podemos olvidarnos. Una golosina dio porque le diesen la gracia y el alma. Qué sin retórica reciben las mujeres, Eva lo enseñó bien para nuestro mal. Qué aprisa niegan y qué fácilmente piden, la Samaritana lo demuestra; pues luego que se enteró de las calidades del agua de vida, dijo: «Señor, dame esta agua, para que no tenga sed, ni venga a sacarla a este pozo». ¡Qué acomodadamente nos desquitamos de nuestros yerros con Cristo! De lo que pecó esta mujer negándole lo que pedía, se remedió pidiéndole lo que le daba. (p. 217)

En este mismo capítulo de *Política de Dios* continúa además con un asunto lateral que refuerza el poder de los reyes ante los ministros. En el episodio de la samaritana se indica que los apóstoles habían ido a buscar comida y que Jesús se había quedado solo. Esta circunstancia es aprovechada por Quevedo para subrayar una de sus tesis principales: que los reyes deben tomar decisiones sin contar con los ministros; éstos deben limitarse a no discutir y a simplemente admirar sus acciones, sobre todo cuando la acción consiste en algo insólito: hablar con una mujer y, además, samaritana:

> Criado que tratare y se encargare de matar la sed a vuestros vasallos, no buscará la comida para vos, sino para sí; y ellos quedarán muertos, y no su sed; y vos sin mantenimiento y sin qué comer. Veamos si los apóstoles se sintieron de esto. No, Señor, que eran ministros de Dios y trataban de servirle a él, dejándole ser rey, y no de servirse de él, mancomunándose en la corona. Vinieron y admiráronse de que hablase con una mujer; mas ninguno se atrevió a preguntarle qué buscaba o qué hablaba con ella. Señor, no lo advirtió de balde el Evangelista. Fue como si dijera: sabía Cristo, rey solo, lo que sólo había de hacer y sus privados lo que habían de hacer, que era servirle, lo que no habían de hacer, que era escudriñarle. Criado que quiere saber todo lo que el rey hace y lo que dice preguntándoselo, llámale rey y pregúntale esclavo. Quien quisiere, Señor, saber lo que hacéis, sepa de vos que no sabe lo que hace. (p. 218)

Quevedo no deja aspecto de este episodio sin extraer de él enseñanza. Debió de parecerle especialmente significativo porque, en el capítulo noveno de esta misma segunda parte[13], lo trata a propósito de los tributos que piden los reyes a sus súbditos: «es forzoso buscar ejemplo en que Cristo pidiese, ya que éste se ha declarado. Tenémosle como hemos menester en el suceso de la Samaritana, donde Cristo cansado del camino la pidió agua, de que necesitaba»:

> Señor, Cristo cansado del camino pidió agua; pidió con necesidad: esto es lo primero que se ha de hacer. Lo segundo, pidió agua sentado sobre la fuente, que es pedir lo que hay, y donde lo hay sobrado. Lo tercero, pidió agua a quien venía a sacar agua, a quien traía con qué dar y sacar lo que se le pidiese. [...] Y como en Cristo Jesús se lee el ejemplo para los reyes, en la mujer de Samaria se lee el de los vasallos que rehúsan dar lo que con necesidad les piden los príncipes. Responde que cómo, siendo judío y ella samaritana, la pide de beber. Y alega fueros de diferentes naciones, y que no tienen comercio los judíos con los samaritanos. Esto, Señor, para no pagar tributos, ni contribuir a la necesidad pública y necesaria, cada día se ve. Muchas provincias me ahorran la verificación, cuando la causa de negarlo es decir: «Somos diferentes de los que contribuyen». (p. 192)

Quevedo introduce aquí una novedad en su argumentario, si bien presentada de forma muy fugaz: la de que la negación de la samaritana se corresponde con la pretensión de algunos súbditos de obtener exenciones en la tributación por pertenecer a algún lugar determinado[14]. En todo caso, el *exemplum* de la samaritana resulta perfecto para explicar cómo los impuestos que piden los reyes son siempre en beneficio de los súbditos: Jesús pide agua; la samaritana se la niega y, a cambio, Jesús le

[13] Llama la atención el anuncio hecho en el capítulo noveno de algo que aparecerá en el decimotercero, con el verbo en pasado: «Oigamos el texto sagrado con diferente consideración de la que le he aplicado en su capítulo» (p. 191): ¿escribió antes uno que otro?; ¿reescribió este capítulo a la vista del posterior?

[14] Quevedo probablemente apunte a las negativas que los reyes padecieron de ciudades como Sevilla o Córdoba para sufragar los gastos de la monarquía hispánica. En *El chitón de las tarabillas* menciona los viajes del rey Felipe IV a Aragón y Andalucía como intentos de convencer a sus súbditos de que contribuyeran a la empresa monárquica, con escaso éxito, como se sabe.

proporciona el agua de la salvación. Quevedo, con su repetido recurso metarretórico para que se entienda la ejemplificación, pone asimismo la condición para que esto suceda:

> No se enojó Cristo porque le negó lo que la pedía con la necesidad que ella vio, y al brocal del pozo sólo la dijo «que si conociera la dádiva de Dios y a quien la pedía de beber, ella la pidiera a él, y la diera agua de vida». De manera que pidió para dar, y así se ha de pedir. Pidió Cristo agua material para dar agua de vida. Pida el príncipe tributos para dar paz, sosiego, defensa y disposición en que los vasallos puedan con aumento multiplicar lo que dieron, y aventajarlo en precio; porque pedir sin dar estas cosas, es despojar, que se llama pedir. El ejemplo enseña que es tan interesado el pueblo, que aun por no dar lo poco que se le pide, él mucho dificulta lo mismo que se le ofrece. Por eso dijo la mujer samaritana «que ni él tenía con qué sacar el agua, y que el pozo estaba hondo». (pp. 192-93)

Como en los casos anteriores, Quevedo no es capaz de evitar la aportación de la condición femenina a la argumentación: para Quevedo, el *exemplum* es aún más eficaz porque la protagonista es una mujer. Con una rotundidad meridiana, Quevedo lo confiesa: «Considero yo la propiedad con que en la mujer y en la codicia de la mujer se representa la levedad, la inconstancia y la codicia del pueblo». En esta misma línea se puede interpretar el pasaje casi final de *La caída para levantarse,* en el que se traza un paralelismo entre la muerte de san Pablo y la de san Juan Bautista, por haber sido ambos degollados por el príncipe correspondiente (Nerón y Herodes), a instancia en ambos casos de una mujer que los seduce con lujuria. El capítulo evangélico de la decapitación del Bautista que sirve para la consideración ya aparece amplificado en el sermón CLXXIV de san Pedro Crisólogo con una pintura vivísima (y aun erótica, a pesar de la contemplación recriminatoria) del baile de Herodías, traducida con complacida libertad por Quevedo:

> ¿Qué pudo engendrar el adulterio sino torpeza y aquella cizaña de los sentidos que, con pasos artificiosamente quebrados, y con el cuerpo disolutamente vertido por diferentes movimientos, con malignidad estudiada, desencasadas con armonía venenosa las coyunturas del cuerpo tan maliciosamente que parecía con el arte se le derretían las entrañas, para que la deformidad la hiciese toda hermosa?[15]

Pero no es la pintura, tal y como la llama Quevedo, la principal consideración del pasaje, sino la fidelidad al juramento hecho por Herodes de concederle a Herodías la cabeza de san Juan Bautista. Quevedo, como en los otros casos, acerca el *exemplum* a la materia política al advertir

[15] Quevedo, *La caída para levantarse,* pp. 287-88. En *Política de Dios* (II, 7) Quevedo traduce el texto de san Pedro Crisólogo de otra manera, de forma más literal: «los pasos quebrados, el cuerpo disoluto, desencuadernada la compaje de los miembros, las entrañas derretidas con el artificio» (p. 178). La traducción en el relato de la vida de san Pablo muestra una faceta muy interesante de Quevedo que trasciende el ámbito puramente filológico.

> a los reyes que no falta a su palabra el que la dio de cosa contra justicia, sino cuando la cumple sólo porque la dio. El que cumple juramento hecho a favor de las maldades es perjuro al que hizo de no consentirlas. No es empeño promesa hecha a favor del facinoroso y delincuente, sino gravamen de su culpa el haberla solicitado para seguridad suya y nota del príncipe[16].

El episodio bíblico, que dio pie a una iconografía bien repetida, probablemente por la crueldad de las imágenes, en consonancia con los programas propagandísticos del Concilio tridentino, inductoras del martirio como forma excelsa de piedad[17], es empleado por Quevedo con otro propósito más político, tal vez aprovechando como referencia del delincuente el eficaz *exemplum* de la mujer no sólo persuasiva sino inmisericorde.

Otra mujer del evangelio que aparece mencionada en *Política de Dios* (I, 4) es la mujer enferma que se sana tocando el vestido de Cristo[18]. El episodio se comenta en el capítulo cuarto de la primera parte, como *exemplum* para que el rey siempre esté atento a quien se le acerque y que distinga al que se aproxima del que le puede poner en aprietos. El tema de la cercanía del monarca a sus súbditos es materia reiterada en la obra política de Quevedo. Es probable que los intentos del propio Quevedo por acceder a la consulta con el rey constituyeran motivo de preocupación personal, pero en sus discursos es asunto preeminente. Procurar que el rey atienda las necesidades de sus vasallos, sin además intercesiones, es virtud del buen gobierno; por eso, Quevedo emplea el ejemplo de la mujer que se sana con sólo tocar la ropa de Jesús como enseñanza de la persona que puede con la presencia directa del rey, con sólo su tacto, conseguir sus deseos:

> Tocó la pobre mujer la vestidura de Cristo. El llegar a los reyes y a su ropa basta a hacer dichosos y bienaventurados. Volvió Cristo, yendo en medio de gran concurso de gentes que le llevaban en peso, y con novedad dijo: ¿Quién me tocó? Dice el texto que los que le brumaban dijeron que ellos no eran. Esta respuesta siempre la oigo; y aquellos que aprietan a los reyes y los ponen en aprieto, dicen que no tocan a ellos. [...] ¡Oh buen Rey, que sientes que te toquen en el pelo de la ropa (como dicen)! Y así fue. Ha de ser sensitiva la majestad aun en los vestidos. Nadie le ha de tocar que no lo sienta, que no sepa que le toca, que no dé a entender que lo sabe. No ha de ser lícito tomar nadie del rey cosa que él no lo sepa ni lo sienta. ¿Qué será que haya quien tome de él para echar a mal, sin que lo eche de ver el rey, y lo diga? Quiere Cristo que sane la mujer y que le toque; sintió que había salido virtud de él; sabía quién era la que le había tocado y lo preguntó para des-

[16] Quevedo, *La caída para levantarse,* p. 287.

[17] No olvidemos la expresión *vaticinator* aplicada en la Biblia a san Juan Bautista y la reiteración quevediana de llamarle el *precursor* de la agonía de Jesús.

[18] Quevedo transcribe una taracea de testimonios evangélicos del episodio de la *hemorrhoisa* para comenzar el capítulo (*Mateo,* 9, 21; *Marcos,* 5, 28; y *Lucas,* 8, 45), cuyo título es muy elocuente: «No sólo ha de dar a entender el rey que sabe lo que da, mas también lo que le toman; y que sepan los que están a su lado que siente aún lo que ellos no ven, y que su sombra y su vestido vela».

arrebozar la hipocresía de los que, apretándole más, dijeron que no le tocaban. (p. 57)

La mujer que los escribas y los fariseos hallan en adulterio y pretenden lapidar también ocupa la atención de Quevedo. El ejemplo evangélico es muy conocido por poner en boca de Cristo las palabras «*qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*», con las que desenmascara la hipocresía de los hombres. En el *exemplum* quevediano del capítulo II, 7 de *Política de Dios* se traza otra consideración, oportuna a los efectos de su discurso: en este caso, la acusación contra la adúltera puede implicar al propio Cristo, del mismo modo que las acusaciones de los ministros contra otros puede comprometer a los reyes, ya que si estos actúan contra los acusados, tendrían que actuar asimismo contra los acusadores, para no vulnerar el ejercicio de la justicia, pues todos vendrían a ser igualmente pecadores:

Dice el texto sagrado que acusaron los escribas y fariseos la mujer adúltera en la presencia de Cristo, tentándole para acusar a Cristo. ¡Infernal cautela de la perfidia y ambición envidiosa, cuyo veneno sólo le advierte el Evangelio! Acusar ante el rey a uno, tentando al rey para acusarle a él mismo, es maldad que de los escribas se ha derivado a todas las edades. [...] El adúltero que acusare al adúltero, el homicida al homicida, el ladrón al ladrón, el inobediente y rebelde al inobediente; entonces, acusando a otro, tientan al príncipe y acusan para acusarle; pues si castiga al que ellos quieren y no a ellos, comete delito tan digno de acusación como su delito; porque con esto confiesa que sólo quiere que sean inobedientes, adúlteros, traidores, homicidas y ladrones los que le asisten, los que tienen tráfico en sus oídos, los que cierran sus dos lados y se levantan aún con lo delgado de su sombra. (p. 177)

Con los personajes de María Magdalena, de la samaritana, de la adúltera o de la mujer enferma, podríamos tener la tentación de sugerir que Quevedo muestra un cierto compromiso con los menos favorecidos. Aunque no sería del todo inconveniente comprender el por qué de estas elecciones, sobre todo en relación con las consideraciones que merecen las acciones de los apóstoles, los escribas o los fariseos —reducidos a modalidades más o menos aceptables de ministros—, tengo la impresión de que Quevedo ve en estas figuras, despreciadas por distintas razones, un argumento patético (más sutil o subliminal, si cabe) que exacerba, por contraste, la diatriba contra ciertas formas de usurpación del poder: en María de Magdala, por contraposición a santo Tomás, la crítica a los cortesanos renuentes; en la samaritana, a los que se niegan a pagar los impuestos; en la adúltera, a los que esconden sus pecados; y en la mujer enferma, a los que se acercan al rey con afán de sojuzgarles. El propósito ético predomina, pero el *pathos* derivado de la elección de estas mujeres como *exempla* contribuye a afianzar la eficacia del mensaje.

La historia antigua proporciona otros *exempla* para los discursos de Quevedo. Uno de los más relevantes es el de la prostituta Frine, cuya historia es citada en ese caudal de erudición antigua que conforman los

Deipnosophistas de Ateneo[19]. La historia de la estatua que Frine mandó construir en honor a Venus, que puede tener también otros antecedentes como Plutarco o Diógenes Laercio, le sirve a Quevedo para dos ejercicios de conceptismo continuado en dos sonetos contiguos de la edición de *El Parnaso español:* «Si Venus hizo de oro a Frine bella» y «Frine, si el esplendor de tu belleza». En el primer soneto, fuerza la paradoja de hacer penitencia con la veneración de la estatua a Venus, construida con el dinero ganado gracias a la lascivia propia de la diosa amorosa:

Si Venus hizo de oro a Frine bella,
en pago a Venus hizo de oro Frine
[...]
Adore sus tesoros, si los huella,
el desperdicio y, tarde ya, los gime:
que tal castigo y penitencia oprime
a quien abrasa femenil centella. (vv. 1-2, 5-8)

La segunda composición, basada en un pasaje de Ateneo, se construye a base de una hábil combinación de dilogías y paradojas ya que Frine restituye las murallas de Tebas que Alejandro Magno destruyó, con el dinero obtenido de su comercio erótico. De este punto de partida surgen los conceptos: así, la *flaqueza* (producto de la lascivia) de Frine puede reconstruir lo que la *fortaleza* de Alejandro Magno abatió; la que fue «prisión de los tebanos» (con el tópico del amor como cárcel para los amantes) ahora se convierte en su defensa; y, finalmente, el poder del tirano griego queda vengado con el dinero que ganó Frine con el poder también tiránico de su seducción amorosa. A Quevedo no le interesa la *summa* moralizante del caso, sino la naturaleza contrastiva de su discurso, con la *admiratio* como objetivo principal de sus versos:

mas lo que abate fuerza armada y dura
restituye desnuda tu flaqueza.
Tú, que fuiste prisión de los tebanos,
eres defensa a Tebas, que yacía
cadáver lastimoso de estos llanos.
La ciudad que por ti lasciva ardía
se venga del poder de otros tiranos
con lo que le costó tu tiranía. (vv. 7-14)

En estos dos ejemplos en que Quevedo cultiva la materia de la lujuria, ésta parece secundaria al objeto de sus versos: en el primer soneto, porque se celebra que los griegos veneren la causa de su perdición; y, en el segundo, porque la lascivia fuera capaz de recomponer, con el dinero acumulado en su ejercicio, las murallas destruidas por Alejandro.

[19] De la relación con los *Deipnosophistas* de Ateneo véanse los trabajos de Plata, 1999; Schwartz, 2001; y Candelas Colodrón, 2003. Sobre estos poemas, véase la edición de la musa *Polimnia* a cargo de Rey, 1999, pp. 275-77.

Quevedo prende el tema de forma oblicua, más atento a los requiebros conceptistas de los argumentos de los que parte que a una efectiva denuncia del pecado. Sin embargo y a pesar de todo, no deja de resultar llamativa la insistencia en el modelo de mujer seductora, cuya lascivia puede por sí sola vengar las afrentas del mismísimo Alejandro. Resuenan los ecos, a mi juicio, en esta Frine del segundo soneto, de las *hazañas* de Jael, de Judit, de Herodías, que conforman, con distintas y aun opuestas consecuencias, un semejante prototipo de mujer de seducción militante e impulso victorioso.

En *Marco Bruto,* por obligadas necesidades, Quevedo recurre a otros *exempla* femeninos clásicos, bien en forma de resumida y tópica alusión (como el de Lucrecia o el de Servilia), bien en forma de glosa detenida y reflexiva (como el de Porcia). El comienzo mismo del *Marco Bruto* depende de una *quaestio infinita* sobre las mujeres que revelará, de forma simbólica, el sentido que confiere Quevedo a la figura de Marco Bruto, dentro de la historia de Roma, como un final de época[20]. El texto de Plutarco, del que parte Quevedo, comienza con la alusión a Junio Bruto, considerado progenitor de Marco Bruto, y actor principal de la revuelta que acabó con la dinastía de los Tarquinos y, con ello, con la monarquía en Roma. La revuelta comenzó con la decisión de Lucrecia de darse muerte ante su padre y ante su marido con un cuchillo para limpiar el honor después de haber sido violada por Sexto Tarquino, hijo del rey. Junio Bruto blandió ante el foro el cuchillo ensangrentado de Lucrecia y logró exaltar al pueblo para acabar con el gobierno tiránico de los Tarquino. Para la tradición permaneció la figura de Lucrecia como ejemplo de fidelidad conyugal o de castidad[21].

Quevedo, con un acusado gusto por hallar correspondencias admirables, une el ocaso de los reyes romanos con su nacimiento y así enlaza, en forma de metonimia, los *exempla* de Lucrecia, que provocó el fin de la tiranía monárquica, y de Rea Silvia, que dio a luz a Rómulo, el primer rey de Roma, no sin buscar contrastes y paradojas para encarecer la completa correspondencia: «Mujeres dieron a Roma los reyes y los quitaron. Diolos Silvia, virgen, deshonesta; quitolos Lucrecia, mujer casada y casta. Diolos un delito; quitolos una virtud. El primero fue Rómulo; el postrero, Tarquino». La intervención de las mujeres se explica a continuación con una *quaestio infinita* que en este caso puede hallar analogía

[20] Sobre este episodio véase Martinengo, 1998.

[21] Recuérdense los versos del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena que describen la rueda de la luna: «e, sobre todas, la casta Lucreçia / con esse cuchillo que se desculpó» (63g-h). O las palabras de Diego de san Pedro en *Cárcel de amor* en el capítulo en el que *Prueva por enxemplos la bondad de las mugeres:* «De las castas gentiles començaré en Lucrecia, corona de la nación romana, la qual fue muger de Colatino, y siendo forçada de Tarquino hizo llamar a su marido, y venido donde ella estava, díxole: "Sabrás, Colatino, que pisadas de ombre ageno ensuziaron tu lecho, donde, aunque el cuerpo fue forçado quedó el coraçón inocente, porque soy libre de la culpa; mas no me asuelvo de la pena, porque ninguna dueña por enxemplo mío pueda ver vista errada"; y acabando estas palabras acabó con un cuchillo su vida» (p. 73).

en la tópica doctrina cristiana de Eva y la Virgen María: la de que las mujeres son las causantes del pecado original así como responsables de la correspondiente redención:

> A este sexo ha debido siempre el mundo la pérdida y la restauración, las quejas y el agradecimiento. Es la mujer compañía forzosa que se ha de guardar con recato, se ha de gozar con amor y se ha de comunicar con sospecha. Si las tratan bien, algunas son malas. Si las tratan mal, muchas son peores. Aquél es avisado, que usa de sus caricias y no se fía dellas. Más pueden con algunos reyes que con los otros hombres, porque pueden más que los otros hombres los reyes. Los hombres pueden ser traidores a los reyes, las mujeres hacen que los reyes sean traidores a sí mismos y justifican contra sus vidas las traiciones. Cláusula es ésta que tiene tantos testigos como letores[22].

Estas palabras, escritas en este contexto de glosa del episodio de Lucrecia, presentan un interés extraordinario. Con ese estilo que Quevedo define en el prólogo al lector –«poco escribo, no porque excuso palabras, sino porque las aprovecho»–, ciertas afirmaciones sólo pueden explicarse con el *exemplum* de Lucrecia delante: como la de que «las mujeres hacen que los reyes sean traidores a sí mismos y justifican contra sus vidas las traiciones». Los recelos hacia el poder de seducción de las mujeres, involuntario o incluso contrario a su voluntad como en el caso de Lucrecia, se agrandan cuando los protagonistas son reyes, príncipes o gobernantes, porque sus tareas son superiores. En todo caso, la figura de Lucrecia debe ser tenida en cuenta como fundamental desde el punto de vista central del *Marco Bruto* ya que vuelve a aparecer al final de la obra, entre las preguntas retóricas con que concluye el libro[23]:

> ¡Qué cosa más docta y providente que Junio Bruto, que, sabiendo no parecer que sabía, engañó la malicia del tirano; que supo abrigar su venganza con un delito tan participado en la honra de todos, como la fuerza que a Lucrecia hizo Tarquino, en la piedad de una muerte tan religiosamente dolorosa como la de Lucrecia; que no se detuvo en tratar levantamiento, sino que se levantó sin tratado y conjura[24].

La mención de Plutarco a la posible paternidad de Julio César, con quien tuvo Servilia a Marco Bruto, permite a Quevedo deslizar otros comentarios interesantes sobre la pasión amorosa, vista como deseo o ansia irrefrenable que conduce a la culpa. El ejemplo de Julio César con Servilia fue determinante, porque la mala conciencia le impidió ver en Marco Bruto el futuro ejecutor de su muerte. Quevedo, como en el caso de Lucrecia, deja entrever que, de forma completamente involuntaria, la

[22] Quevedo, *Marco Bruto,* p. 133.

[23] Las analogías contrastadas (las vidas paralelas) entre Junio Bruto y Marco Bruto, y entre Tarquino y Julio César sirven para la argumentación final. Implícitamente el parangón entre Lucrecia y Porcia, modelos tópicos de la castidad, complementa las correspondencias.

[24] Quevedo, *Marco Bruto,* p. 159.

mujer conduce al hombre hacia la perdición[25]. En un pasaje lleno de la elocución típica de su poesía amorosa, Quevedo explica cómo se produce la comunicación con la mujer, en la que ésta simplemente se presenta a la vista:

> ¿Qué mujer no le pide con vehemente ruego la hermosura, sin ver que en ella consigue el riesgo de la honestidad y la dolencia de su reputación? ¿Qué mancebo no desea gentileza y donaire, y con ella adquiere el aparato para adúltero, y los méritos para deshonesto? [...] Si queremos hallar la causa deste desatino de Julio César, a pocos pasos hallaremos que fue su pecado. Tenía César a Bruto por hijo suyo, y juzgábalo así por haber nacido en el tiempo que con más pasión y más encendidas finezas gozaba de Servilia, su madre.
>
> Parentescos por línea del pecado y del adulterio, la sangre que prueban es la que derraman. Las mujeres son artífices y oficinas de la vida, y ocasiones y causas de la muerte. Hanse de tratar como el fuego, pues ellas nos tratan como el fuego. Son nuestro calor, no se puede negar; son nuestro abrigo; son hermosas y resplandecientes: vistas, alegran las casas y las ciudades; mas guárdense con peligro, porque encienden cualquier cosa que se les llega; abrasan a lo que se juntan, consumen cualquier espíritu de que se apoderan, tienen luz y humo con que hacen llorar su propio resplandor. Quien no las tiene, está a escuras; quien las tiene, está a riesgo; no se remedian con lo mucho ni con lo poco: al fuego poca agua le enciende, mas mucha le ahoga luego; fácilmente se tiene, y fácilmente se pierde. La comparación propia me excusa el verificarlas; porque fuego y mujer son tan uno, que no los trueca los nombres quien al fuego llama mujer, y a la mujer fuego. La ceniza de Julio César dice bien esto entre las brasas de Servilia, que en una centella que invió con él después de tantos días, le dejó en las entrañas abrigado el incendio, y disimulada en amor paternal la hoguera[26].

Creo que en ningún otro lado de la obra quevediana, con todos los condicionantes genéricos y coyunturales que admite un texto de esta naturaleza, se puede hallar una reflexión tan ecuánime sobre la condición femenina como en éste, donde trata de conciliar las tópicas y tradicionales consideraciones sobre el peligro de las mujeres con la necesidad de su concurso. Quevedo, aunque apela vagamente al prudente cuidado, proclama como esencial la irresoluble paradoja del fuego que alumbra y quema al tiempo para comprender su relación con ellas: «quien no las tiene, está a escuras; quien las tiene, está a riesgo». El *exemplum* de Servilia, pues, explica los riesgos de la mujer, «oficina de la vida y ocasión para la muerte».

La figura de Porcia ocupa un lugar principal en la biografía de Plutarco y, por supuesto, en la glosa quevediana. Porcia se engarza de forma muy estrecha con Lucrecia, ya que ambas encarnan la castidad o la fide-

[25] En *La caída para levantarse,* p. 226, Quevedo escribe, a propósito de la recreación del episodio de la muchacha endemoniada (*Hechos de los Apóstoles,* 16, 16-21), lo siguiente: «el Apóstol desprecia la caricia y castiga el intento. Ningún traje viste tan ajustado a sus escamas la sierpe antigua como el cuerpo de una mujer, cuyo sexo y edad son esfuerzo mudo a la persuasión».

[26] Quevedo, *Marco Bruto,* p. 137.

lidad conyugal llevada al extremo del suicidio. Sus muertes violentas son recurso ejemplar para la defensa de las virtudes de las mujeres, como ocurre en el célebre *Tratado en defensa de virtuosas mujeres* de Diego de Valera, que Diego de san Pedro recrea, más brevemente, en el capítulo ya citado de *Cárcel de amor* titulado *Prueva por enxemplos la bondad de las mugeres* y en el que curiosamente Lucrecia y Porcia aparecen juntas. Plutarco cuenta la primera de las hazañas de Porcia: la de infligirse una herida en el muslo para compartir con Marco Bruto la tristeza que le aflige y para llamar la atención de él sin interpelarle con preguntas. Quevedo recoge sólo ese episodio (no el más famoso de su muerte, con las brasas en su boca, tras la noticia del suicidio de Marco Bruto, que debería incluir la *Segunda parte* prometida), con una exaltación heroica de su proceder.

Quevedo comienza con dos expresiones generales, de orden en apariencia tópico, que repite en otros lugares de su obra[27]:

> Los hombres que han sido afeminados, han sido torpísimo vituperio del mundo. Las mujeres que han sido varoniles, siempre fueron milagrosa aclamación de los siglos; porque, cuanto es de ignominia renunciar lo bueno que uno tiene, es de gloria renunciar lo malo y flaco.

La idea de la virilidad de la mujer es tópico tradicional, pero tal vez Quevedo lo sacara para el caso del propio relato de Porcia en Valerio Máximo: «*Cuius* [de Catón] *filia minime muliebris animi*» (III, 2, 15). Quevedo elogia precisamente ese espíritu alejado de lo que él considera «el natural de todas las que lo son, derribado a las niñerías del agasajo y sólo atento al logro de su hermosura, y a la hartura de su deleite, y a la servidumbre de su regalo». El *exemplum* de las mujeres que ejercieron heroicas acciones (no se olvide la Jael o la Judit bíblicas ya mencionadas) encuentra en Porcia el cénit:

> muchas mujeres ha laureado la guerra, muchas ha consagrado a la inmortalidad la virtud de los gentiles; empero ninguna fue igual a Porcia, que reconoció la flaqueza del sexo, y no sólo la desmintió, mas excediendo el ánimo varonil, fue a su marido mujer y sacrificio, dolor y ejemplo, y por acompañarle en el espíritu, despreció acompañarle en el tálamo.

Quevedo cede a Porcia la voz, como Plutarco había hecho en el texto comentado, en dos oraciones repletas de patetismo, pero también de prudentes consideraciones que encarecen su condición heroica y ejemplar:

> – Saldrá mi sangre y mi alma (dijo Porcia) de mi cuerpo, mas no saldrá tu secreto; y si no se puede fiar secreto a mujer que no sea muerta, por merecer que me le fíes cuando no me le puedas fiar, me he dado la muerte. Más quiero merecer ser tu mujer, que serlo; mejor es dejar de ser mujer con la

[27] En el propio *Marco Bruto,* Quevedo escribe: «Y como supo sacar cierta su sospecha, tuvo sospecha de Bruto y de Casio, y no de Marco Antonio y Dolabela, hombres abultados con las desórdenes de la gula, ocupados en afeminar las propias asperezas varoniles, a quien solamente deben temer las rameras por competidores» (Quevedo, *Marco Bruto,* p. 141).

muerte, que ser mujer y no merecer serlo con la vida. Con esto nos acabará un cuidado a entrambos, pues yo te veo morir del que tienes, y yo muero del mismo, porque no le tengo. Yo no sé lo que padeces, y lo padezco porque no lo sé. Si alcanzares de días a tus cuidados, que a mí me alcanzan de días, vivirás más que yo, mas no mejor. Yo te perdono que ahora me tengas lástima, porque te quiero tanto, que sólo sentiré que después me puedas tener invidia. No pidas mi salud a los dioses, ni la solicites en los remedios; que yo no quiero que la muerte que me da la constancia, me la estorbe la medicina. Más gloria te será haber tenido mujer que te haga falta, que tener mujer que te sobre. No te digo que vivas ni que mueras: vive si pudieres, y muere si no pudieres más.

– Bruto, en nada tienes peligro: si matas, te debe tu patria su vida; si mueres, te debe por su vida tu muerte. Si ésta se sigue, me acompañarás como marido; si se difiere, me seguirás como amante. Yo ruego a los dioses que permitan que te aguarde a ti, y no a César; que tu amor y este secreto le llevo conmigo a los silencios del sepulcro. El pensar quiere tiempo, y lo pensado ejecución. Muchas cosas hay que no se dicen, y se derraman; porque lo que no se comunica, se sospecha. Nada es tan seguro como pensar lo que se ha de hacer, y nada es secreto si para hacer lo determinado se tarda en pensar, cuando el pensar es delito y la tristeza amenaza. Recátate del tiempo, que es parlero, y advierte que tales intentos se han de tener, y no se han de detener[28].

Quevedo amplifica con la *sermocinatio* de Porcia lo que el texto de Plutarco no indica. En la primera *oratio,* Quevedo rehace la parte final del discurso de Plutarco, ya repetida en su glosa: en especial, la idea de que la muerte de Porcia glorifica a Bruto. Quevedo hace patético el ruego en boca de la propia Porcia, al solicitar que Bruto no pida a los dioses por su salud. Plutarco algo insinuaba en su discurso: Bruto, «atónito, y enajenado con la admiración y la pena, levantando las dos manos al cielo, suplicó a los dioses fuesen propicios a su intento, para que se mostrase digno marido de Porcia», pero el comentario de Quevedo pondera aún más el sacrificio de ésta.

Más relevante me parece la segunda *oratio* en relación con la condición femenina de la protagonista: no aparece en ningún pasaje de Plutarco; es invención quevediana que cumple una función más decisiva de la que el original podría presentar. Decidido a la conjuración contra Julio César, Bruto es presentado, sin embargo, por Plutarco como «profundamente melancólico, vacilando en los senos de las dificultades y las amenazas de los riesgos», en traducción de Quevedo. Según Plutarco, la acción de Porcia de herirse a propósito y de prometer matarse antes que revelar el secreto de la conjura provoca la admiración a Bruto, pero Plutarco no presenta a Porcia animando a Bruto a disipar sus temores, como sí hará Quevedo en esta segunda oración. No es insustancial el asunto, ya que Quevedo hace depender la definitiva resolución de la conjura (por encima del texto de Plutarco) a las palabras alentadoras de Porcia. Si retrocedemos al epígrafe en el que se relata la noche previa a la ba-

[28] Quevedo, *Marco Bruto,* pp. 140-41.

talla farsálica en la que Marco Bruto lee a Polibio, veremos cómo Quevedo se demora en subrayar la arrojada naturaleza del protagonista, prudente pero resuelto a enfrentarse a sus adversarios, con parecidos términos a los que pone en boca de Porcia en su novedosa etopeya:

> No pensó lo que en ella le podía acontecer: estudió lo que debía obrar. Considerar los peligros es prudencia de cobardes, habiendo de entrar en ellos; y también muchas veces es cobardía de valientes. El general ha de ser considerado, y el soldado obediente. Muchos vencimientos ha ocasionado la consideración, y muchas vitorias ha dado la temeridad. No apruebo los temerarios, ni condeno los cuerdos: digo quiénes son los que deben ser lo uno o lo otro, y enseño el peligro desta virtud y el logro de aquel vicio. El ánimo que piensa en lo que puede temer, empieza a temer en lo que empieza a pensar. Y muchas veces a sí mismo se persuade el miedo, y se le hace el discurso receloso, porque no hay quien no se crea a sí mismo. Y es blasón grande del temor, siendo tan ruin, hacer de nada algo y de poco mucho. Crece las cosas sin añadirlas, y su aritmética cuenta lo que no hay. Es el testigo falso más pernicioso del mundo; porque, siendo falsario de ojos, ve lo que no mira[29].

La voz en primera persona, no habitual (*no apruebo, ni condeno, digo*), con los señuelos de un estilo grave, persuade al lector de que el autor cree en estas reflexiones. Porcia le recomienda lo mismo a Bruto, con el patetismo lógico que Quevedo subraya con la reacción de Bruto: «se enterneció humanamente en la piedad de oficio tan lastimoso». La alabanza del héroe decidido, propia del género encomiástico, se esconde tras una voz femenina, «*minime muliebris*», que aparece como paradigma del valor y la prudencia políticas.

Eva, Débora, Jael, María Magdalena, Herodías, Judit, la samaritana, la adúltera, la *hemorrhoisa,* del Viejo y Nuevo testamento; Frine, Lucrecia y Porcia, de la historia de Roma, constituyen una especie de *speculum mulierum* que Quevedo urde a lo largo de su prosa grave. Jael, Herodías, Judit o Frine, en diferente ángulos, se vinculan a Eva por su poder seductor, capaz de provocar (para bien o para mal, con *caricia,* en todo caso) la muerte o el pecado. Quevedo, en dos de sus tratados estoicos, *La cuna y la sepultura* y *Providencia de Dios,* recoge esa visión, con idénticas expresiones: en la primera dará consejo:

> Querer a las mujeres permite la naturaleza, y la ley de gracia enseña cómo sea sin delito; pero adorarlas y sujetar a ellas el alma no lo aconseja sino el deleite y vicio, que es tan poderoso que persuade tales cosas, y no sé si lo atribuya tanto a sus fuerzas como a nuestra flaqueza. De la mujer, como de las otras cosas, usa, pero no te fíes[30].

y en la segunda, con descripciones próximas a la sátira en el pasaje antecedente, concluirá:

[29] Quevedo, *Marco Bruto,* p. 137.
[30] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* p. 40.

> con que hipócrita de divinidad, es maravilla tirana de los sentidos y potencias más bien reportados, aprisionando en una vista descuidada, en un movimiento casual de las letras con los doctos y las armas en los valientes; aherrojando en un cabello libertades presuntuosas y magníficas, encendiendo en volcanes la nieve, que la muerte en que el último invierno de la vida ventisca de las canas. Y por la última y más insolente de sus hazañas, granjea la idolatría, falsifica la religión, multiplica herejes, es deslizadero de los virtuosos, despeñadero de los malos, moneda falsa que muchas veces nos compra lo temporal y no pocas lo eterno. Esta, pues, ilusión vanagloriosa (que la fuerza da martirios en su persona, embustera de divinidad, siendo tierra amasada en carne y hueso, apuesta con el cielo más bien enjoyando a luces y se hace más apetecible a los apetitos desenfrenados) no sólo se afrenta de ser cuerpo, no sólo presume de ser cielo sino de ser preferida a él[31].

Las mismas mujeres bíblicas añaden motivos para la consideración política, como en Débora, la Magdalena, la samaritana, la adúltera, la enferma o la propia Eva, quienes proporcionan distintos pareceres sobre la relación con los reyes, a partir de la analogía que confiere Cristo como monarca ejemplar. Las mujeres romanas, Lucrecia y Porcia, representan el valor de la castidad, pero también aparecen como las varoniles figuras que sirven de ejemplo a los propios hombres. Como señalaba al comienzo, resulta difícil trazar el pensamiento de Quevedo en relación con la mujer y, desde luego, no era mi objetivo tan siquiera pergeñarlo, pero cabe aventurar ciertas opiniones a la luz de cómo extrae del elenco femenino que otorga la Historia (bíblica o no, que para el siglo XVII es lo mismo) las protagonistas que modulan su particular visión de las mujeres.

[31] Quevedo, *Providencia de Dios,* p. 173.

Bibliografía

Candelas Colodrón, M. Á., «La erudición ingeniosa de González de Salas», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 147-89.

Espinosa, P., *Primera parte de las Flores de Poetas Ilustres de España* (ed. facsímil), Madrid, Real Academia Española, 1991.

Martinengo, A., «La muerte de Porcia: ¿un recurso retórico? (de Plutarco al *Marco Bruto* de Quevedo)», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 409-21.

Mena, J. de, *Laberinto de Fortuna,* ed. C. de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994.

Plata, F., «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 225-47.

Quevedo, F. de, *Homilía de la santísima Trinidad,* en *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 48.

Quevedo, F. de, *La caída para levantarse,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.

Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura,* ed. L. López Grigera, Madrid, Real Academia Española, 1969.

Quevedo, F. de, *Marco Bruto,* en *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 23.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.

Quevedo, F. de, *Oración que hizo Cristo en el huerto,* en *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 48.

Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.

Quevedo, F. de, *Providencia de Dios,* en *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 48.

Rey, A., *Poesía moral (Polimnia),* Madrid, Támesis, 1999.

San Pedro, D. de, *Cárcel de amor,* ed. C. Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

Schwartz, L., «Quevedo y las antigüedades griegas: los *Deipnosophistae* en su obra», en *Actas del V Congreso de la AISO. Münster 1999,* ed. C. Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Vervuert, Iberoamericana, 2001, pp. 1190-201.

La mujer en la metáfora quevediana

Elena González Quintas
Universidad de Santiago de Compostela

En las metáforas de la poesía de Quevedo se nos ofrece una visión de la mujer que es dual y ambivalente. En muchos de estos tropos la mujer es enaltecida hasta el nivel, casi divino, de lo adorable. Pero también abundan aquellas en que la mujer aparece denigrada hasta convertirse en una realidad odiosa, repugnante y abyecta.

Esta dualidad y este contraste sólo resultan comprensibles desde la consideración, muy presente en Quevedo, de los efectos trágicos que derivan de la implacable ley natural de la temporalidad, la corruptibilidad, la degeneración y la muerte. Estos efectos son más patentes y tienen un sentido más aleccionador cuando afectan a una realidad como la mujer, que es tenida por lo más alto y sublime. La metáfora quevediana muestra que no hay alturas que no se puedan someter a la desmitificación y a la iconoclastia, ni hay bajuras que no puedan ser ejemplarmente denunciadas a través de la sátira despiadada y de la crítica destructiva.

La dualidad a que nos referimos y la oposición dialéctica, en el sentido de las metáforas quevedianas de la mujer, revelan, en fin, hasta qué punto están vigentes en ellas los conceptos y las categorías propias del neoplatonismo renacentista y hasta qué punto esos valores están, al propio tiempo, en crisis. Ponen igualmente de manifiesto la operatividad en Quevedo de las prácticas del desengaño estoico, esto es, las razones estoicas para el desengaño: la visión de lo negativo en lo más positivo, de lo feo en lo más bello, de lo irreal en lo más real, de lo demasiado humano en lo casi divino.

Un sentido similar al de esta dualidad y ambivalencia expresada en las metáforas quevedianas de la mujer aparece en relación con el amor: es vida y es muerte, impulsa irresistiblemente al deseo y a la fruición en lo carnal, aferrándose, así, a lo que al mismo tiempo se considera caduco y deleznable y contradiciendo, por tanto, la visión neoplatónica que se profesa y el espíritu de contención al que invita el estoicismo, al que, por otra parte, no deja tampoco de acudirse en demanda de resignación y consuelo.

El grupo más nutrido de las metáforas quevedianas en las que la mujer resulta enaltecida es el emparentado con la neoplatónica «metafísica de la luz», según la cual la luz es realidad, bondad y belleza, de forma que estas propiedades se poseen, por parte de las realidades creadas, en el grado y medida en que se aproximan a la luminosidad que las origina. Se trata de términos imaginarios referidos al sol y a cuerpos celestes asociados a él e incluidos, por lo tanto, en el campo semántico de la luz y del fuego.

Todo deriva de la metáfora sol, «Sol del mundo inteligible»[1], que el propio Platón emplea para referirse a la Idea de Bien, el gran principio de toda realidad y valor. La difusividad de la luz y del calor del sol guarda profundo sentido analógico con la difusividad esencial del Bien, que es trascendencia, participación, donación de sí y entrega. En el Mito Platónico de la Caverna aparece, con un sentido muy parecido, el término fuego («la llama de un fuego»[2]), que hace que las gentes y los objetos del exterior se reflejen en el interior de la caverna. *Sol, fuego, luz* y, por expansión, *estrellas* y *aurora,* así como *claridad, brillo* y demás términos asociados, van a ser las metáforas utilizadas por Quevedo para describir a la mujer bella, manteniéndose dentro y, como veremos, enriqueciendo también, la tradición renacentista:

Por mi bien pueden tomar
otro oficio las auroras:
que yo conozco una *luz*
que sabe amanecer las sombras[3]. (423, vv. 5-8)

[Túmulo de la duquesa de Lerma]
Sólo advierte que cubre en mortal sueño
al *sol* de Lerma enternecida roca. (241, vv. 12-13)

[Amante separado de su dama]
Heme hurtado a mi *estrella.* (400, v. 11)

[Dama que mató a un águila]
¿O juzgaste su osar por infinito
en atrever sus ojos a tu *aurora*? (352, vv. 5-6)

[Angélica]
Empezó a chorrear *amaneceres,*
y *prólogos de luz,* que el cielo dora;
en doña Alda ajustó los alfileres
ver un *flujo de sol* tan a deshora. (875, vv. 433-36)

En el último grupo de versos, tanto «amaneceres» como sus sinónimos «prólogos de luz y flujo de sol a deshora», representan la belleza juvenil de Angélica al entrar en el salón en que está teniendo lugar la comida. El amanecer es *prólogo de luz* porque antecede a la plena ilumi-

[1] Platón, *República,* VI, 509b.
[2] Platón, *República,* VII, 511e.
[3] Todas las citas de la poesía de Quevedo corresponden a la edición de Blecua (1969-1981). Se cita siempre el poema seguido del número de versos; la cursiva es mía.

nación que corresponde al día, y entra «a deshora» porque la escena tiene lugar a mediodía. En su trabajo sobre el quevediano *Poema de Orlando,* Sabor de Cortazar introdujo «flujo de sol» dentro de la «creación idiomática de intención jocosa» ya que, señala, se trata de una creación formada a partir de «flujo de sangre», sintagma que resulta, en consecuencia, revitalizado[4]. A su vez, «chorrear amaneceres» constituye una unión anómala, ya que el verbo precisa, por su significado, un complemento con sema 'líquido'. A esto se refiere igualmente Sabor de Cortazar, en este caso al hablar de «enlaces de verbos con complementos sorpresivos»[5]. En todo caso, los términos subrayan la intensidad de la belleza a través de la intensificación de los fenómenos luminosos a los que alude, de forma tan neoplatónica, el poeta.

Los dos ejemplos que citamos a continuación permiten apreciar la conexión entre los términos imaginarios *sol* y *fuego:*

> [Angélica]
> Malgesí, con barbaza de cometa,
> apareció, mirando desde el viento
> al sol dormido, al fuego soñoliento. (875, vv. 846-48)

> Fui salamandra en sustentarme ciego
> en las llamas del sol con mi cuidado,
> y de mi amor en el ardiente fuego. (369, vv. 9-11)

> Concédele a mi noche y a mi ruego,
> del fuego de tu sol, en que me abraso,
> estrellas, desperdicios de tu fuego. (343, vv. 12-14)

Los dos están presentes, para el mismo término real (dama dormida), en el verso 848 del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* («al *sol* dormido, al *fuego* soñoliento») y se encuentran en el mismo sintagma en *llamas del sol* y *fuego de tu sol.* Tanto en los versos del soneto 369 que hemos reproducido, como en los del 343, están presentes el fuego para la belleza («llamas del sol» y «fuego de tu sol»), y el fuego para el amor del poeta («ardiente fuego» y «me abraso»), asumiéndose, así, el sentido neoplatónico a que más arriba nos referíamos[6].

Tan sólo en un caso presenta Quevedo a la mujer como *luna* y lo hace en el soneto 534, uno de los más claros exponentes de crítica anticulterana:

> El múrice, y el tirio, y el colora,
> el sol cadáver, cuya luz yacía,
> y los borrones de la sombra fría,
> corusca luna en ascua que el sol dora. (534, vv. 5-8)

[4] Sabor de Cortazar, 1966-1967, p. 107.

[5] Sabor de Cortazar, 1966-1967, pp. 112-13.

[6] El *fuego,* como metáfora de la mujer bella, aparece también en el núm. 389, v. 28; *lumbre,* en el núm. 270, v. 1 y 307, v. 10; *llama ardiente,* en el núm. 322, v. 5; *llama,* en el núm. 770, v. 149 y, por último, el adjetivo *ardiente* aislado, en 325, v. 12.

La luna, representada por *Diana,* aparece también en la poesía de Rioja, pero si en sus versos es metáfora de una mujer bella, en la de Quevedo presenta también una belleza, pero inerte; como reza el epígrafe, todo el soneto describe *un entierro de doncella*[7]. En todo caso, la personificación de la belleza en la luna (dama) encaja perfectamente en la concepción neoplatónica de transmisión de la belleza, esto es, de la luz, por vía de participación: la luna participa de la luz solar y es, por tanto, la propia luz solar en un grado inferior de realización.

Frente a esta única aparición de la metáfora *luna,* son más frecuentes las *estrellas* («Heme hurtado a mi *estrella*», o «y, sediento de *estrellas* y de *luces*, / se arrojó sobre Angélica de bruces»)[8], los *astros* («¿Por qué con dos incendios una vida / no podrá fulminar su luz ardiente / en dos diversos *astros* encendida?»)[9], el *firmamento*, la *esfera* (entendiendo como esfera el globo terráqueo), los *planetas* («[Reina y damas de la corte] en pie se puso la *esfera,* / y al *firmamento* siguieron / *imágenes* y *planetas*»)[10] y la *aurora* («[Dama que mata un águila] / ¿O juzgaste su osar por infinito / en atrever sus ojos a tu *aurora*»; «donde para que el *sol* salga / el *Aurora* da licencia» y «Las que tienen mejores pareceres, / a cintarazos de la nueva *aurora,* / con arrepentimiento de tocados, / parecieron un coro de letrados»)[11].

Soles, estrellas, rayos, lumbres, luces, luceros, esferas, fuegos, llamas o, en fin, verbos metafóricos derivados de las metáforas *fuego* o *llamas,* representan rasgos más significativos de la belleza de la dama, como los ojos y el efecto de su mirada sobre la del enamorado:

[7] Arellano, 1984, p. 400, sostiene que este término aparece por oposición a las metáforas de la luz, que representan la vida: «Las menciones de la luna, estrella, borrones de sombra, etc., indican el ocaso, que en oposición a los rudimentos de la aurora deben referirse a la muerte».

[8] Ver núm. 400, v. 11, y núm. 875, vv. 903-904. Creemos que el referente de los dos términos imaginarios presentes en «sediento de *estrellas* y de *luces*» es, como corresponde a este apartado, la belleza de la mujer. Otra posibilidad sería que el término real fuesen los ojos, pero el contexto niega esta opción (Angélica estaba dormida y, por lo tanto, no se podían ver sus ojos).

[9] Ver núm. 329, vv. 12-14. Quevedo plantea la posibilidad de amar a dos mujeres al mismo tiempo (dos amores, *incendios,* por dos mujeres, *astros*). García Berrio, 1978, p. 30, lo considera una innovación con respecto a los «lemas canónicos del amor cortés», y añade que la injerencia de la «experiencia personal» en la poesía de Garcilaso, Herrera o Góngora «no se tradujo en excepciones innovadoras como estas de Quevedo u otras semejantes de Lope de Vega». Sostiene Schwartz, 1999, p. 320, que, en una nota extensa de la edición *princeps,* González de Salas aclara que Quevedo toma esta idea de dos epigramas de la *Antología griega;* añade ella, a su vez, la posible influencia de la *Apología* de Apuleyo, obra intermedia en el proceso de transmisión. El *fuego,* para el amor del poeta, está presente en este verso, además de en *incendios,* en el participio *encendida.*

[10] Ver núm. 677, vv. 82-84. Para una nueva mención del término imaginario *esfera,* modificado a su vez por el complemento preposicional *de luz,* ver núm. 328, vv. 5-8.

[11] Ver núm. 352, vv. 5-6; núm. 677, vv. 71-72 y núm. 875, vv. 437-40. *Autoridades, s. v. cintarazo* recoge la siguiente acepción «golpe o latigazo que se tira de plano con la espada». Un golpe debió ser para las damas de la corte la entrada de Angélica (*nueva aurora*) en la sala.

¿Qué puede causarme enojos,
si, en cualquier parte del suelo,
me alumbran desde ese cielo
los dos soles de tus ojos? (418, vv. 21-24)

Sol con tu cara, estrellas con tus ojos. (408, v. 8)

Mándales a tus ojos
que no me lleven tras sus rayos bellos,
ya si los miro, o ya me miren ellos. (388, vv. 14-16)

Esas lumbres de amor, ricas y avaras,
o las tienen las del cielo por centellas,
menores en ardor, si menos raras. (456, vv. 9-11)

Mas en todo se parecen
tus luces a las de Apolo. (418, vv. 25-26)

Ni supo veros, ni sabrá estimaros
quien más codicia ver esos luceros. (456, vv. 5-6)

De siempre *gloriosas llamas*
ocultáis sumos imperios. (436, vv. 9-10)

[Divinos ojos] que *abrasaban* desde el suelo. (411, v. 9)[12]

Existen también poemas satíricos, dedicados inicialmente a un asunto serio, en los que se encuentran casos de metáforas idénticas, en sentido y contexto, a las que acabamos de citar. Así, en las décimas 673, dedicadas a la *Fiesta de toros, con rejones, al Príncipe de Gales,* el poeta se dirige a Floris, su dama, con versos del tipo «[con tu vista] tú *abrasabas,* él llovía, / haciendo tus *dos luceros* / suertes en los caballeros» (vv. 37-39); en la jácara 860, los ojos de la mujer son *estrellas,* mientras que *batallas* y *ejércitos* el efecto que producen sobre su enamorado[13]; por último, en el romance 719, el Manzanares describe con horror las

[12] Para más ejemplos de los ojos como *luces* ver núm. 209, vv. 51-55; núm. 316, vv. 12-14; núm. 377, vv. 5-8; núm. 456, v. 13; núm. 471, v. 8; núm. 278, vv. 42-43 y 48-49 y núm. 405, vv. 8-9; para *luz* núm. 308, vv. 1-4; núm. 309, vv. 1-2; núm. 376, vv. 9-11 y núm. 499, v. 11; *fuego,* combinado con la *luz,* en núm. 476, vv. 5-8 y *fuego* aislado en núm. 306, vv. 1-2; núm. 308, v. 14; núm. 503, v. 11 (variantes: *lumbre,* en núm. 411, v. 14; *llamas* en núm. 875, v. 482; *ardor,* núm. 306, vv. 9-11; *monarcas del fuego,* núm. 436, v. 12 y, para el efecto de la mirada, *abrasar,* núm. 418, v. 27 y *encender,* núm. 317, v. 6); para *esferas* ver núm. 452, v. 13; *soles* en núm. 428, v. 25; núm. 326, v. 9 (*sole*); núm. 482, vv. 12-14; núm. 484, v. 3; núm. 505, vv. 5-8; núm. 387, vv. 25-30; núm. 426, vv. 37-38; núm. 429, vv. 1-4; núm. 433, vv. 89-96 y núm. 210, v. 8 (el término imaginario se introduce, en este caso, por el verbo *atreviose,* lo que quizá reste valor a la fórmula metafórica; creemos, con todo, que merece la pena incluirlo); *estrellas* en núm. 205, vv. 89-90; núm. 389, vv. 57-60; núm. 415, vv. 26-28; núm. 443, vv. 3-4 (en este la metáfora es, en concreto, *estrellas negras,* ya que los ojos de Lisi son oscuros); núm. 445, v. 14 y núm. 875, v. 828; *zafiros,* en núm. 386, v. 30; *luceros* en núm. 307, vv. 7-8; *rayos* y *luces* en núm. 316, vv. 12-14; para *rayos* ver núm. 505, vv. 12-14; núm. 436, vv. 15-16; núm. 854, vv. 33-36; núm. 768, v. 171 y núm. 418, v. 29; y, por último, *monarcas celestiales* en núm. 875, vv. 473-76.

[13] De hecho, Martinengo, 1983, p. 135, a propósito de esta jácara, afirma que «con estrofas atestadas de palabras de germanía, alternan otras, las alusivas a la pasión de amor, cuyo repertorio metafórico es el del amor cortés».

esperpénticas figuras femeninas que se bañan en sus aguas, salvándolo únicamente la belleza de Floris: «A *rayos,* con su mirar, / al sol mesmo desafío, / y a las esferas y cielos, / a *planetas* y *zafiros*» (719, vv. 89-92).

No por estar inserto en la tradición a la que más arriba aludíamos deja Quevedo de innovar en el campo de la metáfora; algunas de estas innovaciones, con las que el tropo se renueva y desarrolla, son de interés a nuestro propósito, en la medida en que implican una intensificación de las cualidades destacadas (luz, calor, etc.) o las hacen destacar por la deliberada supresión de los términos que habitualmente las expresan. Nos estamos refiriendo a los tropos de segundo grado y a la elipsis del término metafórico.

En la noción de tropo de segundo grado seguimos a Lausberg[14], quien considera que la metáfora es un tropo de primer grado y señala, al propio tiempo, que puede participar en la configuración metafórica de tropos de segundo grado. Estos, en efecto, se forman superponiendo a la metáfora un nuevo tropo (metonimia, sinécdoque, antonomasia, una nueva metáfora o una perífrasis). La metáfora base, casi siempre elíptica aunque sobreentendible con facilidad, queda en todo caso superada por un nuevo término imaginario que, normalmente, se sitúa a mucha distancia con respecto al término real, pero intensificando la cualidad destacada[15]. Obsérvense los siguientes versos:

> La vista frescos los *incendios* bebe,
> y, volcán, por las venas los dilata. (306, vv. 5-6)

> [Angélica]
> Empezó a chorrear *amaneceres,*
> y prólogos de luz, que el cielo dora. (875, vv. 433-34)

> Buscaron mis tinieblas a su *día,*
> que dando luz al mesmo sol andaba. (369, vv. 7-8)

Incendio, *amaneceres* y *día* son tropos de segundo grado, formados, respectivamente, a partir de las metáforas de primer grado 'fuego' y 'sol', que describen la belleza de la mujer; se trata, en concreto, de sinécdoques y metonimias de la metáfora, ya que a las metáforas se les superpone una sinécdoque del todo por la parte o una metonimia de causa por efecto (tanto el todo con respecto a la parte como la causa en relación con el efecto, implican una intensificación en la cualidad expresada: la que va de 'fuego' a *incendio,* de 'luz' a *amanecer* y de 'sol' a *día*).

[14] Lausberg, 1968, III, p. 242.

[15] Lausberg, 1968, III, p. 242: «Hay también tropos de dicción de segundo grado, que entre el tropo analizado y la *res* mentada intercalan un tropo no realizado, de suerte que resulta una gradación [...]: *res* mentada > tropo (no realizado) de primer grado > tropo realizado de segundo grado. Se puede distinguir la bigradualidad isótropa (= operación de segundo grado con ayuda del mismo tropo) de la bigradualidad heterótropa (= operación realizada con tropos distintos). Así, la perífrasis de la perífrasis muestra una bigradualidad isótropa, mientras que la antonomasia de la metáfora o de la ironía así como la perífrasis metafórica (y metonímica) muestran bigradualidad heterótropa».

Más numerosos son aún los casos de tropos de segundo grado que tienen los ojos como último referente. Se trata de sinécdoques, metonimias, antonomasias o perífrasis que se superponen a metáforas. Estos tropos pueden tener un carácter directamente intensificador de la cualidad a que se hace referencia o, más bien, extensivo, esto es: aplican a todo el sujeto la propiedad característica de una de sus partes o elementos, lo cual, en definitiva, es otra forma de intensificar la propiedad a que se alude y que, en los casos que aquí analizamos, es la belleza de la dama que se pretende enaltecer. Atiéndase a lo que se expresa en estos versos:

> Retando está rayo a rayo
> todas las estrellas fijas,
> y con *breves firmamentos*
> más amenaza que mira. (429, vv. 9-12)

Es preciso partir de la acepción de *firmamento* como «cielo estrellado» (*Autoridades*) y del que las *estrellas* son parte o contenido. A la metáfora ('estrellas', por el brillo de los ojos) se superpone, por tanto, una sinécdoque. Los *firmamentos* son, además, *breves*, porque se encuentran reducidos al pequeño espacio del ojo. El efecto conseguido es la intensificación de la cualidad a destacar en los ojos, brillo en este caso.

Observemos, por contra, el tropo de segundo grado que presentamos a continuación:

> Mas tú en la tierra, luz clara del cielo,
> *firmamento* que vives en el suelo. (407, vv. 7-8)

La mujer es *firmamento* por ser portadora de 'estrellas' (metáfora de los ojos). El referente de *firmamento* no es, en este caso, ojos, sino la propia mujer. El tropo es de sentido extensivo, ya que se extiende a todo el sujeto el atributo de sus ojos, pero pretende, en último término, un efecto intensificador: se da por hecho que la cualidad a destacar es tan relevante que puede caracterizar o definir a toda la persona[16].

Si bien los tropos directamente intensificadores son más abundantes, tampoco faltan los de carácter extensivo[17]:

> Mal se disfraza el cielo
> con manto de tinieblas:
> que las estrellas parlan
> que es *cielo* quien las lleva. (428, vv. 9-12)

> [Artificiosa flor, rica y hermosa]
> Cuando caíste de su frente bella,

[16] Fucilla, 1960, p. 207, ha encontrado la fuente de este madrigal en otro de Luigi Groto; sin embargo, este tipo de tropo de segundo grado no se encuentra en la referida fuente.

[17] Se ha considerado que la intensificación en la expresión del color, por ejemplo, es una de las características más novedosas de las metáforas de la poesía de Quevedo (ver Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 266-73). Los procesos intensificadores son numerosísimos en Quevedo y afectan a todas las cualidades de la dama cantada.

no te tuve por flor; que, como es *cielo,*
no esperaba yo dél sino una estrella. (370, vv. 9-11)

El referente de estos dos tropos es la mujer, ya que ella es portadora de las estrellas, soles o planetas; en efecto, cualquiera de estas tres puede ser la metáfora de primer grado para los ojos, explícita, por otra parte, en el primer grupo de versos («que las estrellas parlan / que es cielo quien las lleva» 'de nada vale a la noche ocultar las estrellas con nubes, ya que es la mujer la que las luce').

Véase el efecto enaltecedor logrado en los tropos que a continuación se comenta, todos de sentido directamente intensificador:

La brújula de tus ojos,
que dos *firmamentos* forman. (860, vv. 15-16)

[La lumbre que murió de convencida
con la luz de tus ojos]
bien pudo blasonar su corta vida,
que la venció beldad tan alentada,
que con el *firmamento,* en estacada,
rubrica en cada rayo una herida. (309, vv. 5-8)[18]

Cuando con belicosas luces miras
y todo el *firmamento* en flechas tiras. (404, vv. 43-44)

El término real es siempre ojos, «estrellas» la metáfora y, tras la superposición de la sinécdoque, el tropo de segundo grado es firmamento. Las luces son belicosas porque la mujer no corresponde al amor que su enamorado le profesa, sino todo lo contrario, de ahí que 'hiera su mirada' como flechas.

Hay tropos de segundo grado, formados por la superposición a la metáfora de una antonomasia:

Lisis, por duplicado ardiente Sirio
miras con guerra y muerte l'alma mía. (484, vv. 1-2)

Siempre con *duplicado Sirio* cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y nadar llamas húmidas los peces. (482, vv. 9-11)

Las metáforas de primer grado son estrellas y, en concreto, *Sirio,* estrella del Can Mayor, que destaca por ser la más brillante del firmamento.

De nuevo estrellas, soles o planetas son los ojos y, dando un paso más, se convierten en auténticos *cielos:*

A mirarse esos *dos cielos*
uno a otro en vuestra cara,
toda la luz batallara. (417, vv. 41-43)

[18] A su vez, el verbo metafórico *rubricar* está inducido por la *herida* metafórica, ya que ambos comparten el color rojo (de la sangre, en el caso de heridas, y de la tinta en el caso de rúbrica).

Yo, que mis ojos tenía,
Floris taimada, en los tuyos,
presumiendo eternidades
entre *cielos* y coluros. (766, vv. 49-52)[19]

Sin los *cielos* de Clarinda,
nada apetezco ni envidio. (770, vv. 167-68)[20]

Lo mismo sucede con el fuego, término imaginario con el que los ojos comparten brillo y belleza; Quevedo lo supera intensificando sus connotaciones mediante la superposición de una sinécdoque del todo por la parte[21]:

[Al jabalí que mató con una bala la serenísima infanta doña María]
Pues, al poner la mira para verte,
cerrado el *un incendio* de su cara,
asegurando el tiro,
empobreció de luz cielos y tierra. (204, vv. 89-92)

Por imitar mi envidia se abrasaba,
cuando en sus aguas mi atención ardía:
y, en dos *incendios,* Fílida se helaba. (350, vv. 12-14)

En este *incendio* hermoso que, partido
en dos esferas breves, fulminando. (462, vv. 1-2)

Para expresar el brillo intenso de los ojos de Lisi en el retrato que el poeta llevaba en un anillo, Quevedo recurre a una perífrasis personificadora de la metáfora[22]:

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado. (465, vv. 5-8)

Los ojos se presentan por medio de una perífrasis de la metáfora: «Traigo el campo que pacen estrellado / las fieras altas de la piel luciente»[23]: los ojos son 'las estrellas de las constelaciones más brillantes', probablemente las Osas (fieras), que pacen todas las demás, es decir, se las

[19] *Coluros* es también metáfora de primer grado para el referente ojos. *Autoridades* recoge la siguiente acepción: «Voz de la astronomía. Son dos círculos máximos, que se consideran en la esfera, los cuales se cortan en ángulo recto por los polos».

[20] Para el tropo de segundo grado *cielos* ver también núm. 403, v. 35; núm. 404, v. 32 y núm. 418, v. 52.

[21] Así describe también el proceso Fernández Mosquera, 1999, p. 116, aunque para él la metáfora de primer grado a la que se superpone la metonimia es sol o estrellas: «Los ojos son incendios porque previamente se ha dado el proceso metafórico de convertirlos en sol o estrellas y de ahí el ardor incendiario de su mirada».

[22] Ya hemos aludido en la introducción a la aparición del retrato en pintura y en literatura, algo que se encuentra ligado al gusto barroco por el detallismo y la descripción minuciosa de «lo más humilde y elemental» (Orozco, 1975, p. 52).

[23] Es preciso no olvidar que, en el universo ptolemaico, el primer cerco, donde estaba el «*primum mobile*», era también la bóveda en que estaban sujetas las estrellas fijas. Esta bóveda se mantiene en la concepción de Copérnico que Quevedo conoce.

comen[24]. La suma de toda la luz integrada en estos versos hace entender que los ojos superen el amanecer de un día soleado: «día de luz y parto mejorado». El verso «La piel del cielo cóncavo arrollada» (534, v. 9) es muy parecido; Arellano y Schwartz[25] ven en él una representación de la oscuridad de la muerte. No difiere en mucho la opinión de Crosby[26], quien tan sólo matiza que arrollada significa «llevada por la furia del viento (entendemos que aquí la piel del Cielo es las nubes, que están como sobre la concavidad del cielo, o que lo cubren)». Para la interpretación de este verso nosotros nos apoyamos en los que acabamos de analizar: «Traigo el campo que pacen estrellado / las fieras altas de la piel luciente» (465, vv. 5-6). Si el referente de estos dos versos son 'los ojos de la mujer que superan en luminosidad a todas las estrellas del cielo', creemos que la piel del cielo arrollada describe 'los ojos cerrados de la mujer sin vida'.

Por último, día de luz es, también, un tropo de segundo grado: día es el efecto de la salida del sol, metáfora de los ojos. De nuevo encontramos este tropo de segundo grado en los siguientes versos:

> Bien sé que podrá el espejo
> daros, ojos, un *buen día,*
> aunque tanta valentía
> no la traslada el reflejo. (417, vv. 57-60)

> A ser sol al mismo sol,
> a ser *día* al mismo día,
> enseñaba con sus ojos
> la belleza de Florinda. (429, vv. 1-4)

Los ojos son buen día porque son metafóricos soles sobre los que se superpone una metonimia; el espejo es, por tanto, el único que puede, reflejándolos, proporcionarles un buen día. Estos soles, además, están también por encima del verdadero sol y del verdadero día porque les enseñan.

También con sol como metáfora base, pero superponiendo una metonimia de lugar de procedencia por procedente, se obtiene el tropo de segundo grado Oriente:

> Diez años de mi vida se ha llevado
> en veloz fuga y sorda el sol ardiente,
> después que en tus dos ojos vi el *Oriente,*
> Lísida, en hermosura duplicado. (471, vv. 1-4)

[24] Como anotan Blecua, en *Poesía original,* 1990, p. 475, nota 2, y Moore, 1974, p. 211, Quevedo en estos versos está parafraseando uno de Góngora: «Luciente honor del cielo / en campo de zafiros pace estrellas» (*Soledades,* I, vv. 5-6). Egido, 1979, pp. 154-55, recoge los múltiples casos del verbo metafórico *pacer* que, a partir de Góngora, aparecieron en la poesía aragonesa del siglo XVII. Con todo, Quevedo va un poco más allá que Góngora: Góngora describe un amanecer primaveral, dominado por la constelación de Tauro que, con la llegada de la luz, *pace* las estrellas. Quevedo aplica esta metáfora a los ojos de la mujer, recibiendo, por tanto, la metáfora un referente más distante que el de Góngora.

[25] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* ed. Arellano y Schwartz, pp. 316 y 894.

[26] Quevedo, *Poesía varia,* ed. Crosby, p. 360.

En el ampo de la nieve,
dos *orientes encendidos,*
portento de yelo y fuego,
Non plus ultra de lo lindo. (770, vv. 141-44)

En el último caso, el sustantivo metafórico, Oriente, está modificado por un participio con función adjetiva (*encendidos*), redundante con respecto al contenido del tropo que modifica. Esos dos orientes sobre la nieve de la cara constituyen un «portento de yelo y fuego».

Por último, la metáfora de primer grado es, en los dos siguientes tropos de segundo grado, 'rayos':

¡Qué de veces tus ojos,
de tanta voluntad dueños injustos,
me trujeron enojos
y me robaron gustos,
trayendo con sus rayos
al alma *julios* y a la orilla *mayos*! (393, vv. 25-30)

El término real es la mirada de la mujer, la metáfora rayos y los tropos de segundo grado *julios* y *mayos,* después de superponer una metonimia de continente por contenido o de causa por efecto, ya que en estos meses suele lucir el sol.

Las elipsis o elisiones de la metáfora permiten que términos metafóricos muy manidos y prácticamente lexicalizados sigan operando en el contexto a pesar de no aparecer de forma expresa; esto permite recurrir a metáforas de gran peso en la tradición, pero sin nombrarlas una vez más y sin, por lo mismo, contribuir todavía más a su desgaste. Con independencia de su originalidad formal, estas formulaciones metafóricas tienen a nuestro propósito el interés de que implican una exaltación de la cualidad que expresan; la metáfora es, en efecto, sobreentendida porque para todos es una evidencia que la cualidad expresada corresponde a la dama: no hace falta decir de forma explícita que la dama es sol, porque para todos es una evidencia. Véanse los siguientes casos:

[Apolo y Dafne]
Si el sol y la luz aborreces,
huye tú misma de ti. (209, vv. 44-45)

[A Catalina de la Cerda]
Si no salistes vos, ¿cómo hubo día? (290, v. 13)

[Túmulo a María Enríquez]
¿Quién alimentará de luz al día?
¿Quién de rayos al sol? (265, vv. 1-2)

Dafne huye de Apolo, es decir, huye del sol y de la luz; así, como ella es por su belleza luz y sol implícitos, huye de sí misma. En los dos casos siguientes se destaca la ausencia de la dama, bien porque no salió de su casa (en el caso de Catalina de la Cerda), bien porque ha fallecido. Así, se pregunta el poeta quién va a proporcionar la luz al día, si la difunta

era la luz, o cómo es posible que hubiese día si no salió a la calle Catalina de la Cerda, metafórico sol.

Con independencia de todas estas metáforas, vinculadas, como decíamos, a la metafísica de la luz y que se presentan en Quevedo con renovada expresividad, hay otras que entran dentro de la categoría de un platonismo más estricto y más puro, porque apelan a la primacía de la belleza anímica y porque la presentan participando de la inmortalidad que corresponde al espíritu:

> Esa benigna *llama* y elegante,
> que inspira amor, hermosa y elocuente,
> la entiende l'alma, el corazón la siente,
> aquella docta y este vigilante. (334, vv. 1-4)

> Basta ver una vez grande hermosura;
> que, una vez vista, eternamente *enciende,*
> y en l'alma impresa eternamente dura.
> *Llama* que a la inmortal vida trasciende,
> ni teme con el cuerpo sepultura,
> ni el tiempo la marchita ni la ofende. (471, vv. 9-14)

Schwartz sostiene que los versos del soneto 334 («Esa benigna llama y elegante, / [...] la entiende l'alma, el corazón la siente, / aquella docta y este vigilante») son un ejemplo de neoplatonismo puro porque «propugnan la posibilidad del conocimiento perfecto de lo bello»[27], siguiendo la ascendente trayectoria que va del sentimiento (corazón) a la inteligencia (alma). Subrayamos, además, la apreciación neoplatónica de que es la llama (esto es, la belleza) la que inspira amor[28]. También expone Quevedo, en el soneto 471, la concepción neoplatónica de la belleza y el amor, en el sentido de elevación purificadora que lleva desde el mundo sensible y temporal, al ideal y eterno[29].

[27] Schwartz, 1992, p. 229.

[28] Hay que recordar a este propósito que en el *Banquete* de Platón (202b) el amor es engendrado en la fiesta del natalicio de Afrodita, quedando, así, vinculados el amor y la belleza.

[29] En las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, que, como sostiene Schwartz, 1995, p. 118, Quevedo debió de tener siempre presentes, se encuentra explícitamente formulada la existencia de tres tipos de amor. Comp. Herrera, *Anotaciones,* pp. 321-22: «Y así hay (según los platónicos) tres especies de Amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consideración de la espiritual y divina; el activo, que es el humano, es el deleite de ver y conversar; el tercero, que es pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia, es el ferino y bestial, porque, como ellos dicen, conviene más a fiera que a hombre. El primero de estos es altísimo; el segundo medio entre los dos; el postrero, terreno y bajo, que no se levanta de viles consideraciones y torpezas. Y aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube de ella a la mente». Aclara Schwartz, 1995, p. 121, que el neoplatónico es el segundo, «el amor perfecto, que es reflejo del amor divino, paso intermedio en el «*itinerarum mentis*» del ascenso del alma, el que se representa en los textos quevedianos». A su vez, Jauralde, 1997, p. 113, precisa que la idea de «vivir amorosamente más allá de la muerte» se encuentra ya en Marcial (X, 67) y, ya más cerca de Quevedo, en la Égloga III de Garcilaso («mas con la lengua muerta y fría la boca / pienso mover la voz a ti debida», vv. 11-12) y en Cetina.

Quevedo crea también metáforas de intenso sentido neoplatónico para los ojos y las inserta en sonetos dedicados por entero al amor y a la belleza, utilizando elementos de la astronomía ptolemaica, muchos de los cuales se mantienen en Copérnico y que ponen de manifiesto una visión jerarquizada de los cuerpos celestes, muy estimada por el neoplatonismo:

> *Vivos planetas* de animado cielo,
> por quien a ser monarca Lisi aspira,
> de libertades, que en sus luces ata.
> Esfera es racional, que ilustra el suelo. (443, vv. 9-12)

> Las luces sacras, el augusto día
> que vuestros ojos abren sobre el suelo,
> con el concento que se mueve el cielo,
> en mi espíritu explican armonía.
> [...]
> Primeros mobles son vuestras esferas,
> que arrebatan en cerco ardiente de oro
> mis potencias absortas y ligeras. (333, vv. 1-11)

Los ojos de Lisi son vivos planetas de un cielo en movimiento, animado, en el que la propia dama es sol: monarca, astro rey, a quien queda vinculado aquel al que su belleza atrae, como atraídos son los planetas por el sol («en sus luces ata»). En la estrofa se hace notar una concepción ya copernicana o heliocéntrica del universo planetario, aunque se mantengan, como sucede en el propio Copérnico, elementos ptolemaicos, afines, como decíamos, a las concepciones neoplatónicas[30]. Esto se ve mejor aún en el verso siguiente, en el que se alude a este conjunto en el que Lisi es pieza fundamental (rey o sol) con el nombre de esfera racional (esto es, de estructura y movimientos matemáticos) y que «ilustra el suelo»: lo ilumina, le infunde realidad y vida[31].

En las estrofas reproducidas del soneto 333 se alude a los ojos de Flora como soles: *luces sacras* y *augusto día,* que se abren sobre el suelo y ponen en el alma la misma armonía, concento, con que se mueve el cielo. El carácter sacro de esas luces y la condición augusta de ese día denotan el contexto neoplatónico del que los términos se toman. Esto se pone más de manifiesto en la estrofa siguiente, en la que los ojos se llaman primeros mobles: estos, en la concepción ptolemaica y neoplatónica, eran

[30] Ptolomeo considera que la tierra, centro del universo, está rodeada por una serie de órbitas que son, comenzando por la más próxima, la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno y, a continuación, la esfera de las estrellas fijas y el primer moble, considerado, desde Aristóteles, el gran transmisor del movimiento y, con él, de la vida a todo el universo. Esta gran concepción astronómica se mantuvo hasta Copérnico, cuya teoría heliocéntrica pudo ya conocer Quevedo. Copérnico mantenía aún las órbitas circulares de los planetas, la esfera de las estrellas fijas y el primer moble. Estos restos del universo ptolemaico caen definitivamente con Kepler (1571-1630), cuyas teorías no parece haber conocido Quevedo.

[31] *Autoridades, s. v. ilustrar:* «se usa también por inspirar o alumbrar interiormente con luz sobrenatural y divina».

considerados realidad intermedia entre la divinidad y el mundo, de modo que a través de ellos influye aquella sobre el mundo y a través de ellos se elevan las potencias del alma a la divinidad, en giro circular, como el de los planetas alrededor del sol: «cerco ardiente de oro».

Pero, como ya señalábamos, en la poesía de Quevedo se dan, además de estas metáforas de sentido tan enaltecedor, otras muchas de signo contrario, describiendo la mujer en términos grotescos y de carácter degradante. El proceso se inicia con las desmitificaciones: términos que son herencia de los poetas renacentistas y que son introducidos por Quevedo en contextos burlescos, con lo que dichos términos sufren un cambio radical de sentido. Se trata de una «reconversión grotesca de muchas de las metáforas idealizadas de carácter corporal que habían servido para expresar la belleza femenina en los poetas petrarquistas»[32]. Veamos, entre otros casos, la descripción de Angélica en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado:*

Con triste y estudiada hipocresía,
de sus *dos llamas* exprimió rocío,
que en los asomos lágrimas mentía:
tal es de invencionero su albedrío. (875, vv. 481-84)

La metáfora *llamas,* que con tanta frecuencia describe la belleza y el brillo de los ojos en la poesía amorosa, adquiere en estos versos un sentido burlesco, no solo por la hipocresía con la que se nos dice que actúa Angélica, sino también por el verbo *exprimió* con el que se describe el inicio del falso llanto: exprimir rocío con dos llamas es ciertamente antinatural y representa muy bien la hipocresía que el poeta quiere resaltar.

Veamos más casos de metáforas petrarquistas insertas en contextos satíricos, que, en definitiva, las parodian y destruyen:

Convertireme en ceniza,
pues tus *soles* me abochornan,
aunque el miércoles Corvillo
entre las cejas me ponga. (682, vv. 273-76)

Con estos versos Quevedo parodia la metáfora *soles* para los ojos, ya que, con su calor, convierten al amante en metafórica *ceniza,* algo que el sacerdote podría emplear en el Miércoles Corvillo[33].

[32] Jauralde, 1992, p. 286.

[33] En *Autoridades, s. v. Miércoles Corvillo,* se lee «se llama así vulgarmente el Miércoles de Ceniza. Covarrubias dice se dijo así, porque en aquel día el hombre, compungido de sus pecados, se encorva y arrepiente de ellos». *Abochornar* es, a su vez, un verbo metafórico inducido por *soles.* Ver *Autoridades, s. v. abochornar:* «metafóricamente vale hacer salir a uno de su quietud y sosiego, alterarle y encenderle, de suerte que se inquiete y abrase interiormente». También recoge otra acepción: «calentar ocasionando un género de fastidio y molestia, que descompone y fatiga pesadamente el cuerpo: lo que sucede cuando hace bochorno, de cuyo nombre y la partícula A se forma este verbo». A pesar de que ejemplifica esta segunda acepción con estos versos, creemos que Quevedo también tuvo en cuenta la posibilidad grotesca que le ofrecía la primera acepción.

La crítica quevediana a la codicia de las mujeres se pone de manifiesto una vez más, en este caso, como en los que hemos comentado hasta el momento, a partir de una metáfora petrarquista inserta en un contexto satírico:

De cáncer se ha de llamar
todo diente que merienda;
soles con uñas los ojos
que se van tras la moneda. (717, vv. 57-60)

Los *soles con uñas* son unos 'ojos que roban', es decir, que sólo se fijan en las posibilidades económicas del hombre que los pretende[34]. La metáfora es antitética *(soles* es una realidad positiva, pero el complemento preposicional añade una connotación negativa), anulándose la idealización tradicional del término imaginario. Todas estas descontextualizaciones pretenden reconducir lo idealizado al plano de la realidad ordinaria, de modo que el término tradicionalmente metafórico opera ahora en el sentido real o recto. El efecto es que se hace retornar lo idealizado a su lugar natural, al plano de la realidad común, imponiéndose, así, la ley universal del «*fieri*», el cambio, la temporalidad, la degeneración y la muerte.

Un grupo muy característico y muy significativo es el de las metáforas combinadas con silepsis:

Los ojos haces resquicios
y, con una vista hurona,
acechan brujuleando
esas niñas o esas *mozas.* (702, vv. 19-22)

Mozas de fregar por niñas,
sin gloria y sin luz dos limbos. (748, vv. 49-50)

Cuatro mohosos ojuelos,
moradores del cogote,
cuyas niñas eran *viejas*
y cuyo llanto era arrope. (782, vv. 41-44)

Avecindados los ojos
en las honduras del casco,
con dos *abuelas* por niñas,
de ceja y pestañas calvos. (729, vv. 53-56)

Ninguno de los dos valores de la silepsis es metafórico, aunque uno de ellos propicia la aparición de la metáfora y además la explica. Se desarrollan a partir de la silepsis de niñas ('órgano de visión' y 'mujer de poca edad'). *Abuelas, viejas* y *mozas* se forman a partir de 'mujer de poca edad' y en virtud de asociación por contraste[35]; «Mozas de fregar» es, sin embargo, una metáfora mucho más audaz: además del factor edad se in-

[34] *Autoridades, s. v. uñas:* «Se toma también por destreza, o suma inclinación a defraudar o hurtar».

[35] Gracián, en *Agudeza y Arte de Ingenio,* Discurso VIII, p. 105, defiende que en las ponderaciones por contrariedad «unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza».

troduce un elemento más de contraste: la condición sucia y desaliñada de la *moza* que se ocupa en actividades de limpieza.

En el siguiente grupo de versos se refieren las desventuras de *Marica,* una mujer afectada por el llamado mal francés. Sus niñas ('ojos') son *monsiures* y *gabachos* (a partir de 'niña en edad'); es decir, además del contraste en la edad, se introduce la alusión al origen francés del mal:

> Sus ojos son dos *monsiures*
> en limpieza y claridad,
> que están llorando, *gabachos,*
> hilo a hilo sin cesar. (694, vv. 21-24)

Quevedo utiliza un procedimiento parecido para criticar la rapacidad de las estafadoras: sus niñas ('de los ojos'), más que niñas ('en edad') son *mercaderes, mercaderes rapantes*[36]:

> ¿Cómo no se corre, hermano,
> de andar desnudo, teniendo
> unos ojos *mercaderes*
> y unas mejillas talegos? (722, vv. 37-40)

> [Estafadoras]
> En los ojos trae por niñas
> *dos mercaderes rapantes,*
> que al Rico Avariento cuentan
> en el infierno los reales. (874, vv. 13-16)

Hay, por último, un amplio grupo de silepsis en las que una de las dos acepciones induce una metáfora. En varios de los casos los versos describen los afeites que la mujer emplea; juegan con el nombre asignado a estos productos (*solimán,* por ejemplo) y con la misma palabra en cuanto que es un nombre propio:

> Vieja blanca a puros moros
> *Solimanes* y *Albayaldes,*
> vestida sea el *zancarrón,*
> y el puro *Mahoma* en carnes. (708, vv. 89-92)

Las silepsis son Solimanes y Albayaldes: los dos son nombres propios frecuentes entre moros, y, a su vez, nombres de afeites (albayalde por metáfora): la vieja se pinta la cara con solimán, palabra que, a pesar de referirse en origen al azogue sublimado, había pasado a denominar un afeite muy empleado por las mujeres en esa época. El albayalde es una sustancia parecida a la cal; por su color blanco, y con el propósito de provocar la risa, Quevedo lo emplea aquí como metáfora para el afeite[37]. El significado de estos dos términos como 'nombres propios' es lo

[36] La crítica a la codicia de los mercaderes era blanco frecuente de la crítica quevediana y el verbo *rapar* tiene, además del valor de 'cortar el pelo a navaja', el de 'hurtar o quitar con violencia lo ajeno', ambas acepciones recogidas en *Autoridades, s. v. rapar.*

[37] *Autoridades, s. v. albayalde:* «la sustancia del plomo, que, metido en vinagre fuerte, se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado a la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre».

que permite introducir Mahoma y zancarrón, para denominar a la vieja. Una de las acepciones que recoge *Autoridades* para zancarrón (*s. v. zancarrón de Mahoma*), proporciona la clave interpretativa del verso: «Llaman por irrisión los huesos de este falso profeta, que van a visitar los moros a la Mezquita de Meca». Así, la vieja, vestida y llena de afeites y postizos, no muestra su verdadera apariencia: el zancarrón es a Mahoma lo que los afeites son a la mujer satirizada.

La misma silepsis constituye la base de los siguientes versos:

> Que no tenga por molesto
> en doña Luisa don Juan
> ver que, a puro *solimán,*
> traiga medio *turco* el gesto. (668, vv. 2-5)

> La color, *solimán* fondo en *hametes.* (597, v. 6)[38]

> ¡Y quieres (¿puede ser cosa tan rara?)
> que te bese un *Mahoma* en cada mano!
> [...]
> A la hermosura que está en algarabía,
> el Alcorán se llegue a requebralla:
> tez *otomana* es asco y herejía.
> «Invocaré al besar, como a batalla,
> a Santïago». Así trató Pernía
> al *solimán* con que se afeita Olalla. (566, vv. 3-14)[39]

Las metáforas son *turco, otomana, hametes* y *Mahoma,* todas inducidas por el valor de solimán como nombre propio, aunque sea su acepción como afeite la que tiene sentido en el contexto en que está inmerso. Este empleo de solimán estaba tan extendido que, en ocasiones, Quevedo no necesita introducirlo en los versos, siendo tarea del lector retomarlo en el lugar oportuno:

> Buena caza y buena pesca
> salistes hombre y varón:
> tú vestido de turbante,
> vestida ella de *Almanzor.* (712, vv. 17-20)

> Arrebozas en ángel castellano
> el *zancarrón* que Meca despreciara. (566, vv. 5-6)

Ya Arellano y Schwartz[40] sostienen que zancarrón está inducido por el término implícito solimán. Los versos del segundo grupo forman parte de un romance de «Censura contra los profanos disciplinantes». En él, Quevedo critica la falsedad de aquellos que se suman a las procesio-

[38] La expresión *fondo en* hace referencia, como sostiene Gillet, 1925, p. 222, al color de la piel: «the idiom seems to have been used with relative frequency to describe the color of the skin». Para esta fórmula ver también Perott, 1918.

[39] Caminero, 1980, pp. 20-23, se ocupa del marcado carácter antisemita de este soneto. Ver también, en relación con la actitud claramente xenófoba de Quevedo, en este caso dentro del soneto *A una nariz,* Carilla, 1980, pp. 154-56 y Carilla, 1982, pp. 273-80.

[40] Ver Quevedo, *Heráclito cristiano,* p. 360.

nes por aparentar, y no por fe. Expresa su idea vistiendo al hombre con turbante y a la mujer de Almanzor, título aplicado a los grandes caudillos musulmanes, aludiendo, así, a que ninguno de ellos tiene fe, a pesar de las apariencias. Sin embargo, creemos que se puede defender que, en el caso de Almanzor, Quevedo puede estar refiriéndose también a los afeites de la mujer (de nuevo a partir de solimán).

Véase, por último:

> Tapé a una mujer gran tiempo
> en su *rostro boticario,*
> por mejillas y por frente
> *polvos, cerillas* y *emplastos.* (687, vv. 113-16)

Tanto *polvos* como *cerillas* y *emplastos* son 'elementos propios de las boticas' y 'materiales para fabricar afeites'. Es el primer valor, por tanto, el que induce la metáfora *rostro boticario* para la cara maquillada de la mujer. En esta misma línea a los ojos de la mujer ladrona le corresponden, por niñas, dos *mercaderes rampantes* (874, v. 14) y, a las niñas de aquella que, por coquetería, entorna los ojos, *monjas* que «a oscura red de pestañas / por locutorio se asoma» (702, vv. 6-8). De una mujer con este mismo hábito dice Quevedo también que mira *abrigado,* que llora por *dos calabozos,* que tiene *avahada vista,* o, por último, que lleva los *ojuelos azurronados* (702, vv. 13-27). En el mismo sentido, pero por derivación fónica, se dirá de los ojos de una bizca que son sus niñas *vizcaínas,* algo que permite, a su vez, referirse a su mirada como el *vascuence de sus rayos* (687, vv. 35-36).

La metáfora caricaturesca en relación con la mujer tiene indiscutiblemente en Quevedo su exponente más destacado. Las crea, en primer lugar, por analogía visual y les proporciona, en la práctica totalidad de los casos, una fuerte carga hiperbólica, directamente relacionada con la caricatura. De hecho, el resultado son composiciones dedicadas por entero a una parte del cuerpo, con la resultante fragmentación del mismo a la que aludían Chevalier[41] y Spitzer[42]. Así, en las redondillas 803 la nariz pequeña es *pezón, grano, teta, ombligo, roncha* que sobre la piel deja la picadura de un piojo, *botón* o, en suma, el *cero* que maneja un contador. Es una nariz ausente que, como tal, deja «las mejillas sin *arzón,* / gargajos sin *pabellón,* / y mocos sin *alquitara*». Hasta tal punto es así que «en la cara apenas / te la puede hallar un *pedo*». Las mejillas llevan una nariz, así, en *cuclillas, arremangada,* y las facciones *a gatas.*

Otro tanto sucede con las metáforas quevedianas de la nariz grande. En el romance 684 se nos informa de su desmesurado tamaño llamándola «promontorio de la cara», «pirámide del ingenio», «pabellón de las palabras», «zaquizamí del aliento», «biombo de los rostros», «de la frente balsopeto» y «calle Mayor del resuello y de la vida». La forma y la desproporción pueden hacer de ella un *bordón peregrino* que tiene la cabeza

[41] Chevalier, 1992, p. 139.
[42] Citado por Morreale, 1956, p. 43.

por calabaza. La intensificación expresiva implica en todos estos casos, igual que en los que antes veíamos, una distorsión figurativa que, más que al servicio de la descripción, se emplea aquí a favor de la intencionalidad satírica y despiadadamente burlesca del poeta.

Algo parecido acontece cuando el poeta se refiere a las narices atendiendo a su forma: son *buídas,* a la manera de estoques (782, vv. 45-46), forman *pinzas* con la prominente barbilla de modo que *pellizcan* (738, v. 12), con ellas «hablar es morder» (691, vv. 63-64) o reproducen la forma del mitológico *grifo* (748, v. 72).

También forman caricaturas verbales las metáforas quevedianas en que se satiriza la contextura, gruesa o flaca, de la mujer: «*frisona* en el cuerpo» (788, v. 39), «*higo* en lo redondo» (744, v. 8), «*ballena* gordivieja» (871, v. 49) o *piélago de carne* (788, v. 80). Si la *gorda es carnaval con mazas,* la flaca es, por el contrario, un *miércoles corvillo* (770, vv. 85-88), *espina* (620, v. 18) o *erizo* con que su hombre se *almohaza* (748, vv. 125-26). Su espinazo es un *rastrillo* (770, v. 104) y la tomaría por *punzón* o *alesna* un sastre o un zapatero (620, vv. 19-22). Las identificaciones burlescas se acentúan cuando Quevedo hace del término imaginario, cosificador y ya por ello degradante, un nombre propio: «¿De qué cimenterio / salen tan flacas / *doña Lezna* junta / con *doña Jara*» (782, vv. 65-68) o «por nombre propio / *doña Espátula*» (790, vv. 19-20).

En la misma línea, el color habitual de su vestimenta hará de determinadas mujeres *picazas* (713, v. 1), *cornejas* (719, v. 55), *urracas* y *dominicas* o un «embeleco tinto y blanco» (713, v. 7), del mismo modo que la forma cónica del llamado guardainfantes da pie para presentarlas como *campana, pirámide andante, peonza del revés, pan de azúcar, chapitel, cucurucho, estuche, cubilete, coroza* o *doña Embudo* (516).

Evidentemente, no podemos presentar aquí todos los casos. Pero, del ingente aporte de términos imaginarios y de sentido degradante, cabría concluir, en primer lugar, que tal vez sean la consecuencia más visible de la profesión estoica del poeta. Resulta difícil de entender, en efecto, una actitud tan escarnecedora si no es como respuesta a la consigna estoica de buscar en todo la conformidad con la naturaleza, entendida esta como orden, proporción, mesura, belleza y recta razón, por otra parte tan próximos al ideal de la «*aurea mediocritas*», presente en el Barroco por influencia del erasmismo[43]. El desorden, la desproporción, la desarmonía y, en fin, las posiciones extremas, resultan criticables y vituperables, tanto desde la perspectiva ética como desde el orden estético: puede decirse que existe el pecado de la fealdad, sobre todo cuando esta no es reconocida y cuando incluso se exhibe y pretende ser vendida como auténtica belleza, situaciones que aparecen con frecuencia en los

[43] Ver Fraile, 1986, p. 594: «En un cosmos informado por Zeus, alma del mundo, penetrado por el fuego viviente, la razón universal que todo lo gobierna y dirige, no puede menos de reinar la armonía más perfecta. Todo es bueno, bello, armonioso, perfecto, ordenado y todo está admirablemente dispuesto».

versos satíricos de Quevedo y, concretamente, en los referidos a afeites y otros procedimientos falseadores que más arriba veíamos.

Aún cuando nuestros análisis se acomodan a la limitación de los espacios de que disponemos y distan, por ello, de ser exhaustivos, es fácil apreciar ahora con pleno fundamento lo que comenzábamos apuntando: en el tratamiento metafórico que se hace de la mujer en la poesía quevediana se dan, tanto el neoplatonismo, propio por otra parte de la tradición en la que Quevedo se inserta, como la reacción contra-platónica. Esta, alimentada de desmitificaciones, de curas de crudo realismo y, por ello, de desencantos y desilusiones, lleva de la mano al noestoicismo, en el que se busca aceptación resignada de una realidad que, ni siquiera en sus manifestaciones más altas, deja de ser lo que es: precariedad y deficiencia.

Si pudiésemos entrar ahora en el terreno del amor en Quevedo, veríamos cómo esta dualidad de actitudes, platónicas y antiplatónicas, se complementan con esta otra: estoicismo y contra-estoicismo.

En efecto, a la evidencia de que la belleza en la mujer no es eterna (ni se inscribe, por lo tanto, entre las propiedades que sólo corresponden al espíritu haciendo de él lo único atractivo) acompaña la evidencia de que tampoco el amor espiritual logra imponerse y anular todo deseo corporal, en la línea de lo que postula la continencia estoica. Es decir, el estoicismo, que consuela de que todo esté sometido a la ley de la degradación y caducidad, no pesa tanto como para que logre ser aceptado en lo que tiene de ascesis mortificadora.

Nada tiene de extraño que esta conjunción de actitudes platónicas y antiplatónicas, estoicas y contra-estoicas, se viva como contradicción y lucha interior. Es lo que, por otra parte, expresan metáforas como *muerte disfrazada,* referidas a la amada; implican el reconocimiento del amor que el poeta le profesa como una paradójica conjunción de aspectos positivos y negativos, ambos vividos con tal intensidad que convierten en un drama su existencia:

> No lo entendéis, mis ojos, que ese *cebo*
> que os alimenta es *muerte disfrazada*
> que, de la vista de Silena airada,
> con sed enferma, porfiado, bebo.
> [...]
> Bien os podéis contar con los perdidos;
> pero podéis perderos consolados,
> si la causa advertís por que os perdistes. (340, vv. 1-12)

La belleza de la amada es aquí el *cebo* que alimenta los ojos del amante, lo cual no ofrece duda acerca del carácter sensorial de la atracción. Pero ese cebo es, a continuación, tildado de *muerte disfrazada,* algo que parece responder a la apreciación neoplatónica de lo que es el amor carnal. La ardorosa sed del amante es sed enferma y los ojos pueden darse por perdidos; con todo, merecerá la pena «si la causa advertís por que os perdistes». Es preciso apreciar la forma en que operan en Quevedo

los convencimientos neoplatónicos y neoestoicos: están presentes pero, al mismo tiempo, se sobrepasan cuando se acepta la dimensión pasional del amor, un sentimiento que, a pesar de ser muerte, merecerá la pena.

Esta dramática dualidad se expresa también en los conocidos versos del soneto 472: la amada es dios y es prisión; el amante es, en correspondencia, alma y cuerpo (medulas, venas); el amor, por consiguiente, es un espiritual cuidado y, al propio tiempo, fuego, pasión ardiente. El polvo enamorado constituye toda una expresión dialéctica de resignación y, al propio tiempo, rebeldía:

> Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
> venas que humor a tanto fuego han dado,
> medulas que han gloriosamente ardido,
> su cuerpo dejará, no su cuidado;
> serán ceniza, mas tendrá sentido;
> polvo serán, más polvo enamorado. (472, vv. 9-14)

La aceptación resignada (estoica) de que inexorablemente «polvo serán», resulta objetada por el *calificativo enamorado;* la antítesis constituye toda una proclama de inconformismo y rebeldía, a pesar de encontrarse dentro de la propia aceptación estoica.

Bibliografía

Arellano, I., *La poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Caminero, J., «Formas de antisemitismo en la obra de Quevedo», *Letras de Deusto,* 10, 20, 1980, pp. 5-56.
Carilla, E., «Defensa de textos quevedescos», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de hispanistas,* ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Universidad de Toronto, 1980, pp. 154-56.
Carilla, E., «Un soneto de Quevedo», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 273-80.
Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.
Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
Egido, A., *La poesía aragonesa en el siglo XVI,* Zaragoza, CSIC, 1979.
Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.
Fraile, G., *Historia de la Filosofía,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, vol. 1 (Grecia y Roma).
Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Revista de Filología Española, 1960.
García Berrio, A., «Lingüística del texto y texto lírico», *Revista Española de Lingüística,* 8, 1, 1978, pp. 19-75.
Gracián, B., *Agudeza y arte de Ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Gillet, J. E., «The Spanish idiom *fondo en*...», *Modern Language Notes,* 40, 1925, pp. 220-23.
Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
Jauralde, P., «Quevedo, voces poéticas en conflicto (acerca de la metáfora corporal)», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVe et XVII siècles,* ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, pp. 285-93.
Jauralde, P., «Cerrar podrá mis ojos la postrera...», *Revista de Filología Hispánica,* 62, 1997, pp. 93-117.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo,* Madrid, Alhambra, 1983.
Moore, R. G., *A stylistic study of the Love-poetry of Quevedo,* Toronto, Universidad de Toronto, 1974.
Morreale, M., «Quevedo y el Bosco: una apostilla a los Sueños», *Clavileño,* 7, 40, 1956, pp. 40-44.
Lausberg, H., *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la Literatura,* tr. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.
Orozco, E., *Manierismo y Barroco,* Madrid, Cátedra, 1975.
Perott, J. de, «The Spanish idiom *fondo en*...», *Modern Language Notes,* 33, 1918, p. 311.
Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1979.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo, F. de, *Obra Poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 volúmenes.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.

Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1997.
Sabor de Cortazar, C. «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología,* 12, 1966-1967, pp. 95-135.
Schwartz, L., «Telesio en Quevedo: "No es artífice, no, la simetría" en su contexto cultural», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers,* Madrid, Castalia, 1992, pp. 221-33.
Schwartz, L., «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y Letra,* 6, 1, 1995, pp. 113-35.
Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.

La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria

Carlos M. Gutiérrez
University of Cincinnati

Hacia 1634, cinco años antes de su áspera prisión en San Marcos y a once de su muerte, Quevedo todavía escribía poesía amorosa de inspiración petrarquista. Sorprende que alguien tan metido hasta las cachas en la contienda política como don Francisco (la *Execración* es de julio de 1633) esté escribiendo al mismo tiempo sonetos amorosos «al itálico modo», si bien intelectualizados y re-estilizados, dos siglos después de que lo hiciera el marqués de Santillana. Me refiero, concretamente, a los cuatro sonetos autógrafos del ciclo a Lisi que se encuentran en las guardas del *Trattato dell'amore umano* de Flaminio Nobili y que fueron editados por James Crosby. La datación es aproximada[1] y se funda en los epitafios a Fadrique de Toledo (murió en diciembre de 1634) que también aparecen en sus guardas y contraguardas. Interesa ahora resaltar los cuatro sonetos amorosos aparecidos en ellas por dos razones: como reafirmación de que lectura y escritura van de la mano en nuestro escritor y por lo tardío de su petrarquismo[2]. ¿Qué hace un polígrafo con la trayectoria e intereses políticos de don Francisco, en el mismísimo año de su tan arreglada como malhadada boda con la viuda Esperanza de Mendoza, escribiendo en las guardas de un tratado italiano sobre el amor sonetos llamados a formar parte del futuro *Canta sola a Lisi?*

[1] Es cierto, como afirma Crosby, 1967, p. 29, que la coincidencia con los epitafios a don Fadrique no prueba que los sonetos amorosos sean coetáneos, pero que lo sean parece lo más plausible.

[2] Otros escritores europeos asociados con el estilo petrarquista como Jacopo Sannazaro, Joachim du Bellay, Pierre Ronsard, Philip Sidney o Edmund Spenser preceden a Quevedo en una o más generaciones. Incluso la poesía amorosa de John Donne, un poeta «metafísico» casi estrictamente coetáneo de don Francisco y comparado a menudo con él, es más temprana y «juvenil» que la quevediana y, cabría decir, menos petrarquesca. Abundando en esa «extemporaneidad» quevediana, Dámaso Alonso, 1981, p. 509, señalaba que «las que parecen composiciones primerizas de Quevedo apenas muestran más que un petrarquismo veteado de la sombría y dura expresión afectiva quevedesca. Estos rasgos últimos, poderosamente invasores, son los que predominan más tarde».

Uno de los muchos desafíos que todavía nos presenta Quevedo es el de plantear qué lugar ocupa su poesía amorosa en el contexto de su «carrera»[3] literaria. No parece la de Quevedo una estrategia «profesional» literaria y proyectiva que refleje el *cursus* virgiliano o *Rota Virgilii,* es decir, la progresión desde el género pastoril (*Bucólicas*) al épico (*Eneida*) pasando por el «agrario» (*Geórgicas*)[4], que De Armas ha aplicado recientemente a Cervantes. Y si difícil es estudiar la obra quevediana como carrera literaria, no menos complicado se hace el aquilatar el peso de su poesía amorosa en ella.

En las siguientes páginas quisiera examinar el lugar que la poesía amorosa quevediana ocupa en el conjunto de su obra cuando examinamos esta como un ejercicio implícito de carrera literaria. También quisiera detenerme en el hecho de que la poesía amorosa quevediana no formó parte, generalmente, del perfil autorial público de Quevedo, a pesar de que éste siguió escribiéndola probablemente hasta el final de su vida y pensó en editarla como parte destacada de lo que quizá serían sus obras completas, como ha señalado recientemente Alfonso Rey[5].

Quevedo fue, en opinión de Dámaso Alonso[6] y según cita común, «el más alto poeta de amor de la literatura española». Dicha aseveración fue, como señala Celina Sabor de Cortazar, el culmen de la revalorización poética de Quevedo emprendida por Astrana Marín treinta años antes. No es temerario suponer que la afirmación damasiana hubiera sorprendido a muchos de los contemporáneos de don Francisco. A despecho de lo que podríamos llamar su voluntaria «privacidad poética» (apenas publica poesía amorosa en vida, aunque planeara hacerlo, y tampoco parece haberla emitido), y ya sea por lo extendido del *dictum* damasiano, ya por otras razones, Quevedo es, paradójicamente, el poeta aurisecular cuya poesía amorosa ha sido más estudiada. Digo esto porque la poesía amorosa de Quevedo no tuvo, a diferencia de la mayor parte de las obras auriseculares que hoy consideramos canónicas (la poesía garcilasiana, el *Lazarillo,* el *Guzmán,* el *Quijote,* la poesía gongorina, el teatro y

[3] Pongo el concepto entre comillas para destacar mi cautela al aplicar el término a Quevedo frente a casos más propios de utilización (Lope, Cervantes), como he discutido más por extenso en *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* (Purdue UP, 2005) y en otros lugares. En los últimos años han aparecido en el mundo anglosajón los *career studies.* Su objetivo es estudiar las carreras literarias a partir del *cursus* de escritores de la antigüedad clásica (la *rota* virgiliana, Ovidio) y en las diversas alternativas genérico-estilísticas (bucólica, pastoral, épica, amorosa) entre las que dichos poetas optaban. Aunque este enfoque se ha centrado en la literatura inglesa es de notar su reciente preocupación por las carreras literarias de escritores españoles como Rojas, Guevara, Garcilaso y Cervantes. Así, en el reciente volumen editado por Patrick Cheney y Frederick de Armas, 2002, se alternan estudios sobre autores de la antigüedad con escritores italianos e ingleses, además de los españoles de la temprana modernidad ya citados.

[4] «*Ille ego, qui quondam gracili modulates avena / Carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis*», primeras y debatidas líneas de la *Eneida* (aparecen por primera vez en manuscritos del siglo IX) donde Virgilio haría referencia a su carrera.

[5] Ver Rey, 2003, p. XV.

[6] Alonso, 1981, p. 519.

la lírica lopianos, etc.) la difusión y el impacto instantáneo de aquellas; tampoco, cabe decir, el impacto que tuvieron otros géneros quevedianos. Como contrapartida, y para testimoniar el interés que la lírica quevediana ha suscitado entre la crítica moderna tenemos las monografías de Othis H. Green, del propio Dámaso, José María Pozuelo, Jaime Montesinos, Julián Olivares, Gareth Walters, Paul Julian Smith, Ignacio Navarrete y Santiago Fernández Mosquera, por citar sólo los ensayos más extensos y destacados de la segunda mitad del siglo XX, y cuya glosa ha llevado a cabo recientemente el propio Fernández Mosquera[7]. Gracias a estas monografías, tenemos una idea muy detallada de cómo es la poesía amorosa quevediana. Sabemos cómo se construye y cuál es su lenguaje; cuáles sus fuentes (grecolatinas, italianas, españolas).

En general puede afirmarse que la crítica ha contemplado la poesía amorosa quevediana como una dialéctica entre el biografismo existencialista y el diálogo con la tradición poética. Esta dicotomía se ha encarnado en debates secundarios como discernir si Quevedo fue o no un poeta «moderno», en su época o en la nuestra, o si hay trasuntos biográficos o existenciales en su poesía. Como señaló Mercedes Blanco[8], hora es ya de ir superando esa dicotomía. Quizá nos urge más ahora profundizar en aspectos como los mecanismos que excitan la *inventio* quevediana (imitación, adaptación, o traducción de sus lecturas) o la contextualizarción de su práctica poética no sólo en la tradición sino en su propia época. La obra quevediana está llena de trampas y juegos de espejos y es difícil escapar de ellos. Como muestra, este botón que en nada menoscaba al gran editor quevediano pero que nos alerta de las añagazas y espejismos metaliterarios e intertextuales, quevedianos o extraquevedianos, que todavía encierra el corpus de nuestro poeta. Al encarecer la intensidad y «autenticidad indudable» de la poesía amorosa quevediana, el maestro Blecua[9] aduce como cita quevediana la siguiente frase:

> No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir; porque jamás blasoné del amor con la lengua que no tuviese muy lastimado lo interior del ánimo[10].

La cita pertenece, sin embargo, al capítulo 37 de uno de los mayores *best seller*[11] de la época: el *Marco Aurelio* (1528) de fray Antonio de Guevara, donde la encontramos con ligeras aunque significativas variantes:

[7] Fernández Mosquera, 2000, p. 20.

[8] Ver Blanco, 1998.

[9] Blecua, 1981, p. XIX.

[10] La supuesta cita quevediana está sacada de las innumerables «Sentencias» y «Migajas sentenciosas» atribuidas a nuestro escritor, y hoy muy cuestionadas. De hecho, se trata de la sentencia 1111 de las *Obras en prosa* editadas por Astrana Marín (Madrid, 1941, p. 1011), que fue donde la encontró don José Manuel. Agradezco a Santiago Fernández Mosquera que me pusiera sobre la pista de las «muy inestables» sentencias en amable correo electrónico, cuando hallé la espuria cita en Guevara.

[11] Nada menos que 50 ediciones de la obra se publicaron en el Siglo de Oro, de acuerdo con Whinnom, 1994, p. 167.

«No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir, porque jamás blasoné del amor con la lengua que no *estuviese* muy *lastimado de dentro en el ánima*»[12]. El supuesto préstamo del obispo de Mondoñedo por parte de Quevedo (si es que lo hubo) no tendría excesiva importancia (y mucho menos en don Francisco, habituado a tomar en préstamo de obras tanto propias como ajenas) si no fuera porque el eximio editor quevediano recientemente desaparecido lo ofrecía para ilustrar el credo poético-amoroso del poeta, que se situaría así más en el eje biográfico-existencial que en el literario-intertextual.

Ese juego de espejos con la tradición literaria al que se lanza Quevedo se ejemplifica en la poesía amorosa principalmente por su conexión con temas, formas y tradiciones petrarquistas y cancioneriles. En ocasiones se han propuesto lecturas que propugnaban una cierta originalidad quevediana en cuanto al tratamiento no convencional de tópicos heredados de la tradición. Es el caso del estudio *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo,* de Julián Olivares, donde se defiende la personalización experiencial y estético-filosófica por parte de Quevedo de *topoi* provenientes de la poesía amorosa anterior, desfamiliarizados y renovados por nuestro poeta. La conclusión que parece destacarse de la mayoría de los acercamientos a la poesía amorosa de Quevedo es, sin embargo, su estrecha vinculación con esa tradición[13] y con su contexto productor cortesano[14]. Paul Julian Smith[15], por su parte, concluye tras estudiar los contextos de producción de la poesía amorosa y cuestionar la originalidad de la lírica amorosa quevediana y las propuestas críticas de desfamiliarización y plurisignificación anteriores, que nos encontramos ante una poesía fuertemente anclada en la tradición e incluso arcaizante. También que la auténtica tensión que late en estos poemas no es existencial ni propia de la dialéctica masculino-femenino sino puramente retórica.

La propia abundancia de fuentes poéticas persistentemente señaladas por la crítica (la erótica latina, el amor cortés, Petrarca, Marino, Ausias March…), que son imitadas unas veces por don Francisco, «fusiladas» otras, nos lleva, en constante deixis a la propia literatura: gran parte de la obra literaria quevediana remite a lo intertextual y a lo metaliterario. González de Salas lo tenía claro:

> Hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses, de cuyas lenguas tuvo buena noticia y de donde a sus versos trujo *excelentes imitaciones*[16].

[12] El resalte es mío; cito por la edición digital: http://www.filosofia.org/cla/gue/guema37.htm.

[13] Schwartz y Arellano 1998, pp. LXI-LXVII; Walters, 1988, pp. VII-XXXII; Rocha, en Quevedo, *Cinco silvas;* Navarrete, 1994, pp. 205-40; Fernández Mosquera, 1999, pp. 368-71.

[14] Mariscal, 1991, p. 36.

[15] Smith, 1987, pp. 47-53 y especialmente p. 88.

[16] Quevedo, *Obra poética,* vol. I, p. 91. (El énfasis es mío).

Afirmación que resuena con el recordatorio reciente de Micó[17] de que la poesía complica y enriquece las posibilidades relacionales entre imitación, adaptación y traducción. La poesía quevediana no es, desde luego excepción sino arquetipo de esas posibilidades.

Es claro que la poesía amorosa quevediana tiene, tal y como ha llegado a nosotros, una fuerte influencia petrarquista. Ahora bien, ¿en qué medida distingue eso a Quevedo de otros poetas y qué nos aporta leer «petrarquescamente» a Quevedo como poeta de la primera mitad del XVII? ¿Estamos ante una producción poética que mira al pasado (Petrarca, los clásicos) por puro reflejo literario o cabe ver, además, en la poesía amorosa de Quevedo la influencia de una práctica cultural deudora del horizonte de expectativas cortesano y del propio aristocratismo intelectual quevediano? Esta segunda posibilidad nos fuerza a considerar otro aspecto de la poesía quevediana: ¿cuáles fueron sus contextos de emisión y recepción? ¿Para qué o, si se quiere, para quién escribe Quevedo poesía amorosa? Nos queda clara la poesía amorosa quevediana como objeto intrínseco, como poesía-en sí pero se nos escapa su intencionalidad pragmática de poesía-para o poesía-hacia. Esta puede parecer una disquisición un tanto ociosa pero, como parte de la teoría literaria del siglo XX ha puesto de relieve, el contexto receptor (es decir, tanto el «horizonte de expectativas» como las «comunidades interpretativas»[18]) está inextricablemente ligado a la creación literaria. En otras palabras: que ni el «significado» ni el «sentido» se encuentran única y exclusivamente en el texto. Toda obra literaria establece una sutil dialéctica entre lo que es y lo que podríamos llamar su «contexto privilegiado de recepción». Por ello, en el caso de la poesía amorosa quevediana hay que imbricar tanto los aspectos microestructurales[19] (cada poema en concreto) como los macroestructurales (aquí la poesía amorosa como corpus en su conjunto o *Canta sola a Lisi* como cancionero) en la tradición literaria pero también en el contexto histórico concreto. Es arriesgado prescindir del contexto no ya sólo histórico sino también intrahistórico en el que aparecen (o no) las obras quevedianas.

Se tiende a leer el influjo del amor cortés en la poesía quevediana casi exclusivamente como un asunto de tradición literaria, como una fuente más de entre las muchas en que bebió don Francisco. Parece pensarse en escenas casi trovadorescas pasadas por Petrarca y se deja de lado un aspecto fundamental, ontológico casi, en mucha de la literatura española de la primera mitad del XVII: su pertenencia a una cultura cor-

[17] Micó, 2002, p. 84.

[18] Fish, 1980, definió el concepto de «comunidades interpretativas» como el impacto interpretativo que sobre la lectura y comprensión de un texto tiene la pertenencia del lector a uno o varios grupos sociales caracterizados por sus propias asunciones, prejuicios, preparación y expectativas a la hora de encarar dicho texto. El sentido no está tanto en el texto como en el lector o comunidad interpretativa que lo interpreta en un momento concreto (aquí, por ejemplo, una academia, una orden religiosa, un grupo social, la Corte).

[19] Utilizo aquí los términos de «microestructura» y «macroestructura» con cierta libertad metafórica y no necesariamente en el sentido que tienen en la lingüística textual de Teun van Dijk.

tesana. Repárese que no estamos ya hablando de un fenómeno literario de naturaleza medieval o trovadoresca sino cortesano en el sentido que le da Norbert Elias, al estudiar la corte del Rey Sol. Se trata de una sociedad de corte «moderna», que surge en el siglo XVII de la centralización de las estructuras de poder en torno a un monarca, y que desarrolla un tipo de cultura cortesana. Esa cultura va a caracterizarse, tanto en Francia como en España, por la interdependencia entre escritores y aristócratas (uso propagandístico de la literatura por parte de estos, academias, mecenazgo) y en general por la interacción simbiótica entre lo que Maravall llama el complejo de intereses monárquico-señorial y los escritores. En definitiva, lo que quiero señalar aquí es que la poesía amorosa quevediana nos enfrenta, una vez contextualizada, a una paradoja: desde el punto de vista exclusivamente literario es una poesía casi diríamos que anacrónica, que mira al pasado (amor cortés, petrarquismo), pero desde un punto de vista pragmático y contextual tiene sentido, ya que emana de una cultura cortesana en la que Quevedo está inmerso. En ese sentido, hay que concordar con Green[20] en que el amor cortés (uno al que se le reconoce ya la inevitable interacción entre lo corporal y lo espiritual[21]) es el tema central de la poesía amorosa quevediana.

Dos de las claves de la especificidad contextual quevediana son la constante interacción entre escritura y ambición cortesana de carácter político-intelectual y un reaccionar constante y casi impulsivo frente a los acontecimientos. Ambos rasgos permean toda su obra. Pensemos, por ejemplo, hasta qué punto obras como los *Sueños,* los *Grandes anales, Cómo ha de ser el privado* y a buen seguro muchos de sus poemas han de salir del ámbito intrínseco y formal del texto para ser no ya decodificados por una comunidad interpretativa sino, incluso, *leídos.* Los poemas amorosos, sin embargo, son habitualmente vistos como epítomes de lo contrario: una escritura quevediana que no dialoga tanto con el contexto como con la tradición literaria (Petrarca, el cancionero, los clásicos) o con la propia angustia existencial propiciada por el amor. Por añadidura, la poesía amorosa quevediana apenas circula en vida del autor. Hasta tal punto calló Quevedo y retuvo para sí sus «volcanes florecidos»[22] que su poesía amorosa raramente salió de la cueva a la plaza pública y seguramente muy pocos de entre sus contemporáneos pensaron a Quevedo en clave petrarquesca. Sin embargo, en este como en otros géneros poéticos (el bucólico, el horaciano, el religioso, el descriptivo, el burlesco y el germanesco), Quevedo quiso medirse con todas las tradiciones poéticas de su tiempo[23]. El hecho de que no circulara su poesía amorosa ha de achacarse

[20] Green, 1955, p. 15.

[21] Olivares, 1995, p. 182.

[22] El soneto «Salamandra frondosa y bien poblada» (núm. 302) apareció en los preliminares de *El monte Vesubio* (Madrid, 1632) de Juan de Quiñones. Luego, en *Parnaso,* p. 195, b, con el título «Ardor disimulado de amante», en razón de su terceto final: «¡Oh monte emulación de mis gemidos: / pues yo en el corazón y tú en las cuevas, / callamos los volcanes florecidos». Fue comentado por Cossío, 1952, pp. 96-98.

[23] Ver Rey, 1994, p. 138.

a un conjunto de factores que tienen que ver, quizás, con cierto decoro caballeresco propio de la sociedad de corte, con su trabajado perfil público (humanista y tratadista o con avatares biográficos, matrimonio[24], prisión, extravío de sus papeles, constantes desvíos literarios).

Nos hallamos ante una práctica aparentemente descontextualizada. Es precisamente esta ausencia de contexto en la poesía amorosa quevediana lo que resulta, en el fondo, más significativo. Quizá por ello, González de Salas, editor y amigo de Quevedo, se ve impelido a contextualizar la poesía quevediana en las «Prevenciones al lector» que encabezan el póstumo *Parnaso español* del escritor:

> La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pocos creo que lo entendieron así, por comunicarle íntimamente pocos; pero yo lo tuve bien advertido siempre, aun cuando más presumió de otras erudiciones y ansiosa y afectadamente las profesó, y se divirtió por mucha edad en ellas[25].

Las palabras de González de Salas se prestan a varias interpretaciones. En primer lugar que el círculo íntimo de Quevedo era muy reducido. Segundo, que el propio Quevedo cultivaba públicamente sus «erudiciones» (las profesaba «afectadamente»[26]), en un intento por presentar una imagen pública como humanista y estudioso de los clásicos por medio de obras eruditas. En tercer lugar, queda discernir cuál es el significado que Salas quiere darle a su primera frase de que la «felicidad del ingenio» quevediano reinaba en la poesía. ¿Significa esto que la poesía era el género literario predilecto de Quevedo, aunque sólo la comunicaba con sus amigos más íntimos, o que era donde Salas creía que aquél brillaba más como escritor, aunque la mayoría de sus lectores no lo supiese? Es difícil de precisar aunque puede ser también una estrategia del editor para encarecer su mérito al dar a la luz unos poemas que no eran conocidos por el público lector de 1648.

Como ha recordado Carreira, en vida de Quevedo sólo se imprimieron unos 90 poemas originales suyos. Según el experto gongorista[27], a

[24] Como dice Jauralde, 1998, p. 632, «un puñado de testimonios poéticos arrebatados de su pasión volcánica, acompañan los torpes pasos del escritor a los altares».

[25] Cito por *Obra poética*, vol. I, p. 91.

[26] La acepción que daba de «afectar» la primera edición del *Diccionario de Autoridades* es «Poner especial cuidado [...] en la ejecución de algún hecho o dicho para encubrirla o disimularla».

[27] Ver Carreira, 1997c, pp. 247-49. En la página 248, achaca esta aparente inanidad de la poesía quevediana a la irrupción de ediciones y comentos gongorinos a partir de 1627. Es una argumentación a tener en cuenta puesto que el triunfo del gongorismo tiene muchas repercusiones en el quehacer poético de Quevedo, aunque es difícil de saber si la circulación o no de sus poemas es necesariamente una de ellas. En última instancia, era Quevedo el que decidía si quería emitirlos o no y tiempo tuvo para hacerlo antes de 1627. Hay que considerar también el diferente perfil autorial de ambos escritores. Quevedo y Góngora ejercieron diferentes estrategias de emisión autorial a lo largo del tiempo. Góngora necesitaba, como archipoeta que era, buscar la admiración de los doctos y la Corte. La imagen que el Quevedo maduro quiso cultivar de sí fue, sin embargo, una mezcla de humanista guardián de la tradición literaria con la de filósofo y moralista político avalado por su propia experiencia.

partir de 1635, año en que ven la luz el *Focílides* y los 60 capítulos del *Epícteto,* es más fácil que un lector epocal no considerara a Quevedo poeta original sino un hábil y sabio traductor de textos clásicos. Su fama como poeta es mucho más tardía que la del tratadista grave o la del autor de prosas festivas y la poesía quevediana, dispersa y apenas difundida, tuvo poca influencia entre sus contemporáneos. Reforzando esta opinión de Carreira, tenemos testimonios casi estrictamente coetáneos, como el de Gracián[28], que demuestran que a Quevedo se le consideró en su tiempo más filósofo moral que poeta y, en todo caso, más poeta burlesco que serio. Pérez Cuenca[29] señala que son escasos los cancioneros individuales de Quevedo con letra del XVII (caso del ms. 3940 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Ettinghausen afirma, en fin, que el Quevedo de las cinco primeras décadas es «autor de obras escritas ante todo para divertirse a sí mismo y a un grupo reducido de amigos y de consocios de las academias literarias de la época» y que «su vida de escritor casi formaba parte de su vida privada»[30]. Esto es seguramente cierto con respecto a su poesía amorosa.

A la órbita de las academias o del mundillo cortesano pertenecen probablemente algunos de los poemas amorosos recogidos en el *Parnaso español.* Creo que es una clara posibilidad en función de los asuntos que tratan, de su grado de abstracción (por ejemplo, poetiza sobre si se puede amar a dos mujeres a la vez) o de la especificidad a veces peregrina («A una dama bizca» (núm. 315); «A una dama tuerta» (núm. 316), etc.). Parte de la poesía amorosa quevediana necesariamente tiene que ser, al igual que parte de la burlesca, de academia y / o de entorno cortesano. Piénsese en poemas como el que comienza «Bastábale al clavel verse vencido» (núm. 303) y cuyo epígrafe reza «A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre» y otros similares que tienen la apariencia de ser el típico poema de asunto académico que se escribía de una semana para otra y que debía ser leído en la siguiente reunión. El propio fluctuar de objetos poéticos femeninos, cuando en diferentes versiones del mismo poema o en el cotejo de manuscritos e impresos se ha sustituido Zafira por Foralba[31] o Belisa por Lisi. El ms. 3700 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció al duque de Uceda, contiene 32 poemas quevedianos, además de otras muchas composiciones de otros escritores que, según Clara

[28] Ver Gracián, *Criticón,* II, 4, p. 386.

[29] Ver Pérez Cuenca, 1995, p. 122.

[30] Ettinghausen, 1982, p. 42.

[31] Caso del celebérrimo «¡Ay Floralba…!» (núm. 337) cuyas versiones manuscritas estudió Ricardo Senabre, quien albergaba dudas respecto a la autoría quevedesca. Ambos nombres tienen ciertamente pedigrí quevediano: en el *Corpus histórico del español de la RAE* (CORDE, que consulto por Internet en www.rae.es) todas las Floralbas entre 1400 y 1650 son quevedianas, mientras que Zafira se menciona en sólo 5 textos literarios del mismo periodo, además del quevediano: la *Farsa* de Lucas Fernández, un par de romances anónimos, el *Bernardo* de Balbuena y *El pastor de nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza.

Giménez[32], corresponden en su mayor parte a sesiones de la academia del conde Saldaña.

El epistolario lopiano es buen reflejo de las prácticas académicas. En carta a Sessa de 30 de noviembre de 1611 escribe Lope adjuntándole unos poemas: «Estos sonetos llevé yo a la Academia [del conde de Saldaña]; fue el sujeto a una dama llamada Cloris, a quien por tener enfermos los ojos mandó un médico que le cortasen los cabellos». No sería descabellado pensar que muchos de esos poemas amorosos «de pie forzado», al igual que muchos otros de temas variados[33] pero principalmente burlescos, pudieron originarse en la academia de Saldaña.

De esos, aproximadamente, 90 poemas originales publicados en vida de Quevedo muchos no eran amorosos y, en general, parecen pertenecer a los primeros años de su quehacer literario. Así, entre la quincena de poemas quevedianos que recogen las *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637), encontramos numerosas reediciones de poemas ya publicados, como es el caso de las endechas «Estaba Amarilis», que ya figuran en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605). Más significativo todavía es el espigado del *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional,* de Pérez Cuenca, en cuyo índice apenas encontramos 23 poemas amorosos[34], de los que 8 se habían publicado en vida del autor. Llama la atención que el más copiado («Los brazos de Damón y Galatea», núm. 412), sea también el más erótico de todos, aunque su autoría quevediana ha sido puesta alguna vez en cuestión. Este madrigal recrea el éxtasis amoroso de un par de campesinos presenciado por el poeta y ya fue comentado por Olivares[35], quien lo puso como ejemplo de *amor mixtus* en el que el tema de la consumación amorosa «está desprovisto de las obscenidades jocosas y los términos vulgares».

Esa magra presencia manuscrita de la poesía amorosa quevediana en manuscritos del XVII contrasta con la difusión de su poesía satírica. Cuando uno piensa en la estentórea fama que cosecharon las líricas lopiana y gongorina (y también en el interés autorial del Fénix por sacar a la luz sus *Rimas humanas*), no deja de sorprender esta escasa circulación de la poesía amorosa quevediana. Esto genera, a su vez, toda una serie de problemas filológicos. En primer lugar, el corpus amoroso quevediano está por fijar y, quizá no se fijará nunca de modo definitivo. Segundo, el corpus actual todavía presenta atribuciones dudosas en diferentes grados. Por si esto fuera poco, y más allá del cómo estrictamente material, formal, arquitectónico de los poemas quevedianos, desconocemos aspectos importantes cuando se trata de evaluar la poesía

[32] Ver Giménez Fernández, 1989, p. 49.

[33] En este ms. 3700 aparecen varios poemas amorosos; en concreto los que llevan los números 424, 425, 434, 437, 438 y 511 en la edición de Blecua. Como ejemplo meta-académico se puede citar el soneto elogioso que comienza «Coronado de lauro, yedra, y box», dedicado al sargento mayor Diego Rosel, cuyos catorce versos acaban en equis, incluyendo estos del primer terceto: «Al cargo del gran Febo sirve de ex, / y es de *aquesta Academia* el armandix» (núm. 287; el énfasis es mío).

amorosa en su conjunto. Sólo podemos conjeturar, a menudo por dataciones estilísticas[36], las fechas en que la mayoría de los poemas fueron compuestos… o retocados. Esto contrasta con casos como el de Góngora, el poeta favorito de la Corte, para el que contamos no sólo con una cronología más precisa en general, sobre todo en lo que toca a sus poemas mayores, sino también con la ayuda del manuscrito Chacón[37]. Tampoco sabemos con certeza, y esto se me antoja fundamental para examinar cualquier obra del periodo, si algunos poemas quevedianos fueron emitidos o no y, si lo fueron, qué alcance tuvieron.

Aparte de los poemas pertenecientes a la musa Clío, alusivos a personajes ilustres y que pueden ser datados con mayor o menor aproximación, de algunos poemas de circunstancias, y de los contenidos en el *Heráclito cristiano,* escritos estos últimos hacia 1613, la fechación de la poesía quevediana está sujeta a la especulación circunstancial y a la pro-

[34] Se trata de los siguientes, indicando también lugar de publicación, si es el caso: «Estábase la efesia cazadora» (ms. 2244: fol. 89v) [*Flores*]; «Estaba Amarilis» (ms. 4117: fols. 341v-42) [figura en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605)]; «Está la ave en el aire sin [«con» en la edición de Blecua] sosiego» (ms. 3796: fol. 193v; ms. 4117: fol. 285v) [madrigal publicado en *Parnaso*]; «Hermosos ojos dormidos» (ms. 3940: fols. 131-31v; 4117: fol. 277v; ms. 17716: fols. 157-57v) [publicado en *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637) fol. 5v]; «Los que ciego me ven de haber llorado» (ms. 4117: fols. 352v-53) [publicado en el *Cancionero antequerano,* ms. I, 122, de 1627-1628 [Blecua]; «Los brazos de Damón y Galatea» (ms. 1952: fols. 239-39v; ms. 3919: fols. 146-46v; ms. 4044: fols. 60v-61v; ms. 4067: fols. 10-10v; ms. 7370: fols. 220v-21; ms. 9636: fols. 140v-41; ms. 11017: fols. 4-4v; ms. 18760 / 40: fol. 89); «Muda y tierna elocuencia derramada» (ms. 4117: fol. 348v) [atribuido dudoso según Pérez Cuenca, 1995, p. 127]; «Muérome yo de Francisca» (ms. 3940: fols. 195v-96v; ms. 4117: fols. 290v-291) [publicado en *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637) fol. 17]; «No admiten, no, Floralba, compañía» (ms. 3899: fol. 309v) [*Parnaso*]; «Ojos, en vosotros veo» (ms. 6635: fol. 91v-93) [*Parnaso,* pero hay nota de González de Salas sobre la intervención en y rescate del poema a cargo del «lcdo. González Navarro»]; «Ojos, guardad al corazón secreto» (ms. 3797: fol. 100v); «Ostentas, ¡oh felice! en tus cenizas» (ms. 1952: fol. 238v; ms. 3919: fols. 145v-46; ms. 7370: fols. 220v; ms. 9636: fol. 140v; ms. 18760 / 40: fol. 89; ms. 20074: folleto 20); «Pues quita al año Primavera el ceño» (ms. 4117: fols. 362-63v; ms. 18405: fols. 34-35v) [publicado en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de 1611, p. 226, en versión distinta (Blecua)]; «Qué de robos han visto del invierno» (ms. 4117: fols. 359-62; ms. 18405: fols. 26-29) [publicado en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de 1611, p. 214]; «Que un corazón lastimado» (ms. 3940: fols. 221v-22v) [*Parnaso*]; «Quien se ausentó con amor» (ms. 3700: fol. 116) [publicado por Astrana Marín]; «Secreto tiene en un valle» (3700: fols. 27-27v) [publicado por Astrana Marín]; «Si en suspiros, por el aire» (ms. 3700: fols. 204v-205; ms. 3940: fols. 151v-53) [*Parnaso*]; «Si en el loco jamás hubo esperanza» (6635: fol. 98) [*Las tres musas*]; «Si os viera como yo os vi» (6635: fols. 90-91) [*Parnaso*]; «Torcido, desigual, blando y sonoro» (ms. 6635: fol. 90) [*Parnaso*]; «Tus niñas, Marica» (3940: fols. 138v-39v; 4117: fols. 279-79v; 17716: fol. 158) [*Parnaso*] también en versión distinta en *Romances varios (Zaragoza, 1643)*] y «Un famoso escultor, Lisis esquiva» (ms. 3796: fol. 193v) [*Parnaso*].

[35] Olivares, 1995, p. 9.

[36] Las dataciones estilísticas, casi siempre subjetivas, tropiezan en Quevedo en un obstáculo todavía más formidable: la reescritura intertextual que tan frecuentemente se encuentra en sus obras, como ha recordado recientemente Fernández Mosquera, 1997, p. 154.

[37] Véanse, sin embargo, los *caveat* de Carreira, 1997b, al ms. Chacón.

babilidad. Ha habido intentos (Blecua, Moore, Roig Miranda) por fecharla como un todo o por partes significativas, atendiendo a repeticiones de temas y a isotopías estilísticas o textuales. Las dificultades y riesgos de tal tarea son sin embargo insoslayables. Hay que servirse de mucha cautela al analizar pragmática y socioliterariamente la recepción de la poesía quevediana; especialmente de la amorosa. Pérez Cuenca ya ha avanzado algunos *caveat* en ese sentido señalando que muchos poemas recogidos en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, 1670) son de atribución dudosa y que en el abultado corpus poético quevediano legado por la tradición «lo auténtico se mezcla con lo dudoso y lo apócrifo»[38]. De hecho, muchas de las composiciones de *Las tres musas* rechazadas o de atribución dudosa pertenecen a Euterpe, Musa Séptima, concretamente a la sección de los «Sonetos amorosos», donde fueron colocados por la «poco escrupulosa selección de un editor lego en poesía de esa época»[39].

¿Qué sabemos, pues, de la poesía amorosa quevediana? Conocemos generalmente el qué y el cómo. Desconocemos, sin embargo, el cuándo de muchas de esas composiciones y desconocemos, sobre todo, el porqué. Colegimos que no circuló mucho, dados los pocos manuscritos que han llegado hasta nosotros y las afirmaciones de González de Salas en sus «Prevenciones al lector». Es probable también que estos poemas tuvieran una reducida circulación cortesana. Sabemos, con certeza razonable, que Quevedo escribió y retocó su poesía amorosa[40] hasta bien entrada su cincuentena, así como retocó o reescribió muchas de sus obras. También sabemos que quiso publicar su poesía, aunque es difícil saber qué y cúando exactamente. La primera referencia que tenemos de su intención de publicar su poesía, señalada por Rey[41], es ese «Musas» que Montalbán cita en el *Para todos* (1632) entre las obras que Quevedo proyectaba publicar, aunque desconocemos cuántos de sus poemas se escribieron después de esa fecha. Otra referencia interesante son esos dos poemas del ciclo de Lisi aparecidos en las guardas del tratado de Nobili que parecen haberse escrito dos años después del *Para todos,* en 1634. Sin embargo, pasaron cinco años más antes de su prisión y esa edición poética anunciada en la obra de Montalbán siguió sin publicarse. Quizá, como señaló Wardropper[42], porque Quevedo tenía un perfeccionismo cuasi juanramoniano que le llevaba a contemplar su poesía

[38] Pérez Cuenca, 2000, p. 661.

[39] Pérez Cuenca, 2000, p. 664.

[40] Aunque siempre ejerciendo cautela en este tema y ponderando la cita de González de Salas en las «Prevenciones al lector», cuando dice que Quevedo «no pocas veces se resitió a la emendación y a la lima», a pesar de la insistencia del propio erudito y editor en «ejecutarle yo por esta diligencia, prorrogándomela siempre, hasta que llegando antes el término de su vida que el cumplimiento, no sólo no se logró, sino las poesías mesmas, que muchas había ya repetido de poseedores extraños y juntándolas en volúmenes grandes, se derrotaron y distrujeron» (Quevedo, *Obra poética,* vol. I, p. 91).

[41] Rey, 1994, p. 132.

[42] Wardropper, 1990, p. 189.

como una «obra en marcha», aunque eso contradiga parcialmente la afirmación de González de Salas de que Quevedo no era siempre amigo de enmiendas o limas. Lo que es indudable, así sea suya o no la ordenación de *El Parnaso,* es que Quevedo quiso legar a la historia literaria un cancionero de estilo petrarquesco. Si algunos poemas de *Las tres musas* estaban destinados a formar parte de él es hoy cuestión de opinión y debate[43] pero creo que no altera significativamente *Canta sola a Lisi* como macrotexto; como conjunto asociado a, y surgido de una voluntad creativa y sostenida en el tiempo. La propia existencia de dicho cancionero a la altura de 1645 es el auténtico rasgo a interpretar, dado su relativo anacronismo. Hoy estamos casi seguros de que su significado no es ni biográfico, ni existencial ni moral sino que nos hallamos ante un artificio retórico-literario inspirado por la tradición, como ha recordado recientemente Fernández Mosquera[44].

Lo que pensamos hoy de Quevedo, Lope y Cervantes tiene mucho que ver con lo que estos quisieron que la posteridad pensase de ellos. Los hilos textuales de los que tiramos para leerlos e interpretarlos son, a menudo, los que el escritor nos deja. Esto es más cierto cuanto más se aleja el crítico-intérprete-espectador de la intrahistoria y del momento histórico en que esas obras surgen. Pensemos en los prólogos y en el *Viaje del Parnaso* cervantinos, en el *Arte nuevo* lopesco o en el *Canta sola a Lisi* quevediano. Todos estos escritos se presentan, a su modo, como manifiestos literarios, como poéticas. A la vez, en todos ellos se vislumbra el triple guiño que sus autores están haciendo a la tradición literaria, a sus contemporáneos y a la posteridad. Como afirma Ignacio Navarrete[45], la poesía amorosa quevediana, y muy especialmente el cancionero a Lisi, constituye un intento por enlazar directamente con el gran poeta-fuerte de la tradición europea (Petrarca), remplazando a los poetas petrarquistas que le precedieron, incluidos los contemporáneos (Boscán, Garcilaso, Herrera, y Góngora). Así, el cantor de Lisi reduce estos a la categoría mostrenca de ser hijos (huérfanos, realmente) del mismo padre poético. Al ofrecer su poesía amorosa al lector futuro y no al de su época, Quevedo está tomando una decisión autorial estratégica. Como Cervantes, cuyo teatro se ve abocado a la imprenta por la asfixia del teatro lopesco, don Francisco opta por la estrategia de emisión más favorable y la que está más en consonancia con su praxis social y con su perfil literario: en vez de salir a afrontar el vendaval filogongorino a partir de 1627, Quevedo lo hará en los terrenos humanístico (dedicatorias a y edición de las obras de fray Luis y de la Torre), burlesco y petrarquesco. En los dos primeros casos se trata de tomas de posición públicas. En el caso de la poesía se trata de preparar un corpus poético para la imprenta (y para la posteridad), cuya piedra angular va a ser un cancionero petrarquista. La idea es dejar para el veredicto de la historia literaria una

[43] Ver el artículo de Walters, 2004.
[44] Fernández Mosquera, 1999, p. 30.
[45] Navarrete, 1994, pp. 232 y 238-39.

obra poética revisada, ordenada y entroncada firmemente con el gran padre poético: Petrarca. Antes, en lo que podríamos llamar su trayectoria intrahistórica, Quevedo ha tratado también de reescribir el canon literario español con las ediciones de fray Luis y de la Torre, con la *Culta latiniparla,* con la *Aguja,* con la *Perinola* y con otros ejercicios de crítica literaria o de violencia simbólica. Esa condición instrumental del cancionero a Lisi es una de las razones que explican la aparente ausencia en sus poemas del Quevedo-hombre que casi siempre cede la voz, las citas y la pluma al escritor. El cantor de Lisi no trata tanto de comunicarnos sentimientos, experiencias, estados de ánimo, como hace un Lope, sino de construir, al igual que Góngora con el *Polifemo* y las *Soledades,* un monumento literario para la historia.

El *yo* de la poesía amorosa quevediana es, a pesar de su protagonismo[46], un *yo* intelectualizado que no acaba de dar el salto lopiano desde lo pronominal hasta lo experiencial y desde la escritura hasta la etopeya. De ahí que Quevedo hubiera podido responder, a diferencia del Fénix[47]: «¿Que no escriba, decís, o que no *lea*?». A diferencia de Lope, ni Quevedo ni Góngora (quien, según el propio Lope, escribía metáforas al cuadrado[48]) viven la poesía lírica. Por otro lado Quevedo, a diferencia del dramaturgo y de Góngora, no vive de su poesía[49]. Su ejercicio poético es, de alguna manera, más aristocrático, más exento, más antieconómico. Quevedo no escribe tanto para establecer empatías con un público lector o para autorrepresentarse autorialmente en la batalla por el mercado como para establecer un diálogo con sus lecturas e insertarse en la historia literaria. No escribe para su tiempo, sino para los siglos, para la tradición, para nosotros. De ahí que su conversación sea verdaderamente, como dice en el celebérrimo soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» (núm. 131), «con los difuntos» y que a quien realmente dice escuchar y leer no sea a los vivos («la amada», Lope, Góngora) sino a los muertos (Petrarca, Ausias March, Persio *et al.*). De ahí, también, que las «amadas» de Quevedo sean «una ficción literaria y filosófica», como se-

[46] Fernández Mosquera, 1999, p. 327.

[47] Según anota Carreño (Lope, *Rimas,* p. 204), parece, que Lupercio Leonardo Argensola le había achacado a Lope el hacer materia literaria y autobiográfica de sus amores y Lope respondió con el soneto que comienza «Pasé la mar cuando creyó mi engaño» y cuyo último terceto lee: «¿Que no escriba, decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba».

[48] Lope escribe en «Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia», alabando al príncipe de Esquilache y aludiendo a Góngora, que la *Égloga* de aquél ha sido escrita «Sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de facciones y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo» (1064).

[49] Entiéndase que no hablo en términos exclusivamente materiales, aunque en el caso de Lope es indudable que su poesía dramática le da de comer y que la lírica contribuye a fijar y propagar su etopeya autorial, como recuerda Profeti, 2000, p. 683. En el caso de Góngora es claro, a mi entender, que el cordobés utiliza su poesía como palanca cortesana y también para obtener recompensas económicas, como prueba el que el cordobés fuera criticado por tal motivo (ver Alonso, 1955, p. 271). También ver Alonso, 1973.

ñalaba Octavio Paz, pero también y sobre todo abstracciones originadas por una praxis poética que se rebela desde su ortodoxia y su filiación con la tradición contra el hedonismo poético de Góngora, el poeta favorito de la Corte o, al menos, de Olivares.

Como ha recordado recientemente Vivar[50], la pulsión nobiliaria de la que Quevedo hace gala se refleja a veces en su práctica literaria. Quevedo no sigue los dictados del mercado literario (con la posible excepción del *Buscón* que parece, en todo caso, propiciado por el interés editorial en lo picaresco pero no orientado a él) ni para competir con el resto del campo literario, como sí hacen Lope o Cervantes. Escribe generalmente para sus amigos y contra sus enemigos; para la corte y para la posteridad. En esa pulsión aristocrática tenemos que incluir su proclamación de guardián de las esencias literarias, de «flagelo de poetas memos»[51], que él asimila con la defensa de una especie de «castellanismo» poético, viril en la forma y grave y moralizante en el fondo, virtudes que él y otros (Lope, González de Salas) ven amenazadas por Góngora y sus seguidores.

El público de la poesía amorosa quevediana era, como sugería Pfandl y como señalaron después Rodríguez Moñino, Jauralde[52] y Ettinghausen minoritario y, en general, aristocrático. No ha de sorprendernos, pues, ver el mucho peso que una cultura de corte (el principal horizonte de expectativas epocal, después de todo) tiene en esa poesía y en su escasa circulación. La poesía amorosa no es, sin embargo, un puro discreteo cortesano sin interés literario, como la veía el propio Pfandl, pero tampoco es ese grito sincero y desgarrado como la quería Dámaso Alonso. En lo que respecta a *Canta sola a Lisi,* y como apuntó Navarrete[53], nos hallamos, entre otras cosas, ante un intento quevediano por recuperar una suerte de *docere* moral de raigambre castellanista a la poesía lírica española, dominada en ese momento por el hedonismo y el *delectare* de los grandes poemas gongorinos. Al mismo tiempo, con el proyecto de edición de sus poesías, Quevedo está respondiendo implícitamente a la canonización de Góngora que se sigue a la muerte de éste, en 1627. A partir de ese año, y en cascada, aparecen las ediciones o comentarios gongorinos de Juan López de Vicuña, Pedro Díaz de Rivas, Cristóbal de Salazar Mardones, García de Salcedo Coronel, José Pellicer de Salas, Gonzalo Hoces y muchos otros gongoristas entusiastas que elevaron a Góngora al rango de divinidad poética en el que ya estaban Garcilaso y Herrera. No es por ello casual que Quevedo lance por esta época sus más serios ataques contra Góngora y el culteranismo: publica en 1629 el *Catecismo de vocablos para instruir a las Damas hembrilatinas* (conocida

[50] Según Vivar, 2000, pp. 285-87, lo que molestó a Quevedo del *Para todos* montalbaniano fue su intento popularizador de desjerarquizar la dicotomía vulgo-discretos. Don Francisco defiende pues en *Perinola* una jerarquía social y cultural que propugnaría dirigirse a «los pocos», dejando fuera al vulgo.

[51] Ver Cervantes, *Viaje,* II, v. 310.

[52] Jauralde, 1979.

[53] Navarrete, 1994, p. 206.

también como *La culta latiniparla,* que fue incluida después en *Juguetes de la niñez*); escribe la *Aguja de navegar cultos* y saca a la luz las ediciones de las obras de fray Luis y de la Torre, donde trata de atacar al culteranismo desde la preceptiva literaria. Son también las fechas en las que Quevedo escribe o publica algunos sonetos del ciclo a Lisi (los aparecidos en el *Cancionero antequerano,* de 1627-1628, y los autógrafos escritos en las guardas del libro de Nobili, *circa* 1634) que parecen apuntar a una escritura tardía, espaciada, y deliberada del cancionero. Todo esto ocurre, pues, en las fechas inmediatamente posteriores a la muerte del poeta cordobés, a su entronización poética, y al acalorado debate suscitado por la poesía gongorina en el mundillo literario de la época[54]. Unas fechas, también y por cierto, en las que González de Salas publica su *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633) donde ataca al culteranismo tildándolo de «secta abominable» y caracterizando a sus seguidores como «aquellos lucífugas»[55]. Quizá sea casualidad pero en esas guardas al libro de Nobili está también el citado soneto «Desde la torre» (núm. 131), dedicado por Quevedo a su futuro editor, y cuyo primer terceto en su versión definitiva lee:

> Las grandes almas que la muerte ausenta,
> de injurias de los años, vengadora,
> libra ¡oh gran don Joseph!, docta la imprenta.

Desde la perspectiva que nos da el tiempo vemos en esos versos la constatación de que los libros preservan la memoria de autores pasados pero quizá también el deseo quevediano (casi lapsus freudiano aquí) de que la imprenta y la historia literaria pongan las cosas en su sitio en lo que toca a la poesía española del siglo XVII, así como un exhorto a González de Salas para que se comprometa a esa labor editorial. Y si bien es cierto que ese «¡oh gran don Joseph!» es en el poema un vocativo en el contexto de una frase enunciativa, diríase que González de Salas la tornó en mandato y situó la poesía de nuestro poeta donde él quería que estuviese: en la historia literaria y haciendo de contrapunto fielmente petrarquista a la poesía gongorina.

Como propone Arellano[56], hay que leer contextualizadamente cada musa quevediana. Así, el marco privilegiado de lectura de la poesía amorosa quevediana sería la elucidación de recursos y motivos petrarquistas. Esa es, indudablemente, la clave de lectura intrínseca que esos poemas delatan y su *prima lectio* pero, como ha apuntado Navarrete[57], hay igualmente una clave extrínseca de lectura que es, sin duda, la diferente relación que Góngora y Quevedo establecen con Petrarca y con la tradición de él emanada. Mientras Góngora la subvierte, Quevedo reacciona reclamándola. Dejar fuera de la lectura y de la macrolectura de la

[54] Discusión que se puede seguir por el segundo apéndice (607-719) que Robert Jammes adjunta a su edición de las *Soledades.*

[55] Cito por la edición de las *Soledades* de Jammes, p. 694.

[56] Arellano, 1995, p. 160.

[57] Navarrete, 1994, p. 206.

poesía amorosa quevediana este aspecto supondría obviar ese verdadero «elephant in the room» de la literatura epocal que es la polémica en torno a la poesía culterana. Resultaría sorprendente que Quevedo pusiera tanta tinta, furia y denuedo en desacreditar a Góngora y a sus seguidores en su prosa preceptiva, en su labor editorial y en sus burlas y que tanto esfuerzo no tuviera ningún tipo de reflejo en su poesía amorosa. Que ese reflejo sea, quizá, implícito (reclamar la filiación directa con Petrarca, Boscán, Garcilaso, ¿Ausias March? silenciando a Góngora y «desviándose» de él) y no explícito no significa que no esté allí. Un rasgo de la poesía amorosa quevediana es la ausencia de citas intertextuales, de ambientes o de «metáforas de metáforas» del cordobés, técnicas todas ellas tan presentes en sus parodias y burlas antigongorinas. Basta, quizá, ese silencio clamoroso, ese callar los volcanes de la polémica literaria para sugerir que el elefante gongorino estaba muy presente en el aposento o dondequiera que don Francisco fatigaba la musa.

Bibliografía

Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1955.

Alonso, D., «Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson,* Londres, Tamesis, 1973, pp. 9-23.

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1981.

Arellano, I., «Quevedo: lectura e interpretación. (Hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 133-60.

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco / Libros, 1998.

Blecua, J. M., «Introducción», en Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* Barcelona, Planeta, 1981, pp. IX-XLVIII.

Carreira, A., «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», *La poésie amoreuse de Quevedo,* ed. M. L. Ortega, Paris, Feuillets de l'Ens de Fontenay-Saint Cloud, 1997a, pp. 85-100.

Carreira, A., «*Loci critici* en los romances de Góngora», *De Góngora a Góngora,* ed. G. Poggi, Milán, ETS, 1997b, pp. 17-39.

Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», *Quevedo a nueva luz: literatura y política,* ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997c, pp. 231-49.

Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso,* ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1984.

Cossío, J. M., *Poesía española (Notas de asedio),* Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Crosby, J. O., «La creación poética de ocho poemas autógrafos», *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967, pp. 15-42.

De Armas, F. A., «Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career», *European Literary Careers: The author from the Antiquity to the Renaissance,* ed. P. Cheney, F. A. de Armas, Toronto, Toronto University Press, 2002, pp. 268-85.

Elias, N., *The Court Society,* tr. E. Jephcott, Oxford, Blackwell, 1983.

Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.

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.

Fernández Mosquera, S., «La poesía amorosa de Quevedo», *Ínsula,* 648, 2000, pp. 20-22.

Fish, S., *The Authority of Interpretive Communities,* Cambridge, Harvard University Press, 1980.

Giménez Fernández, C., «Poesía de academias», *Manuscrt. Cao,* 2, 1989, 47-55.

Góngora y Argote, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Gracián, B. *El Criticón,* ed. E. Cantarino, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo,* Zaragoza, General, 1955.

Guevara, fray A. de, *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara,* ed. E. Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994[58].

Jauralde, P., «La poesía de Quevedo», *Homenaje a Emilio Orozco. Estudios sobre literatura y arte, II,* ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 187-208.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Mariscal, G., *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture,* Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1991.

Micó, J. M., «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns Revista de traducció,* 7, 2002, pp. 83-94.

Montesinos, J., *La pasión amorosa de Quevedo,* Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1980.

Navarrete, I. E., *Orphans of Petrarch: poetry and theory in the Spanish Renaissance,* Berkeley, University of California Press, 1994[59].

Olivares, J. A., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: estudio estético y existencial,* Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.

Paz, O., «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País,* Suplemento de Libros, II, núm. 57 (23-11-1980).

Pérez Cuenca, I., «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 119-31.

Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional,* Madrid, Ollero y Ramos, 1997.

Pérez Cuenca, I., «*Las tres musas últimas castellanas:* problemas de atribución», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 659-69.

Pfandl, L., *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro,* Barcelona, Sucesores de J. Gili, 1933.

Profeti, M. G., «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de junio de 1998,* ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 679-85.

Quevedo, F. de, *Cinco silvas,* ed. M. del C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.

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

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

Rey, A., «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 131-39.

Rey, A., «Introducción», en Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2003, vol. I.

Rodríguez-Moñino, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Castalia, 1968.

Roig-Miranda, M., «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M. L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 53-69.

Schwartz, L. e I. Arellano, «Estudio preliminar», en Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.

[58] Cito por la edición digital que se encuentra en: http://www.filosofia.org/cla/gue/guema37.htm.

[59] Cito por la edición digital: http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft30000518.

Senabre, R., «Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo», *Estudios sobre el Siglo de Oro,* Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 461-78.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric,* London, MHRA, 1987.
Vega, L. de, *Obras selectas,* ed. F. C. Sáinz de Robles, México D. F., Aguilar, 1991, 3 vols.
Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos,* ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Vivar, F., «El poder y la competencia en la disputa literaria: la *Perinola* frente al *Para todos*», Hispanic Review, 68, 3, 2000, pp. 279-93.
Walters, D. G. (ed.), *Poems to Lisi,* Exeter, University of Exeter, 1988.
Walters, D. G., «La poesía amorosa de Quevedo: moda y modernidad», en *Francisco de Quevedo: una creación paradógica e innovadora,* ed. I. Arellano, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 54-60.
Walters, D. G., «Salvando a Lisi de los editores», *Quevedo en Manhattan: actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004.
Wardropper, B. W., «"Work in Progress": The Poetic Creativity of three Seventeenth-Century Poets», *Modern Language Notes,* 105, 2, 1990, pp. 180-90.
Whinnom, K., *Medieval Reinaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom,* Exeter, University of Exeter Press, 1994.

Complejidades «barrocas» en el retrato de la «Sátira a una dama» de Quevedo

Luisa López Grigera
Universidad de Michigan

El arte del retrato satírico produjo en la literatura española de principios del XVII algunas figuras maestras como las de Maritornes del *Quijote* de 1605, del licenciado Calabrés, y del dómine Cabra de Quevedo, en el *Alguacil endemoniado* el primero y en el *Buscón* el segundo, y la de Clara Perlerina del *Quijote* de 1615. Sobre cómo entroncan estas figuras con las técnicas de los *Progymnasmata* retóricos he hablado hace tiempo[1]; pero el retrato que voy a comentar aquí, como ejemplo de complejidades, pertenece más al *ars rhetorica* que a los ejercicios de composición. Dicho retrato se inserta en un extenso poema satírico en tercetos de Quevedo y, a su vez, es una parte del doble retrato comparativo entre una casada infiel y su antiguo amante.

El título con que se lo conoce es «Sátira a una dama» y lleva el número 640 en la edición de la *Obra poética* de Quevedo hecha por José Manuel Blecua[2]. La sátira, como ya se sabe, no se hace de individuos, sino de colectivos, especialmente de profesiones. Y la sátira de Quevedo a las mujeres no tiene novedades temáticas, ya que se trata de satirizar a las que podían entonces considerarse profesiones de la mujer: el matrimonio, la vida consagrada y la prostitución. La sátira en torno del matrimonio es muy diversa: la aspirante a casada, la casada que engaña al marido intentando pasar por bella, rica o joven, la casada infiel, con el correlato del marido consentidor, la viuda que en el funeral ya busca al sucesor y la dueña. La sátira a la monja, aunque esporádica, se da en el *Buscón*. Y la prostituta –en todos sus niveles sociales– es uno de los grandes temas del Quevedo satírico, como lo era de casi todos los escritores de su época[3], aunque los que vivían de su pluma la suavizaran un poco.

El poema que vamos a comentar no apareció entre los de la musa Talía del *Parnaso español,* editado por González de Salas en 1648 sobre los originales preparados, según parece, por Quevedo[4], sino en las *Tres Mu-*

[1] López Grigera, 1993.
[2] Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 125-33.

sas, impresas por el sobrino heredero del poeta en 1670, que la incluye en la musa Euterpe, protectora de la danza, aunque un poema de 274 endecasílabos mal se prestaría a baile y música. La versión de este poema que se edita siempre difiere mucho de la que voy a utilizar para mi comentario. Y, aunque no es éste el sitio para hacer la edición crítica del poema, debo hacer un excurso para justificar el texto que uso. En la edición de *Obra poética,* Blecua publica la versión de *Tres Musas,* pero yo aquí uso el arquetipo que surge del cotejo de esta versión con la de los cuatro manuscritos que conozco, todos del siglo XVIII: dos de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de la Universidad de Cambridge y otro de mi propiedad[5]. Si comparamos la versión del arquetipo con la de *Tres Musas,* la usada por Blecua en *Obra poética*[6], hay varias diferencias notables que revelan una enmienda de las que se podrían llamar *ad usum delphini,* tan pedestres que no sabría a quién atribuir. Veamos algunas de las variantes significativas para el poema que vamos a leer:

v. 16:	mss: al ronco son de un cuerno;	TM: al son altivo o tierno,
v. 18:	mss: que las putas hacéis;	TM: las damas hacéis
v. 41:	mss: un beso tuyo;	TM: un favor tuyo
v. 50:	mss: no se me da ni un cuerno solo;	TM: un ardite solo,
v. 54:	mss en versos dulces,	TM: en estos versos,
v. 72:	mss. los besabas:	TM: los buscabas.
v. 88:	mss. al Padre Cogollado:	TM: al hermano Cogollado
v. 173:	mss. ninfa vil de;	TM: ninfa Bel.
v. 184:	C: No es como tu vida mi estatura,	A, Ac. B, TM, mi vida tu estatura
v. 186:	mss. larga he menester la sepultura;	TM: larga has menester.
v. 243:	mss. por si pinto mi bragueta;	TM: por si pinto alguna treta.

[3] Sobre la poesía satírica de Quevedo siempre son clásicos los excelentes estudios de Sánchez Alonso, 1924 y de Mas, 1957. El primero de ellos resulta hoy, después de la recuperación de las teorías retórico-poéticas vigentes en el siglo XVII, de gran actualidad. No así el segundo que todavía busca la personalidad profunda del escritor a través de sus textos. Un estudio moderno y ya clásico es el de Arellano, 1984. El profesor Arellano ha seguido estudiando y desentrañando textos poéticos satírico-burlescos de Quevedo que no puedo aquí enumerar. Lía Schwartz Lerner también se ha ocupado de la sátira quevediana, género que ha tentado a todos los que admiramos a Quevedo, y que, felizmente seguirá tentando. Entre los más recientes está el editor de este número de *La Perinola,* mi discípulo y paisano Fernando Plata. No sé si mi lectura de la «Sátira a una dama» dará unos minutos de entretenimiento a alguno de ellos. Sobre todo de los muchos que no he podido nombrar aquí.

[4] En la correspondencia de los últimos meses de su vida, Quevedo comenta que está trabajando, entre otras cosas, en la preparación de su poesía para editarla. Como es bien sabido, muere sin alcanzar a hacerlo; y su amigo, el erudito Jusepe González de Salas, imprime un primer volumen con las seis primeras musas en 1648. Pero éste muere sin haber publicado la segunda parte, que aparecerá 22 años más tarde, editada por el sobrino heredero de Quevedo, con el título de *Tres Musas últimas castellanas.*

[5] Espero acabar próximamente la edición crítica de este poema, en cuanto pueda estudiar directamente los manuscritos conservados en la Nacional de Madrid y en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

[6] Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 125-33.

Como se ve, los manuscritos leen textos que difieren de la versión canónica fuertemente en su significado. El texto de la primera edición ha sido enmendado con criterios que poco tienen que ver, ni con la precisión significativa, ni con los valores estilísticos. Se han evitado palabras, más que ideas: por ejemplo el suplantar la palabra «cuerno» en los dos contextos (vv. 16 y 50) hace pensar en pudibundez mediocre. Y la enmienda del verso 243 con el texto que el poeta usa para cerrar su retrato, es grotesca. Pensar que Quevedo pudo haber hecho esas correcciones es descabellado. Por otra parte el texto de la estrofa 184-86 de la primera edición es incoherente:

No es como mi vida tu estatura,
Que por no decir ruin, quise ponello:
Bien larga has menester la sepultura.

Como él se está presentando positivamente y, por contraste, rebajándola a ella, se supone que quien necesita la sepultura larga es él, no ella; y que quien tiene algo ruin –su vida– debe de ser ella. Así al comparar vida con estatura, lo acertado será pensar que se compara contrastadamente la ruindad de la vida de ella, con la grandeza de la estatura de él, que es lo que hace necesaria una sepultura bien larga. Por otra parte esa es la versión que trae el manuscrito C: «No es como tu vida mi estatura / que por no decir ruin quise ponello». He enmendado conjeturalmente, apoyada en la razón y en el manuscrito C, el verso primero en mi versión, y leo: «no es como tu vida mi estatura», y he preferido el verso tercero de los manuscritos del arquetipo alfa que leen «he menester». Aquí tenemos un problema de crítica textual: se suele preferir siempre la última voluntad del escritor, de allí que se haya editado hasta ahora la versión de *Tres Musas*. Los manuscritos, al coincidir todos en puntos fundamentales, revelarían una etapa de redacción anterior, que, como tal, es siempre interesante. Pero en este caso las enmiendas del impreso, tanto las del terceto que acabamos de ver como las otras que parecen responder a una pudibundez que enmienda sin sentido, no pueden proceder del autor, con lo que quedan desautorizadas, y hay que considerar como texto definitivo, mientras no contemos con otras fuentes, el del arquetipo alfa, que es el que uso, del cual derivan los cuatro manuscritos conocidos. El texto que transcribo a continuación es el que procede del arquetipo que se fundamenta en los manuscritos, y comienza en el verso 175:

Pero bien me mereces que te aturda 175
y que ninguna falta te la calle,
que un diluvio de sátiras te urda.
Pues tanto mal has dicho de mi talle
que me fuerzas (el cielo me es testigo[7])
en este tu billete a dibujalle[8]. 180
No mi disculpa en la pintura sigo;

[7] esme Dios testigo *TM*.
[8] divulgalle *TM*.

pero quiero mostrar de tu locura
el trato infame, el término enemigo.
No es como tu vida mi estatura[9],
que, por no decir ruin, quise ponello: 185
bien larga he[10] menester la sepultura.
Es como tu linaje mi cabello,
oscuro y negro; y tanta su limpieza,
que parece que no has llegado a vello.
Es como tu conciencia mi cabeza, 190
ancha, bien repartida, suficiente
para mostrar por señas mi agudeza.
No es de tu avara condición mi frente,
que es larga y blanca, con algunas viejas
heridas, testimonio de valiente. 195
Son como tus espaldas mis dos cejas,
en arco, con los pelos algo rojos,
de la color de las tostadas tejas.
Son como tu vestido mis dos ojos
rasgados, aunque turbios (como dices) 200
serenos, aunque tengan mil enojos.
Son como tus mentiras mis narices
grandes y gruesas; mira cómo escarbas
contra ti, mi Belisa. ¡No me atices!
Como tus faldas tengo yo mis[11] barbas 205
levantadas, bien puestas; no me apoca
que digas que hago con la caspa parvas.
Es como tú, para acertar, mi boca,
salida, aunque no tanto como mientes
con brava libertad de necia y loca. 210
Como son tus pecados, son mis dientes,
espesos, duros, fuertes al remate;
en el morder de todo diligentes.
Es como tu marido mi gaznate,
estirado, mayor que tres cohombros; 215
porque llamarle corto[12] es disparate.
Como son[13] los soberbios son mis hombros:
derribados, robustos a pedazos,
que causa el verme al más valiente asombro.
Como tus apetitos son mis brazos, 220
flacos, aunque bien hechos y galanos,
pues han servido de amorosos lazos.
Traigo como tus piernas yo las manos,
abiertas, largas, negras, satisfecho
que dan envidia a muchos cortesanos. 225
Como tu pensamiento tengo el pecho,

[9] No es como mi vida tu estatura, A, Ac, B, *TM*.
[10] has *TM*.
[11] las *TM*.
[12] que el llamalle glotón *TM*.
[13] sois A, Ac, B.

alto, y en generosa compostura,
donde pueden caber honra y provecho.
Como es tu vida tengo la cintura,
estrecha, sin barranco ni caverna, 230
y[14] parezco costal en la figura.
Como tu alma tengo la una pierna,
mala y dañada; mas, Belisa ingrata,
tengo otra buena, que mi ser gobierna.
Como tu voluntad tengo una pata, 235
torcida para el mal, y he prevenido
que le sirva a la otra de reata.
Como tu casamiento es mi vestido,
mal hecho y acabado; que un poeta
jura de no ser limpio ni pulido. 240
Es como tu conciencia mi bayeta,
raída, y esto basta, aunque imagino
que aguardas, por si pinto mi bragueta[15].
Mas yo quedarme quiero en el camino
que, aunque trato de ti, tengo recato: 245
no digan que a la cólera me inclino.
Esta mi imagen es y mi retrato,
adonde estoy pintado tan al vivo,
que se conoce bien mi garabato.

El título del poema, «Sátira a una dama», nos aporta dos datos fundamentales: el género[16], sátira, y el tema «sátira a una mujer». Quevedo, maestro en el arte de la sátira, tanto en prosa como en verso, compuso multitud de sátiras a mujeres, como las tiene a todos los tipos y oficios humanos, sin perdonar a nadie. Conviene recordar que, sin embargo, por contraste, la poesía amorosa neo-petrarquista de don Francisco ha sido considerada por algunos como la más alta de toda la literatura española.

La poesía satírica de Quevedo en su mayor parte imita la de los epigramas clásicos, griegos –especialmente de las *Antologías*– y latinos, Marcial. Nuestro autor usa el soneto como equivalente del epigrama clásico, tal como lo consideraba Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso. La poesía que llamamos satírico burlesca, en cambio, adopta las formas consideradas de tipo popular: romances, letrillas, jácaras, bailes. Pero hay un grupo de poemas extensos de sátira a la mujer, casi todos escritos en una estrofa alirada en pareados, de 6 y de 8 versos. Sátiras en tercetos tiene dos burlescas y una seria, que es la más conocida de ellas: «No he de callar por más que con el dedo». González de Salas incluye la poesía satírica a la mujer dentro de la que considera «poesías todas de gracia y de donaire, ingeniosamente licenciosas»[17], cuyo estilo se ca-

[14] que *TM*.
[15] alguna treta *TM*.
[16] Género o subgénero, o especie dentro de uno o de varios géneros, no puedo aquí entrar en la discusión.
[17] Quevedo, *Obra poética,* vol. 1, p. 132.

racteriza por el uso de lo que los españoles llamaban «equivocaciones, los latinos ambigüedades y los griegos dilogías», es decir eso que solemos llamar vulgarmente juegos de palabras. Estos datos serán muy útiles a la hora de nuestro análisis[18].

La «Sátira a una dama», al ser extensa, tiene estructura de discurso retórico que, en este caso, es una carta –un «billete»– de autodefensa, o de descargo, adscripto por ello al género judicial. El yo enunciador del poema dice que, pues ella ha dicho tanto mal de su talle, de su figura, le obliga a dibujar su retrato en ese billete. No hace la pintura para disculparse, sino para mostrar el trato infame y enemigo de la locura de ella, a la que, dice, va a «urdir un diluvio de sátiras» (vv. 175-83). La destinataria de la carta es una mujer casada, una tal Belisa –nombre muy frecuente en la poesía amatoria–, que ha sido su amante y le ha «agraviado sin razón» (v. 24). La causa, el caso, dice él, «yo la sufro, tú la sabes» pero que él prefiere guardar en secreto, lo que puede significar que sería o muy íntima o vergonzosa. En el autorretrato se irá viendo que el agravio o difamación es relativo a su aspecto externo: «tanto mal has dicho de mi talle» (v. 178). A lo largo del poema van cayendo aisladamente referencias a descuidos en la limpieza y el vestido, y finalmente confiesa que ella ha dicho de él que es «bruto y chivo», es decir, cabrón.

El tipo de defensa dependía de si el agravio tenía algún fundamento. Si era infundado, con solo demostrarlo todo estaba solucionado, pero si había fundamento, es decir si la causa era lo que se llamaba técnicamente «torpe», o al menos dudosa, había que usar diferentes recursos para desacreditar al agresor. El exordio, como se sabe, debía captar la benevolencia y ello se podía lograr a partir del que se defiende, del adversario, de los oyentes o de los hechos. Pero el acusado de nuestro poema trata de lograrlo a partir de sí mismo y de la adversaria. De sí, como preceptuaba la *Retórica Ad Herennium,* alabándose sin arrogancia: como se irá viendo él deja caer aspectos positivos físicos e intelectuales, hasta llegar al endecasílabo sáfico que podría ser la mejor definición de Quevedo: «cuajada tengo la cabeza en sesos» (v. 105) y también sacando a relucir «sus desgracias, y calamidades», sobre todo en lo físico, la conocida cojera del poeta, en los versos 232 a 237. También se atraía la benevolencia a partir de la persona del adversario tratando de lograr que sea «mal visto y despreciado», sacando a relucir algún hecho suyo sucio, traidor, o cruel[19]. Todo el retrato doble es la enumeración de las miserias morales de ella. Un modo recomendado para esto era usar ambigüedades, conjeturas, alguna burla. Juegos de palabras. Pero irlas sembrando intercaladas para no despertar sospechas de enemistad u odio.

Al exordio bien trabajado, le sigue en el poema, como era preceptivo, la narración. En ella se debía presentar –si se hace apoyada en la perso-

[18] La bibliografía sobre el estilo en la sátira poética de Quevedo es muy rica: y en buena medida está relacionada con los trabajos citados de Sánchez Alonso, Mas, Arellano, Schwartz y Plata.

[19] Cicerón, *Rhetorica ad Herennium,* I, V-IX.

na— sus circunstancias: nacimiento, familia, linaje, usos y costumbres. Aquí se trata de la vida de ella, no la de él. Como veremos esto le sirve a él para presentar indirectamente argumentos que procuren su triunfo. Se puede hacer una transferencia de responsabilidades, o al menos compartirlas. E incluso comparar las dos personas, el defendido y el adversario, como veremos que es el sistema empleado aquí para rematar el descrédito de la adversaria.

Así empieza entonces la historia de ella: que nació «arrebujada en dos andrajos / de una hija de Adán» (vv. 58-59) que, como sabemos, era el anagrama de Nada. Lo opuesto de hija de algo: hija de nada. Pero su belleza la levantó a «tan sublime altura» (v. 63) que con ella hizo «al mundo guerra» (v. 64). Con cuidado va dejando caer los vicios de ella en dilogías: «siempre para vencer fue vencida» (v. 65), tan amante era de la humildad, que «debajo de todos siempre andab[a] / solamente en dar gusto entretenida» (vv. 67-69) y como el hombre es imagen de Dios, «a todos los besaba» (v. 72). Por eso se asombra de que alguien pueda atreverse a considerar «vil pecado tan devoto celo» (v. 74). Y remata todas las calamidades que ella ha sufrido, afirmando que «a lágrima y a llanto» le provoca ver tanta injusticia cometida contra ella, sometida a tanta persecución e injusticia (vv. 85-87). Por lo que concluye que para ella hubiera sido mejor no haber nacido tan bella, ya que así no la hubieran perseguido tanto, a no ser, que se hubiese «aventurado» «a ser doncella», es decir, a ser casta (vv. 81-84). Continúa adoptando un aire compasivo y protector, y se confiesa su «aficionado», por la generosidad de ella, tan grande «que aún de su cuerpo nunca fue avara» (v. 120); por su espíritu de penitencia, «que siempre está cayendo y levantando» (v. 125). Reconoce que ella llora sus pecados, pero no tiene que llorar el de aborrecer a los enemigos, pues hasta a los del alma —mundo, demonio y carne— los tiene por amigos (vv. 139-43).

Hecha esta síntesis valorativa de la persona de la agresora, que, nacida de la nada y gracias a los méritos de su belleza, subió tanto que sufrió gran persecución e injusticia como los mejores, viene el recurso más fuerte: una comparación de ambos, acusadora y acusado, para defenderse y continuar desprestigiando a la adversaria. Y aquí se produce el anunciado ejemplo de complejidades en un retrato doble. Lo comienza, como el principio del poema, con una causal «pues»:

> Pues tanto mal has dicho de mi talle
> que me fuerzas (el cielo me es testigo),
> en este, tu billete, a dibujalle. (vv. 178-80)

El retrato de ella ya lo había empezado siguiendo las «circunstancias de persona» de Cicerón, pero para el suyo seguirá el orden, ya totalmente desusado para el varón, de la descripción descendente desde la cabeza a los pies. Ha trabado estrechamente dos tipos de retrato que responden a dos cánones antiguos: uno preceptuado por la retórica clásica latina, y el otro desarrollado en la Edad Media europea a partir de

un manual de ejercitaciones retóricas del mundo bizantino. Las formas de presentar a las personas en los tratados clásicos eran varias. Veamos primero la que Cicerón propone en el *De inventione:* trazar una persona por sus circunstancias, que para él eran las once siguientes: «nombre, naturaleza, forma de vida y educación, fortuna, hábitos, afectos y emociones, dedicación y hábitos de trabajo, prudencia, hechos, suerte, habla»[20]. Dentro de la segunda de las circunstancias se consideraban a su vez seis aspectos: sexo, nación, patria, parentesco, edad y dignidad; y en esta última se tenían presentes los bienes o males que había dado la naturaleza tanto al cuerpo como al alma. Es decir que sólo en una subclase de otra subclase cabía, en la retórica clásica, la consideración de lo que llamamos «retrato físico y moral»[21]. Pero en la Edad Medía tardía, según ha demostrado Faral, el sistema característico del retrato de persona era la descripción física que comenzaba por el pelo, e iba descendiendo lenta y detalladamente hasta el vestido, las manos y los pies[22]. Ya se ha demostrado que en España con el primer Renacimiento el retrato masculino deja completamente de responder a este tipo físico descendente, para seguir el canon ciceroniano que hemos visto más arriba[23]. El retrato físico descendente (pelo, frente, cejas, ojos, mejillas, nariz, boca, labios, dientes, mentón, cuello, pecho, etc.) sólo se conservará para la mujer en la poesía neopetrarquista. Pero en los ejercicios escolares de retórica, especialmente en los escolios que Reinaldo Loricchio puso a los *Progymnasmata* de Aphthonio, y que se usaron en toda Europa, para la descripción de persona se especifica algo más que los lineamientos generales del texto básico que vimos más arriba. Fray Luis de Granada, define así la *notatio:* «tiene su uso cuantas veces pintamos a un enamorado, a un lascivo, a un avaro, a un glotón, a un borracho, a un dormilón, o a un charlatán, jactancioso, fanfarrón, envidioso o calumniador»[24].

El retrato físico de la mujer, hecho en forma descendente, sobrevivió hasta fines del XVI en la poesía –todos recordamos el soneto de Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena» y otros similares de Góngora y de Quevedo– pero a principios del XVII las cosas van cambiando: los grandes poetas, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, por solo citar estos cuatro, empiezan a satirizar el retrato ideal femenino, es decir, a crear retratos burlescos, en prosa y verso, o a presentar la belleza ideal con cabello negro, no rubio, y ojos oscuros. Así es como el retrato satírico-burlesco invade los textos de la primera mitad del siglo XVII.

[20] Cicerón, *De Inventione,* I, 24, «*nomen, natura, victus, fortuna, habitus, affectio, studium, consilia, facta, casus, orationes*».

[21] En estos grandes tratados se daban otras posibilidades de presentar a las personas, las que la *Rhetorica ad Herennium* llamaba «*effictio*» y «*notatio*». En la «*effictio*» cabe el retrato físico como caracterización de datos individualizantes, y en la «*notatio*», los rasgos de carácter, tanto de las virtudes como de los vicios.

[22] Faral, 1971, pp. 75-81.

[23] López Estrada, 1946.

[24] Fray Luis de Granada, *De la retórica eclesiástica,* p. 542b.

Quevedo aquí va a trazar el retrato satírico de ella siguiendo el canon ciceroniano, mientras va a usar el medieval para el retrato de él, pero sin sátira ni burla. Esto resulta paradójico, porque como ha escrito al comienzo del poema:

> Mas ¿cómo puede ser quien ha cantado
> tu bello rostro, tu nevada frente,
> el cuello hermoso de marfil labrado,
> que en tu nombre escribió tan *dulcemente,*
> *en levantado estilo, en versos graves,*
> que le pueda ultrajar eternamente?[25].

Por eso es justo que se pregunte cómo puede ser que quien ha ensalzado antes la belleza de ella siguiendo los cánones neo-petrarquistas de raíz medieval, la pueda ultrajar ahora satíricamente usando el canon de la antigüedad clásica, el que estaban aplicando todos los grandes escritores al introducir sus personajes femeninos en las novelas[26].

Él anuncia que va a presentar sus quejas «al ronco son de un cuerno», es decir del instrumento rústico, de un solo tono, que se usaba milenariamente para llamar a guerra o a caza[27]; y lo logra usando las escasas «figuras» que el estilo humilde elegido puede permitirle: la comparación y las dilogías. Va a comparar además dos categorías muy distintas: de ella lo que llamaríamos su personalidad y de él lo que ella había atacado, el talle o sea «la disposición o proporción del cuerpo humano», según define el *Diccionario de Autoridades*. Como se verá, lo que sirve de eje estructurador en la comparación de rasgos de uno y otro, es el retrato de él: estatura, cabello, cabeza, frente, cejas, ojos, nariz, barbas, boca, dientes, cuello, hombros, brazos, manos, pecho, cintura, piernas, pies, vestido y, dentro de éste, la bayeta, traje talar (posiblemente el de estudiante). Presentados en ese riguroso orden descendente. De ella los rasgos comparados son vida, linaje, conciencia, avaricia, espalda, vestido, mentiras, faldas, personalidad total, pecados, marido, soberbia, apetitos, piernas, pensamiento, vida, alma, voluntad, casamiento, conciencia. Como se ve, en este desorden mezcla ambos campos, el físico y el moral. Del físico de ella solo menciona las espaldas y las piernas, pero de éstas sus posturas, y las referencias al vestido son muy someras, mientras que en lo que se detiene es en su vida y condición, y sobre todo en lo moral: alma, conciencia, pecados, pensamientos, voluntad, casamiento. Rasgos que se completan con los que ha venido trazando en el poema desde el verso 46, para dibujar las «circunstancias» de persona ciceronianas. La técnica retratística vigente y dignificante.

[25] Quevedo, *Obra poética,* núm. 640, vv. 7-12.

[26] Ver Trelles, 1984 y Peña, 1994.

[27] Esta es una prueba más de que las correcciones de *Tres Musas* no pueden ser ni de Quevedo ni de González de Salas, sino de alguien que, temiendo las connotaciones del término usado para el marido consentidor, ignorara el significado de instrumento rústico, de pastores, o destinado a convocar a la guerra que él abría contra su adversaria.

El orden desordenado del retrato de ella se estructura por el masculino. Pero el retrato de él, aparentemente positivo, tenía que resultar burlesco para el lector de principios del XVII, al estar «dibujado» con la técnica medieval, ya desusada. Su retrato es positivo, menos en lo referente a los defectos físicos (boca salida, brazos flacos, pierna dañada, pie torcido), y a cierto desorden y falta de limpieza (vestido malhecho, bayeta raída, caspa de las barbas), desaliño que justifica afirmando que un poeta «jura de no ser limpio ni pulido» (v. 240).

Las coincidencias, o las divergencias entre ambos se marcan por los comparativos: *Es como, no es como, son como, no son como, como tú… tengo yo, o no tengo yo;* y un caso de *traigo como tú.* Y en lo que coinciden ambos personajes se presenta en forma de epítetos, que tienen significados dilógicos y que caen negativamente para ella y positivamente para él: *Ruin* es la vida de ella, opuesta a la estatura *alta* de él. En lo *oscuro* y *negro,* coinciden el cabello de él con el linaje de ella. En lo *ancho* también coinciden la conciencia de ella y la cabeza de él, que la presenta como señal de su agudeza. *Avara* es la condición de ella, al contrario de la frente de él, que es *larga* y blanca, con heridas que revelan su valentía. *En arco* son las espaldas de ella y las cejas de él. *Rasgados* son los vestidos de ella, y los ojos de él: «ojos que siendo grandes, se descubren mucho, por la amplitud de los párpados», según *Autoridades.* Las narices de él son *grandes y gruesas,* como las mentiras de ella. *Levantadas* tienen él las barbas y ella las faldas. No necesita comentarios. La boca de él es como ella: *salida,* calificativo que según *Autoridades* «se aplica a las hembras de algunos animales, cuando tienen propensión al coito». Probablemente en ese sentido le cabría a ella lo de «con brava libertad de necia y loca» del verso final del terceto. *Espesos, duros y fuertes* son, a una, los dientes de él y los pecados de ella. *Estirados,* de gaznate, o garguero, él, y el marido de ella, epíteto que suena a chufa, porque ser estirado era ser grave, autorizado, principal. El pobre marido cornudo mal podía ser principal, ni autorizado. *Flacos* los brazos de él y los apetitos de ella. Cambiando el verbo ser por traer, es decir, una forma de ser o de comportarse o de llevar: *abiertas, largas, negras,* las manos de él, generosas, y las piernas de ella. Sin comentario. *Altos* los pensamientos de ella y el pecho de él. Altas intenciones de él, y altos pensamientos, los obscuros, incomprensibles. También el licenciado Calabrés, de el *Alguacil endemoniado* tiene «los ojos bajos y los pensamientos tiples», o altos. *Estrechas,* vida de ella, y cintura de él. La cintura estrecha es lo que apetecían tener entonces los jóvenes. Lo que da pie para pensar en una redacción juvenil de este poema.

Pero empiezan las calamidades de él: una pierna *mala y dañada,* lo mismo que el alma de ella; *torcidos* para el mal uno de los pies de él y la voluntad de ella. Y así llegamos a lo que el retrato medieval atendía al final: el vestido; *mal hechos y acabados,* tanto el vestido de él como el matrimonio de ella, y *raídos* la bayeta que usa él, el traje talar, de estudiante o de eclesiástico, y la conciencia de ella.

Y con un «esto basta», cierra su retrato, o mejor los retratos de ambos entrelazados. «Aunque imagino / –agrega– que aguardas, por si pinto, mi bragueta» (v. 243). No hay duda de que quiere vencer al adversario insistiendo, no en la inocencia suya, sino en la indignidad de la ofensora, ya que cierra, en la versión original, con una referencia a su bragueta la presentación de las «dos vidas paralelas». Es decir la está acusando de mujer buscona, pero no tanto de dinero, como de sexo.

El léxico es el normal tanto en los retratos como en el poema entero: adecuado al nivel de los personajes, es decir, el que imponía el «decoro» retórico: no hay ni rusticismos, ni cultismos, a pesar de que está usando el verso endecasílabo. Las figuras retóricas casi no existen, fuera de las comparaciones y las dilogías, que cabalgan sobre epítetos estratégicos que enaltecen a él y denigran a ella. Porque fuera de los usados en la comparación, no se ven casi epítetos en todo el poema. Es decir que está usando un estilo claro, sencillo, por oposición al «dulce» que confiesa haber usado antes para cantar «el bello rostro, la nevada frente, el cuello hermoso de marfil labrado» de ella.

No hay duda de que quien escribió este texto era un gran poeta: en tan extensa composición no decae un momento su capacidad creativa.

Sin un recurso a la retórica me parece que sería muy difícil desentrañar este poema. Como se ve se trata de un «billete» (v. 180), un papel, como se decía entonces, o mensaje. Pero escrito como descargo y autodefensa, en el que, como al descuido, va sembrando desprestigio y desautorización de la adversaria.

Ahora bien, en cuanto a los retratos, según se desprende del somero análisis realizado, Quevedo está usando cánones retóricos de *inventio, dispositio* y *elocutio.* E incluso está usando mucho de lo que en sus años escolares aprendió ejercitándose en los colegios de la Compañía. Pero como hemos visto son cánones en cierto modo desencajados de lo que en aquel momento se estaba usando. Y aquí una se pregunta por varias cuestiones no resueltas: ¿Es el poema un simple ejercicio de academia literaria, el desarrollo de un tema propuesto? Y cabe la posibilidad de que esta Belisa no sea más que un estereotipo, una «figura» de mujer liviana que ejerce más por placer que por dinero. Una Mesalina. Podría serlo. Pero como ejercicio retórico podría ser también la combinación de un grupo de ejercicios escolares de sus años mozos en el convictorio jesuítico de Ocaña.

También cabe la pregunta si tiene el poema algún tipo de autobiografismo, como parecen indicar ciertas referencias a los defectos físicos conocidos de Quevedo, al color de las cejas, pelirrojas, que registra algún documento universitario del joven Gómez de Quevedo. El autorretrato era frecuente en los pintores, ¿por qué no podía intentarlo el poeta con aficiones de pintor? En varios textos juveniles se ha autorretratado don Francisco: precioso ejemplo de ello es el *Memorial pidiendo plaza en una academia,* en el que ordena las cosas según las circunstancias de persona. ¿Era éste su objetivo? De ser así ha querido trazar uno especial-

mente complejo: un retrato bifronte de intrincada complejidad: a ella, antigua amada, antigua mitad de sí mismo, ahora repudiada, la vilipendia con el canon ciceroniano, que en la literatura de la época se usaba para presentar seriamente a las verdaderas damas. Mientras que a él, distanciándolo de las miserias de ella, si bien lo dibuja con rasgos predominantemente positivos, lo diseña según el canon desusado ya desde hacía más de un siglo para el varón. Es decir, que a él lo hace grotesco. De lo que no cabe duda es que entrecruza veras y bromas tan mezcladas que se sale fuera de lo que era un retrato como los que pintaban los grandes retratistas de aquellos años en Europa. Por otra parte este precioso retrato no es lo central del poema, sino solo un recurso de argumentación retórica o, mejor, un instrumento que le sirve para vituperar al adversario y autodescargar sus debilidades por comparación. Por eso lo he titulado un ejemplo de complejidades barrocas, y por eso me atrevo a compararlo a una miniatura de sillería de coro medieval.

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Cicerón, M. T., *Rhetorica ad Herennium,* ed. J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

Faral, E., *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* Paris, Champion, 1971.

Granada, F. L. de, *De la retórica eclesiástica,* en *Obras,* Madrid, BAE, 1945.

López Estrada, F., «La Retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán», *Revisa Filología Española,* 30, 1946, pp. 329-30.

López Grigera, L., «Notas sobre los *Progymnasmata,* en España en el siglo XVI», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Actas del Primer Simposio sobre Humanismo,* ed. J. Pascual, Cádiz, 1993, vol. 2, pp. 585-90.

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

Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'Oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.

Peña, G., *Estructura retórica de personajes femeninos en el «Quijote»,* Tesis, Universidad de Deusto, 1994.

Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1997.

Sánchez Alonso, B., «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española,* 11, 1924, pp. 33-62 y 113-53.

Schwartz, L., *Quevedo, discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.

Trelles, S., *Rhetorical Techniques of Female Portraiture in Sentimental, Byzantine and Pastoral Novel,* Tesis, Universidad de Michigan, 1984.

Dos jayanes, el bíblico y el clásico, frente a la Pidona

Alessandro Martinengo
Università di Pisa

En la *Musa VI, Talía,* del *Parnaso español* de Quevedo, 1648, se recoge una serie de hasta cien romances que González de Salas, en el breve prólogo que les antepone, llama «gran runfla [...] de donairosos romances», añadiendo que «no hubo [...] atención a graduarlos, o por su Antigüedad, o por su Aprecio [...], sino confusamente, como en Selva, se les dio lugar interpolados»[1]. Ya en el subtítulo consignado en la portada de la *Musa* figuraba el mismo concepto, advirtiendo que *Talía* «canta poesías jocoserias, que llamó burlescas el Autor. Esto es descripciones graciosas, sucesos *de donaire*, y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y de veras»[2]. El que la autoría del subtítulo se remonte al erudito editor de Quevedo parece confirmarlo, si falta hiciera, la nota con la que Salas comenta el verso 3 del segundo romance de la «runfla», al cual pensamos dedicar las consideraciones que siguen. El romance, titulado «Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos»[3], empieza por su parte con otra invocación burlesca a la Musa que reza de esta manera:

> Anilla, dame atención,
> que es dádiva que no empobra,
> mientras que, cultipicaña,
> mi musa se desabrocha (vv. 1-4),

y precisamente el sintagma «musa [...] cultipicaña» —«cultipicaña» está impreso en cursiva en el *Parnaso,* y parece oponerse netamente al gongorino «culta sí, aunque bucólica Talía» de la dedicatoria del *Polifemo*— retuvo el interés del editor áureo, sugiriéndole la nota apenas aludida, que dice como sigue: «llama así, *con donaire,* lo que nosotros dijimos jo-

[1] Ver Quevedo, *Parnaso español,* p. 481.
[2] Ver Quevedo, *Parnaso español,* p. 399. (Subrayado mío).
[3] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 682.

coserio»[4], e indudablemente remite a los conceptos críticos enunciados en el subtítulo de la *Musa* y en el prólogo de la «runfla».

Obviamente a nadie le extrañará que entre los temas de la poesía jocoseria o burlesca –y en particular del romance núm. 682– ocupe un espacio privilegiado la sátira del amor, y, dentro de esta, la del amor venal, «centro» de la sátira de Quevedo, según expresó Mas[5]; ni que se dé en su ámbito lugar preferente al subtema de la pareja antagónica avaro-pidona, que el propio Mas definió «thème majeur de la satire de Quevedo»[6].

Uno de los recursos que suele utilizar este tipo de sátira es la alusión, frecuentemente en forma de retahíla burlesca, a ejemplos sacados de la mitología –el repertorio más saqueado suele ser la obra de Ovidio, manejada de costumbre a través de los mitógrafos renacentistas– o de la historia clásica, ejemplos en los que parejas famosas actúan como protagonistas de episodios inspirados en la pasión, las locuras y penas del amor. Como muestra de retahílas de este género podemos citar el romance que lleva el número XXXIII en el mismo grupo aludido de *Talía,* el titulado «Declama contra el Amor»[7], en cuya parte final se enumeran (sin nombrar a los héroes) las historias míticas de Hero y Leandro (vv. 65-68), de Píramo y Tisbe (vv. 69-72) y de Eco y Narciso (vv. 73-76): característico en particular es el tratamiento del primer ejemplo, donde al tono burlesco da realce a un chiste lingüístico muy elaborado, y muy del gusto de Quevedo, tanto que lo vemos engastarse en otras composiciones suyas[8]:

> No hay quien, cual él, dos amigos
> un par de güevos los haga,
> guisando el uno estrellado,
> pasando al otro por agua. (vv. 65-68)

También en el romance núm. 682 se insertan numerosos ejemplos mitológicos de amores o amoríos famosos disfrazados a lo burlesco y diseminados de chistes; y precisamente los de Hércules, Yole y Deyanira (vv. 97-157), de Apolo y Dafne (vv. 169-80); Júpiter y Dánae (vv. 189-204); Júpiter y Leda (vv. 205-208); Júpiter e Ío (vv. 209-12); Júpiter y Europa (vv. 221-64); Júpiter y Pasifae (vv. 265-68); el juicio de Paris (vv. 277 y ss.) e incluso algunas alusiones más.

Más insólito es que, en el romance que nos ocupa, al lado de los mitos grecorromanos figure el ejemplo bíblico de Sansón, y hasta antecediendo a todos los demás. Lo que llama sobre todo la atención, y por eso nos detendremos sobre el punto, es la idea del poeta de hacer seguir

[4] Ver Quevedo, *Parnaso español,* p. 482. (Subrayado mío).
[5] Mas, 1957, p. 150.
[6] Mas, 1957, p. 152.
[7] Quevedo, *Obra poética,* núm. 709.
[8] Ver especialmente el romance titulado «Hero y Leandro en paños menores» (Quevedo, *Obra poética,* núm. 771).

a este episodio, en conexión inmediata, el de Hércules, estableciendo además un estrecho paralelismo estructural entre ambas historias, basado en la ocurrencia de hacer hincapié, fundamentalmente, en las desmedidas proporciones y descomunales hazañas de dos jayanes[9] pertenecientes a esferas culturales distintas por no decir opuestas.

La circunstancia nos ha hecho recordar que Astrana Marín publicó hace años[10], sacándolo del manuscrito 3796 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el romance *Las columnas de cristal,* texto que Mas cotejó con el del manuscrito 3795, que contiene variantes de interés[11]. Aunque *Las columnas de cristal* no figura en las ediciones posteriores de la poesía de Quevedo, nos parece importante ponerlo en relación con nuestro «Anilla, dame atención», y ello por varios motivos. En primer lugar, en el texto publicado por Astrana la referencia al personaje de Sansón, con el que enlaza –otra vez, aunque solo a manera de antonomasia– el de Hércules, parece un borrón o bosquejo del episodio análogo, ahora sí ampliamente desarrollado, del núm. 682. En segundo lugar, se ensaya, en *Las columnas de cristal,* la transposición en clave erótica de la empresa final de Sansón asiéndose a las columnas del templo y derribándolo sobre la multitud de los Filisteos:

Las columnas de cristal
al templo de Amor sustentan
donde adora el alma mía
la imagen de su belleza.
Hecho otro Sansón mi gusto,
nuevo Alcides en las fuerzas,
probando las de mis brazos
vine a dar con todo en tierra (vv. 1-8)[12];

transposición erótica que volvemos a encontrar en nuestro número 682, aunque con un fin expresivo distinto, puesto que en el romance Astrana-Mas el empeño de Hércules en fijar al orbe antiguo unos límites que los descubrimientos renacentistas arrollarían sugiere al poeta centrarse en una serie de imágenes de sabor erótico-geográfico que faltan (casi) por completo en el otro:

Corrió el Amor las cortinas
[...]
descubriendo maravillas
y otro nuevo Mundo en ellas.
Hechos Colones mis ojos,

[9] El atributo de *jayán* se le da explícitamente a Hércules en el v. 136 del romance núm. 682; en cuanto a Sansón, se le apellida del mismo modo en otra composición, la silva (así se la define en *Las tres últimas Musas)* «Celebra el cabello de una dama, que habiéndosele mandado cortar en una enfermedad, ella no quiso» (Quevedo, *Obra poética,* núm. 385, v. 48).

[10] Quevedo, *Obras en verso,* p. 291.

[11] Mas, 1957, pp. 384-86.

[12] Los versos 5-6 rezan de otro modo en la versión del ms. 3795: «Hecho otro Sansón mi gusto, / y otro Rey Cid en las fuerzas» (Mas, 1957, p. 384).

tendió la vista sus velas,
llenas de estrellas de gloria
las luces de su belleza (vv. 9 y ss.)[13].

Sentada esta premisa, pasemos a analizar con cierto detenimiento los dos primeros episodios de amor venal del número 682, los de Sansón y Hércules, cuyo paralelismo estructural –ya aludido– trataremos de formalizar de la manera que sigue:

–presentación burlesca, y realzada por chistes, del jayán y sus hazañas, respectivamente de Sansón («Sansón que tuvo la fuerza / (como el paño de Segovia) / en el pelo, cuyo pulso / ni con Galeno se ahorra» vv. 5-8) y de Hércules («Fue Hércules cazador / de vestiglos y de gomias, / viendo que sierpes y hidras / no hay demonio que las coma» vv. 97-100);

–encuentro amoroso del jayán con una moza, respectivamente de Sansón con Dalila («se enamoró de una niña, / cejijunta y carihermosa», vv. 19-20) y de Hércules con Yole («dio con todas sus bravatas / y con tantas valentonas / en Yoles, una mozuela / ni bien cuerda ni mal loca», vv. 117-20);

–penas y castigos que acompañan al amor, o de él proceden, a causa sobre todo de la rapacidad de la mujer: en el caso de Sansón se lee: «sacáronle los dos ojos, / y sospecha cierta glosa / que se los había sacado / la tal por galas y joyas», vv. 41-44; mientras que en el de Hércules echa mano don Francisco del detalle de la camisa de Neso, que por celos le mandó vestir Deyanira ocasionándole una muerte atroz, detalle que utiliza el poeta para aludir, aunque solo en virtud de un juego verbal, a la avaricia femenina: «De celos de estas finezas [las humillaciones infligidas por Yole al jayán], / otra maldita mondonga / una camisa le viste, / tejida con peste y roña. / Murió el asnazo en camisa» (vv. 153-57);

–aplicación del *exemplum* a la condición del locutor, que como en los dos casos evocados, ha padecido los embates de la pidona, respectivamente apellidada, por antonomasia, Sansona («¿qué defensa tendré yo / contra ti, que eres Sansona / de la belleza [...] / ¿Cómo de tu boca, Oriente / que está chorreando auroras, / podrán escapar mis rentas, / sin salir trasquilimochas?», vv. 77-79 y 85-88) o, directamente, con su nombre de pila, Anilla («Aplícalo, Anilla, agora, / pues en camisa me dejan / tus embestiduras sordas», vv. 158-60).

El recurso compositivo básico al que acude Quevedo, en este poema y en otros del mismo género, para lograr los efectos que llama burlescos o jocoserios es realizar una relectura humorista y distanciadora –y en todo caso nada respetuosa con la categoría de un material venerable por su antigüedad– de las fuentes que maneja. En el caso de Sansón, su punto de referencia es, naturalmente, el *Libro de los Jueces* (14-16); en cuanto al tratamiento del mito, o los mitos, concernientes a Hércules, sus puntos de partida pueden ser muchos y varios, tratándose de leyendas tan difundidas como para haberse convertido en proverbiales; trataré sin embargo de demostrar que debió de tener al alcance de la mano especialmente la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya y posiblemente tam-

[13] En el ms 3795 se lee la variante: «Hechos Colones mis ojos, / tendió mi vista las velas, / descubrió mil nuevas Indias / y otro nuevo mundo en ellas» (Mas, 1957, p. 384).

bién los *Mythologiae libri* de Natale Conti (Natalis Comes), repertorios muy corrientes en la época por su capacidad de sistematizar y sintetizar la materia procedente de los mitógrafos antiguos. Mi demostración se refiere a una muestra de pasajes, los que considero más curiosos y típicos de la manera de elaborar Quevedo sus fuentes; un comentario exhaustivo de todas las referencias, y que comprenda además el examen del romance entero, excedería en efecto el propósito de este trabajo.

Me dedicaré pues al examen de los dos fragmentos iniciales según el orden en que aparecen en el romance y según la repartición temática que he adoptado anteriormente, es decir: a) presentación del jayán y sus hazañas; b) encuentro amoroso con una moza; c) castigos y penas que siguen al amor; y d) aplicación a la condición del locutor. Vamos pues primero al fragmento dedicado a Sansón:

– los versos 9-12 «el que con una quijada / mató tantas mil personas / (si fue de suegra u de tía, / lo mismo hiciera una mosca)» son evidentemente la transposición burlesca del pasaje bíblico (*Jueces,* 15, 15): «*inventamque maxillam id est mandibulam asini quae jacebat arripiens interfecit in ea mille viros*». Acompaña la transposición un chiste de un tipo muy grato al escritor, y por ello casi tópico en sus poemas satíricos, que atiene al subtema de la vejez y la fealdad femenina[14];

– los versos 13-14 «el que a leones fruncidos / los desgarraba la boca» proceden directamente de otro pasaje bíblico *(Jueces,* 14, 6): «*et dilaceravit leonem quasi haedum in frusta concerperet nihil omnino habens in manu*»;

– la historia de los amores con Dalila entronca, ya a partir de la sencillez y brevedad del relato bíblico, con el motivo del dinero y la venalidad femenina: «*post haec amavit mulierem quae habitabat in valle Sorech et vocabatur Dalila, veneruntque ad eam principes Philisthinorum atque dixerunt: decipe eum et disce ab illo in quo tantam habeat fortitudinem…; quod si feceris dabimus tibi singuli mille centum argenteos*» *(Jueces,* 16, 4-5). Ninguna ocasión más propicia para inducir a Quevedo a desarrollar con toda complacencia el motivo, dándole por añadidura un tono acentuadamente erótico[15]. Empieza por describir así el primer encuentro con la moza (vv. 21-24):

Cuerpo a cuerpo, cierto día,
le desafió la tronga,
con poco temor de Dios,
armada de saya en tocas.

– En cuanto a los detalles acerca del corte del pelo de Sansón, conseguido gracias a la malicia interesada de Dalila, y de la consiguiente pérdida de las fuerzas del héroe, sobriamente aludidos por la Biblia («*at*

[14] Me he referido –conectando algunas de ellas con la quijada que, según cierta leyenda, armó el brazo asesino de Caín, y con la que armó el de Sansón– a las muchas quijadas de viejas y de feas que pueblan las sátiras de don Francisco, en Martinengo, 2004, especialmente p. 3, nota 13.

[15] Los versos 5-96 del romance los mandó expurgar el *Index* de 1707.

illa dormire eum fecit super genua sua et in sinu suo reclinare caput, vocavitque tonsorem et rasit septem crines eius [las trenzas que hacían de él el electo de Dios]», *Jueces,* 16, 19), los transfigura nuestro escritor en una brillante y continuada fantasmagoría verbal: partiendo de la escueta referencia de *Jueces* al «tonsor» llamado por Dalila, crea Quevedo dos densos sistemas de imágenes, alusivo el primero al pelo mismo del jayán («vedijas», v. 25; «greña de su cholla», v. 28; «morra», v. 30; «borra», v. 56), el otro al acto del corte y su resultado, y a los utensilios correspondientes («tijeritas», v. 29; «trasquilar», vv. 30 y 72; «de corona» [es decir 'calvo'], v. 32; «tijeras», v. 71; «rentas [...] trasquilimochas», vv. 87-88).

– La transposición erótica del episodio se origina a partir del juego semántico que permite la palabra *vedijas,* cuyo sentido corresponde tanto a 'pelo enredado en cualquier parte del cuerpo del animal' como –en cuanto derivación del latín *virilia*– 'partes viriles', según explica el *DRAE*., *s. v.:*

Él, fiado en sus vedijas,
a lo zamarro buscola,
y, enfundándole las faldas
con la greña de su cholla,
sin temer que tijeritas
le trasquilasen la morra,
habiendo echádose al buz,
se levantó de corona (vv. 25-32).

– El motivo de la avidez femenina se condensa finalmente en la palabra-símbolo «tijeras», alusiva a los peligros que corre la bolsa de los hombres al enamorarse de un mujer:

Desde entonces se le lucen
en el pelo, al que enamora,
las tijeras de las niñas,
que les trasquilan las bolsas (vv. 69-72);

– a propósito de las penas y castigos que derivan del amor, al transponer burlonamente el texto de la Sagrada Escritura («*quem* [Sansón] *cum adprehendissent Philistim, statim eruerunt oculos eius*... [Los Filisteos] *laetantes per convivia sumptis iam epulis praeceperunt ut vocaretur Samson et ante eos luderet. Qui adductus de carcere ludebat ante eos*», *Jueces,* 16, 21 y 25), se le ocurre a Quevedo imaginar al jayán transformado en una suerte de precursor del ciego folklórico, rezador y coplero, de siglos más tarde:

El se quedó a buenas noches
y, acostada la persona,
tentando con un bordón
y viviendo de memoria.
Por no haberse inventado
el pregonar de las coplas,
pronósticos y almanaques,
no se valió de su prosa (vv. 45-52);

– la aplicación a las vivencias del locutor de la fábula de Hércules, sus hazañas y su castigo se estructura, en el final del fragmento, a manera de recolección de los rasgos narrativos anteriormente desarrollados:

Cátate aquí que me ciegas,
ves aquí que palpo sombras;
y, si no lo has por enojo,
que rezo y pido limosna. (vv. 89-92)

La recolección termina dedicándose una vez más el poeta a una lectura erótica de la fábula, según ha indicado Arellano con su acostumbrada perspicacia, puesto que el locutor declara que «está dispuesto a morir (metáfora en lenguaje erótico para el éxtasis amoroso) como Sansón, es decir bien agarrado a las columnas cuya base son las pequeñas zapatillas de Anilla (las piernas de la muchacha)»[16]:

Asireme a las colunas,
cuyas servillas por horma
tienen un piñón, y en tierra
daré con todas mis glorias. (vv. 93-96)

Seguiremos, en el analisis del fragmento sucesivo, dedicado a Hércules, con el mismo esquema adoptado para el de Sansón.

– Tras una presentación hiperbólicamente grotesca del jayán (vv. 97-104), el poeta pasa a reseñar, con el mismo tono chistoso y paradójico, algunos de los doce trabajos que la tradición le atribuye. Respecto a la sintética alusión del verso 99 a las «sierpes y hidras», podemos conjeturar que se acordara Quevedo de los dos capitulillos de Pérez de Moya en su *Filosofía secreta,* respectivamente intitulados *De las culebras que envió Juno contra Hércules* y *De la serpiente hidra*[17]. En cambio, la chistosa definición de «ganapán del *Non plus ultra* / y esportillero de rocas» (vv. 107-108) pudo sugerírsela (prescindiendo de la enorme difusión que tuvo el mote latino tras los descubrimientos atlánticos) un pasaje de los *Mythologiae libri,* en el que se relatan las legendarias hazañas del héroe en Iberia: «*his igitur in locis duas columnas Hercules erexit tamquam suorum laborum terminos: quarum alteram Calpen, alteram Abylen vocavit, posuitque eas in finibus Libyae et Europae*»[18]. En cuanto a las sucesivas referencias al «haber [Hércules] desuñado / a la selva Calidonia, / y sacado los colmillos / al que en Erimanto rozna» (vv. 109-12), Quevedo confundió dos sonadas cazas mitológicas al jabalí –y a sus respectivos protagonistas–, engañado por el perfecto paralelismo que presentan uno y otro relato en las páginas de Natale Conti. Pisamos ahora terreno más firme en lo que concierne a las fuentes: asistimos, en efecto, en las páginas del mitógrafo italiano a una verdadera duplicación del mismo suceso, cuya premisa es el enojo de Diana con motivo de unos sacrificios que primero se le habían prometido, más tarde negado: de ahí la deci-

[16] Arellano, 2004, p. 32.
[17] Pérez de Moya, *Filosofía secreta,* IV, 3 y 4, pp. 445-46.
[18] Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem,* pp. 677-78.

sión de la diosa de asolar por medio de un feroz jabalí las tierras regidas por el culpable. He aquí el primer relato:

> *Phocidis ager universus ob iram Dianae, quia Oeneus illam meritis victimarum honoribus privarat, ab apro insignis magnitudinis vastabatur, qui in Erymantho monte Arcadiae natus fuerat, quem Hercules [...] vinctum ad Eurystheum deduxit cum illum e quodam fructiceto propter altam nivem defessum extraxisset*[19].

Y he aquí el segundo:

> *Fabulantur itaque Oeneum Aetolorum regem, Calydoniaeque imperantem... Dianam solitis primitiis defraudavit [...] Illa igitur ob neglectum honorem indignata, aprum insignis magnitudinis ac feritatis, qui in Oeta monte versabatur, in Calydonium agrum inmisit, qui universam regionem devastaret*[20].

Común a los dos relatos es el nombre del rey culpable de haber faltado a la promesa hecha a la diosa, común el castigo infligido por esta, el envío de un desmedido y feroz jabalí para asolar la región; solo distinto es el protagonista de la matanza de la fiera, que en el primer caso es Hércules, en el segundo Meleagro, asistido por gran número de héroes míticos —entre los cuales figura una heroína, Atalanta—, quedando explícitamente excluida la participación de Hércules en la épica empresa, pues se encontraba ocupado en otras faenas.

Del mismo modo resulta bastante claro qué modelo tuvo don Francisco delante de los ojos al interpretar burlonamente la sucesiva hazaña hercúlea («muerto al hijo de la Tierra / con zancadilla de horca, / pues con los pies en el aire / sus brazos le fueron soga», vv. 113-16), puesto que se limita a parafrasear, rociándolo con los acostumbrados chistes, un párrafo de Pérez de Moya:

> Con este [Anteo] quiso Hércules probarse; y venidos a la lucha, como Hércules fuese más valiente, derribábalo en tierra, y el Antheo luego más fuerte que primero se levantaba, porque la Tierra su madre le daba nuevas y dobladas fuerzas [...] y advirtiendo el engaño de Antheo [...], levantolo en alto de tierra y tanto así en el aire lo apretó con los brazos que lo mató[21].

— El encuentro amoroso entre Hércules y Yole se transforma, en la fantasía del escritor, en la unión de una mujer de vida airada con un valentón ya cansado de tantas luchas sostenidas, a quien aquella se divierte sádicamente en humillar, reduciéndole a una condición mujeril y servil. Aunque, como diré enseguida, el modelo me parece reconocible sobre todo en el texto de la *Filosofía secreta,* creo que también tuvo presente Quevedo un pasaje de Natale Conti, quien sin embargo atribuye a otra querida de Hércules, Onfale, el propósito de rebajar al héroe a la condición de una más de sus criadas. Me lleva a pensarlo el tenor de los versos 123-24: «[Yole] a tan honrada zalea / se puso a hacer la mamola»: *zalea,* dice en efecto el *DRAE,* es el «cuero de oveja o carnero, curtido

[19] Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem,* p. 673.
[20] Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem,* p. 707.
[21] Pérez de Moya, *Filosofía secreta,* pp. 453-54.

de modo que conserve la lana»; pues bien, creo que hay que interpretar la palabra como un malicioso y degradante disfraz de la piel de león de que tanto solía jactarse Hércules y, consecuentemente, leerla como una alusión metonímica al propio héroe, enlazando con el pasaje siguiente del mitógrafo:

> *idem [Hércules] inermi Omphalae leonis pelle concessa inter pedissequas Omphales femineo habitu indutus sedentariam artem exercuit*[22].

Si no voy completamente descaminado en mi interpretación, los versos de nuestro romance apenas citados vendrían pues a significar: '[Yole] se puso a mimar burlonamente a un héroe provisto de tan venerable atributo como una piel de león'.

Creo sin embargo que hay que acudir sobre todo, según he dicho, al modelo de Pérez de Moya, quien al relatar la venganza de Yole por el asesinato de su padre no solo alude al castigo de reducir a Hércules al rango servil, sino que detalla puntillosamente los adornos y las ocupaciones femíneas impuestas para la humillación del jayán, adornos y galas que don Francisco se divierte en hiperbolizar:

> Embutiole en una saya
> piernas y patas frisonas,
> y tabicole con yeso
> de sus mejillas la alhombra.
> Púsole una gargantilla
> en su Garganta la Olla,
> tinajas por arracadas
> y, por tembladeras, horcas.
> Engalanole las liendres
> con lazadas y con rosas,
> y, espetándole una rueca,
> el jayán hilaba estopa. (vv. 125-36)

A continuación reproduzco el pasaje correspondiente de la *Filosofía secreta:*

> no solo le hizo desnudar de sus ásperos vestidos y que se vistiese otros muelles y mujeriles, mas ponerse sortijas y anillos en los dedos, y untarse con ungüentos preciados, y peinarse, y aun tocarse cofias, y otras cosas de mujeres; y como aún [...] no le pareciese haber satisfecho su ira [...], le hizo que asentado como mujer en el suelo hilase con sus dueñas[23].

Como a un castigo más de los que tiene que sufrir Hércules, se añade la mención a los celos de Deyanira, que, según la tradición también recogida —entre otros— por Pérez de Moya[24], le hizo vestir al héroe la camisa empapada en la sangre de Neso, causando su muerte en medio de terribles sufrimientos. La remisión a Pérez de Moya me parece en cual-

[22] Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem,* p. 688.
[23] Pérez de Moya, *Filosofía secreta,* p. 477.
[24] Pérez de Moya, *Filosofía secreta,* IV, 15.

quier caso segura, puesto que ahí encontramos la traducción romance de la palabra latina *vestis* normalmente empleada por las fuentes latinas, es decir *camisa:* el detalle no es nada desdeñable porque, fundándose en él, ha podido introducir don Francisco en el episodio, aunque de refilón, el tema de la avaricia y rapacidad femeninas, del cual no hay rastro en los mitógrafos que tratan de Hércules (al contrario de lo que pasa con la historia de Sansón, cuya fuente sí menciona, lo hemos visto, el detalle de la avaricia de Dalila).

– La aplicación de las vicisitudes de Hércules a la condición del locutor se fundará, pues, exclusivamente en un juego verbal, mejor dicho, en una serie de juegos verbales encadenados. Dada la premisa según la cual, con motivo de los celos de Deyanira, Hércules «murió [...] en camisa» (v. 157), el locutor está en condición de establecer una perfecta correspondencia consigo mismo, sacando la conclusión de que los asaltos de Anilla a su bolsa le han dejado igualmente «en camisa», es decir desnudo:

> Aplícalo, Anilla, agora,
> pues en camisa me dejan
> tus embestiduras sordas (vv. 158-60).

Siguen dos cuartetos (vv. 161-68), en los que se lee –como en el episodio anterior– la recolección de los motivos expuestos hasta ahí, coherentemente anclados, ahora, a la noción de *camisa,* sus componentes materiales y sus derivados lingüísticos, y también al correlato metafórico opuesto a la misma noción, es decir *desnudez.* En el primer cuarteto

> Hilé; y si hubiera hilado
> delgado, en dar lo que achocas,
> la encamisada de Alcides
> no celebrara mis honras (vv. 161-64)

un componente material de cualquier camisa, en este caso *hilo,* le sugiere al locutor jugar con la frase de la lengua *hilar delgado,* en el sentido de 'proceder con sumo cuidado' (*DRAE*) en gastar su dinero (lo que significa *achocar* queda explicado en una nota de Blecua: «guardar mucho dinero, especialmente de canto, en fila y apretado»)[25]. En cuanto a *encamisada,* el mismo *DRAE* ofrece dos explicaciones: 1) «En la milicia antigua, sorpresa que se ejecutaba de noche, cubriéndose los soldados con una camisa blanca»; y 2) «Especie de mojiganga, que se ejecutaba de noche con hachas». Creo que, en este caso, lo que más importa destacar es el valor semántico básico, es decir el de 'mala pasada', 'burla pesada'[26]. En todo caso el significado general del cuarteto queda claro si acudimos al cotejo con los versos de otro romance («Efecto del amor y los celos»)

[25] *PO,* pp. 806-808. *Hilo, hilar* también pueden interpretarse en sentido erótico ('penis', 'concumbere', 'glubere'), según atestiguan varios textos –entre ellos un soneto atribuido a Quevedo– recogido en *Floresta de poesía erótica,* especialmente pp. 234-35. Ver, abajo, más detalles acerca de este aspecto.

[26] Alonso Hernández, 1977, *s.v. encamisada,* documenta precisamente, citando un pasaje del *Guzmán de Alfarache* (I, 1, 2), el sentido de 'burla'.

perteneciente al mismo grupo o «runfla» de *Talía,* en el que también hay alusión erótico-burlesca al mito de Hércules:

Hércules pudiera andarse
con una camisa rota,
y, porque amó a Deyanira,
murió en camisa sin honra[27].

Más ardua es la interpretación del cuarteto siguiente y último del episodio, que se construye alrededor del correlato opositivo de *camisa,* es decir *desnudez:*

yo me doy por bien desnudo
de tu bandolera sorna;
acuéstala, mas no entierres
la desnudez que ocasionas.

El paralelismo estructural con la historia de Sansón nos lleva ya de antemano a pensar que, también en este caso, Quevedo ha decidido sellar el episodio con alusiones de color verde. Lo confirmaría la presencia de la palabra *sorna* que, aunque en la poesía burlesca de nuestro autor tiene normalmente el sentido de «disimulo, y bellaquería, con que se hace, o se dice, alguna cosa, con alguna tardanza voluntaria» (*Aut*), también es mencionada por él, en el *Cuento de cuentos,* en el modismo *cantar la sorna,* al que *Autoridades* atribuye el sentido de «expresar con sorna la determinación a la vida libre y licenciosa». Llama también la atención el que figuren en estos versos, a manera de prolongación de las «embestiduras sordas» de Anilla (v. 160), ciertas palabras relacionadas con la guerra o milicia, en este caso naturalmente guerra o milicia erótico-sexuales: pienso en *bandolera* y en *acuéstala* (*acostar* tiene, entre otros, el significado de «dar sueldo, o estipendio a la gente que se alista, y está obligada a servir a algún Príncipe, o Señor», *Autoridades*); la intención última sería pues exhortar a la muchacha para que aliste bajo su mando los recursos económicos del locutor (cuya pérdida es causa de su actual desnudez) sin por eso esconderlos bajo tierra como un caudal (¿sexual?) inutilizado.

El pasaje nos ha hecho pensar en esa otra batalla de fondo erótico-burlesco que es el tema del baile «Los borrachos»[28]: ahí, «dos mozas de carne y güeso, / no de las de nieve y rosa, / que gastan a los poetas / el caudal de las auroras» (vv. 21-24), unas mozas –para entendernos– del género de Anilla, se encargan de meter paz en la pelea de dos borrachos, exhortándolos a envainar sus metafóricas espadas; ellos obedecen, siendo su retorno al estado habitual significado justamente por la polisémica palabra *sorna:* «en una ermita / beben, ya amigos, con sorna, / su pendencia hecha mosquitos: / aquí paz y después gorja» (vv. 33-36).

[27] Quevedo, *Obra poética,* núm. 768, vv. 105-108. También en este romance la mención de Hércules forma pareja con la de Sansón (vv. 109-12), repitiéndose a propósito de este último el chiste que hemos encontrado en el núm. 682: «Sansón, aquel que campaba / como el paño de Segovia / de su pelo…».

[28] Quevedo, *Obra poética,* núm. 873.

Bibliografía

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache,* ed. J. M. Micó, Madrid, Cátedra, 1992, 2 vols.

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Alzieu, P., Y. Lissorgues, R. Jammes, *Floresta de poesía erótica del Siglo de Oro,* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.

Arellano, I., «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 17-48.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.

DRAE, Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2 vols.

Martinengo, A., «El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 257-78.

Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-americanas, 1957.

Natalis Comitis, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem,* Venetiis, Samuel Crispinus, 1610.

Pérez de Moya, J., *Filosofía secreta de la gentilidad,* ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.

Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* ed. González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

Quevedo, F. de, *Las tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español* [1670], ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999.

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

Quevedo, F. de, *Obras en verso. Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.

Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo

Inmaculada Medina Barco
Universidad de Navarra

1. Introducción

El retrato de alegorías constituye un vehículo eficaz para la presentación vívida de moralidades. En la obra de Quevedo, la construcción de estas figuras es fertilísima por su belleza exornadora y su fuerza censoria y laudatoria. Los macrotextos de asiento moral y satírico acogen felizmente a las personificaciones, que suponen un vehículo ameno y evidente para la transmisión de los contenidos, que en el autor tienen un interés preferente por desenmascarar el vicio: su producción atesora retratos del Amor, la Verdad, la Justicia, la Fortuna, o el Tiempo, pero sobre todo del prolijo mundo de desvaríos que percibe su conciencia desengañada: la Discordia, la Envidia, la Ira, la Blasfemia…, y cómo no, el Desengaño y la Muerte.

Por genética histórica y una superdotada capacidad ecléctica, Quevedo aprovecha y reelabora los modos descriptivos que le brinda la retórica para la pintura personificada. La fábrica quevediana exprime las competencias y modos de la *personae descriptio,* ya que en definitiva lo que se tramita es la construcción de la persona (no real); y para su prescripción la época explotaba útiles retóricos y plásticos: Juan Luis Vives por ejemplo, explicaba que «estas realidades espirituales se recubren de una especie de máscara, como la pintura, y adquieren gran hermosura»[1]. Desde esta óptica, la comprensión cabal de los diseños quevedianos habrá de tener en cuenta la intensa energía retórica y plástica que invade el universo ficticio de la personificación y su labor conceptuosa.

[1] En su manual *De ratione dicendi.* Ver Elorriaga, 1991, p. 96, a cuyo estudio iré remitiendo, por suponer una utilísima compilación de retóricas españolas del Renacimiento, y clásicas, en torno a la *descriptio.*

2. La poesía

Un ámbito con sobresaliente *enargeia* plástica es el de la poesía (preferentemente moral, satírico-burlesca y amorosa), donde es muy frecuente que el vigor descriptivo se consiga diseminando los atributos iconológicos de cada personificación a lo largo del marco poético, lo que genera la impresión evidente de la figura, que aparece como en un cuadro con sus insignias.

Quintiliano ya señalaba que la pintura de la cosa como en un cuadro constituía un modo de la *evidencia.* Otro modo evidente era el alegórico, o la pintura «en imágenes sensibles» de «ideas abstractas, virtudes, vicios»[2]. Quevedo, con su ingenio aglutinante, combina las posibilidades de esta figura retórica, aquí una cualidad de la *ekphrasis,* para dibujar «ideas abstractas» (como la Justicia) «en imágenes sensibles» (como una mujer), y como en un cuadro, con los símbolos emblemáticos diseminados en el poema, para lo que con frecuencia el definido molde del soneto hace de marco idóneo. La pintura de la Justicia que se integra en el ámbito moral de Polimnia constituye una instancia:

Arroja las balanzas, sacra Astrea,
pues que tienen tu mano embarazada;
y si se mueven, tiemblan de tu espada:
que el peso y la igualdad no las menea.
No estás justificada, sino fea: 5
y, en vez de estar igual, estás armada;
feroz te ve la gente, no ajustada:
¿quieres que el tribunal batalla sea?
Ya militan las leyes y el derecho,
y te sirven de textos las heridas 10
que escribe nuestra sangre en nuestro pecho.
La Parca eres, fatal, para las vidas,
pues lo que hilaron otras has deshecho
y has vuelto las balanzas homicidas[3].

La energía descriptiva se tramita a través de la diseminación atributiva: la Justicia aparece con «las balanzas» (vv. 1 y 14), la «espada» (v. 3), el «peso» (v. 4), y terrible presencia –«fea» (v. 5), «armada» (v. 6), y «feroz» (v. 7). El efecto evidente se consigue por el presente verbal, la semántica de ubicación espacial (*estar*), y marcadores *videndi* que ponen a la persona a ojos vista o *sub oculos subiectio*[4] («feroz te ve la gente», v. 7). La Justicia no solo se efigia al modo emblemático sino que de hecho concuerda con el cuadro iconológico de su representación familiar. El propio González de Salas apunta el valor pictórico referencial, al señalar en el soneto que «vulgar es su pintura con un peso de balanzas en una mano y una espada en otra»[5].

[2] Ver López Grigera, 1995, p. 135.
[3] Ver *PO,* núm. 49.
[4] Es una expresión de Cicerón, que Quintiliano recuerda para postular sobre la evidencia. Ver López Grigera, 1995, p. 135, n.

Sus divisas son las mismas que se divulgan en numerosos repertorios. De todas sus expresiones, presento un grabado de los *Proverbios morales* de Cristóbal Pérez (figura 1, 1618) donde aparece como en el poema: rigurosa, armada, con balanzas, y espada. Como la quevediana que es «Parca» «fatal» (v. 12), el mote del emblema señala su virtual capacidad para el exterminio: «haya justicia aunque todo el mundo perezca». Lo que resulta de los versos es una impactante estampa por evidencia estática, cuya descripción es *quasi pictura in tabella expressa*[6], hierática y enérgica.

Figura 1

La referencialidad emblemática y pictórica es también el mecanismo de representación en algunos textos sobre el Dios alado, Amor. El soneto amoroso –núm. 506– gira en torno a Amor como regidor del mundo, versión afín a numerosos emblemas:

Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
¿Adónde están tus siervos y criados?
¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?
Si te disfraza nuestro mortal velo, 5
¿cuáles son tus desiertos y apartados?
Si rico, ¿do tus bienes vinculados?
¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?
¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto?
Que el pintarte con alas y vendado, 10
es que de ti el pintor y el mundo juega.
Y yo también, pues sólo el rostro honesto
de mi Lisis así te ha acobardado,
que pareces, Amor, gallina ciega.

El Amor se boceta como señor del «cielo» y el «suelo» (cuartetos, vv. 1 y 4), «con alas y vendado» (tercetos, v. 10). El emblema 45, centuria I de Sebastián de Covarrubias (figura 2), constituye un ejemplo con idénticas insignias y dominio: un dios con alas y venda, que rige y abraza el mundo; la *subscriptio* explica que «El cielo, el fuego, el aire, el agua y la tierra / y este todo, de cuanto está criado / Amor lo rige, amor lo abre, y cierra».

[5] Ver *PO*, p. 44, n.

[6] Son términos de Vives para expresar la *enargeia* descriptiva en el *De ratione dicendi*. Ver Elorriaga, 1991, p. 81.

Figura 2

Quevedo a menudo reversiona o parodia ingeniosamente los modelos. En este caso, el poema opera el desguace de la imagen de Amor como regente universal (pues torna «gallina ciega» ante los encantos de Lisis), y cuestiona la pintura tópica («Que el pintarte con alas y vendado, / es que de ti el pintor y el mundo juega», vv. 10-11). Ni que decir tiene, que la nueva lectura figural se lee desde la clave amorosa seria del género poético, destinado a hiperbolizar la belleza de la amada.

El romance núm. 709, constituye otra declamación, ahora burlesca, contra el Amor, diseñada por la técnica de diseminación simbólica. En este poema, la estampa la filtran los versos introductorios al aludir a la ceguera (v. 1), la aljaba (v. 10), las plumas y alas (v. 12) del diosecillo; el dibujo se consolida por la mención a una circunstancia de la persona retórica como es la genealogía, aquí vergonzante, que se refiere a la esposa liviana que es su madre Venus y un marido «güeso» (v. 19) o cornudo, lo que contribuye a la revisión burlesca de la alegoría.

Los retratos pueden aunar el despliegue simbólico, con la pintura retórica del físico, las acciones, y el carácter. Tal es la presentación de la Fortuna en el romance burlesco «Fortunilla, Fortunilla» –núm. 746–. Por un lado, recuerda la tópica actancial de la deidad: que danza sobre todos caprichosa (vv. 29-32), depone puestos (vv. 57-60), saca al hombre de juicio (v. 69), concierta y desbarata (vv. 78-80), enreda (v. 91), degüella (v. 101), escarmienta (vv. 102-04), despeña y engaña (vv. 105-108). Por otro, su apariencia se configura por la diseminación simbólica de la rueda y la bola, aludidas a través de un prolífico proceso de metaforización circular –es «bestia de noria» (v. 5), «bola de juego de bolos» (v. 10), «molino» (v. 13), o «torno de monjas» (v. 109):

Fortunilla, Fortunilla
cotorrerica de fama,
[…]
bestia de noria, que, ciega,
con los arcaduces andas,
[…]
bola de juego de bolos
que la soberbia dispara,
[…]
molino que, a pocas vueltas,
lo más granado quebrantas,
[…]

¡Qué de volatines veo
que por tus cordeles andan,
[…]
Tus estados son de pozo,
pues de soga se acompañan:
[…]
Eres gusano de seda,
tú, que los favores labras,
[…]
Vete a ser torno de monjas,
hazte veleta o giralda:
que, si te van conociendo,
no has de poder hacer baza[7].

Figura 3

En esta ocasión tenemos un retrato dinámico evidente («¡Qué de volatines veo / que por tus cordeles andan», vv. 33-34). Algunas de las agudezas de semejanza, lo son además de circunstancia, porque homologan la inestabilidad esencial de la alegoría: Fortuna es como la «giralda» de torre y la «veleta», signos áureos del viraje inestable. De hecho, Quevedo puede estar aprovechando la asociación con la familiar estampa de Fortuna sosteniendo una vela hinchada al viento con la que el Siglo de Oro significa su mutabilidad —como se puede ver en el emblema 34, centuria 2 de Sebastián de Covarrubias (figura 3), y otros relacionados[8]. Como el poema, el lema indica la variabilidad de la Fortuna: «*Mutatur in horas*» / «cambia con las horas». En todo caso, se debe resaltar que una calidad de los retratos quevedianos reside en este ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica.

La estampa del Tiempo también combina en ocasiones la 'pragmatografía' y la 'prosopografía' con el símbolo, como sucede en el romance núm. 422:

Tiempo, que todo lo mudas:
[…]
tú, que con pies desiguales
pisas del mundo las leyes,
cuya sed bebe los ríos,
y su arena no los siente;
[…]

[7] Ver *PO,* núm. 746. El orden de los versos citados es: vv. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 33-34, 61-62, 81-82, 109-12.

[8] Otros relacionadas pueden ser el emblema 67, centuria 3 del mismo autor; o el jeroglífico 35 de Marco Antonio Ortí.

si quieres que yo idolatre
en tu guadaña insolente,
en tus dolorosas canas,
en tus alas y en tu sierpe;
[…]
da fin a mis desventuras,
[…]
éstas sí que eran hazañas
debidas a tus laureles,
y no estar pintando flores
y madurando las mieses.
[…]
Tiempo venerable y cano,
pues tu edad no lo consiente,
déjate de niñerías
y a grandes hechos atiende[9].

Figura 4

Como con el Amor y la Fortuna en los dos retratos anteriores[10], el romance constituye el vehículo de la representación dinámica. Su extensión es idónea para captar a la Figura en acción o espigar sus hechos. Los versos citados describen labores míticas del Tiempo, que pinta flores y madura mieses (vv. 71-72); también dibujan su presencia común: sus «pasos» (v. 5), sus «pies desiguales» (v. 17), sus «días», «años» (v. 35), «manos» (v. 37), y su cabello blanco –es Viejo «venerable y cano» (v. 81). Y se distribuyen las señales iconológicas: la «guadaña» (v. 26), las «alas» (v. 28), la «sierpe», y los «laureles» (v. 71). Así aparece en la diversidad plástica. Ripa por ejemplo, lo describe «viejo y alado» porque vuela irreparable –*Volat irreparabile tempus*[11]–, con «canosa cabellera» y sierpe o «serpiente»; y para la ilustración he elegido el emblema 29, lib. 3, de Juan de Horozco (figura 4), que lo plasma como el quevediano: alado, de blanco cabello, «con pasos desiguales» o pierna de madera, y guadaña (atributo de Saturno, que presidía la recogida de la mies). La fundación plástica es explícita en otras referencias, como la del poema núm. 384, en cuyo verso 16, sobre «los pies del Tiempo desiguales», González de Salas anota que «Pintó la antigüedad con alas al Tiempo, y juntamente cojo y con muletas»[12].

[9] Ver *PO,* núm. 422, vv. 1, 17-20, 25-28, 34, 69-72 y 81-84, en ese orden.
[10] Ver *PO,* núms. 709 y 746.
[11] Para esta cita y la próxima, ver Ripa, *Iconología,* ed. J. Barja y Y. Barja, p. 360, vol. 2.
[12] Ver *PO,* p. 373, n.

Existe un romance anterior a 1605[13] –núm. 780–, que manifiesta cómo desde temprano Quevedo maneja con excelencia los modos retóricos extensivos para el retrato de sus conceptos –en este caso la Sarna y el Amor. La voz poética aclara que uno de los objetivos contextuales es la descripción de ese mal –«Diré de tus muchas partes / las pocas que comprehendo»[14]. En el tramo final del poema es donde se integra el retrato de la Sarna y el Amor, a través de un ejercicio de descripción comparativa, que comienza con una breve 'prosopografía':

Que si él va en cueros o en carnes
por uno y otro hemisferio,
tú corres éste y aquél,
y andas entre carne y cuero[15]

y continúa con una prolongada 'etopeya' sobre los agridulces efectos que produce la Sarna en el cuerpo y las potencias del hombre. El tramo distiende a través de la semántica aclaratoria de la definición, que unida a la adición enumerada, colabora en la prestación detallante del concepto:

Eres cual la dulce llaga,
eres gustoso veneno,
eres un fuego escondido,
eres aguado contento;
eres congoja apacible,
sabroso desabrimiento,
eres alegre dolor,
eres gozoso tormento;
[...]
eres enferma salud,
eres descanso inquieto,
eres daño provechoso,
eres dañoso provecho[16].

A continuación, la voz poética concibe este pasaje descriptivo como un auténtico «retrato» de Amor:

eres, en fin, un retrato
de Amor y de sus efectos,
do tan presto como el gusto
llega el arrepentimiento[17].

Y concluye con un laude irónico a esta oximonórica «Señora», reincidiendo en verla como el traslado de Amor: ella es «suplefaltas de Natura, / retrato del dios flechero»[18].

[13] La nota de Blecua esclarece la datación de esta pieza: «Anterior a 1605, por haber aparecido en la *Segunda parte del Romancero General,* Valladolid, 1605»; ver *PO,* p. 1018, n.
[14] Ver *PO,* núm. 780, vv. 45-46.
[15] Ver *PO,* núm. 780, vv. 129-32.
[16] Ver *PO,* núm. 780, vv. 133-40, y 145-48.
[17] Ver *PO,* núm. 780, vv. 149-52.
[18] Ver *PO,* núm. 780, vv. 159-60.

3. La prosa

La poesía constata caudales y modos significativos de la pintura alegórica quevediana, pero una datación aún difusa hace difícil precisar la evolución en la técnica autorial del retrato personificado. La prosa puede contribuir a la dilucidación (aquí parcial) de estos aspectos. A continuación reviso algunos macrotextos satíricos y morales con presencia personificada (microtextual o global), presentados en la progresión cronológica, para resaltar algunos hitos de la representación.

Los Sueños (1605-1622)[19]

Desde la prosa joven de los *Sueños,* Quevedo cincela numerosos procedimientos para la descripción evidente de la persona fingida, que perduran hasta su prosa tardía, con modulaciones. En el primer *Sueño del Juicio Final* –1605– el autor ya practicaba la evidencia dinámica, como muestra la pintura de la Locura («venía la Locura»), que se elabora por amplificación de las circunstancias de modo (venía «en una tropa»), y de instrumento, ya que los oficios y personas se convierten en trastos de su ajuar (acarrea «poetas, músicos, enamorados y valientes»). Los verbos son de acción y ubicación –*venir, ponerse*–, engastando dúctilmente la posición de la descrita dentro del mundo narrado:

> Tras ellos venía la Locura en una tropa con sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente eran en todo ajena deste día. Pusiéronse a un lado, donde estaban los sayones, judíos y filósofos[20]

El diseño de la alegoría es de sustancia satírica e intratextual. Ilustra una tendencia quevediana del retrato alegórico, que refuerza el contenido reprobable del macrotexto a través de la semántica satírica de las personificaciones, y las imbuye del costumbrismo quevediano de oficios y figuras satíricas reconocidas.

El posterior *Sueño del infierno* –1608– concibe el retrato de la Muerte por cualquier objeto o estado sustituto, que revista cese eventual. A través de este modo, cualquier motivo simbólico retrata al concepto abstracto, y es un procedimiento descriptivo que llega a la producción tardía de obras como *Virtud militante.* En el *Sueño,* un diablo repara: «vuestro vestido que se gasta, la casa que se cae, el muro que se envejece, y hasta el sueño cada día os acuerda de la muerte retratándola en sí»[21]. Además, esta noción simbólica de retrato personificado no es ajena a la época: el «sueño» como muerte constituye un reconocido tópico de la literatura y el arte. El cuadro de Pier Francesco Mola que incluyo –figura 5, hacia 1660–, retrata *El sueño de Endimión,* que es su muerte extática por amor; en adición, la luna personificada es otra cara de la muerte.

[19] Remito a la edición de Ignacio Arellano para cuestiones concretas de datación y textualidad. Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, pp. 9-38.

[20] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 137.

[21] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, pp. 208-209.

Figura 5

Este *Sueño* muestra otro modo preferente del retrato alegórico dinámico que es el cuadro de Vicios. El cuadro múltiple es otra expresión de la 'evidencia' ya que, recordando la prescripción de Quintiliano, se puede describir a la persona como en un cuadro, o a las distintas partes (que aquí son Vicios) como en una escena[22]:

> A la puerta estaba la Justicia de Dios espantosa, y en la segunda entrada el Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata y ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega y la Inobediencia bestial y desbocada. Estaba la Blasfemia insolente y tirana, llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas con los ojos armados de llamas ardientes. Grande horror me dio el umbral[23].

Este modo es favorito de Quevedo para la pintura infernal. Dada la multitud de figuras de las escenas, tiende al recorte descriptivo a través de las prosopografías / etopeyas por uno o dos rasgos. Otros cuadros célebres son el de la Envidia, la Discordia y la Ingratitud en el posterior *Sueño de la Muerte*[24], y el de Lacras infernales que se inserta en el *Poema heroico a Cristo resucitado:*

> En el primero umbral, con ceño, airada,
> la Guerra estaba en armas escondida;
> la flaca Enfermedad desamparada,

[22] Como «cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho». Ver López Grigera, 1995, p. 135, n. 15.

[23] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, pp. 251-52.

[24] Ignacio Arellano cuenta con un análisis anotado de este cuadro, al que remito. Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, pp. 333-34 n. 124.

con la Pobreza vil, desconocida;
el hambre perezosa, desmayada;
la Vejez corva, cana e impedida;
el Temor amarillo, y los esquivos
Cuidados veladores, vengativos.
Asiste, con el rostro ensangrentado,
la Discordia furiosa, y el Olvido
ingrato y necio; el Sueño descuidado
yace, a la Muerte helada parecido;
el Llanto con el luto desgreñado;
el Engaño traidor apetecido;
la Envidia, carcomida de su intento,
que del Bien, por su mal, hace alimento.
[...]
la Inobediencia, trágica y culpada,
[...]
la Soberbia, rebelde y comunera,
[...]
fiera y horrenda en la primera puerta,
la formidable Muerte estaba muerta[25]

Estas escenas suelen aprovechar la semántica del grotesco, algo común en la tradición literaria para la pintura personificada, que los manuales de retórica denominaban *deformatio* o *metamorphosis*. En el caso del *Poema heroico,* «Asiste, con el rostro ensangrentado, / la Discordia furiosa»; y en el cuadro del *Infierno* observamos a «la Blasfemia insolente y tirana llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas». La monstruosidad deformante es un modo descriptivo que recurrirá en personificaciones posteriores.

A partir de *El Mundo por de dentro* –1612– surgen célebres retratos y pinturas alegóricas muy detalladas. Una de ellas es el retrato del Desengaño, que glosa las partes alegóricas a través de la autodescripción:

> –Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades, en lo roto y poco medrado; y lo peor que tu vida tiene es no haberme visto la cara hasta ahora. Yo soy el Desengaño; estos rasgones de la ropa son de los tirones que dan de mí los que dicen en el mundo que me quieren, y estos cardenales del rostro, estos golpes y coces me dan en llegando, porque vine y porque me vaya[26]

La estampa sorprende por el detallismo glosado. Se boceta por un modo retórico de partida medieval en Matthieu de Vendôme[27], y común en el Renacimiento y el Siglo de Oro para la descripción de conceptos personificados: incluye la descripción minuciosa de rostro, cuerpo, y vestido, con la adición del parlamento. Juan Lorenzo Palmireno por ejemplo, en *De copia rerum* –1564– prescribe la descripción personifi-

[25] Ver *PO,* núm. 192, vv. 65-80, 82, 85, 95-96, en ese orden. Remito a un detallado estudio del poema realizado por Luis Galván. Ver Galván, 2004.

[26] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 275.

[27] Ver Faral, 1958, p. 80.

cada femenina a través del «retrato físico de una mujer (ojos, edad, estatura), de su ropa y dichos»[28]. Quevedo tiende a versatilizar el canon. El Desengaño pierde la exhaustividad de partes descendentes (que guardan en su obra retratos como el de Dómine Cabra[29] o un excelente 'autorretrato' poético[30]), pero su distribución aprovecha partes del diseño básico, al describir el rostro: («estos cardenales del rostro»[31], cabello («era un viejo venerable en sus canas»[32]), ojos («lagañas»[33]), mejillas («tantos dobleces de mejillas»), dientes («carcajadas sin dientes»); el cuerpo (como presencia): «era un viejo venerable [...] severo y digno de respeto»[34]; y el vestido: «roto por mil partes el vestido y pisado [...] mi hábito y traje dice que soy hombre de bien [...] estos rasgones de la ropa»[35]. Finalmente, por un redoble ingenioso y muy áureo, el retrato del habla filtra al autorretrato.

Quevedo además, tiende a elevar la 'energía' de los Personajes a través del contenido plástico / iconológico. La costura del Desengaño refracta a la emblemática. Emblemas como el de Zárraga que presento (figura 6) –cuya *pictura* es un espejo en blanco–, tematizan el desengaño humano y el fallo del autoconocimiento. El comentario del emblema explica que el hombre ha de alejarse del artificio y mirar su imagen rasa, sin retocar «el rostro con colores», ni «encubrir arrugas», ni «rizar el cabello». El Viejo quevediano reverbera la simbología especular, pues su rostro está lleno de «cardenales», ostenta «dobleces de mejillas» y la decrepitud en «sus canas»: e insta al hombre a conocer el mundo «como es» y no como parece[36]. Pero además, Quevedo antropomorfiza el símbolo epocal y le implanta la visualidad del cuerpo descrito.

Figura 6

[28] Ver Elorriaga, 1991, p. 342.

[29] Con la descripción del rostro («cabeza», «pelo», «ojos», «nariz», «barbas», «dientes»), el cuerpo («gaznate», «brazos», «manos», «piernas»), el «habla», y el vestido («bonete», «sotana»). Ver Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68.

[30] El 'autorretrato' es parte de una descripción comparativa con Belisa, y describe el rostro («mi cabello», «cabeza», «frente», «cejas», «ojos», «narices», «barbas», «boca», «dientes»), el cuerpo («gaznate», «hombros», «brazos», «manos», «pecho», «cintura», «pierna», «pata»), y vestido («vestido», «bayeta»). Ver *PO,* núm. 640, vv. 178-255.

[31] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 275.

[32] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 274.

[33] Para esta cita y las siguientes, ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 499.

[34] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 274.

[35] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, pp. 274-75.

[36] Ver *OC,* p. 168.

La glosa de partes enumeradas convierten al Desengaño en una genial alegoría estática. A este y otros retratos se debe referir Luisa López cuando afirma con razón que «a partir del *Sueño de Mundo por de dentro* aumentan las formas, no solo de la figura en estatismo, sino también de la alegoría»[37]. A ello hay que añadir que con frecuencia, esas efigies estáticas imbrican una fase dinámica, lo que producirá numerosos retratos por evidencia cruzada o doble. Es lo que ocurre en este caso, que tras la fase estática de la autodescripción, prosigue una fase dinámica en la que el personaje se desplaza a la calle Hipocresía, donde relata a su ingenuo acompañante el espectáculo patético de «todas las figuras»[38] del escenario social: el movimiento y el habla, son dinamizadores funcionales de la alegoría para la demostración de las figuras reprobables del contexto mayor.

El dinamismo también se consigue por la pluriperspectiva (la figura se percibe desde la autodescripción y desde la descripción del testigo ocular); y por la descripción fragmentada (el personaje aparece caracterizado en tramos múltiples, que amplifican la narración, con las intromisiones descriptivas):

> llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto[39].
>
> –¡Válate Dios por cuerda –decía yo–, que tales tropelías haces! El viejo se limpiaba las lagañas y daba unas carcajadas sin dientes, con tantos dobleces de mejillas que se arremetían a sollozos, mirando mi confusión[40]
>
> –Si es –decía el vejete, con una voz trompicada en toses y con juanetes de gargajos– ella es

Los brochazos descriptivos amenizan el progreso narrado y caracterizan a su moralidad nuclear. El *Sueño* aprovecha además la 'energía' de la deformación. Pero aquí la monstruosidad es orgánica (se describen las «lagañas», o los «juanetes de gargajos»). La brevedad exornadora de la deformación como técnica descriptiva, consigue la pintura rápida pero efectista del personaje, idónea en un contexto narrado que no permite la excesiva demora descriptiva.

A partir del Desengaño surgen personas alegóricas de sorprendente vivacidad, por evidencia cruzada, o dinámica. La Muerte en el último *Sueño* (1622) constituye una instancia cimera, con índices descriptivos afines a los del Desengaño:

> En esto entró una que parecía mujer, muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo

[37] Ver López Grigera, 1995, p. 138. En este estudio Luisa López desarrolla páginas sobresalientes sobre la progresión de la *evidentia* desde la época clásica hasta la España áurea.

[38] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 275.

[39] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 274.

[40] Para esta y la siguiente cita, ver la versión de *Juguetes,* en Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 499.

> abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera. Yo me quedé como hombre que le preguntan qué es cosi y cosa, viendo tan extraño ajuar y tan desbaratada compostura [...] Preguntele quién era y díjome:
> –La Muerte[41].

La Estampa vuelve a la enumeración de partes (propia del estatismo, aunque se mueve –«entró–); y al boceto retórico de la persona fingida, con la descripción de físico, *adiuncta* (vestido, atributos) y dichos. Se vuelve a versatilizar el canon: tenemos un retrato físico global (la Muerte es «mujer, muy galana» y «figura donosa»), con aspectos del rostro (como los ojos), y *adiuncta* con alusión al vestido (viene «vestida y desnuda de todas las colores») y a los trastos simbólicos que porta (como «tiaras», «serones» o «mitras»). El parlamento vuelve a estar presente –«Preguntele quién era y díjome: -La Muerte».

Las circunstancias prominentes en la fase enumerativa son instrumentales. Los objetos que arrastra la Figura irradian una alta simbología social (son, en enumeración caótica, las insignias de los distintos oficios y estados igualados) e iconológica, frecuente del ingenio plastificante del autor. Pintar a la Muerte con abundantes trastos simbólico-sociales, era un motivo fértil de su representación epocal. El «ajuar» de la quevediana arrastra «coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros», lo que no dista en lo básico de dibujos iconológicos como el que cita Ripa, ejecutado por el pintor Camillo Ferrara, en el que la Muerte trae:

> a las espaldas un bordón de peregrino cargado de coronas, mitras y sombreros, libros e instrumentos musicales, cadenas de caballero, alianzas matrimoniales, gran número de joyas y todos los adornos que proporcionan las mundanas alegrías y fabrican el arte y la natura[42].

El aspecto dinamizador del habla refleja la versión barroca del comentario transgresor sobre la pintura tópica. En el diálogo entre el narrador y la Muerte, el hombre solo concibe la representación de esta alegoría como un esqueleto con guadaña, y le comenta estupefacto: «Yo no veo señas de la muerte, porque a ella nos la pintan unos huesos descarnados con su guadaña», a lo que la alegoría responde con la transgresión de la expectativa representacional: «Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos [...] la muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros»[43].

El sello deformante lo imprime la dualidad monstruosa: la Muerte «unas veces venía despacio y otras aprisa», parece que está «lejos» y

[41] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 327.
[42] Ver Ripa, *Iconología,* ed. J. Barja y Y. Barja, p. 99, vol. 2.
[43] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 328.

«cerca», trae un ojo abierto y otro cerrado, viene «vestida» y «desnuda», es «vieja» y «moza». Al fin, lo que resulta es una estampa bizarra y rutilante, reforzada por el léxico del enigma con términos como «extraño», o «cosi y cosa»[44].

Aún explota Quevedo otra técnica para la representación de la Muerte, que es la derivación. Según describe el narrador:

> Alcé los ojos y vi la Muerte en su trono y a los lados muchas muertes. Estaba la muerte de amores, la muerte de frío, la muerte de hambre, la muerte de miedo y la muerte de risa, todas con diferentes insignias[45].

La Muerte se retrata como sus tipos –el texto deriva la muerte de amores, de frío, de hambre, de miedo, de risa–, lo que en realidad vuelve a conversar con los dibujos del arte renacentista y áureo, como muestra el detalle de *El triunfo de la Muerte* de Brueghel el Viejo –figura 7, hacia 1562–, donde aparece pintada por sus accidentes: en el lienzo, la muerte por ahorcamiento, por ahogamiento, o por degollación. Tras el retrato de la Muerte en la prosa del *Sueño* se despliega un universo prolífico de figuras satirizadas ya difuntas (mitológicas, folclóricas, oficios y estados, históricas…), con lo que la alegoría sirve de mostración simbólica a la medula semántica del macrotexto, y de portada figural al repaso satírico ulterior.

Figura 7

La Hora de todos (1635-36)[46]

En el encuadre mítico que abre *La Hora de todos,* aparecen dos retratos por evidencia dinámica de la Fortuna y la Ocasión, que constatan la progresión y madurez de este modo descriptivo en la obra quevediana.

Previo a los dos retratos, la ambientación del marco ya genera la evidencia a través de modos digresorios, que plagan el universo narrado con las descripciones breves, amenizadoras y caricaturescas de las deidades míticas que van llegando al consejo del Olimpo. La intromisión profusa de figuras del mundo comentado (o descrito) en el narrado,

[44] Término al que el *Tesoro* de Covarrubias incluye en «la proposición de los enigmas».
[45] Ver Quevedo, *Los Sueños,* ed. I. Arellano, p. 336.
[46] Para la datación, ver Quevedo, *La Hora de todos,* ed. J. Bourg, pp. 98-99.

además de deleitar, irradia al marco de energía evidente. Esto ocurre desde el comienzo: el discurso relata cómo «Júpiter, hecho de hieles, se desgañifaba poniendo los gritos en la tierra»[47], donde la acción –«desgañifarse»–, se amplifica con la cláusula descriptiva «hecho de hieles». Otro ejemplo al azar de descripción amplificadora, puede ser la luna: la narración progresa –«venía [...] la Luna»–, pero lo que prosigue es una amplificación descriptiva que no avanza el proceso sino que lo ameniza con la digresión burlesca –«con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, doncella de ronda, y ahorro de linternas y candelillas»[48].

Así van apareciendo las pinturas bufas de Júpiter, Marte, Baco, Saturno, Neptuno, Plutón, Venus, o el dios Pan. Sintomáticamente, cuando aparecen la Fortuna y la Ocasión, se produce una modulación inteligente de la gradación discursiva, a través de la cual se sobreimpresionan estas dos alegorías por la superamplificación dinámica y por la virtud del parlamento detallante y caracterizador (que no transcribo):

> la Fortuna que con un bordón en la mano venía tentando, y de la otra tiraba de la cuerda que servía de freno a un perrillo. Traía por chapines una bola sobre que venía de puntillas, y hecha pepita de una rueda que la cercaba como centro, encordelada de hilos, trenzas y cintas, cordeles y sogas, que con sus vueltas se tejían y destejían.
>
> Detrás venía como fregona la Ocasión, gallega de *coramvobis,* muy gótica de facciones, cabeza de contramoño, cholla bañada de calva de espejuelo, y en la cumbre de la frente un solo mechón en que apenas había pelo para un bigote. Era éste más resbaladizo que anguilla, culebreaba deslizándose al resuello de las palabras. Echábasele de ver en las manos que vivía de fregar y barrer y vaciar los arcaduces que la Fortuna llevaba[49].

Las descripciones incluyen verbos de acción como *venir* o *tirar;* son frecuentes los gerundios y los verbos en progresivo o imperfecto, que resaltan a las figuras en proceso. Así contemplamos a la Fortuna que «venía tentando» y «tiraba de la cuerda», y «venía de puntillas» sobre su bola. El detallismo verbal es tan enérgico que recrea incluso el viraje de las maromas «que con sus vueltas se tejían y destejían». El retrato de la Ocasión también es dinámico –«Detrás venía»–, con la claridad que ofrecen las circunstancias modales –el mechón sobre su cabeza «culebreaba deslizándose»–, y argumentos de la persona como la industria –«echábasele de ver [...] que vivía de fregar y barrer», que contribuyen al retratismo costumbrista quevediano con la burla a su oficio de fregona.

[47] Ver Quevedo, *La Hora de todos,* ed. J. Bourg, p. 149.
[48] Ver Quevedo, *La Hora de todos,* ed. J. Bourg, pp. 151-52.
[49] Ver Quevedo, *La Hora de todos,* ed. J. Bourg, pp. 154-55.

Quevedo no abandona el refuerzo plástico para la resolución enérgica en estas Alegorías maduras. El texto ubica a la Fortuna en el centro de una «rueda» cual «pepita», lo que proyecta una imagen frutal o caricaturesca producto del ingenio conceptuoso; pero es además un traslado de su iconografía: en la tradición, la Fortuna aparece a menudo en el centro de una rueda dirigiendo la dinamo humana, como muestra una miniatura de John Lydage que incluyo –figura 8, hacia 1455-1462. Los «chapines» del texto, icono quevediano de la sátira femenina, funcionan aquí como la «bola» o esfera, que es un símbolo de la inconstancia alegórica. Los «hilos», «trenzas» «cintas», «cordeles» o «sogas» eran las maromas con que la Diosa sometía al yugo humano, y todos estos motivos, forman parte no solo de la pintura quevediana, sino de numerosas instancias del arte, como la del ejemplar grabado de Alberto Durero que muestra la selección (figura 9).

Figura 8

Figura 9

Para la Ocasión, Quevedo sigue la tradición que la pinta como hembra –en su origen clásico era Kairós, efebo alado[50]–, con «un solo mechón» «en la cumbre de la frente»[51], que cuenta con muchas réplicas desde la Edad Media. Entre ellas, la de un emblema de Alciato, *In Ocassionem*[52], en cuya *pictura* se divisa el mechón ondeante que hay que asir presto para que no se escape (figura 10).

[50] Ver *Símbolos y alegorías*, 2004, p. 16.

[51] Ver Quevedo, *La Hora de todos*, ed. J. Bourg, p. 155.

[52] Manejo la edición de Rafael Zafra, que es la primera que reproduce facsimilarmente un ejemplar de la edición príncipe de *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, publicada por Roville y Bonhomme en 1549.

Figura 10

Que don Francisco se inspiraba en modelos del arte lo confirman los propios comentarios autoriales, como el de la *Relación de 1637,* donde se refiere a «una emblema tal» de «quien pintó a la Fortuna sobre una rueda»[53]. En el texto de *La Hora,* es la Fortuna (con la extensión ancillar de la Ocasión) quien comienza a «desatar su rueda» para mezclar en «confusión todas las cosas del mundo»[54]. Sus palabras «ande la rueda, y coz con ella» dan paso a los microcuadros satíricos subsiguientes: como en los anteriores retratos del Desengaño y la Muerte, Quevedo destina la descripción más detallante a aquellas alegorías que tienen la llave de acceso a los contenidos satíricos de sus macrotextos.

Virtud militante (1634-36)[55]

Otro texto avanzado de superdotado retratismo alegórico lo constituye *Virtud militante.* Compuesto sobre los mismos años que *La Hora* (estamos ya en la prosa madura de los años treinta), el paso del territorio satírico, al género del sermón y el tratado moral, marca pautas distintivas en la descripción personificada. Para el sermón, la personificación de nociones abstractas constituía un instrumento argumental privilegiado, y don Francisco, que conoce al dedillo los fundamentos de la literatura de púlpito, aprovecha sus capacidades en la pintura de la Envidia, la Ingratitud, la Soberbia y la Avaricia.

Alfonso Rey en su edición crítica del tratado, ha subrayado que «cada una de las cuatro *Pestes* adopta la disposición del sermón, si bien de manera flexible»[56]; y ha desbrozado las visicitudes estructurales del exordio, la narración, la confirmación que pasa «de la definición a la di-

[53] Ver *OC,* p. 553.

[54] Ver Quevedo, *La Hora de todos,* ed. J. Bourg, p. 162, para esta cita y la próxima.

[55] Para un estudio exhaustivo remito a la edición crítica de Alfonso Rey. Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, pp. 259-65.

[56] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 294.

visión», y el epílogo o *peroratio*[57]. A mí me gustaría concentrarme en las vicisitudes descriptivas de los cuatro Vicios, que armonizan con los ritmos graduales de esa disposición o estructura.

La definición puede apuntarse como el primer modo descriptivo de cada Peste. El discurso retórico incluía la definición en el ornato elocutivo, como una figura de pensamiento con resolución para la aclaración semántica. Y con un marcado cuidado de la claridad moralizante, Quevedo la incorpora para su introducción de cada Vicio, con frecuencia unida a la traducción de una fuente directa o glosada de la autoridad patrística. Esto es lo que ocurre con la descripción de la Envidia, para la cual el escritor recurre a San Pedro Crisólogo y el «discurso con el oro de sus palabras»[58]:

> La invidia es mal antiguo, primera mancha, anciana ponzoña, veneno de los siglos; Esta en el principio, echó, y derribó al ángel del cielo. Ésta desterró del paraíso a nuestro primero padre. Ésta arrojó de la casa paterna a este hijo primogénito. Ésta a la progenie de Abrahám, al pueblo escogido, armó para la muerte de su autor, y de su salvador. La invidia es enemigo doméstico.

La presentación del Vicio se introduce por la usual fórmula definitoria con variantes «artículo + [Vicio] + es». Otra instancia puede darse con la definición de la Ingratitud. Afirma Quevedo: «No es menester definir lo que todos somos cada instante, mas por cumplir con el orden dialéctico le definiré», y prosigue: «Ingrato es quien no conoce el beneficio que recibe, quien le desprecia, quien le olvida, quien le acusa»[59].

Tras la definición, se pasa a la división. Si la definición tramita la descripción general del Vicio, el texto presenta gradaciones hasta su concreción retratística, que se vehiculan a través del tipo genérico o cualquier miembro de su especie moral. Así, la mencionada definición de la Envidia, presenta una versión tipológica en «los ojos y la vista del lujurioso»[60], o en el retrato del goloso:

> La propia invidia se verifica en el gusto de la boca del glotón. No menos vil, y más bestial, y asquerosa. Este se bebe la vista se come sus manos, se traga sus vestidos y su patrimonio. No come para vivir, vive para comer, y muere porque come, y las más veces comiendo. Nació para consumir las cosechas, para agotar las vendimias. Este embriaga su olfato aprisiona sus pies, y sus manos con la gota, vengadora de los brindis. Restituye en lágrimas vergonzosas por los ojos, las bodegas que enjuga[61].

Una peculiaridad de los retratos de tipos alegóricos es que el Vicio se nota a través de su carácter particular y accciones[62]. En el pasaje, la glotonería del goloso se pone de manifiesto a través de acciones que resaltan su espíritu insaciable: «se bebe la vista se come sus manos, se tra-

[57] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, pp. 294-99.
[58] Para esta cita y la siguiente, ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 76.
[59] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 96.
[60] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 79.
[61] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 82.

ga sus vestidos y su patrimonio». La genética inmoral se hiperboliza además por los tintes monstruosos y antropófagos del tipo, que acaba devorándose a sí mismo.

Por el mismo modo descriptivo, tras la definición de la Ingratitud se produce el retrato plural del tipo. Quevedo enumera las partes de los «ingratos» a través de la glosa bíblica y la paráfrasis de acciones notadas. Cabe reparar en la conciencia retratística del tratado:

> No los perdonó el sagrado pincel fación, ni seña ni sombra ni semblante ni ceremonia. ¡Qué parecido retrato es de muchos hombres de diferentes caras! La primera seña es que «besan la mano al que da, mientras reciben», la segunda «que en los prometimientos humillan su voz». [...] «Prometen con humildad», para recibir con soberbia. Bien lo muestra el retrato en lo que hacen. Pues dice «que cuando llega el tiempo de la paga piden tiempo», no por pagar sino por pedir [...] No se dirá deste retrato que no le falta sino hablar, pues habla[63].

Por el mismo procedimiento, tras la definición de la Soberbia concluye don Francisco que «si esto es la soberbia todo esto es el soberbio»[64]. Y por similar proceso gradado y 'notado', la Avaricia se implementa con sendos retratos de «un avariento», y de «el avaro»[65]:

> Yo conocí un avariento. Perdónole el nombre porque le conocieron otros muchos. Tenía cuatro mil ducados de renta, y más de treinta mil a ganancias forzosas, y seguras en el logro, no en la conciencia. Su vestido era tal, que antes obligaba a los que no le conocían a darle limosna que a pedírsela. Los pobres, antes le temían, que le demandaban. No tenía criado ni criada, ni gastaba otra luz que la del día, porque el sol se la daba de balde; acostábase de memoria, comía de lo más barato que hallaba en el público aderezado. Tenía un sobrino solo, y por no sustentarle, o él, amedrentado el estómago de su sustento, servía a un oficial. Vile enfermo algunas veces, y no se curaba con otra cosa sino con la cuenta que hacía de lo que ahorraba en no llamar médico ni pagar barbero ni botica.

Algunos de estos retratos mezclan la 'notación' con las circunstancias de la persona retórica. Quevedo simplifica el esquema canónico de circunstancias[66], y tiende a incidir en determinados aspectos como: el 'nombre', la 'naturaleza' (que incluye la mención a los parientes, y detalles del cuerpo y del alma), el 'género de vida' (que incluye la relación

[62] La descripción de un carácter a partir de los hechos, que se desarrolla con Aristóteles, Herenio, y Hermógenes, sigue vigente en el Renacimiento y el Siglo de Oro. Miguel de Salinas por ejemplo, trata en su *Rhetorica* de eso «que los retóricos llaman *notaciones* que es cuando pintamos a una persona enamorada / lujuriosa / avarienta / dormilona / parlera / invidiosa / mentirosa / o con otro vicio o virtud que en ella esté notada». Ver Elorriaga, 1991, pp. 22 y 30.

[63] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 98.

[64] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 164.

[65] Para los dos, ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 168-70.

[66] Que eran once, en la prescripción original de Cicerón: nombre, naturaleza, modo de vida, hábitos, afectos, aficiones, estudios, deliberación, hechos, acontecimientos y dichos. Ver Elorriaga, 1991, p. 503.

con amigos y familiares, la ocupación, y la fortuna), y los 'hábitos' que notan el defecto moral.

Así, el citado retrato de «un avariento»[67] comienza con la circunstancia del 'nombre', que omite, ubicando al retrato en una semántica de precariedad y negación acorde con la falta de la Avaricia que dibuja –«perdónole el nombre porque le conocieron muchos»[68]. Luego trata de la 'fortuna', y hace hincapié en que ha sido conseguida fraudulentamente –«tenía cuatro mil ducados de renta [...] y [...] ganancias [...] seguras en el logro, no en la conciencia». Detalles de la 'naturaleza' dibujan un cuerpo malogrado y enfermizo –«vile enfermo algunas veces»–, trasunto de un espíritu usurero –«no se curaba con otra cosa sino con la cuenta que hacía de lo que ahorraba»; el 'modo de vida' redunda en la miserable aptitud de la persona en sociedad –«Los pobres, antes le temían, que le demandaban»– y la lacería en el ámbito doméstico –«No tenía criado, ni criada [...] Tenía un sobrino solo, y por no sustentarle [...] servía a un oficial». Lo demás, son notaciones diseminadas de sus 'hábitos', destinadas a hiperbolizar su Avaricia. El siguiente retrato gradado de «el avaro»[69] en el que no me detengo, no dista del anterior en su semántica descriptiva.

Ni que decir tiene, que el retrato de Dómine Cabra[70] en el *Buscón,* ya se impregnaba años atrás de esta esencia alegórica. Si antes lo incluí dentro del esquema retórico medieval por su descripción estática y minuciosa (de rostro, cuerpo y vestido), algunas circunstancias del carácter lo emparentan con el sedimento alegórico de la Avaricia. La comparación con el citado retrato de «un avariento» así lo manifiesta: si el vestido de «un avariento»[71] «antes obligaba a los que no le conocían a darle limosna que a pedírsela», el «bonete» de Maese Cabra estaba «ratonado con mil gateras» y la «sotana [...] tan sin pelo» que parecía «ilusión»; si «un avariento» no «gastaba otra luz que la del día», Cabra se deja «la barba, grande [...] por no gastar»; si el tipo de *Virtud* «acostábase de memoria», el pupilero de *Buscón* «dormía siempre de un lado, por no gastar las sábanas»; si «un avariento» «tenía un sobrino solo, y por no sustentarle» hace lo impropio, el dómine era sinónimo «de la hambre viva», como sabían los estómagos famélicos de don Diego y Pablos. La nómina de coincidencias proseguiría. Los límites de este estudio no me permiten un análisis exhaustivo, pero los retratos de «un avariento», «el avaro» y el Dómine, reflejan las variaciones de un ingenio prolífico que se dispara multiplicando las versiones descriptivas de una semilla alegórica.

[67] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 168.

[68] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 168.

[69] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 170.

[70] Ver Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68.

[71] Para los retratos a continuación ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 168 («un avariento»), y Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, pp. 66-68 (Licenciado Cabra).

Aún se detecta un modo de concreción máxima en los retratos del tratado, que se proyectan a través de símbolos y motivos emblemáticos: la conversación con la energía plástica de esta fase descriptiva es considerable. Alfonso Rey, en su excelente revisión, ya ha resaltado que la «conocida tendencia» de don Francisco «a la visualización de situaciones morales le llevó a incorporar algunos jeroglíficos y, sobre todo, a construir descripciones, metáforas y alegorías según una técnica que cabe denominar como emblemática»[72]. El estudioso ha mencionado algunos de los motivos procedentes de diversos textos visuales y / o los procesos de la recreación quevediana como suerte de *picturas:* «la caída de San Pablo, el retrato degradante de un rey, el árbol ardiendo, el árbol plantado en la tierra, la estatua de Nabucodonosor, o el cohete»[73]. Ahora visito algunas instancias significativas del procedimiento simbólico—emblemático, relacionadas con el retrato de los Vicios.

Una manifestación se encuentra en la equiparación del ingrato con el polvo. Quevedo desarrolla el retrato de los ingratos por paridad circunstancial con el polvo, que los representa en clave simbólica. La base descriptiva es el *Salmo,* que afirma que es «el polvo el retrato, y similitud de los ingratos»[74]; y continúa con la glosa alegórica de circunstancias: «Que el ingrato sea como el polvo, se conoce, en que así como el polvo, ciega al hombre que le levanta, y le ensucia; y oscurece y enturbia al aire que le alza, así él ofende a quien le saca de su bajeza, y le extiende, y le sublima».

Con dinámica semejante, el retrato del soberbio se configura por la descripción comparativa con el humo y el rayo. Sobre el humo, Quevedo asiente que «ninguna cosa retrata tan vivamente la presunción de los soberbios como las bufonerías del fuego» y traba la imagen del cohete que sube y «en lo alto se mira estrella», e «instantáneamente desciende en humo, y ceniza»[75]. La fuente de la imagen se halla en las Sagradas Letras: el escritor recuerda al «gran Padre San Buenaventura»[76]. Pero las resonancias también disparan asociaciones familiares con el archivo visual: numerosos emblemas áureos reflejan el castigo del soberbio a través de la imagen del humo. Una instancia ilustrativa puede ser el emblema de Borja (figura 11), en cuya *pictura* se observa una escala de humo que sube de

Figura 11

[72] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 315.
[73] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 316.
[74] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 129-30, para esta cita y la siguiente.
[75] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 156.
[76] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 148.

una hoguera, y cuyo lema advierte: «*Ascendendo Deficit* [Subiendo más, más presto perece]». Como el símbolo quevediano, compara a los soberbios con el humo evanescente; el comentario emblemático también es afín: «lo que se dice de los ambiciosos, enemigos de Dios, que cuanto más fueren honrados, y encumbrados, más presto se desvanecen, así como el humo, que cuanto más alto sube, más presto perece».

La polivalencia alegórica del retrato también ensarta la similitud del Soberbio con el oro –considerado «jeroglífico de estos tales desvanecidos, y presuntuosos»[77]–, y el «misterio» del rayo, que vuelve a reverberar el eco emblemático. Comenta el texto sobre el motivo de «el rayo», que es «amenaza de los soberbios, sálenle a recibir las alturas toca los robles y hayas, y perdona a las legumbres, ignoradas de su llama en su humildad». Con parecida tasación, un emblema de Núñez de Cepeda que inserto para el ejemplo (figura 12), también incluye al rayo que quiebra las altas y orgullosas arquitecturas (en la imagen, una cúpula) condonando los bajos y humildes puestos; su mote advierte: «*Feriunt summos fulmina* [Los rayos hieren a los más altos]»[78].

Figura 12

La evidencia simbólica de la Soberbia aún se refracta a través de la *ekphrasis* esculpida, en la estatua de Nabucodonosor. La obra de Quevedo ofrece numerosas réplicas del motivo, como la de *El Testamento Nuevo,* donde explicita don Francisco su entidad retratística –«La estatua que vio Nabuco y en que éste se retrataba, tenía los pies de barro, y

[77] Ver Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, p. 163, para esta cita y la siguiente.

[78] El retratismo emblemático de Quevedo es intenso en su prosa madura. *Virtud militantante* supone una de sus culminaciones. Pero el autor espiga estos motivos bíblicos, con otros clásicos, en otros textos doctrinales avanzados para la representación de la Soberbia: textos como la *Homilía a la Santísima Trinidad,* el *Testamento Nuevo,* o la *Vida de San Pablo,* retratan la caída humana a través de símbolos como el rayo y el humo, y también el águila que vuela sobre todos, la torre de Babel, Ícaro, o Faetón, la mayoría de los cuales contaban con un repertorio emblemático nutrido en la España aurisecular. Ver por ejemplo, *OC,* pp. 781, 873, 887 y 1144.

lo demás era lo rígido, inflexible y impenetrable de los metales»[79]. Es de inferir que el tratado a la *Soberbia* de *Virtud militante* cuente con una descripción excepcional de la estatua orgullosa:

> No he dicho de qué es la soberbia, y cuáles son sus miembros, mas haré que lo vean todos en la estatua de Nabucadnezar. Toda ella representaba monarquías y tiranías, y poderíos que cayeron; representábalos todos con oro plata, hierro y bronce, porque la cabeza y lo más principal de la soberbia es codicia, y sed de tesoros (lo que siempre fue forzosa ruina del poder y de las monarquías), el pecho y las piernas eran de bronce, y de hierro por la obstinación con que persevera, y la dureza con que camina. Empero los pies eran de lodo, en que se ve la flaqueza de tan rica fábrica[80].

El retrato procede por la expansión glosada de las partes alegóricas, que se presentan en ordenación estática descendente –con la descripción de «todos sus miembros»: «cabeza», «pecho», «piernas» y «pies»–; y por competencias ecfrásticas que buscan la evidencia visual contra la Soberbia –«haré que lo vean todos en la estatua de Nabucodonosor». Este es el objetivo de los retratos y símbolos del tratado, a través de los cuales se refuerzan las claves moralizadoras del macrotexto con plasticidad sorprendente.

4. Conclusiones

El retrato de alegorías tiene una fecundidad extraordinaria en la obra Quevedo, lo que me ha llevado a destinar estas páginas de consideración a algunos modos descriptivos prominentes, e hitos de su evolución en la prosa y el verso. Por la belleza exornadora, la cualidad plastificante, y la fuerza laudatoria o censoria que tiene la persona fingida, se entiende que la obra quevediana genere retratos imponentes que vehiculan el vicio en textos satíricos y morales (con la Blasfemia, la Soberbia, el Desengaño…), o esencias humanas (como el Amor, la Justicia, la Fortuna o la Muerte).

Quevedo domina invenciones retóricas y plásticas fértiles para su descripción personificada. Un síntoma de la poesía consiste en la *hypotíposis* o plasmación vívida de la figura que aparece como efigiada en el cuadro poético (a menudo el soneto), con sus atributos distintivos diseminados, recordando el modo emblemático. Suponen instancias estáticas de su evidencia, que ponen ante los ojos a la imagen, como *pictura in tabella expressa*. Quevedo a veces hace mención directa a la ambientación pictórica y artística de los poemas; otras veces es González de Salas quien asocia a las figuras con su «pintura» «vulgar»; muchas otras, los atributos coinciden con los de la iconología, y en varias, se tematizan versiones figurales específicas que conversan con el universo plástico. La reinvención quevediana suele venir acompañada de la revisión ba-

[79] Ver *OC*, p. 873.
[80] Ver Quevedo, *Virtud militante*, ed. A. Rey, p. 155.

rroca de los modelos artísticos, la relectura figural desde su clave genérica, y el ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica.

Otras estampas poéticas operan por evidencia dinámica, presentando a la persona ficticia en acción, cuya descripción encuentra en la extensión del romance un vehículo frecuente. En estos casos, la figura suele aparecer al principio del poema (son retratos en macrotextos), y Quevedo aprovecha numerosos útiles para su claridad descriptiva: pueden ser simbólicos (a través de la técnica de diseminación iconológica), o retóricos con la descripción del físico, las acciones y el ánimo de la alegoría. Con frecuencia, las estampas suplen la función de ilustrar contenidos macrotextuales nucleares, o servir de portada figural a contenidos satíricos posteriores. La datación poética es difusa, pero suficiente para constatar que desde temprano Quevedo ya componía poemas enteros dedicados a conceptos como la sarna desde la clave retórica, con modos del retrato como la descripción comparativa.

La prosa comparte y añade índices representacionales. La prosa satírica de *Los Sueños* confirma que la descripción personificada por evidencia dinámica es un modo joven, con retratos como el de la Locura en el *Juicio Final* (1605), que perdura hasta retratos tardíos como los de la Fortuna y la Ocasión en *La Hora de todos* (1635-36). El dinamismo evidente encuentra una versión en la derivación tipológica, donde se describen los accidentes del concepto como detalles de una escena. Otra versión es el cuadro de vicios, que describe a las distintas lacras de una visión infernal, cuya diversidad tiende al recorte descriptivo por uno o dos rasgos; en estos cuadros Quevedo suele aprovechar la 'deformación', que impregna a los vicios de visualidad portentosa. Esta técnica deformante sin embargo, no es exclusiva de las escenas infernales, y permea otras estampas grotescas o bizarras como las del Desengaño y la Muerte en sus respectivos *Sueños*.

A partir del *Sueño del mundo* (1612) se densifica el pormenor descriptivo de las alegorías y surgen célebres retratos detallantes, así como una progresiva presentación de las figuras por evidencia estática; aunque con frecuencia, el autor combinará el estatismo con el dinamismo, generando impactantes retratos por evidencia doble. En estos retratos Quevedo emplea un esquema retórico del Renacimiento (con resorte medieval) para la descripción de conceptos alegóricos: incluye la descripción del rostro, el cuerpo y *adiuncta* (vestido y / o insignias) de la figura, y el retrato del habla. Quevedo versatiliza el canon y optimiza sus competencias. La fase estática de los retratos, con el detallismo de partes e insignias, aprovecha la referencialidad plástica, y los haces del 'retratismo costumbrista' intratextual que imprime el sello satírico quevediano a las pinturas. La fase dinámica dota a las figuras de movimiento y habla, haciéndolas instrumentales en la demostración de los contenidos reprobables del macrotexto. La resolución dinámica juega a veces con malabares barrocos de pluriperspectiva y fragmentación descriptiva.

Desde instancias tempranas como el Desengaño en el *Sueño del mundo* (1612) hasta los retratos cimeros de la sátira madura de *La Hora de todos,* un modo favorito de la evidencia lo constituye la profusa intromisión descriptiva de las figuras en la progresión narrada, y la amplificación superabundante de las alegorías estelares. Quevedo aprovecha estos modos de la digresión amenizadora para la solvencia denostante.

Con la prosa madura del territorio moral, el autor pulimenta otros procedimientos de la descripción personificada, algunos de los cuales había explorado con anterioridad. En *Virtud militante* (1634-36) la disposición del sermón armoniza varias técnicas de la descripción alegórica: por un lado, la definición implementa un modo descriptivo general del vicio, filtrado desde la glosa y la traducción de la fuente bíblica y escritural. Por otro lado, desde este modo general, el tratado divide en concreciones, y cada Peste se tramita por la ejemplaridad de tipos que la encarnan, pintados por la 'notación' de su carácter, y por las circunstancias sueltas de la persona retórica. En este sentido, algunos retratos jóvenes como el de Dómine Cabra en *El Buscón* funden la minuciosidad del boceto medieval descendente (que describe el rostro, cuerpo y vestido) y el sedimento alegórico de un carácter (el avaro). Por último, el tratado moral aprovecha la plasticidad emblemática para su pintura de las Pestes, con motivos como el humo, el oro, o el rayo para el retrato del soberbio. En realidad, este modo simbólico-emblemático del retrato constituye una frecuencia en su prosa doctrinal madura, en obras como el *Testamento Nuevo,* la *Homilía a la Santísima Trinidad* o la *Vida de San Pablo,* que retratan la Soberbia humana a través de motivos bíblicos y clásicos como el humo, el rayo, el águila, o Faetón, con fértil acogida en los catálogos de emblemas áureos. A pesar de la prominencia en la madurez, el modo simbólico alberga instancias jóvenes, como la que considera al Sueño como un retrato de la Muerte en el *Sueño del Infierno* (1608). Por último, la glosa, que *Virtud militante* emplea en su definición interpretada de las cuatro Pestes, o en la lectura ecfrástica de Nabuco, tampoco es un modo exclusivo de los retratos tardíos: un texto anterior como El *Testamento Nuevo* define las partes de la Justicia romana en un excelente ejercicio glosado, entre otras instancias.

Bibliografía

Alciato, A., *Los emblemas de Alciato. Traducidos en Rimas Españolas, 1549,* ed. R. Zafra, Barcelona, Ediciones UIB, 2003.

Battistini, M., (ed.), *Símbolos y alegorías,* Barcelona, Mondadori, 2004.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Vervuert, 2005.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Elorriaga, C., *La «descriptio» en las retóricas españolas de 1500 a 1565: bases para su estudio,* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1991.

Bernat, A. y Cull, J. T., (ed.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados,* Madrid, Akal, 1999.

Faral, E., «La description», en *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle,* Paris, Champion, 1958, pp. 79-80.

Galván, L., *El «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación,* Pamplona, Eunsa, 2004.

López Grigera, L., *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad, 1995.

OC, Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. J. Bourg *et al.,* Madrid, Cátedra, 1987.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.

Quevedo, F. de, *Obras en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Quevedo, F. de, *Virtud militante. Contra las cuatro Pestes del mundo, Invidia, Ingratitud, Soberbia, Avaricia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.

Ripa, C., *Iconología,* eds. J. Barja y Y. Barja, Madrid, Akal, 1996, vols. 1 y 2.

Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio

Carmen Peraita Huerta
Villanova University, Pennsylvania

La misoginia atribuida a los textos quevedianos parece haber dejado pocos flancos para la matización. En 1629, publica Quevedo el *Catecismo de vocablos para instruir damas hembrilatinas,* primera versión de *La culta latiniparla* (1631)[1]. Escrito en el contexto de las premáticas de las academias literarias, tan de moda en ese momento, y apoyándose en la tradición de las *Sátiras* de Juvenal, este escrito quevediano contra aquellas damas que «chirrían confusiones» suele aducirse como confirmación de la misoginia de don Francisco[2]. No es mi intención ocuparme aquí del *Catecismo* sino de un escrito que, poco leído y menos citado pero impreso también en 1629, debe complementar la reflexión quevediana en torno a las «damas jerigonzas»: el prólogo a la *Eternidad del rey nuestro señor don Felipe III* de Ana de Castro Egas, elogio a una docta dama próxima al entorno del Cardenal Infante. El tema de mi trabajo aquí –un examen de conjeturas sobre motivos que pudieron mover a don Francisco a colaborar en el proyecto–, plantea indirectamente la importancia de recontextualizar una vez más, afirmaciones excesivamente tajantes de la censura quevediana a la erudición y escritura femeninas.

[1] El título completo es *La culta latiniparla, catecismo de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas.* Jauralde fecha la composición del texto en 1629 (*Obras festivas,* pp. 39-40); Celsa Carmen García Valdés (*Prosa festiva completa,* pp. 112-14) adelanta un poco la fecha, hacia finales de 1627 o en 1628.

[2] *La culta latiniparla* es más un texto antigongorista, una reprobación jocosa del léxico oscuro y pretenciosamente culto, que un ataque a la mujer erudita; para un ejemplo reciente véase, por ejemplo, la afirmación de Prieto Bernabé, 2004, p. 455, al estudiar las condiciones lectoras de la mujer: «Francisco de Quevedo en *La culta latiniparla,* consideraba el ejercicio de las letras como algo ridículo y fuera de lugar para las personas de sexo femenino».

Enigmática «nueva Corina»

Incógnitas de diversa índole rodean el discurso panegírico de la *Eternidad* de Ana de Castro. El hecho de que el autor sea mujer hace más intrigante o –recurriendo al léxico coetáneo– más portentosa la escritura de este texto encomiástico[3]. Ana de Castro tuvo acceso a los círculos palaciegos, ya que afirma haber conocido de niño al Cardenal Infante don Fernando de Austria (1609-1641), a quien dedica la *Eternidad*[4]. No se conoce información sobre la condición biográfica ni literaria de esta erudita dama: aspectos tales como dónde nació o cuándo murió; quién fue su familia; la extensión de la educación a la que tuvo acceso; de qué recursos económicos dispuso; si desempeñó algún cargo en la corte; con qué facción cortesana estuvo aliada; si frecuentó algún círculo literario; qué lazos la vincularon a Quevedo, y en especial, cuál fue su relación con el hermano del monarca, el Cardenal Infante, y con su cortesano *entourage*.

De la lectura de la *Eternidad* Anne Cruz ha sugerido ciertos elementos biográficos: con probabilidad Castro Egas proviene de la nobleza, quizá de la nobleza flamenca o de la portuguesa, acaso fuera pariente lejana de los condes de Lemos[5]. Pero de hecho, pocas noticias biográficas pueden darse por seguras. Ni Nicolás Antonio, ni Cubíe, ni Serrano y Sanz, ni Isabel Barbeito aportan datos sustanciosos sobre quién fue la docta autora. Han salido a la luz, hasta ahora, escasas referencias de la época[6]. Las dos que conocemos son de 1630, año siguiente a la publi-

[3] En su «Aprobación» Gabriel de Moncada afirma: «porque su Autor [...] Autor, dije, no Autora que fuera confesarle mujer, contra una erudición tan viril». Están localizados tres ejemplares de la *Eternidad* en la Biblioteca Nacional de Madrid (2/58580; 2/65482; R 8338), y un cuarto en la British Library (1485aaa37). Serrano y Sanz, 1903, vol. 1, pp. 248-49, y Barbeito, 1986, p. 171, recogen la noticia de Morel-Fatio sobre la existencia de un manuscrito de la *Eternidad* en la Biblioteca Nacional de Francia.

[4] «La inclinación que tengo a V. A. desde que le conocí niño», «Dedicatoria»; «solo me lleva la natural afición a su hijo [de Felipe II] que conocí» (fol. 2v).

[5] Es probable que no naciera en Portugal. En su *Biblioteca Lusitana Historica, Critica e Cronologica,* Diego Barbosa Machado no recoge ninguna entrada de Ana de Castro Egas.

[6] Ana de Castro Egas tiene dos entradas en el Nicolás Antonio. La primera menciona la *Eternidad;* la segunda, en el *«Gynaeceum Hispanae Minervae»* indica sólo que la cita Lope de Vega y remite a la entrada anterior: «*quae humus chori est, celebraturque a Lupo Vega in "Lauro Apollinis" sylva I. jam in "Bibliotheca" nomen suum edidit*», vol. 2, p. 344. Serrano y Sanz repite básicamente la escueta referencia de Nicolás Antonio. Cita un pasaje de las inéditas *Grandezas de Granada* (cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional) de Agustín Collado del Hierro, donde se indica que Ana de Castro era de Granada (t. I, p. 249a); *vir facetus,* médico, Collado del Hierro participa con un poema a los preliminares de la *Eternidad.* Gallardo (1968, vol. 2, núm. 1723) y Pérez de Guzmán y Gallo, 1923, pp 97-98, mencionan a Castro Egas, pero no aportan datos nuevos. Excepto en Barbeito, 1986, p. 171, –que indica que poco se sabe de esta granadina y deduce su actividad diplomática de los preliminares de la *Eternidad*– no se menciona a Ana de Castro en textos actuales, como la enciclopedia biográfica *Mujeres en la historia de España* (2000) o la reciente antología de escritoras del Siglo de Oro recopilada por Bárbara Mujica, 2004. Aunque no dedican mucha atención a la *Eternidad,* los historiadores parecen mencionar a Ana de Castro más que la crítica literaria.

cación del discurso. El prolífico mercedario fray Alonso Remón alude a Castro Egas y su texto en la relación de *Las fiestas solemnes y grandiosas que hizo la sagrada religión de N. Señora de la Merced, en este su convento de Madrid, a su glorioso patriarca y primero fundador san Pedro Nolasco* (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627). Las fiestas tuvieron lugar el mismo año en que se imprime la *Eternidad.* Lope de Vega cita a la autora en el *Laurel de Apolo* (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1630) aludiendo, al igual que Remón, sólo a un escrito: la *Eternidad*[7]. Ninguna de los dos autores alude a Ana de Castro como escritora de otro texto. Se la encomia como autora de la *Eternidad,* pero sin mencionar ninguna actividad de mujer aficionada a la pluma. ¿Escribió Ana de Castro otros textos, compuso versos en alguna ocasión o por el contrario, no realizó otra labor literaria, no compuso ningún escrito más?

A la postre, la incógnita más sobresaliente es quizá el hecho de esta ausencia de información biográfica, que haya quedado tan poco indicio de quién fue Castro Egas, habiendo producido un texto de las características de la *Eternidad,* un panegírico regio escrito y publicado en la corte, conspicuamente acompañado de alrededor de cuarenta composiciones laudatorias preliminares de plumas de la más variada procedencia y de un prólogo de la codiciada pluma de don Francisco. En efecto, este discurso de las «santas costumbres» de Felipe III, compuesto por quien se proclamaba una fiel vasalla suya unida al monarca por lazos de vasallaje y amistad, es un texto de características diferentes de la producción literaria cortesana y ocasional (femenina o no), generalmente en verso, que prolifera en la época y de la que con frecuencia ha quedado poco o ningún rastro[8].

Se ha calificado a la *Eternidad* de escrito biográfico de Felipe III y de texto de historia[9]. Feros[10] sitúa el escrito en el contexto de una reivindicación o glorificación de Lerma, personaje clave en el proceso de toma de decisiones del gobierno de Felipe III y celebrado en el texto (fols. 3v

[7] «Miró para esta empresa / a doña Ana de Castro, y no la hallaba, / porque en la Corte de Felipe estaba. / Oh tú, nueva Corina, / que olvidas la del griego Arquelodoro, / a quien Dafne se inclina, / y el cisne más canoro, / de quien mejor pudiera / fiar Apolo los coturnos de oro / si Píndaro viviera, / para laurel de tanto desafío: / ¡oh, ninfa ya, de nuestro patrio río! / Pretende el lauro verde, / que nunca al hielo la esmeralda pierde, / y pues das a Felipe eternidades, / reserva para ti siglos de edades», fols. 10v-11; cito por el ejemplar de la BNM R 16582 y modernizo la grafía. Serrano y Sanz, 1903, vol. 1, p. 249a, recoge el pasaje.

[8] Piénsese en autoras como por ejemplo, Cristobalina Fernández de Alarcón, Eugenia Contreras, Antonia de Alarcón, o anónimas, como la Narcisa del *Anfiteatro de Felipe el Grande* de Josef Pellicer de Tovar (1602-1679) (Madrid, Juan González, 1631); para estas escritoras véase Nieves Baranda, 2003b, p. 313.

[9] García Cárcel, 1997, p. 10 y 15, señala que inmediatamente posterior al reinado de Felipe III se imprimen «glosas de menor valor», como la *Eternidad* de Ana de Castro o el muy diferente escrito de Céspedes y Meneses (Lisboa, 1631), pero no los textos de cierta entidad histórica; las fuentes para la historia del reinado de ese monarca –como los de Novoa o Porreño– que no se publican hasta mediado el siglo XVIII, incluso más tarde.

[10] Ver Feros, 2000, p. 266.

a 5v), pero que no desempeña un papel central de la *Eternidad*[11]. En rigor, esta «Suma de virtudes que ejercitó el monarca», como lo denomina la autora en la dedicatoria al Cardenal Infante, no es un discurso biográfico, ni un texto de historia. Quevedo lo califica de «discurso de advertencia». Es un ejercicio retórico de encomio de la figura del monarca muerto, un discurso breve en la tradición epidíctica, más próximo retóricamente al elogio funerario que a la composición de un texto de historia.

Otra incógnita clave es cuándo pudo escribirse la *Eternidad*. Sabemos que no se publica hasta después del 7 de mayo de 1629, fecha de la tasa. Han transcurrido ocho años desde la muerte del monarca biografiado, y once años de la salida de la corte del (primer) duque de Lerma, tras verse obligado a renunciar a su privanza, que pasa entonces a manos de su hijo –el duque de Uceda (1577-1624)– y la camarilla encabezada por el confesor real, el vilipendiado fray Luis de Aliaga (1565-1626). Un soneto del duque de Lerma figura entre los poemas laudatorios que preceden la *Eternidad*. No se debe dar por sentado, no obstante, que el autor de este poema fuera Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma, personaje profusamente encomiado en la *Eternidad,* y que había fallecido en mayo de 1625. Si esto fuera así, si en efecto contribuyó el anciano cardenal duque con una composición, entonces Ana de Castro habría escrito su texto antes de morir el primer Lerma, es decir, no después de mayo de 1625. ¿Pero pudo acaso ser su nieto, el segundo duque de Lerma, quien en fecha más cercana a la publicación de la *Eternidad* escribiera la composición poética[12]? El segundo duque de Lerma –sobre el que vuelvo más adelante– tuvo fama de poeta, a decir de Lope de Vega:

[11] La *Eternidad* menciona, entre otros asuntos, que Felipe II alejó al marqués de Denia de la corte, aunque luego lo nombró caballerizo mayor de la casa del príncipe, y describe al valido como «uno de los más fieles y liberales vasallos que se ha visto ni leído en coronistas de otros reinos, aunque han tenido todos privados» (fol. 4v). Igualmente, alude a las honras que Felipe III concede a la familia del privado y a Uceda (fol. 23). La afirmación de Feros, 2000, p. 266: «Castro Egas went even further noting that Philip III was a worthy ruler not because of his royal virtues but because of his decision to appoint Lerma as his *alter ego*» debe ser re-contextualizada.

[12] Francisco Gómez de Sandoval, segundo duque de Lerma –su padre, el duque de Uceda, Cristóbal de Sandoval Rojas murió antes de heredar el título–, era también segundo duque de Uceda y tercer marqués de Cea. Su madre, Mariana Manrique de Padilla, era hija de Martín de Padilla Manrique, Adelantado Mayor de Castilla, Capitán General de las Galeras de España (1585), y miembro del Consejo de Estado. Es posible que Quevedo haga referencia a este parentesco en el soneto que dedica al segundo duque de Lerma –sobre el que vuelvo en nota más adelante– cuando afirma «eres Adelantado de Castilla». El duque nació en 1598 y se casó con Felice Enríquez de Cabrera, hija de Luis Enríquez de Cabrera, cuarto duque de Medina de Rioseco y Almirante de Castilla. Se distingue en la guerra de Milán, donde es maese de campo en 1629. Continúa sus servicios en Flandes. Muere a los treinta y seis años en 1635; véase Álvarez y Baena, 1789, vol. 2, pp. 126-29, quien cita el pasaje del *Laurel de Apolo* y elabora sobre una reliquia vinculada al mayorazgo. Consiste de una espina de la corona de Cristo que llevaba el duque en el pecho «encima de un viril […] y que quedó bien acreditada en esta ocasión» –se trata del sitio de Casal–, ya que aunque el duque recibió un «mosquetazo de muy cerca, no quebró ni aun el cristal, dejándole solamente acardenalado el pecho sin otra lesión» (vol. 2, p. 127).

Pues que laurel pretenderá la pluma
del duque excelentísimo de Lerma,
que en la parte más frígida y más yerma
de tu principio, no los ponga iguales
a los de Apolo Délfico inmortales,
más libres del olvido entre sus hielos,
que en Beocia Tegira, y Cinto en Delos[13].

No es imposible, aunque parece poco lógico, que ya antes de 1625 tuviera la autora escrito la *Eternidad,* además de al menos un poema laudatorio –el del supuesto primer duque de Lerma– pero que se demorara cuatro años en publicar el texto (la licencia es del 10 de abril de 1629). Me inclino más a creer que la mayoría de los poemas laudatorios de la *Eternidad* debieron escribirse con poca antelación a la impresión, en 1628 o los primeros meses de 1629. Era usual que este tipo de composiciones se hicieran en fecha cercana al comienzo del trabajo de los impresores. Así, las décimas de Juan de Vera y Zúñiga (1584-1658) fueron escritas no antes de 1628, ya que este apologista de Olivares las firma como conde de la Roca, título que no recibe hasta 1628[14]. No obstante, poco en el resto de poemas preliminares permite fecharlos con seguridad antes o después de 1628.

Es importante también la incógnita de quién en 1629 pudo financiar la impresión del escrito, qué negociaciones cortesanas, sociales y quizá políticas conllevó la publicación de la *Eternidad.* La viuda de Alonso Martín, taller de impresión bien reputado en la corte, se encarga de sacar a la luz la *Eternidad,* en una edición en octavo, con tipografía esmerada y un generoso uso de papel de calidad[15]. A primera vista, podría conjeturarse por la calidad tipográfica (la «corpulencia de la letra», recurriendo al léxico de la época) y el despliegue de papel que la *Eternidad* se imprimió para ser regalado a miembros de la familia real, nobles cortesanos y algún poderoso letrado. ¿Pudo haber financiado la impresión alguien del entorno del Cardenal Infante, o quizá el propio don Fernando, interesado quizá en reivindicar la memoria de su regio progenitor, en un momento de relativa oposición a Olivares? ¿O financió la edición la propia autora? ¿Buscaba Castro Egas un mecenas, un puesto en la casa del infante para ella o para alguien de su familia? En el orbe del mecenazgo, con la publicación de un texto de las características de la *Eternidad,* ¿qué tipo de bene-

[13] Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* silva VI, fol. 52v.

[14] Otra posibilidad sería que Juan de Vera hubiera escrito el poema antes de 1628, y se añadiera al momento de publicarse el nuevo título recién concedido. Vera y Figueroa, vizconde de Sierra Brava y comendador de la Barra, es miembro del Consejo de Hacienda, embajador en Saboya y Venecia (1632). Además del *Epítome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V* (1617), escribe *El embajador* (1620), *El Fernando* (1632), *Resultas de la vida* (1643; biografía del tercer duque de Alba), *El rey don Pedro defendido* (1647) y *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares.*

[15] Es interesante comparar la *Eternidad* con textos del mismo impresor; así, por ejemplo, el *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638). Para ahorrar papel, en los poemas preliminares del *Orfeo* el impresor coloca dos poemas por página, algo usual, mientras que en la *Eternidad* se imprime sólo un poema por página y en algunos casos el poema se extiende a lo largo de varias páginas.

ficio, por parte del Cardenal Infante, podría aspirar una mujer a recibir? Estas incógnitas no han sido despejadas de momento.

Desencierro de las clausuras del olvido: el prólogo de Quevedo[16]

La relación de la autora con Francisco de Quevedo (1580-1645) es otra interrogante que suscita especial interés en el lector actual. ¿Qué razones decidieron a Quevedo a prologar la *Eternidad*? ¿Por qué precisamente es él quien escribe el prólogo? Desconocemos el cariz de la relación que tuvo don Francisco con Ana de Castro, pero pueden conjeturarse razones de diversa índole en la colaboración quevediana. Es posible que a don Francisco le unieran lazos de amistad con la autora. Quizá conoce a Ana de Castro en algún cenobio de la corte, en una de las academias literarias madrileñas que proliferan en la época. Es posible igualmente que le unieran relaciones clientelares con personas del entorno literario o familiar de Ana de Castro, que la vinculación le viniera a través del entorno del Cardenal Infante; el alcance de los vínculos de don Francisco con la casa del Infante no ha sido delineado todavía con precisión. Jauralde afirma:

> a comienzos de 1629 se promueve una curiosa corriente feminista en la Corte, que patrocina el Cardenal Infante. Hay algo de vindicación del viejo régimen y de los Sandoval en esta obrita, ahora que parece que el Monarca quiere zafarse tímidamente de su privado y hasta se presume que va a ponerse al frente de su ejército. Se trata de sacar a la luz un panegírico de Felipe III que ha escrito Ana de Castro Egas, una dama de la Corte con merecida fama de «letrada»[17].

A diferencia de Lope –adepto a captar plumas femeninas para reuniones de las academias y justas poéticas, además de para componer poemas laudatorios que adornasen la impresión de un texto–, Quevedo se mueve en un ámbito intelectual donde la presencia de mujeres es reducida[18].

La temática expuesta en la *Eternidad* coincide con preocupaciones quevedianas del momento. Diversos aspectos debieron de agradar a don Francisco, quien pudo reconocer semejanzas en el tono neoestoico del escrito, lo que califica de «estilo poderoso a contrastar lo irreversible de los difuntos»[19], el desarrollo de un contraste entre poder regio, condición mortal del monarca y vida eterna de la virtud. En *Grandes anales de quince días,* redactado pocos años antes que la *Eternidad,* Quevedo había escrito sobre los últimos años del reinado de Felipe III, disertando sobre las «obligaciones santas de los príncipes», y relatando con ponderado énfasis la agonía y muerte regias, que tanto habían impresionado al reino. Desde 1621, cuando fecha Quevedo la dedicatoria a Felipe IV,

[16] El título completo del prólogo es «Desengaño a la prisiones del sepulcro, mortificación a los blasones de la muerte, desencierro de las clausuras del olvido. Acredítale don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la orden de Santiago»; lo abrevio a «Desengaño». Al final de mi estudio edito el prólogo quevediano.

[17] Ver Jauralde, 1998, p. 576; no especifica en qué consiste esa «fama merecida», ni aclara quién podría formar parte del grupo feminista que menciona.

los manuscritos de *Grandes anales* circularon en los círculos cortesanos. Castro Egas pudo haber leído el texto.

Grandes anales reflexiona sobre las intrigas de la corte en torno a Felipe III en sus últimos años de reinado. Contrasta decisiones regias de Felipe IV y de su padre, y contrapone tres estilos de privanza: Lerma, Uceda, y Zúñiga y Olivares. El texto incluye semblanzas, entre otros gobernantes del periodo, de Felipe III y de Lerma. A lo largo de esos años, Quevedo expresa una actitud ambigua hacia Lerma; indica Jauralde que frente el valido, «son muchas las salvedades, los recovecos y las consideraciones»[20]. *Grandes anales,* en efecto, bosqueja un retrato problemático del cardenal duque; la semblanza incluida al final señala que «tuvo [...] rostro con caricia risueña, halagüeño, mañoso más que bien entendido; de voluntad imperiosa con otros, y postrada para sí: no generoso sino derramado; antes perdido que liberal, no sin advertencia y nota, pues daba lo que recibía»[21]. La contraposición entre «voluntad imperiosa con otros, y postrada para sí» apunta a la carencia del justo medio de saber gobernarse a sí mismo, a un hombre sin economía interior. A la vez que indica falta de generosidad, «ser derramado» reitera el menoscabo de la disciplina de sí mismo. Redundando en ese imperfecto gobierno de la propia persona que se invoca como rasgo del temperamento de Lerma, añade Quevedo que en su oficio de valido «fue posesión del marqués de Siete Iglesias y de otros muchos»[22]. Nada se acomoda aquí a la ética neoestoica que preconizan los humanistas y el propio don Francisco. Remata la etopeya un rotundo y malévolo comentario sobre la situación en que, caído en desgracia, sobrevive en destierro y concluye sus días el duque. Quevedo le despoja de la virtud de la fortaleza, recurriendo a una inversión paradójica de la vida y la

[18] A diferencia de lo que ocurre con autores como Tirso o Lope, ningún texto quevediano se imprime con poemas laudatorios de autoría femenina. Para la colaboración femenina en los paratextos de la época, véase Baranda, 2003a y 2003b. Es posible que Ana de Castro formara parte del círculo literario femenino del que Lope de Vega gustó rodearse. Cinco poemas preliminares de la *Eternidad* se refieren a la autora como Anarda, seudónimo característico de las academias literarias que proliferan en el Madrid de la época. Sin duda, se trata de una alusión a una posible participación de Ana de Castro en alguna academia madrileña. Entre los poemas laudatorios de *Sucesos y prodigiosos de amor* del discípulo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), publicado por Juan González en Madrid en junio de 1624 –es decir, cinco años antes que la *Eternidad*– se encuentra una décima firmada con el seudónimo de Anarda. Luigi Giuliani, editor moderno de *Sucesos,* identifica a la anónima autora como Ana de Castro Egas. Varios años más tarde, también una Anarda firma unas décimas en elogio de Jacinto Abad de Ayala que figuran en la *Novela del más desdichado amante y pago que dan mujeres* (Madrid, Juan Sánchez, 1641). Serrano y Sanz, 1903, p. 30, recoge esta información pero no conjetura que la décima pudiera ser de Castro Egas. También en *Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624) de Tirso de Molina, novela cortesana que narra reuniones académicas de un grupo de aristócratas toledanos, una de las protagonistas se llama Anarda.

[19] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 522a.

[20] Ver Jauralde, 1998, p. 447.

[21] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 851.

[22] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 851.

muerte, de las que tanto gusta. El duque es un muerto en vida: «el durarle la vida, más es prolijidad de la muerte que resistencia del valor»[23].

Don Francisco siguió cultivando, no obstante, una proximidad con los Sandoval, que pudo ser una de las razones, aunque no necesariamente decisiva, de la colaboración en la *Eternidad.* Celebra tangencialmente a Lerma en el soneto «Sea que, descansando, la corriente». Más llamativos son otros dos poemas que reflexionan sobre el cambio de fortuna del valido: la canción pindárica «De rey el apellido, / raro es aquel tirano que le alcanza», y el soneto «Yo vi la grande y alta jerarquía», donde se mencionan las glorias del acero del «magnánimo heredero», el nieto del valido[24]. Además, al morir el antiguo privado le dedica el soneto «Columnas fueron los que miras huesos», del que se desconoce en qué ámbitos circuló, pero es lógico pensar que llegara a manos de ese «magnánimo heredero»[25]. Importantemente, dos textos encomiásticos dan cuenta del trato de don Francisco con el segundo duque de Lerma: el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*[26] y el soneto «Tú, en cuyas venas caben cinco grandes»[27].

Otra posible razón de la contribución quevediana, un aspecto que sin duda llama la atención de don Francisco, es el género discursivo de la *Eternidad,* un panegírico regio de Felipe III, una vida de monarcas con énfasis en lo fúnebre. Su interés en la composición de «historia de monarcas» es patente en esos años. Nos interesa traer a colación aquí otro escrito de

[23] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 851. Quevedo utiliza una imagen similar en el diferente contexto de la poesía amorosa; así el soneto, «Mejor vida es morir que vivir muerto» (*PO,* núm. 488). Con respecto a la privanza, Quevedo es crítico con la actuación de Lerma como valido: «Fue su ruina que privó más como quiso que como debía: no fue privado de rey; otro nombre más atrevido encaminó sus atrevimientos dichosos, pues pareció más competir a su señor que obedecerle. [...] le vimos con desaliño desperdiciar su poder, obediente a su familia, y postrado a pocos años y menos partes» (Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 851); se podrían aducir varios pasajes más. Para un análisis detallado de las semblanzas presentadas al final de *Grandes Anales,* ver Peraita, 1997, pp. 103-85, y Roncero, 2000b, pp. 148-53.

[24] Los poemas llevan los epígrafes «A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a san Pablo de Valladolid para el Santísimo Sacramento»; «Elogio al duque de Lerma, don Francisco cuando vivía valido feliz del señor rey don Filipe III»; «A la huerta del duque de Lerma, favorecida y ocupada muchas veces del señor rey don Filipe III y olvidada hoy de igual concurso»; ver *PO,* núm. 158, núm. 237, núm. 225; Arellano y Roncero, 2001, pp. 139-40; pp. 183-98; pp. 107-109; también Arellano y Schwartz comentan este último soneto, en *Un Heráclito cristiano,* pp. 109-11; para la poesía histórica quevediana véase Roncero, 2000a; para posibles fechas de composición, Crosby, 1967.

[25] *PO,* núm. 246; el soneto está recogido únicamente en el *Parnaso;* ver Jauralde, 1998, p. 502. Una vez más Quevedo recurre a una presentación ambivalente de la figura del valido, construida sobre la paradoja, estrategia que le permite a la vez censurar y alabar: indica que Lerma tuvo partidarios hasta el final de su vida, «Dejó de ser dichoso, mas no amado», y lo complementa con una calificación fulminante de su actuación, «mucho más fue no siendo que había sido»; Ana de Castro indica que fue «amable y amado» (fol. 3v).

[26] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, pp. 1017-22.

[27] «Al duque de Lerma, maese de campo general en Flandes»; *PO,* núm. 224; Quevedo, *Un Heráclito,* pp. 107-108; Arellano y Roncero, 2001, pp. 103-105.

Quevedo, incluido en el prólogo a *Don Felipe el Prudente, segundo de este nombre, rey de las Españas y del Nuevo Mundo* de su amigo el doctor Lorenzo de van der Hammen y León. En 1624 fecha Astrana la redacción de la carta de don Francisco en respuesta al envío de *Don Felipe el Prudente* que Van der Hammen había redactado y le remitía para que el escritor expresara su juicio sobre el escrito[28]. La carta remitiendo el texto y la contestación quevediana se imprimen juntas como prólogo a *Don Felipe el Prudente*[29]. El breve escrito en respuesta es una suerte de declaración de principios sobre cómo componer historia de monarcas, sobre la escritura que «enseña el camino para aliviar la memoria de los reyes»[30]. Quevedo expone elementos que considera clave para hablar sobre un rey. Manifiesta su predilección por aquellos escritos que doctos más que «abultados», «abrevian» la vida del monarca. Hace hincapié en la centralidad de la *brevitas* como estrategia compositiva, en la función de epítomes, de textos breves como *Don Felipe el Prudente,* que con estudio y diligencia desembarazan «de la prolijidad de los volúmenes la historia de Felipe II»[31] y como afirma en la *Vida de Epicteto,* posiblemente quita el miedo de los grandes volúmenes. La censura a la prolijidad es una dimensión crucial del alegato quevediano: explica que *Don Felipe el Prudente* «para los estudiosos nada recata al ejemplo, mucho excusa a la prolijidad»[32]; «Más nos da [...] en lo

[28] La carta-prólogo está editada por Astrana en *Epistolario completo,* p. 134 y en *Obras completas,* p. 875. Para la relación de Quevedo con Lorenzo van der Hammen ver Jauralde, 1998, pp. 498-99.

[29] *Don Felipe el Prudente, segundo de este nombre,* del que sólo han sobrevivido dos ejemplares (Real Biblioteca e Hispanic Society), se publica en 1632. Astrana indica que el texto se imprime por primera vez en 1625, pero no he encontrado confirmación de esta impresión (p. 517, n. 1). El historiador Pedro Mateo –calificado de elocuente sin ambición por Quevedo– es otro tema de interés quevediano común con Lorenzo van der Hammen y Mártir Rizo. Van der Hammen traduce los *Pedazos de historia y de Razón de Estado.* Quevedo escribe un juicio a la *Historia de la prosperidad feliz de Felipa de Catanea; escrita en francés por Pedro Matheo, cronista del Rey Cristianísimo; y en castellano, por Juan Pablo Mártir Rizo. Año 1625* (Madrid, Diego Flamenco). El propio Mártir Rizo publica también en 1625 otras dos traducciones de textos de Pedro Mateo, *Vida del dichoso desdichado,* una biografía de Elio Sejano *(Aleius Sejanus, historie romaine recueillie de divers autheurs,* Paris, 1617), y la *Historia de la muerte de Enrico el Grande,* que había sido publicada en París en 1611. Para el influjo de Mateo en Quevedo, ver Martinengo, 1994.

[30] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 517. Los prólogos a obras ajenas que escribió Quevedo están recogidos por Astrana Marín en su edición de *Obras completas* (pp. 1537-54). Los subrayados son míos.

[31] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 517. Por otra parte, Quevedo se desmarca, curiosamente, de un aspecto de la preceptiva humanista sobre los modos de componer historia. Van der Hammen –observa don Francisco– no pone en boca de los personajes discursos directos: «deja vivir su vida al príncipe, y quiere que se lea lo que fue, no lo que quiere que crean, o lo que quisiera que hubiera sido, sin achacarle discursos soñados» (p. 517). Es decir, contrapone la forma de escribir historia de Lorenzo van der Hammen, en que las motivaciones del personaje se presentarían por sí mismas –«sus motivos [de Felipe II], referidos razonan por sí sin la presunción de los historiadores» (p. 517)– a la elaboración de los cronistas «que se arrojan a hablar por sí, y por todo el mundo pasado que refieren» (p. 517).

[32] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 517.

que nos excusa, que otros en lo que nos añaden»[33]. La brevedad también es blanco del elogio quevediano a la *Eternidad:* Felipe III «Mereció eterna memoria: tal es la que se leerá en esta apacible brevedad de renglones, en este dilatado discurso de advertencias»[34].

El énfasis en la brevedad denota aquí algo más que una estrategia retórica o una predilección discursiva. Apunta hacia una práctica de la lectura menos atenta a aspectos informativos del conocimiento histórico, más ajustada a una lectura lenta, meditativa y espiritual, dirigida a enriquecer la sabiduría del lector más que al acopio de saber, al logro de un provecho moral más que a la comprensión del funcionamiento de circunstancias o agentes históricos[35].

En línea con su defensa del lenguaje claro, don Francisco indica que Lorenzo van der Hammen «*hace tratable* la noticia deste rey [...] descansándola de los *discursos forasteros,* con que otros escritores son más abultados que doctos»[36]. La alusión al «discurso forastero» es una advertencia quevediana contra los descaminos de la pluma y el «escándalo del lenguaje», el uso de lo que se considera voces advenedizas y desconocidas, aspecto sobre el que insiste en su encomio del lenguaje de fray Luis: «Ni tenebrosa se esconde [...] en la confusión afectada de figuras y en la *inundación de palabras forasteras*»[37].

De fray Luis observa, «La locución esclarecida *hace tratables* los retiramientos de las ideas y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos»[38]. «Hacer tratable» un concepto, enunciarlo de forma comprensible, «apacible», es un desvelo de Quevedo. En los años en que redacta el prólogo a la *Eternidad,* Quevedo se halla embarcado en una agresiva reivindicación de la escritura docta de disposición apacible, de los autores que a la lengua propia «la confiesan rica por sí», en contra de un estilo pretencioso e inatento a la virtud, opuesto a «las espinas de los que martirizan nuestra habla, confundiéndola», «la parlería fanfarrona y verso de mal color»[39]. El beneplácito al lenguaje docto y modesto del panegírico de Castro Egas se produce en un momento en que la preocupación quevediana por la dimensión lingüística adquiere un carácter beligerante, cuando arrecia su censura a concepciones gongorinas del lenguaje,

[33] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 517.

[34] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 523.

[35] Para la práctica de la lectura en Quevedo, ver Peraita 2003, 2004a y 2004b.

[36] Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 517. Una de las formas de lograr claridad –afirma Quevedo seguir aquí a Antonio Lullio–, es mediante la evidencia, poniendo delante de los ojos lo que un personaje dice («Dedicatoria» a Olivares de las obras de fray Luis de León; cito este texto por la edición de Elías Rivers, 1998, p. 56). Esta observación conectaría con el juicio quevediano en la *Carta* en favor de «dejar vivir su vida al príncipe» (p. 517).

[37] Rivers, 1998, p. 37.

[38] Rivers, 1998, p. 37.

[39] La primera cita proviene de la «Dedicatoria» a Ramiro Felipe de Guzmán de la edición quevediana de los poemas de Francisco de la Torre, publicada en Madrid, 1631 (p. 535); la segunda de la «Dedicatoria» a Olivares, en Rivers, 1998, p. 48.

aquéllas que denomina «hipócritas de nominativos», «charlatanes de mezcla», «taracea de razonar»[40].

Una serie de preliminares a obras ajenas escritos por los mismos años reiteran esta beligerancia contra el desaliño del lenguaje, a la vez que esbozan el curso de sinuosas relaciones quevedianas con cortesanos y gobernantes del poder. Desde mediados de la década de los veinte, Quevedo desarrolla con intensidad la actividad de redactar juicios, aprobaciones, dedicatorias y prólogos[41]. En 1628 escribe el prólogo «A los que leyeren, a los que van, a los que envían» a *Milicia evangélica para contrastar la idolatría de los gentiles* (Madrid, Juan González) del canónigo Manuel Sarmiento de Mendoza. A don Francisco le unen con Sarmiento de Mendoza afinidades ideológicas e intelectuales, un interés común en el lenguaje de fray Luis de León[42]: el habla castellana pura, sin digresiones, eficaz en su intento de mejorar el ánimo del lector, clara en la lección moral que comporta. Poco después, redacta Quevedo el prólogo de la *Eternidad.* Es plausible que al igual que ocurrió con Sarmiento de Mendoza, también en este caso hubiera afinidades ideológicas e intelectuales entre Castro Egas y Quevedo. Dos meses después de publicarse la *Eternidad,* el 21 de julio de 1629, firma Quevedo la «Dedicatoria» dirigida a Olivares de su edición de obras de fray Luis de León[43]. Sirviéndose de la poética de Aristóteles y una variedad de autoridades clásicas, la «Dedicatoria» censura la poética gongorina. Reitera la importancia de «hacer apacibles a la memoria los tesoros de la verdad»[44], que la escritura trasmita un contenido moral, expresado de modo claro pero docto.

Un propósito de la *Eternidad* de Felipe III es el encomio de la monarquía ligado a la eternidad, aspecto conspicuamente simbólico al aplicarse a un rey. El panegírico es más estratégicamente llamativo en su estrategia de recabar la memoria desde la muerte y la eternidad –la vida de las virtudes regias–, que desde la acabada vida de la persona mortal. Por ende, el tema es acomodado para conmover al oyente y conducir a la emulación, aspecto que menciona Quevedo: «faltaba que lo imitasen entrambos sexos, y hoy doña Ana de Castro desempeña el suyo y excede el

[40] Ver Rivers, 1998, p. 48.

[41] En 1625 se hace venir a Quevedo a la corte con el designio de que colaborase en los textos de propaganda que se producían y divulgaban al amparo de Olivares. Para la actividad del Quevedo propagandista de Olivares en ese periodo, ver Elliott, 1989, pp. 162-209 y Jauralde, 1998, pp. 573-74. Quevedo firma, entre otras, la «Aprobación» del *Fénix* de Joseph Pellicer de Salas y Tovar (febrero de 1628); *Avisos para los oficios de provincia de esta corte,* de Miguel Moreno, secretario del duque de Béjar (11 de febrero de 1631); *El mesón del mundo* de Rodríguez Fernández de Rivera (27 de agosto de 1631); *El culto sevillano* del licenciado Juan de Robles (22 de septiembre de 1622); y las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomás de Burguillos* de Lope de Vega (27 de agosto de 1634).

[42] Ver Jauralde, 1998, pp. 574-75.

[43] Sarmiento de Mendoza, a quien dedica don Francisco una pre-dedicatoria en esta edición, es quien cede a Quevedo el manuscrito de fray Luis de León que edita.

[44] Ver Rivers, 1998, p. 37.

nuestro»[45]. El panegírico de Ana de Castro se construye siguiendo las pautas retóricas esperadas del encomio regio[46]. Se concede, por ejemplo, una sintomática atención al nacimiento y los prodigios que acontecieron en tal fecha, a la crianza, naturaleza y actividades, a los ascendientes y descendientes. Como en todo discurso en alabanza de monarcas se detallan mediante el tratamiento de las acciones, victorias y triunfos de sus campañas exitosas, las virtudes regias, como la piedad, justicia, templanza, sabiduría, fortaleza, magnanimidad, etc. Don Francisco subraya su aprobación de la concepción retórica de la *Eternidad,* la traza y disposición del escrito: «El volumen es descansado, el estilo pulido, con estudio dichoso, las palabras sin bastardía mendigada de otras lenguas, que en algunos cuadernos por blasonar noticia, desaliñan la nota [...] la sentencia es viva y frecuente, los afectos eficaces y debidos»[47].

Un elemento sobresaliente del «Desengaño» es su articulación en lo que podemos denominar retóricas de la muerte. El prólogo se elabora en torno a dimensiones de la «política de la muerte», a la escritura funeraria celebrativa, a un determinado tipo de memoria escrita de la monarquía y la nobleza, a la que es propensa la pluma quevediana[48]. En cierta medida, la estructura inventiva del texto se articula como un habilidoso ejercicio de amplificación retórica sobre el tema de la eternidad. Quevedo amplifica e hiperboliza el poder de la escritura en tanto que memoria viva ante la desaparición de la persona física; la cultura escrita que posibilita y aclama la permanencia y continuidad de la dinastía regia frente a la muerte de un monarca. La función laudatoria de todo prólogo ajeno se encauza aquí hacia dos destinatarios –Ana de Castro y Felipe III– y el vínculo gráfico que los une: los «milagros» de la pluma de Ana de Castro reviven las virtudes del fallecido monarca. Las estrategias discursivas subrayan el antagonismo, muerte del cuerpo –lo que denomina ser «difunto»– y vida eterna de la virtud en la memoria. Así, Quevedo califica la *Eternidad* de «venganza docta de los desprecios de la muerte»[49]. El encomio quevediano de la autora elabora imágenes de la escritura como prodigio de lo sobrenatural, portento del más allá. Afirma con rotundidad cercana a la de un conjuro que las cenizas del túmulo regio, Castro Egas «las fabricó de nuevo en vida exempta de sombras y de lutos»[50]. De hecho, las hipérboles que otorgan a la pluma el milagroso don del vencimiento de la muerte física son en parte, re-

[45] Ver Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 522. Para este tema véase Bouza, 2003, p. 34.

[46] Ver por ejemplo Menandro el rétor, «El discurso imperial», *Dos tratados de retórica epidíctica,* Tratado II, 1996, pp. 149-62.

[47] Ver Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 522.

[48] Para la «política de la muerte», concepto que forja Jean Pierre Vernant, ver Petrucci, 1998, p. XVI; para la dimensión cultural de la muerte en el ámbito hispano en esa época ver Martínez Gil, 2000. En el planteamiento ideológico y la estrategia retórica «Desengaño» tiene, asimismo, una afinidad con composiciones fúnebres quevedianas en elogio de monarcas y grandes de la nobleza.

[49] Ver Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 522.

[50] Ver Quevedo, *Obras,* ed. Buendía, p. 522.

creación de viejos tópicos sobre la escritura y sus logros en el desempeño de la memoria. Por ende, la variación quevediana sobre el tema del poder de lo escrito es parte de una pauta del interés por la memoria escrita que bajo diversas manifestaciones, exhiben la nobleza y la monarquía ya desde el siglo XVI[51].

Ingenio cortesano, sociabilidad de la pluma

Por otra parte, el ingenio inventivo que despliega Castro Egas es una característica del ámbito cortesano en el que aspira a situarse la *Eternidad*. Se ha señalado con profusión que el ingenio constituye, en variadas manifestaciones, una cualidad emblemática de la vida de corte. Trazar un panegírico regio, no sobre la vida y hechos del monarca sino sobre su muerte –que realza una perenne presencia monárquica–, es un indicio del ingenio de la autora que debió ser de la satisfacción, no sólo de Quevedo, sino de esa sociedad cortesana tan adepta al despliegue del ingenio, recientemente estudiada por Bouza[52]. En esa misma dirección, la lucida afirmación de ingenio de don Francisco, su adecuación a los temas del panegírico que prologa, enmarca su *amplificatio* en el privativo orbe cortesano[53]. Con distinta intensidad, también las composiciones preliminares aspiran a mostrar el ingenio laudatorio de sus –en varios casos ocasionales– autores.

En un orden de cosas distinto, más aspectos se añaden a las conjeturadas razones de la colaboración de don Francisco. El deseo de ser parte de un proyecto que tenía una proyección cortesana de cierto fuste hubo de constituir, en toda lógica, un acicate. Además del interés en el tratamiento del panegírico regio, las retóricas de la muerte y la memoria celebrativa de la monarquía, razones de más ajustada índole cortesana y de conveniencia política deben complementar las explicaciones de motivos al escribir el «Desengaño». Los más de cuarenta poemas, el prólogo de Quevedo, y las «Aprobaciones» de Hortensio Paravicino (1580-1633) y Gabriel de Moncada ocupan más espacio (32 hojas) que el propio texto (24 hojas)[54]. Ese abultado número de poemas laudatorios –piezas emblemáticas del esplendor con que se reviste el acto de dedicación al infante don Fernando– apuntaría hacia esas otras posibles razones de la participación de Quevedo, quien no desdeñaría incluir su

[51] Dentro de esa pauta de conservación de la memoria, pero desde una vertiente diferente, analiza Bouza el interés regio y nobiliario por la creación de archivos; ver «Aulas, bibliotecas y archivos como consumación de la memoria humana», 1999, pp. 107-29.

[52] Ver Bouza, 2003.

[53] En el contexto del discurso epidíctico imperial, Menandro, *Dos tratados,* p. 155, recuerda «que es lo propio de una amplificación reclamar la atención del oyente y predisponerlo como a oír asuntos de suma importancia».

[54] Jauralde, 1998, p. 577, afirma: «De que se trata de una auténtica promoción se constata con el medio centenar de poemas […] muchos de las mayores autoridades poéticas del momento […] y significativamente, muchos personajes del antiguo régimen». El estudioso entiende que el poema del duque de Lerma es de pluma del valido.

pluma en tan relevante elenco de notables ingenios poéticos: miembros de la alta nobleza, como el marqués de Siruela y dos aristócratas del clan de Olivares: su cuñado, el conde de Alcañizas, y el vasallo y apologista del valido, el mencionado primer conde de la Roca; caballeros cortesanos, como el espía mayor Gaspar de Bonifaz; autores consagrados, como Lope de Vega; escritores criados del Cardenal Infante, como Joseph de Valdivieso, Mira de Amescua o Gabriel Bocángel; humanistas como Ordoñez das Seyjas o el primer versado en centones castellanos, Andosilla Larramendi[55]; letrados allegados a los gobernantes clave, como Antonio de Carnero, secretario predilecto de Olivares[56].

El elenco de «plumas decorosamente incitadas a solonizarle» (*sic*) –en palabras de Paravicino– constituye, al igual que lo son la tipografía y la calidad del papel en el que se imprime la *Eternidad,* además de un reconocimiento del ingenio de Ana de Castro, una conspicua marca de prestigio cortesano, un índice de la sociabilidad de la autora. La diligencia de juntar, para acompañar la *Eternidad,* poemas de notables ingenios y emblemáticos cortesanos con los que el propio Quevedo tenía lazos de diferente índole, debió constituir un cierto acontecimiento en determinados círculos literarios de palacio. En efecto, los preliminares de la *Eternidad* integran una suerte de difuso manifiesto cortesano, una «voluntad de buscada distinción»[57], un gesto de diferenciación estamental.

[55] Para el papel de Bocángel en los ambientes literarios de la corte ver Dadson, 1991. Ordoñez das Seyjas, señor de Sampayo o, como afirma Nicolás Antonio, «Sampaiensis Toparcha», publica la *Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1626) y el *Tratado del Gobierno de los Príncipes del Angélico Doctor S. Thomas de Aquino* (1625), texto que dedica a Olivares. Se afirmaba erróneamente que era la primera vez que se vertía este regimiento de príncipes al castellano. Miembro de la Academia madrileña de Medrano, el madrileño Juan de Andosilla Larramendi publica un *decoupage* de la poesía de Garcilaso, *Christo Nuestro Señor en la Cruz hallado en los versos del Príncipe de nuestros poetas* (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1628). Este primer centón en lengua castellana está dedicado al Cardenal Infante y se imprime con «Aprobación» de Paravicino.

[56] Un elemento llamativo es la abultada contribución de plumas femeninas. Siete mujeres participan en los preliminares. Entre ellas, tres son parientes de la autora: Catalina del Río, sobrina; Clara María, prima, y una Ana María de Castro, de la que no se indica parentesco pero que es lógico pensar que fuera familia de la autora. Esta participación apunta hacia una cierta formación literaria, o al menos afición al verso, en las mujeres del entorno familiar de Castro Egas. Otras cuatro mujeres más contribuyen a los preliminares: Mariana Manuel de Mendoza, con unas décimas; con sonetos, Juana de Luna y Toledo, Justa Sánchez del Castillo y Victoria de Leyva. La *Eternidad* se publica en un momento álgido de participación de mujeres en el ámbito de las justas poéticas, de una moda o esnobismo de una presencia femenina en las academias y círculos literarios cortesanos. Nieves Baranda explica que la tarea de componer versos por parte de la mujer se transforma en una actividad bien vista y bastante extendida en la segunda y tercera décadas del siglo XVII (2003b, pp. 312-13). Al trazar un panorama de la presencia pública de la escritora en la España del XVII, observa que la participación femenina en las justas poéticas se inicia en torno a 1600, y se consolida en el primer decenio, manteniéndose vigorosa hasta la mitad del siglo, cuando empieza a decaer (Baranda, 2003a, p. 20). En un trabajo en curso estudio en detalle las composiciones laudatorias de la *Eternidad.*

[57] Tomo la expresión de Bouza, 2003, p. 37, que la aplica a un contexto diferente.

Comenzada hacia las últimas décadas del siglo XVI, la práctica de acumular –en textos susceptibles de formar parte del ámbito cortesano– poemas laudatorios escritos por aristócratas cortesanos, poderosos letrados y reconocidos hombres de letras se había convertido en una moda, en un deseable ritual que realzaba el prestigio social de un autor y privilegiaba una correspondencia de encarecimientos, el «ritual del elogio correspondido»[58]. El acopio de plumas ilustres, una bien estipulada y equilibrada economía del elogio –en el caso de la *Eternidad,* del elogio de la dama literata–, de fórmulas de relación e intercambio, componen un ritual por medio del cual un autor puede dar «fe de sí mismo», y subraya la notoriedad y aristocracia de la red de relaciones que despliega[59]. Son una expresión pública más, de un conjunto de negociaciones sociales y políticas de una sociedad cumplidamente motivada por el prestigio cortesano y el medro estamental. Igualmente, nos dan cuenta de la complejidad de la negociación social y política que podía conllevar la escritura, y sobre todo la publicación, de un texto del calibre de la *Eternidad.*

Asimismo, los poemas expresan aquí, además de un reconocimiento a los alcances del ingenio de la autora, una vertiente programática de apoyo (aunque no sea fácil precisarla con exactitud) al Cardenal Infante –cuyo número de criados estaba siendo reducido en 1629–, a la facción cortesana centrada en torno al Almirante de Castilla –que había sido desterrado de la Corte–, y a su yerno, el segundo duque de Lerma. Jauralde destaca las ambiciones cortesanas de Quevedo en esos años, los «servicios y zalemas» al Almirante de Castilla, «el Grande que había recogido [...] la dignidad de los Lerma y los Sandoval, en torno al cual se aglutinaba [...] una tímida oposición al Conde-Duque»[60]. En los intentos de participación en la vida de corte –1625 parece ser un «año de integración cortesana y ascenso social de Quevedo»[61]–, don Francisco colabora escribiendo para Olivares textos de diferente género y palmario carácter cortesano[62].

En conclusión, el prólogo a la *Eternidad* se integra, sin duda, en ámbitos de variada índole. Además de los posibles motivos de conveniencia cortesana, determinados aspectos del panegírico de Ana de Castro debieron conectar con reflexiones clave y preocupaciones recurrentes de Quevedo: la escritura de vida de monarcas, del discurso panegírico regio, la construcción de una retórica de la muerte y memoria de la monarquía. Por otra parte, el hecho de que el encomio quevediano se dirija a una docta pluma femenina de obvia pericia retórica, no debe ser olvidado al

[58] Egido, 1990, p. 130.

[59] Dar «fe de sí mismo» es expresión tomada del trabajo de Bouza, «F. He Fe» incluido en 2003, pp. 151-74. La acumulación de composiciones preliminares delinea el entorno cortesano de determinado tipo de producción textual. Predomina en impresos de cierta proyección pública y con frecuencia, de marcado carácter local y urbano: entradas triunfales, fiestas de beatificación, canonización y traslados de reliquias, celebraciones de nacimientos, bautizos, honras fúnebres, certámenes o justas poéticas.

[60] Ver Jauralde, 1998, p. 496.

[61] Jauralde, 1998, p. 501.

acercarse a las estridentes opiniones sobre la mujer erudita formuladas por don Francisco en otros escritos. Finalmente, si Quevedo, ya en 1629 escritor de prestigio –«Pluma temida y codiciada por los más fuertes»[63]–, daba realce a la *Eternidad,* su participación también le revalidaba como parte de un círculo de personalidades influyentes de palacio.

[62] Jauralde menciona algunas actividades cortesanas de Quevedo ese año: además del intento de acercamiento al Almirante de Castilla, destaca su merodeo en torno al marqués de Velada y a su protegido, Anastasio Pantaleón de Ribera, «quien por estas mismas fechas monta vejámenes y otras juergas literarias de las que se nutren los cortesanos»; igualmente, en mayo de 1626 el segundo duque de Lerma le encarga a Pantaleón de Ribera organizar un certamen (BN, ms. 3941, fol. 1v y ss.) (Jauralde, 1998, p. 504 y nota). Don Francisco forma parte de la comitiva real que viaja a las Cortes aragonesas y catalanas a comienzos de 1626. No se ha encontrado documentación que indique en calidad de qué viajó Quevedo, pero es probable que participara como acompañante del séquito del Almirante de Castilla: «Casi con absoluta seguridad podemos colegir que viaja al servicio del Almirante de Castilla o, cuando menos, cobijado en su comitiva» (Jauralde, 1998, p. 505). Entre los escritos que compone destaca, por su tratamiento del tema de la privanza, la comedia *Cómo ha de ser el privado* (después de haber entregado este trabajo a la imprenta, recibo noticia de la edición de esta comedia realizada por Luciana Gentilli). La fecha de composición no está clara. Pudo comenzarse hacia 1623. La mención de ciertos acontecimientos históricos –ataque del inglés a Cádiz, pérdida de la flota, boda de la infanta con el rey de Hungría– hace que una parte de la obra, probablemente remodelada, pueda fecharse en 1628.

[63] Ver Jauralde, 1998, p. 497.

Apéndice

«Desengaño a la prisiones del sepulcro, mortificación a los blasones de la muerte, desencierro de las clausuras del olvido. Acredítale don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la orden de Santiago»[64]

Llamar panegírico esta venganza docta de los desprecios de la muerte, siempre descortés a la habitación del alma, en la autora deste escrito es modestia, y será religión debida a los milagros de su pluma afirmar que resucita el príncipe que escribe, pues nace a nueva vida del parto deste ingenio. Cuidado se conoce del Cielo en disponer autora prodigiosa a tan admirables virtudes. ¡Qué vano estaba el retiramiento del túmulo con aquellas cenizas que atesoró avariento, cuando este estilo, poderoso a contrastar lo irrevocable de los difuntos, las fabricó de nuevo en vida exenta de sombras y de lutos! De tres vidas que ha participado el muy alto y muy poderoso monarca don Felipe III nuestro señor, la que debió a sus padres fue mortal por la condición; la que a sus grandes virtudes dispuso la muerte, es eterna por su fin; y la que esta pluma poderosa (con felicidad) le añade, puede con razón despreciar la duración de la primera, y sin reprehensión, osar competir la segunda, pues es memoria del justo, y el Espíritu Santo dice que será eterno. Todas las naciones se ocuparon por deuda en admiración y alabanza deste santo rey; faltaba que lo imitasen entrambos sexos: y hoy doña Castro Egas desempeña el suyo y excede el nuestro, dejándonos tan reconocidos, como puede envidiosos, cuando excusamos el serlo por no descontrolar más el vencimiento con el delito.

El volumen es descansado, el estilo pulido[65] con estudio dichoso: las palabras, sin bastardía mendigada de otras lenguas, que en algunos cuadernos por blasonar noticia desaliñan la nota, y cuanto más presumen de joya, mejor se confiesan manchas. Tan docto escrúpulo ha tenido en lo que deja, como cuerda elección en lo que elige: la sentencia es viva y frecuente, los afectos eficaces y debidos, pues sin digresiones forasteras deja vivir su vida al príncipe. Llámale piadoso con bien considerada providencia (epíteto con que se contentó la inmortalidad de aquel héroe, que rescató del fuego los dioses y su padre) virtud entre las otras coronada, toda real y digna de cetro: epílogo de las obligaciones santas de los príncipes, y en el nuestro, a quien llama santo anticipadamente al precepto, no al mérito, fue la piedad tarea de su celo, halago de su justicia y paz de su semblante[66]. Conoció el precio que la puso Pedro Crisólogo en el sermón octavo del ayuno y la limosna[67]. Dedicó la obra a su eternidad; esto pudo excusar, pues la eternidad siempre se dedica a tales trabajos. No quiso la autora quitar esta prerrogativa a su modestia,

[64] Edito el texto del ejemplar en la Biblioteca Nacional R 8338. Modernizo la grafía y la puntuación.

[65] «*Estilo pulido*»; para la importancia de practicar una lengua pulida en la esfera cortesana, ver Bouza, 2003, p. 43.

cuando pródiga de eternidad su pluma, recibe de sí la que da. Nació este glorioso rey tercer infante, para ser tercero Felipe y fue precio de la sucesión suya, vida de dos hermanos[68]. Vivió reconociendo a Dios Nuestro Señor lo costoso desde paso abierto por las entrañas de su mejor sangre, y desquitó a los reinos estas pérdidas tan maravillosamente que fue heredero costoso y no caro. Pasó a mejor vida lleno de temores meritorios y de esperanzas bienaventuradas. Fue hijo de Felipe Segundo (aquí empezó su grandeza), fue padre de don Felipe Cuarto nuestro señor (aquí se colmaron y crecieron sus esclarecidos blasones y en las grandes virtudes de tal hijo se disculpó de mortal con sus reinos). Dejonos, sí, mas dejonos sucesor e infantes, que no nos dejan que muerto le contemos por difunto. Mereció (así lo entiendo) eterno descanso. Mereció (así lo deseamos) eterno heredero. Mereció eterna memoria: tal es la que se leerá en esta apacible brevedad de renglones[69], en este dilatado discurso de advertencia. Así lo juzga la miseria y desprecio de mi vida; dejando lo importante y las ponderaciones de mejor lucimiento a los ingenios, que los malos tratamientos de la suerte tuvieren desembarazados del padecer para el discurrir.

[66] *«Paz de su semblante»*. En *Grandes anales* presenta semblanzas de los monarcas de la casa de Austria, que incluyen en todos los casos –siguiendo una serie de tradiciones retóricas– un retrato de rostro. A Felipe III lo retrata haciendo hincapié en la expresión de su mansedumbre: de «rostro apacible con agrado divertido; la vista con sencillez indeterminada, sin disposición de ceño; sus facciones antes inclinadas a benignidad de una risa casual que a ira o a enojo» (p. 850).

[67] «Sermón octavo del ayuno y la limosna»; es conocida la afición quevediana por Pedro Crisólogo. Para la identificación de este pasaje (Sermón 8, 3, 54-56), véase Pont, 1997, p. 93 y López Poza, 1992, pp. 201, 224-26.

[68] Por alguna razón, Quevedo juzga importante este aspecto. Lo menciona en otros escritos de la época: «Don Felipe III sucedió a don Felipe II, habiendo hecho lugar don Carlos» (*Grandes anales,* p. 850).

[69] «*Apacible brevedad de renglones*»; referido normalmente a una virtud del carácter, en ciertos casos del habla de una persona, Quevedo gusta de aplicar el adjetivo apacible a una característica del lenguaje escrito. Ana de Castro indica que Felipe III creció «en severidad tan humana y apacible» (fol. 2v); de Lerma afirma que era de rostro apacible (fol. 3v); del infante don Carlos, «rostro compuestamente apacible» (fol. 9). Por otra parte, abundan en la época los ejemplos de «apacible» referido a la cualidad de la voz; así Luisa de Carvajal observa que su tío el marqués de Almazán, Francisco Hurtado de Mendoza, tenía «la voz clara y apacible» (citado en Bouza, 2003, p. 56).

Bibliografía

Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes,* Madrid, Ábaco, 1978, 4 vols.

Arellano, I., y V. Roncero, *La musa Clío del Parnaso español de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 2001.

Baranda, N., «Las mujeres y las justas poéticas madrileñas del siglo XVII», en *Figures de femmes. Hommage à Jacqueline Ferreras,* ed. T. Gómez, Paris, Centre de Recherches Ibériques et Ibero-Américaines de l'Université de Paris X-Nanterre, 2003a, pp. 19-30.

Baranda, N., «Escritoras de oficio», en *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración,* ed. A. Caballé, Madrid, Círculo de Lectores, 2003b, pp. 311-81.

Barbeito, Mª. I., *Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico,* Madrid, Universidad Complutense, 1986, 2 vols.

Barbosa Machado, D., *Bibliotheca Lusitana Histórica, Critica e Cronologica,* Lisboa, 1741-59, 4 vols.

Bouza, F., *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII,* Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999.

Bouza, F., *Palabra e imagen en la corte. Cultural oral y visual en la nobleza en el Siglo de Oro,* Madrid, Abada Editores, 2003.

Castro Egas, A., *Eternidad del rey don Filipe Tercero Nuestro Señor, el Piadoso,* Madrid, viuda de Alonso Martín, 1629.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Cruz, A., «Gender and Class as Challenges for Feminist Biographies in Early Modern Spain», http://www.gc.maricopa.edu/laberinto/2002/cruz.htm.

Cubíe, J. B., *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres: con un catálogo de las españolas, que más se han distinguido en ciencias y armas* (1768), Valladolid, Maxtor, 2003.

Dadson, T., *La casa bocangelina: una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro,* Pamplona, Eunsa, 1991.

Egido, A., *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990.

Elliott, J. H., *Spain and Its World, 1500-1700,* New Haven, Yale University Press, 1989.

Feros, A., *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.

García Cárcel, R., «Prefacio» a Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614,* Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

López Poza, S., *Francisco de Quevedo y la literatura patrística,* La Coruña, Universidad de la Coruña, 1992.

Martinengo, A., «Dos muertes paralelas: Julio César y Enrique IV de Francia (el modelo de Plutarco de Pierre Mathieu a Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes,* ed. F. Cerdan. Toulouse, PU du Mirail, 1994, vol. 2, pp. 799-811.

Martínez Gil, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Menandro el rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica,* intr. F. Gascó, tr. M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996.

Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica, ed. A. Ibero, *et al.,* Barcelona, Planeta, 2000.
Mujica, B., *Sophia's Daughters. Women Writers of Early Modern Spain,* New Haven, Yale University Press, 2004.
Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova,* Madrid, Visor, 1996, 2 vols.
Pellicer y Tovar, J., *Anfiteatro de Felipe el Grande (1931),* Cieza, A. Pérez Gómez, 1974.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Peraita, C., «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios. Quevedo lector humanista», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 272-95.
Peraita, C., «Mapas de lectura, diálogos con los textos: las anotaciones al margen de Quevedo en sus libros», *La Perinola,* 8, 2004a, pp. 321-41.
Peraita, C., «Marginalizing Quevedo: Reading Notes and the Humanistic Persona», *Variants. Journal of the European Society for Textual Scholarship,* 2 / 3, 2004b, pp. 37-60.
Pérez de Guzmán y Gallo, J., *Bajo los Austrias. La mujer española en la Minerva literaria castellana,* Madrid, Escuela Tipográfica Salesiana, 1923.
Pérez de Montalbán, J., *Orfeo en lengua castellana (1624),* pr. F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Jovis, 1991.
Pérez de Montalbán, J., *Sucesos y prodigios de amor,* ed. L. Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.
Petrucci, A., *Writing the Dead. Death and Writing Strategies in the Western Tradition,* Stanford, Stanford University Press, 1998.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Pont, A. R., *Pedro Crisólogo en Francisco de Quevedo,* Alicante, Universidad, 1997.
Prieto Bernabé, J. M., *Lecturas y lectores. La cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650),* Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* ed. L. Gentilli, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, 2004.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obras festivas,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Rivers, E., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Roncero, V., «Poesía histórica y política de Quevedo», *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000a, pp. 249-62.
Roncero, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 2000b.
Serrano y Sanz, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas: desde el año 1401 al 1833,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 2 vols, BAE, vols. 268 y 269.
Vega, L. de, *Laurel de Apolo,* Madrid, viuda de Alonso Sánchez, 1630.

La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad

Marie Roig Miranda
Université de NANCY II

A pesar de las apariencias[1], la poesía amorosa es quizá lo más original de la creación quevediana. En efecto, Quevedo es seguramente el único poeta del Siglo de Oro en utilizar todas las fuentes anteriores en materia de poesía amorosa. Sabemos que era un hombre que tenía una gran cultura; leía mucho, según los testimonios de sus contemporáneos[2], continuamente (a la mesa, en la cama, en coche), con mucha atención (anotando en los márgenes)[3]. Conoce, pues, toda la literatura anterior amorosa: la bucólica, de Teócrito a Virgilio, Sannazaro; Ovidio (*Metamorfosis, Arte de amar)* y otros poetas elegíacos como Tibulo, Propercio; la poesía medieval provenzal, catalana (Ausias March), gallega, los *cancioneros;* la poesía italiana (Dante, Petrarca, Tasso, los poetas petrarquistas incluso menores como Luigi Groto, Marino); la poesía española del siglo XVI (Garcilaso y Boscán, Aldana, Herrera, Góngora). Conoce también el neoplatonismo: León Hebreo, Marsilio Ficino, Bembo; poseía el tratado de Flaminio Nobile en su biblioteca[4]. Todas esas fuentes aparecen en su obra poética de tema amoroso, como fondo cultural, como expresiones del amor existentes en su época.

Pero Quevedo también tenía su personalidad propia, su individualidad. Y este ser de Quevedo aparecerá, supongo, de cierto modo, en su obra. Algunos dudan de ello, aduciendo que estamos dentro de una estética de la «*imitatio*», donde todo es convencional. La noción de origi-

[1] Se suele ver la originalidad de Quevedo más bien en la poesía satírica y burlesca, en que se manifiesta su dominio de la lengua y del manejo de las palabras. La poesía amorosa aparece más convencional o codificada.

[2] Son conocidas las anécdotas contadas por Tarsia y Aldrete sobre los muebles que había mandado fabricar para leer varios libros mientras comía, para leer de noche durante sus insomnios y sobre los libros que mandaba recortar para poder llevarlos y leer en el coche.

[3] Ver López Grigera, 1998; y Pérez Cuenca, 2003.

[4] Ejemplar del British Museum (Lucca, *Tratatto dell'amore umano*) Additional ms. 12108.

nalidad sería, pues, un concepto moderno que no existía en el Siglo de Oro. Confieso que no estoy de acuerdo y estoy persuadida de que, en todas las épocas, un poeta se encuentra de cierto modo dentro de su obra y que su obra encierra algo suyo.

En una primera parte, estudiaré la utilización que hace Quevedo de la herencia cultural, consagrando la segunda a la originalidad de su poesía amorosa.

La utilización de la herencia cultural[5]

La bucólica

Llega a Quevedo a través de Teócrito y Virgilio. Así anota Aldrete, a propósito de la silva 399[6]: «Es imitación de Teócrito y Virgilio». La apelación «idilio» de algunos poemas procede de Teócrito. Pero también tenemos la mediación de Garcilaso[7].

Como en la bucólica antigua, encontramos en Quevedo el *lugar ameno* como marco de la queja amorosa: una fuente o un río, la verde ribera o la hierba o el prado. Los pastores están presentes con sus manadas[8], su perro[9].

La naturaleza aparece como testigo[10] o compadecida; siente simpatía hacia el amante, sufre con él y como él:

> Exento del amor pisé la yerba
> que retrata el color de mis martirios;
> vestí mis sienes de morados lirios;
> mas ya, como la cierva
> que, por la herida, sangre y vida pierde,
> busco el remedio por el campo verde.
> (Canción 397, vv. 1-6, p. 392).

El poeta la considera como amiga; así lo dice de la fuente en la silva 400: «Dímelo, fuente amiga» (v. 45, p. 403).

Estos temas, este marco o tono bucólicos se encierran en formas poéticas que son esencialmente poemas largos: canciones o silvas. Aparece escasamente en los sonetos. Además se trata de un grupo de poemas fechables: pertenecen a *Tres Musas;* son, pues, seguramente poemas del principio de la producción quevediana.

[5] He estudiado más detenidamente esta herencia en mis artículos Roig Miranda, 1996 y 1997. Me limitaré aquí a recordar los rasgos principales.

[6] Utilizo la numeración de Blecua. En la edición de *Poesía original completa,* se encuentra pp. 397-401.

[7] Ver por ejemplo, en la canción 393, el verso 6: «más por mi mal que por tu bien» o el verso 66 de la silva 403: «¿dará a mi padecer blando reposo?».

[8] «Flacas van mis manadas» (Canción 393, v. 31).

[9] «Dejando el cetro del ganado al perro» (Canción 397, v. 15).

[10] «Sea testigo / el monte, el valle, el llano y la ribera» (Silva 399, vv. 15-16).

El amor cortés[11]

Es un tipo de poesía que nace en el siglo XII dentro de cierto tipo de sociedad. En el siglo XVII, ese tipo de sociedad feudal ya no existe. El enamorado ya no es un ser socialmente inferior a la dama. Así que el amor cortés como sentimiento amoroso no puede existir en la época de Quevedo.

Sin embargo, la poesía cortés ha llegado hasta Quevedo: directamente, en los *Cancioneros,* e indirectamente, por la mediación del petrarquismo. Lo que encontramos del amor cortés en Quevedo, en mi opinión, es cierto vocabulario (desprendido de una realidad social). Por ejemplo, la designación de la dama en masculino: «signor» en un poema en lengua toscana (Soneto 326, v. 6). También ha quedado del «servicio de amor» el empleo del verbo *servir:* «después que por serviros» (Canción 396, v. 43). Este «servir» está completamente desvinculado de una realidad social, no es más que un recuerdo de lo que fue real, históricamente el amor cortés.

Y claro, también encontramos ejemplos de los adjetivos «cortés» y «descortés» y el mismo poeta se caracteriza como «tan cortés amador de mi cuidado» (Romance 424, v. 18). En el estribillo de este poema, se trata de lo que corrientemente llamamos «amor platónico», que se queda en lo ideal y no espera realización, como lo muestran los versos siguientes:

> y peno consolado
> por lo que adoro, no por lo que espero (vv. 19-20).

El petrarquismo

No es una expresión del amor totalmente nueva cuando aparece, ya que ha integrado el amor cortés y el neoplatonismo. En la época de Quevedo, es el lenguaje dominante de la poesía amorosa. Le ha llegado directamente, con la lectura de Petrarca (1304-1374), pero también de los petrarquistas italianos y de los poetas españoles desde Garcilaso.

Se trata sobre todo de tres cosas: de tropos para evocar la belleza de la dama, de hipérboles para decir los sufrimientos del amante y de antítesis para definir el amor.

Así la belleza de la dama se evoca a través de los astros (el sol, las estrellas, la aurora), de piedras y metales preciosos (oro, perlas, diamante, rubí, coral), de flores (rosa, clavel) y de comparaciones con diosas y ninfas[12].

En cuanto a los sufrimientos del amante, son muy grandes y los manifiesta la hipérbole. Así se le compara con personajes torturados de la mitología, es herido por una flecha mortal, está preso, quemado (incluso llega a ser él mismo un volcán). Llora tantas lágrimas que hacen crecer las fuentes y los ríos.

[11] Ver Green, 1955.

[12] Ver ejemplos en mis artículos citados. En el verso 10 del soneto 465, encontramos tres imágenes (rubí, perlas y diamante): «perlas que, en un diamante, por rubíes».

El amor se define mediante antítesis; por ejemplo la nieve y el fuego, simbolizando la nieve la tez blanca de la amada, pero también su frialdad, su desdén, cuando la pasión amorosa del amante es un fuego que lo consume. El fuego del amor se opone igualmente al agua de las lágrimas. El mismo amor tiene efectos contrarios, como aparece en el soneto 371, en que los diez primeros versos evocan la sucesión de estados y acciones opuestos. He aquí el primer cuarteto:

Tras arder siempre, nunca consumirme;
y tras siempre llorar, nunca acabarme;
tras tanto caminar, nunca cansarme;
y tras siempre vivir, jamás morirme[13].

Quizá también quiso Quevedo componer un *Canzoniere* a imitación de Petrarca en el grupo de poemas a Lisi: «Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante». Es lo que opinaba González de Salas[14].

El neoplatonismo

Ya existía en la corriente petrarquista. Quevedo poseía libros de Flaminio Nobile (*Tratatto dell'amore umano*), Marsilio Ficino (*De Amore*), León Hebreo (*Diálogos de amor*), *Gli Assolani* de Bembo en su biblioteca. Así es una concepción del amor que existe en su poesía, pero no domina.

Si leemos a León Hebreo, nos enteramos de que el amor es amor de lo bueno y aparece bajo tres categorías jerarquizadas: el amor de lo agradable, que estriba en el sentimiento; el amor de lo provechoso, en el pensamiento y, por fin, el amor de lo honesto, en el entendimiento[15]. Este adjetivo «honesto» para hablar de la actuación del Amor aparece, paradójicamente, en un sueño erótico del amante:

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.
(Soneto 337, vv. 5-8).

La actitud del *yo* es, pues, la misma en sueños que despierto: «adoración». Este amor de las almas (amor intelectual)[16] y no de los cuerpos se expresa con el verbo «amar», opuesto a «querer»:

[13] Ver también el soneto 375, que define el Amor: «Es hielo abrasador, es fuego helado», imitado de Camões: «Amor é fogo que arde sem se ver». Ver el estudio de Maurer, 1992.

[14] Lo afirma en las páginas que preceden esta sección de la Musa *Erato (Parnaso Español,* 1648, p. 257); ver Walters, 1984, y Fernández Mosquera, 1999.

[15] Hebreo, *Diálogos de amor,* fol. 2r: «Y así como hay tres suertes de bueno, provechoso, deleitable, y honesto: así hay tres suertes de amor» (modernizo la grafía).

[16] Hebreo, *Diálogos de amor,* fol. 13v: «Consiste pues el amor, y el deseo de lo honesto en dos ornamentos de nuestro entendimiento, conviene a saber, virtud y sabiduría».

Mandome, ¡ay Fabio!, que la amase Flora,
y no la quisiese (Soneto 331, vv. 1-2).

En este poema, se queja el enamorado de tal exigencia por parte de la amada. Pero en el soneto 292, considera que la ausencia «es quilate al amor puro y divino» (v. 11). Hay, pues, contradicciones.

Sin embargo, algunas características del nacimiento del amor y de sus efectos se acercan a lo expuesto por León Hebreo en sus *Diálogos del amor*. Por ejemplo, la idea de que el conocimiento de lo bueno precede el amor[17]; así en el soneto 301, en que el amante califica su amor de «puro» (v. 8) y dice a la amada: «supe, si no obligaros, conoceros» (v. 6).

También aparece la afirmación de que los ojos son un elemento de la comunicación de las almas[18]:

Las luces sacras, el augusto día
que vuestros ojos abren sobre el suelo,
con el concento que se mueve en el cielo,
en mi espíritu explican armonía
(Soneto 333, vv. 1-4).

Pero encontramos sobre todo la concepción del perfecto amor como conversión de un amante en el otro, como enajenamiento[19]. Así, cuando está ausente, su alma está fuera de él:

Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino
(Soneto 292, vv. 12-13).

Él no está, pues, en sí, pero lleva dentro una imagen interior que contempla[20]; así puede decir el poeta: «ausente os miro» (Canción 396, v. 7). Se puede, pues, amar estando ausente ya que la amada está en el amante.

Otra idea de León Hebreo: el amor es la ley del universo, todas las cosas aman, existe en el mundo una armonía universal[21]. Así, aparece en Quevedo la noción de «concento»:

Las luces sacras, el augusto día
que vuestros ojos abren sobre el suelo,
con el concento que se mueve el cielo,
en mi espíritu explican armonía
(Soneto 333, vv. 1-4)[22].

[17] Hebreo, *Diálogos de amor*, fol. 3v: «Así al amor, como al deseo precede el conocimiento de la cosa amada, o deseada que es buena».

[18] Para León Hebreo, el sol es bondad, belleza y virtud (fols. 135-36).

[19] Hebreo, *Diálogos de amor*, fol. 37v: «la propia definición del perfecto amor del hombre, y de la mujer, es conversión del amante en el amado, con deseo de que el amado se convierta en el amante: y cuando el tal amor es igual en cada una de las partes, se define conversión del un amante en el otro».

[20] Según León Hebreo, esta contemplación de la imagen interior es diferente del sueño (fol. 133).

[21] Hebreo, *Diálogos de amor*, fol. 72v.

Sin embargo, al lado de esas nociones claramente neoplatónicas, también encontramos en la poesía amorosa de Quevedo una negación explícita de ese mismo neoplatonismo. Por ejemplo en el soneto 321, en que afirma que la belleza consiste en el movimiento y no «en medidas, en números o armonía» (nota de González de Salas). En otros poemas, afirma la necesidad de la vista de la amada para el enamorado: «no os ofenda, señora, ya el miraros» (Soneto 334, v. 11), llegando incluso a exclamar: «sólo vivo aquel tiempo en que os miro» (Soneto 374, v. 3).

Por fin el amor puede conducir el amante de las almas a los cuerpos:

> Supe de Amor, en el tormento y potro,
> después de darte victoriosas palmas,
> hallar en la afición para las almas
> el pasadizo que hay de un cuerpo a otro
> (Idilio 386, vv. 45-48).

Hemos visto en esta primera parte que Quevedo ha utilizado todo lo que existía en la cultura de su época en la expresión del amor. Es natural, ya que nos encontramos dentro de una estética de la «*imitatio*» y que el creador no puede inventar nada, tiene que mostrar lo que vale él en el manejo de los «materiales» existentes y anteriores, compitiendo con sus contemporáneos. Pero, ¿significa ello que no hay nada original en él?

La originalidad de la poesía amorosa de Quevedo

La originalidad dentro de la «imitatio»

En realidad, en los poemas amorosos, encontramos la manera habitual que tiene Quevedo de utilizar los tópicos: como materia prima[23]. Y ello para crear conceptos, que juegan con las palabras y con las ideas, tejiendo, mediante la dilogía, la paronomasia, la metáfora o la metonimia, redes de sentidos nuevos, a través de redes de palabras[24]. Se puede tomar por ejemplo el soneto 308 donde, a partir de la ceniza que se ha puesto Aminta en la frente el Miércoles de Ceniza asistimos a su conversión en señal de penitencia perpetua para el amante, en despojos de la llama amorosa, en fénix, en símbolo de la condición mortal, del pecado y de la vanidad humanas, del amor del poeta y de la fuerza de la belleza de Aminta.

[22] Ver también el soneto 332: «Alma es del mundo Amor» (pp. 340-41), imitación de Torquato Tasso.

[23] Se ha subrayado que una de las originalidades de Quevedo es que utiliza todos los materiales y no escoge solo algunos, como lo hace la mayor parte de sus contemporáneos. Ver Fernández Mosquera, 1999, p. 370: «Quevedo integra todas las tradiciones anteriores en todos los ámbitos que van desde el editorial dispositivo al estrictamente estilístico o temático ofreciendo una poesía amorosa diferente de la de sus coetáneos y a toda la poesía anterior».

[24] Ver Roig Miranda, «Le *concepto* quévédien», 1989, pp. 297-308. Sobre el concepto quevediano Roig Miranda, 1988.

La segunda originalidad quevediana, dentro de la «*imitatio*», es el realizar cierta desviación genérica de la poesía amorosa. El fenómeno no es propio del único Quevedo, pues, al principio del siglo XVII, los géneros poéticos se están definiendo de nuevo (soneto, romance y silva en particular), pero Quevedo es seguramente el poeta en que se nota más. Tenemos dos manifestaciones de ello:

– Primero, la utilización de palabras, frases que no pertenecen, tradicionalmente, a la poesía amorosa, porque pertenecen al estilo bajo («*humilis*»)[25]. Es un problema de decoro, subrayado varias veces por González de Salas; por ejemplo, para la utilización de la palabra «cerrojos» (Soneto 300, v. 8), escribe en una nota: «Admitan las delicadas orejas esta voz, a quien, ansí colocada, no falta decoro»[26]. Quevedo utiliza, pues, un vocabulario que no pertenece tradicionalmente a la poesía amorosa.

– Pero también tiene un tono que no conviene a tal tipo de poesía, que se puede calificar, etimológicamente, de indecente («*non decet*») o impertinente («*non pertinet*»). En algunos poemas notamos cierta tendencia al humorismo, a la ironía e incluso a lo burlesco. Por ejemplo en los tres sonetos a una dama bizca, a una dama tuerta y a otra del todo ciega (núm. 315, 316, 317). Para el primero, anota González de Salas: «Tiene parte de donaire»[27]. Aquí se trata de ironía, tal como la define Henri Bergson en *Le rire,* como fingimiento de que lo que es, es lo que debiera ser. Pero también encontramos humorismo; por ejemplo en el último terceto del soneto 364[28], cuando, después de afirmar que el retrato de la dama no se puede distinguir de ella, encuentra por fin una diferencia, a saber, que la dama lo huye y el retrato no:

> y que no es Filis al momento creo,
> pues que de mí, mirándome, no huye. (vv. 13-14)

Estos dos rasgos originales en el vocabulario y el tono de la poesía amorosa, en realidad, pertenecen al estilo de Quevedo, en todos sus escritos, en prosa y en verso: son su «manera» personal dentro de la esté-

[25] Dámaso Alonso, 1957, p. 545, ha subrayado este rasgo: «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».

[26] Ver Quevedo, *Poesía original,* p. 320; ver también en el *Poesía original,* p. 376, su larga anotación al principio del idilio 386: «Es necesario advertir que está escrita esta poesía afectadamente, con locución de voces y frases que pudieran juzgarse de menos decoro para los números poéticos: siendo ansí que están allí colocadas de tal arte, que aquel mismo defecto parece que les comunica un cierto género de gravedad y decencia. Tuvo esta atención el poeta en algunos escritos, procurando con la frecuencia y repetición quitar a algunas palabras lo áspero o indecente que les había puesto el poco uso». Al principio de la canción 387, se trata de los términos filosóficos: «Admita el entusiasmo de algunos muy poetas, términos aquí, que, como de filosofía, no son capaces de su furor; y Empédocles los calificó en los griegos y Lucrecio en los latinos» (p. 378).

[27] Ver Quevedo, *Poesía original,* p. 330.

[28] Según Carreira, 1997, p. 90, la atribución de este soneto a Quevedo está «en duda».

tica de la «*imitatio*» de su época. Sabemos que un poeta del Siglo de Oro no escoge sus temas de creación: muchos poemas corresponden seguramente a pedidos. Por otra parte, el poeta debe utilizar los textos de los creadores que le han precedido: así muestra que es un buen poeta. Pero lo hace a su modo: cada poeta que imita tiene, en el Siglo de Oro, su originalidad, su estilo. Pero el hombre, el pensador, ¿está ausente de su creación?

La personalidad o el pensamiento de Quevedo

Un hombre apasionado

Los críticos han notado la frecuencia de las metáforas ígneas y su carácter hiperbólico[29], y hemos visto que este rasgo aparece en la poesía amorosa en que la pasión amorosa metamorfosea al amante en un verdadero volcán. Quizá manifieste su temperamento[30].

Esta pasión aparece también en el carácter a veces agresivo del enamorado, que apostrofa violentamente al amor y se rebela a menudo contra sus sufrimientos. No hay más que ver el principio del soneto 327:

> ¿ Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero
> adoraré por dios la sombra vana[31].

El problema del cuerpo

Cuando leemos los poemas amorosos de Quevedo, tenemos la impresión de que la visión neoplatónica del amor no le satisface. Así tiene una manera concreta de expresar los sentimientos; por ejemplo en el soneto 374: «mi pecho rompo con mortal suspiro» (v. 2) o en el famoso soneto 472:

> venas que humor a tanto fuego han dado,
> medulas que han gloriosamente ardido. (vv. 10-11)

Parece que, para él, el verdadero amor es aquel que no rechaza el cuerpo. Aparece en los sueños del poeta:

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía;
> paso luchando a solas noche y día
> con un trasgo que traigo entre mis brazos
> (Soneto 358, vv. 1-4)[32].

[29] En los sonetos, el fuego es el campo temático más numeroso en las metáforas: 111 ejemplos en 1565 metáforas (Roig Miranda, 1989, pp. 115-18); hay 86 ejemplos en los sonetos amorosos.

[30] Ver los análisis del imaginario poético de Bachelard, en particular *La psychanalyse du feu,* cuya primera edición es de 1938.

[31] Ver también el soneto 310, vv. 9-11: «¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente, / y habitas las medulas de mis huesos? / Ser dios y enfermedad ¿cómo es decente?» o el soneto 341.

[32] Schwartz, después de P. J. Smith, recuerda que Quevedo utiliza en este poema motivos de la *Lira* de Marino, de l'*Adone*, y de Propercio (1996, pp. 122-23).

Notemos la utilización del verbo «luchar» (v. 3), que tenía un sentido erótico[33]. En el soneto 337, utiliza el verbo «gozar» (v. 2).

Una interrogación metafísica

El tema amoroso, en las poesías de Quevedo, se sitúa dentro de una reflexión más general sobre la condición humana o la realidad. Así el poeta aparece como un ser desengañado, puede servir de ejemplo de lo que no hay que hacer: él sabe y puede aconsejar a los engañados. Por ejemplo en el romance 424:

> Dirán: «Yace un polvo amante,
> castigado por soberbio,
> y un difunto presumido
> del castigo que le ha muerto». (vv. 53-56)

Al poeta desengañado, el amor aparece como negativo, perjudicial al hombre, es un error, un engaño; el enamorado no ha actuado bien, escarmienta y quiere servir de ejemplo a los demás que lo seguirán, para que no lo imiten:

> Creí (que no debiera)
> señas cuanto divinas, engañosas,
> halagos venenosos de una fiera,
> y, en ondas de oro, Circes mentirosas.
> (Silva 403, vv. 55-58)

Hemos visto que destruye la libertad humana, es una enfermedad. Además es ciego; así él ama y ella no:

> ¿Dejas libre a Floralba, y en sus manos
> me prendes, donde ardiendo en nieve, enjugo
> mis venas con incendios inhumanos?
> (Soneto 327, vv. 9-11)

Por otra parte, no se diferencia el sueño de la realidad, hay poca diferencia entre los dos estados. El desengaño nace también de la misma experiencia amorosa, ya que esta permite una toma de conciencia de lo que es la condición humana a partir de lo que es el amor y de la inserción del amor dentro de la condición humana. El amor es además un lugar en que se manifiesta la vanidad humana, en particular la de la belleza efímera de la mujer, tema del «*carpe diem*» del que Quevedo invita a sacar consecuencias morales:

> Tu edad se pasará mientras lo dudas;
> de ayer te habrás de arrepentir mañana,
> y tarde y con dolor serás discreta.
> (Soneto 295, vv. 12-14)

También aparece, en la poesía amorosa, el tema de la vida y la muerte: «en esta muerte que llamamos vida» (Soneto 372, v. 11). El amor si-

[33] Ver Alzieu, Lissorgues y Jammes, 1975.

gue más allá de la muerte y, con él, la vida: «amé muriendo y vivo tierra amante» (Romance 425, v. 56)[34]. Tenemos la impresión de que no acepta el amante la dicotomía del cuerpo y el alma y quiere que siga existiendo parte del cuerpo en el alma:

> y aun quiero que lleve la alma
> la parte que el cuerpo siente. (vv. 35-36)[35]

Me parece que, en los rasgos de los que acabamos de hablar, aparece algo de la personalidad y del pensamiento de Quevedo. En efecto, muchos de ellos existen en otras obras suyas, de temas muy diversos. Se tiene, pues, la impresión de que, en la poesía amorosa, aparecen a pesar del tema amoroso y de sus convenciones, ya que no son una necesidad o una obligación de este tema.

Lo que hay más original en la poesía de Quevedo es, pues, el propio Quevedo, con su inmensa cultura y su manera de aprovechar a su modo todos los materiales a su alcance. Un Quevedo también ser apasionado, preocupado por problemas morales y metafísicos, que no deja de lado su ser ni su pensamiento cuando escribe un poema amoroso, sino todo lo contrario, hace de él una manifestación de sí.

Presencia, pues, de Quevedo en su poesía amorosa, pero casi ausencia de la mujer. El punto de vista es siempre el del enamorado; la mujer es objeto del amor, su causa, es responsable de los diferentes estados del amante por su belleza, su desdén. Pero no sabemos nada de sus propios sentimientos. En eso, Quevedo no manifiesta ninguna originalidad y repite la postura de casi todos[36], pero no creo que se trate aquí de mera «*imitatio*»: no veía seguramente a la mujer hermosa sino como objeto del amor del amante.

[34] No olvidamos el ejemplo más conocido, el soneto 472 y su último verso: «polvo serán, mas polvo enamorado».

[35] Ver también en este romance los versos 43, y 47-48.

[36] Una excepción, sin embargo, Aldana.

Bibliografía

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1957.

Alzieu, P., Y. Lissorgues, y R. Jammes, R., *Poesía erótica del Siglo de Oro con su vocabulario por orden de abc,* Toulouse, Université de Toulouse, 1975.

Carreira, A., «Elementos no petrarquistas en la poesía de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M. L. Ortega, París, ENS Fontenay-St. Cloud, 1997, pp. 85-100.

Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1999.

Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo,* Zaragoza, Librería General, 1955.

Hebreo, L., *Diálogos de amor,* Sevilla, Padilla libros, 1989.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

Maurer, C., «Hacia una tipología de las "definiciones" en la poesía de los siglos XVI y XVII», en *Busquemos otros montes y otros ríos : estudios de literatura española del Siglo de Oro, dedicados a Elías L. Rivers,* ed. B. Dutton y V. Roncero, Madrid, Castalia, 1992, pp. 167-84.

Pérez Cuenca, I., «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 297-333.

Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido,* ed. J. A. González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Roig Miranda, M., «Le *concepto* dans les sonnets de Quevedo», en *Mélanges offerts à Maurice Molho,* vol. 1, Paris, Eds. Hispaniques, 1988, pp. 537-55.

Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo, variations, constance, évolution,* Nancy, PUN, 1989.

Roig Miranda, M., «Le discours amoureux dans la poésie de Quevedo», *Imprévue,* 2, 1996, pp. 97-121.

Roig Miranda, M., «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M. L. Ortega, Paris, ENS Fontenay-St. Cloud, 1997, pp. 53-69.

Schwartz, L., «*Blanda pharetratos elegeia cantet amores:* el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, pp. 101-30.

Walters, G., «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón,* 27, 1984, pp. 55-70.

Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo

Hernán Sánchez M. de Pinillos
University of Maryland, at College Park

Si la mística cristiana presenta una polaridad no exenta de tensiones por la que la revelación del Cristo participa del encuentro con la persona amada y con lo divino, la dimensión divina y humana de Cristo se reconcilian en la metáfora central de «la organización simbólica de la Contrarreforma: la Eucaristía»[1]. Sabido es que los autos sacramentales recreaban y alegorizaban el sacrificio, la redención y la memoria dejada en especie de la muerte del Cristo, con la consagración del pan y del vino en la Última cena. Al decir de los Padres de la Iglesia el misterio eucarístico representa el encuentro, o «*perichoresis*» («*cicumincessio*»), entre lo divino y lo humano, sin olvidar que en lo humano está también lo cósmico. Por ello la interpenetración de la naturaleza humana y la gracia divina, característica de la España de la Contrarreforma, daría origen a un enorme material estético y a un arsenal de conceptos, de proposición y de semejanza en la terminología de Gracián, que tendría por resultado una sacralización de lo profano, una confusión entre «*eros*» y «*ágape*» y de sus respectivos movimientos ascendente y descendente, tan condenada por los censores del teatro áureo. «Ese cohabitar de innovación y tradición en el siglo XVII presenta no pocas dificultades a nuestra mentalidad, simplista ante la tensión dialéctica entre lo sagrado y lo profano que alienta todavía en el espíritu de ese siglo»[2]. Es entonces cuando el cristianismo inventa la voluptuosidad[3], y todo «un campo plástico que opera en el seno de un dominio de lo sagrado se tiñe manifiestamente de efectos sexuales»[4].

[1] Rodríguez de la Flor, 2002, p. 247.
[2] Regalado, 1995, pp. 193-94.
[3] Trías, 1978.
[4] Rodríguez de la Flor, 2002, p. 366. Ver el cap. 10 «Eros barroco. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista»; también del mismo autor, 1999, capítulo VII, «Eros místico. Visiones e imágenes de la carnalidad lúgubre», pp. 233-66.

Graduado en Teología por Valladolid y «teólogo seglar»[5], Quevedo funde en su poesía amorosa el antropocentrismo renacentista por el que la amada es el centro del mundo y de la existencia, el eslabón central de la Gran Cadena del Ser, con la figura del sacrificio cristiano en clave erótica. Con su «afición tan barroca [...] a mezclar cielo y tierra en sus bromas y pesares»[6], Quevedo carnavalizó lo más sacro como ya observaron sus enemigos en *El tribunal de la justa venganza* (1635), y sacralizó asimismo en su poesía amorosa lo erótico y lo profano.

Si en la obra de Fray Luis y San Juan de la Cruz existe una comunión y síntesis entre «*eros*» y «*caritas*»[7], y en los autos sacramentales de Calderón se reconcilian verdad, bien y belleza, micro y macrocosmos, podemos preguntarnos por el resultado del acercamiento entre realidades sacras y profanas en la poesía de Quevedo. Etimológicamente símbolo significa conjunción o enlace («*sym*») de dos piezas fragmentadas (un sello o una moneda), pertenecientes a una unidad originaria, y que se arrojan («*ballein*» quiere decir lanzar) para sellar un pacto o una alianza. El «*symbolon*» consistía en una tablilla de recuerdo a través de la cual el anfitrión y el huésped recordaban su amistad dividiéndola en dos mitades; así, pasados los años, el anfitrión podría reconocer al huésped al unir de nuevo con la suya la mitad que le mostrara el otro. El contrario de «*symbolon*» es «*dia-bolon*», es decir, la disyunción y desavenencia entre esas mitades. Dominada por una consciencia lúdica de lo convencional del idioma manifiesta en el abuso de la dilogía, la poética de Quevedo tiende, quizá en parte como reflejo de una antropología del hombre caído («la vida del hombre es guerra consigo mismo»)[8], a la escisión o cesura *dia / bólica* que descubre las desarmonías y tensiones latentes en las imágenes y creencias, en sentido orteguiano[9], de la cultura de su tiempo. Es este el sentido de la cacareada «modernidad» de Quevedo: consciencia del fundamento simbólico de las formas culturales, e ironización y denuncia de las inadecuaciones entre el fondo y la forma, entre el ser y el parecer barrocos, que las constituyen; y es también este el sentido filosófico, estético, que cabría dar a la fórmula de René Bouvier, *Quevedo, homme de diable, homme du Dieu*[10]. Ya Tierno Galván observó cómo el escritor madrileño

[5] En ajustada definición de Rozas, 1990, p. 441.

[6] Lázaro, 1984, p. 298.

[7] Ver Serés, 1996, caps. VI y VII.

[8] Quevedo, *Los sueños,* p. 181.

[9] Ortega y Gasset, 1986 p. 24: «Esas ideas básicas que llamo creencias [...] constituyen el continente de nuestra vida [...] no son ideas que tenemos, sino ideas que somos. Más aún; precisamente porque son creencias radicalísimas se confunden para nosotros con la realidad misma –son nuestro mundo y nuestro ser».

[10] Bouvier, 1929. Juan Ramón Jiménez, 1981, p. 183, creía que «existen poetas que pueden tener demonio y dios, a lo Milton, a lo Goethe, Blake, Baudelaire, Holderlin, por ejemplo; y entre nosotros, españoles, a lo Quevedo o a lo Unamuno».

> no vive la gracia y la naturaleza en el contraste barroco de la comunidad entre ambas en el plano vital [...] distingue el plano de la naturaleza [...] y el plano de la gracia[11].

En los *Sueños* la Teología sería reducida a pretexto lúdico al postularse Judas, en *Juicio* e *Infierno,* como protagonista de la encarnación y redención; asimismo en el *Sueño del juicio* los cuerpos deshabitados protagonizan una resurrección al revés, y en el *Infierno* un diablo impreca a los pasteleros: «¿Qué de estómagos pudieran ladrar si resucitaran los perros que les hicisteis comer?»[12]. Se trata de un movimiento mental afín a la «dislocación emblemática» que define a la caricatura surgida durante el período barroco[13]; Quevedo profana la figura humana desligándola de su Creador, de quien había sido creada «a imagen y semejanza». En *El Buscón* la orgía en casa de Alonso Ramplón, que puede leerse como una especie de eucaristía al revés en la que los motivos de la comunión («Con los doce cené; Yo fui la cena: / mi cuerpo les di en pan, mi sangre en vino»[14]) se rebajan al nivel del canibalismo[15], o un oxímoron de situación como los oficios de la Grajales en la Iglesia, escenifican un acercamiento discordante entre lo sagrado y lo profano, una fractura de los vínculos simbólicos entre la naturaleza y la gracia, entre el individuo y la comunidad.

También en la poesía amorosa se vinculan lo sagrado y lo profano, pero con un movimiento inverso al de *El Buscón* y *Los Sueños:* en lugar de profanar lo sagrado, se sacraliza lo profano. En ella serán válidos los reparos que desde los prejuicios de la Ilustración hizo el Doctor Johnson a los poetas metafísicos ingleses, y a las audacias sacroprofanas de un John Donne: imágenes heterogéneas han sido «yoked by violence together», en una especie de «*discordia concors*»[16]. El tratamiento sagrado de lo erótico carece también en Quevedo de la naturalidad y armonía de síntesis neoplatónicas como las de Marsilio Ficino o Garcilaso.

La poesía amorosa entre las nueve musas

Los elementos sagrados y profanos están empleados con una libertad indisociable de la utilización irónica de géneros y de motivos, del uso a veces simultáneo, un rasgo muy «postmoderno», de varios de ellos en textos híbridos. Confluencias entre las musas, mezcla de elementos bajos y elevados, y «reescrituras» «intergenéricas»[17]: en la poesía amoro-

[11] Tierno, 1984, p. 32.

[12] Quevedo, *Los Sueños,* p. 195.

[13] Ver Agamben, 2001, p. 240.

[14] *PO,* 1990, núm. 192, vv. 553-54. Las citas salvo indicación contraria se darán por la edición de Blecua.

[15] Ver Iffland, 1978, 116-22; Rothe, 1982, pp. 211-14.

[16] Johnson, 1966, p. 470. Asimismo, entre las posibles explicaciones de la ausencia del autor de *El Buscón* de la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), Blanco (*Gracián,* 1998, p. 79) no descarta «que la orientación moral [...] impida a Gracián valorar el *acumen* de Quevedo: este no tuvo inconveniente en atentar contra la ortodoxia con tal de forjar una agudeza».

[17] Ver Fernández Mosquera, 1994; Ettinghausen, 1995.

sa existen elementos metafísicos y zonas fronterizas «con los territorios de la moral y de lo burlesco»[18]. Muchos motivos que obsesionan la musa *Polimnia,* como la existencia «divertida» y la caída original, se prolongan en la poesía amorosa, enriqueciendo y profundizando los elementos morales del petrarquismo. Además de la dicotomía entre el alma y el cuerpo, Platón canonizó también la de quienes velan y quienes duermen, corolario de la anterior, y que pasó a las tradiciones estoica y cristiana: el hombre interior de San Agustín es quien tras morir para la carne y el mundo renace en un estado más elevado de conciencia, lo que Quevedo llama, como más tarde Pascal, la vida advertida, la única que merece ser vivida. El fuego que en la musa *Erato* asciende hasta las fuentes de luz evoca el despertar al «amor puro y divino»[19] del «fin aman» trasunto del «hombre advertido» de la poesía moral y metafísica; la experiencia del enamoramiento se describe en «Torcido, desigual, blando y sonoro»[20] como la de un arroyo que «divertido / [...] y, despeñado, / espumoso encaneces con gemido»[21], es decir, como caída, diversión y envejecimiento; *divertirse,* es decir, distraerse y apartarse del despertar moral, es un concepto que pertenece a la antropología metafísica de *Polimnia;* esta puede sustentar una admonición contra el hombre «divertido», «Nada que, siendo, es poco, y será nada / en poco tiempo»[22], o la tesis neoplatónica de que «Amor que sin detenerse en el afecto sensitivo pasa al intelectual»: «El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada; / de Dios procede a eternidad la mente: / eterno amante soy de eterna amada»[23]. La filosofía del tiempo de Séneca y San Agustín[24], que en la poesía moral metafísica sostenía edificantes advertencias de recogimiento espiritual, y era burla feroz de la vieja presumida en la poesía satírica, dará con idéntica locución trasfondo filosófico a un «*carpe diem*»: el tiempo, le dice a Casilina el poeta, que «Atropella tesoros y belleza; / ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza»[25]. El hombre deshabitado por la ausencia de la gracia es pariente del amante deshabitado por el alma que se fue detrás de la amada; el tratamiento de la melancolía desengañada en un salmo, *Después de tantos ratos mal gastados,* del *Heráclito* será muy similar en un soneto a Lisi, «Tras arder siempre, nunca consumirme»[26], y, en fin, «las aguas del abismo / donde me enamoraba de mí mismo» del salmo

[18] Blanco, 1998, p. 14. Otros críticos que han observado la continuidad entre los poemas arrepentidos del *Canzoniere,* la segunda parte de *Canta sola a Lisi,* el *Heráclito cristiano* y la poesía moral «metafísica» son Olivares, 1995, y Walters, 1985, pp. 131-159. Navarrete, 1997, p. 299, señala cómo hay «suficientes ecos verbales específicos del *Heráclito* en el ciclo de Lisi como para mostrar que el poeta estaba imitando y sometiendo a un proceso de 'canibalismo' su propia poesía anterior». Ver también Close, 1979.

[19] *PO,* núm. 292, v. 11.

[20] *PO,* núm. 296, v. 1.

[21] *PO,* núm. 296, vv. 9-11.

[22] *PO,* núm. núm. 11, vv. 5-6.

[23] *PO,* núm. 331, vv. 12-14.

[24] Ver *Confesiones,* XI.

[25] *PO,* núm. 384, vv. 29-30.

[26] *PO,* núm. 371, v. 1.

VIII del *Heráclito cristiano* no cesan de renovarse en el erotismo melancólico y narcisista de la musa *Erato* y el *Poema a Lisi.*

La poesía amorosa más grave puede leerse como un híbrido entre la retórica cortés de los místicos españoles (el deseo como quemadura, salvación, purificación y combate, la inefabilidad del sentimiento, el simbolismo de los castillos como moradas de amor, el amor como conocimiento supremo…) y la antropología de la poesía moral metafísica (soledad, silencio, angustia, inmanencia)[27]. Asimismo, como los amantes según Ficino[28] siempre temen y veneran la presencia del amado, los poemas a Lisi se acercan a la experiencia de lo numinoso, al «*mysterium tremendum et fascinans*» descrito por Otto en *Lo santo*[29], de la vivencia religiosa del *Heráclito cristiano;* Lisi sobrecoge al amante como al hombre religioso la majestad divina, es «lo totalmente otro», lo que nunca coincide con él, y cuyo poder (los «relámpagos de risa carmesíes»[30]), cólera («razonan fuego tirano»[31]) o ausencia, le estremece o aterra («mi corazón es reino del espanto»[32]). La presencia de Lisi evoca lo sublime, «lo que por esencia nos ignora, sin que nosotros podamos ignorarlo», «lo que no nos concede importancia y por eso mismo tiene importancia para nosotros»[33]; relación asimétrica que es «la raíz misma de lo sagrado y de la actitud religiosa»[34]. Por ello la predestinación adquiere sentido erótico profano[35], el infierno de amor seculariza el infierno del *Poema heroico a Cristo resucitado* y hacia el final de *Canta sola a Lisi* reaparece el mismo anhelo de descanso del *Heráclito:* «tenga paz mi ceniza presumida»[36]. Con la mística la poesía amorosa comparte el impulso de trascendencia y de unión; la naturaleza esencial de ambas es no tener fin: el místico «que muero porque no muero» deviene «Mejor vida es morir que vivir muerto»[37], la «llama que consume y no da pena»[38] de San Juan se transforma en «Llama que a la inmortal vida trasciende, / ni teme con el cuerpo sepultura, / ni el tiempo la marchita ni la ofende»[39]. Por último, la muerte deseada cristiana[40] y estoica de los poemas mora-

[27] Sobre las analogías entre «¡Oh llama de amor viva!» y el soneto 485, «En los claustros del alma la herida», ver Snell, 1989.

[28] Ver Ficino, *De Amore,* disc. II, cap. 6.

[29] Otto, 1991.

[30] Ver *PO,* núm. 465, v. 13.

[31] Ver *PO,* núm. 465, v. 12.

[32] Ver *PO,* núm. 485, v. 14.

[33] Savater, 1989, p. 93.

[34] Savater, 1989, p. 93.

[35] *PO,* núm. 404, vv. 31-36: «Mal reparten tu vista tus enojos, / pues siendo muchos cielos tus dos ojos, / inclinados a guerra, / dan al cuerpo en la tierra / lo que es triunfos y palmas / la predestinación guarda a las almas».

[36] *PO,* núm. 488, v. 14.

[37] *PO,* núm. 488, v. 1.

[38] Ver San Juan, 1978, p. 400.

[39] Ver *PO,* núm. 471, vv. 12-14.

[40] Ver Kempis, *Imitación de Cristo,* Tratado 1, cap. XII, p. 43: «Entonces le enoja la larga vida y desea hallar la muerte, por ser desatado y estar con Cristo».

les («Señor don Juan, pues con la fiebre apenas»[41], «Ya formidable y espantoso suena»[42], «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios»[43], etc.) halla su trasunto en la muerte liberadora del amor cortés.

La idolatría del amor pasión[44]

La poesía de Quevedo está al final de un trayecto de máxima tensión entre lo sagrado y lo profano: ya en 1834 Rosetti había argüido que el amor cortés era un vehículo de disentimiento religioso y los trovadores miembros de una fraternidad anticatólica secreta[45]; Paris, el creador a finales del siglo XIX del término «amour courtois» para referirse al amor entre Lanzarote y Ginebra, lo creyó una especie de idolatría, una pasión ilícita con una dimensión religiosa, aunque originada en la pasión sexual[46]. Por ello la marca del «amour courtois» sería la aceptación simultánea de nociones contradictorias, en una «doctrina de paradojas»[47]. Según Denis de Rougemont[48] el amor glorificado en el mito de Tristán e Isolda fue en el siglo XII una religión, «the devout religion of mine eye» la llama Romeo[49], en toda la plenitud del término, y especialmente una herejía cristiana: muchos trovadores eran en realidad cátaros disfrazados y sus letras fórmulas codificadas de doctrina gnóstica. Aunque la tesis de De Rougemont sea muy discutible, parece hoy admitido que la «segunda área lingüística empleada por los trovadores como fuente de vocabulario y de imágenes (tras la administrativa: feudal, legal y comercial) fue el lenguaje religioso»[50], y que una «analogía sistemática entre la noción cristiana de servicio a Dios [...] y el servicio de amor secular aparece pronto en la tradición lírica»[51].

La respuesta a las herejías cátara y del amor pasión se manifestaría en la Inquisición y la cruzada albigense, pero también en la sacramen-

[41] *PO,* núm. 1.

[42] *PO,* núm. 8.

[43] *PO,* núm. 28.

[44] El concepto era ya un cliché en la obra de Shakespeare: *Romeo and Juliet,* acto II, escena II, vv. 112-13: «Swear by thy graciuos self, / which is the God of my idolatry».

[45] Rossetti, 1834.

[46] Paris, 1883.

[47] Newman, 1969, p. VIII.

[48] De Rougemont, 1993, p. 144.

[49] Shakespeare, *Romeo and Juliet,* Act. I, esc. II, v. 88.

[50] Ghil, 1995, p. 454 (traducción mía).

[51] Ghil, 1995, p. 454. (Traducción mía). Según Ghil, 1995, p. 454, estas analogías sacro profanas incluyen: «(1) the beloved lady's lofty qualities that transform her into an awe-inspiring *"summum bonum",* worthy of being implored and adored; (2) her usual inaccessibility, and / or physical absence; (3) the power of psychological and corporeal renewal that she holds and exercises at will; (4) the amourous martyrdom undergone by the "fin aman" in the attempt to reach her; and (5) the paradisiacal experience produced by her enclosure». Los conceptos de *adorar, martirio, pregar* abundan entre los trovadores y perduran en la poesía de Quevedo. Ver la monografía, esquemática y no siempre convincente en la elección de textos para argumentar su tesis, de Green, 1955, en especial el apartado «La religión de amor», pp. 95-99.

talización del matrimonio fundado sobre «ágape» (según la tipología difundida por Anders Nygren en *Ágape and Eros*[52]), en la creación del culto mariano y en la experiencia mística de San Bernardo. Sus comentarios al *Cantar de los cantares,* cantares de boda profanos, transformaron el texto bíblico en un sistema místico en el que la unión aparece simbolizada por la Virgen, y donde el amor personal se tiñe de metáforas eróticas en las que convergen el *Symposium* y el *Cantar de los cantares*[53]. Desde el siglo XII proliferaron las imágenes eróticas y sexuales en la escultura para describir la unión del alma con Cristo[54], mientras en la lírica de los trovadores la apropiación de términos, metáforas y conceptos religiosos supuso la transferencia de una emoción religiosa a la lírica profana[55]; la glorificación romántica de la agonía, un tropo enraizado en el cristianismo, sería central en la lírica medieval amorosa[56]. La poesía cancioneril castellana del siglo XV heredó las convenciones del amor cortés y abundaba en hipérboles sacro profanas que parodian o transmutan el lenguaje religioso. Jorge Manrique, por ejemplo, declara en la «profesión» que hizo en la «Orden del Amor»: «porque en esta religión / entiendo siempre durar»[57], para asegurar en la sextilla *En una llaga mortal,* desafiante: «porque mi querer es fe, / y quien algo en él dubdasse / dubdaría / en dubda que cierto sé / que jamás no se salvasse / de eregía»[58]. En la *Cárcel de amor* «el amante está presentado como un mártir de su fe, y lo que es más, su martirio se identifica con la pasión de Cristo»[59]. El amor cortés sería desenmascarado de forma despiadada por Fernando de Rojas en *La Celestina,* mientras el conflicto entre razón feudal y pasión anticatólica recorre las novelas sentimentales, de caballerías y pastoriles de los siglos XV y XVI, pero halla también una solución de compromiso a través de la mediación entre el espíritu y la carne que trajeron las corrientes neoplatónicas. En su *Theologia platonica* (1482) Ficino[60] creía que con algunos cambios, los platónicos serían cristianos; y así, como es sabido, la mayor tensión paradójica se alcanzaría en la mística española, en los «matrimonios blancos» entre la figura de la monja visionaria en la obra de Santa Teresa y el esposo Cristo, Dios humanado.

Ahondando en estas tradiciones con la intensificación retórica propia del Barroco, Quevedo preludia la poesía moderna por la radicalidad heterodoxa con que emplea términos sagrados para experiencias eróticas (recordemos un poema como «¡Carne, celeste carne de la mujer!»

[52] Nygren, 1953.

[53] Eso sí, el amor místico se deslinda del carnal: aunque este se envuelva con los términos y metáforas de aquel el objeto de amor será siempre distinto; ver Gilson, 1934, p. 201.

[54] Bynum, 1982, pp. 17-18, y 138.

[55] Ver Borodine, 1961.

[56] Ver Wilhelm, 1965.

[57] Jorge Manrique, *Poesía completa,* p. 99.

[58] Jorge Manrique, *Poesía completa,* p. 120.

[59] Parker, 1986, p. 39.

[60] Ficino, 1965-1970.

de Rubén Darío, construido como una secuencia de eucaristías profanas[61]). Entonces el amor de Aphrodite Ourania, la Venus celestial del comienzo del discurso de Pausanias en el *Symposium*[62] , y la ascensión y escala de amor neoplatónicas se funden con la cristología católica, un motivo central en la poesía religiosa de Quevedo.

La herejía del amor pasión en la Contrarreforma[63]

Amor cortés y poesía de cancionero, neoplatonismo y petrarquismo a lo divino, mística y Contrarreforma confluyen en los conceptos de la poesía amorosa de Quevedo, y su tensión, «*discordia concors*», entre lo sagrado y lo profano. Una tensión nueva, ya que revivir los lugares comunes de la herejía cortés presente en los cancioneros adquiere otro sentido en el Barroco: entonces

> las representaciones plásticas nos demuestran el modo en que la Contrarreforma impone lentamente una derogación del hecho carnal y cómo atiende especialmente a disolver una arcaica vinculación entre eros y mística, la experiencia mística –que era esencialmente experiencia de Eros– se torna inviable, peligrosa, perseguida y finalmente reconducida a un espacio de heterodoxia donde termina por ser sofocada[64].

Quevedo concibe el deseo erótico como herejía en la que connotaciones abiertamente evocadoras de la mística reviven los tópicos petrarquistas[65].

En la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* incluida en *El Buscón,* los poetas petrarquistas son idólatras que «todo el año adoran cejas, dientes, listones y zapatillas, haciendo otros pecados más inormes»; por ello se manda que en «la Semana Santa recojan a todos los poetas públicos y cantoneros, como a malas mujeres, y que los prediquen sacando Cristos para convertirlos»[66]. Leída en relación la obra de Quevedo prolonga en sus contradicciones y tensiones el debate medieval entre pasión y devoción, y entre sublimación erótica y razón moral: recuérdense la palinodia del Capellanus, las dos rosas de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, el *Lancelot* y el *Perceval* de Chretien de Troyes o *Troilus and Criseyde* de Chaucer; debate que sería renovado más tarde en la oposición entre petrarquismo y antipetrarquismo: Bembo, Du Bellay, Shakespeare, Swift, etc.[67] La confrontación del Quevedo satírico (o del moral) con el amoroso descubren un poeta «consciente»,

[61] Darío, 1905 en *Poesía,* 1977, pp. 280-81. Sobre el poeta nicaragüense y Quevedo ver Acereda, 2001.

[62] *El Banquete,* 1988, 180d.

[63] Ver Baudelaire, «12 Fusées», en *Mon coeur mis a nu,* p. 627: «L'Espagne met dans la religion la ferocité naturelle de l'amour».

[64] Rodríguez de la Flor, 1999, p. 233.

[65] Dedicado en exclusiva al tema en la obra de Quevedo conozco solo Pineda, 1995, Russell, 1963 y Moore, 1983.

[66] Quevedo, *El Buscón,* ed. Arellano, p. 127.

[67] Ver Foster, 1969.

a lo Baudelaire («L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer»[68]), y que se sitúa en el corazón del conflicto entre petrarquismo y antipetrarquismo. ¿Cómo leer si no, *Premática* en mano, versos como los siguientes?

> Puedo perder la vida, no el decoro
> a vuestras alabanzas verdaderas,
> pues, religioso, alabo lo que adoro. (núm. 333, vv. 12-14)

> Cifra de cuanta gloria y bien espera
> por premio de su fe y de su tormento,
> el que para adorar tu pensamiento
> de sí se olvidará hasta que muera. (núm. 361, vv. 1-4)

> En el llevar tras sí mi fe y deseo
> es Filis viva. (núm. 364, vv. 9-10)

> Confieso que di incienso en tus altares
> con sacrílega mano al fuego ardiente
> del no prudente dios preso con grillo. (núm. 373, vv. 9-11)

> Volví la adoración idolatría,
> troqué por alta mar seguro puerto
> vi en la iglesia mi muerte en tu hermosura. (377, vv. 9-11)[69].

Si desde la obra festiva el efecto es paródico[70], leída desde la ortodoxia de la Contrarreforma la visión terrenal del amor de ultratumba, deudora de Tíbulo y de Propercio, de versos como «y siempre en el sepulcro estaré ardiendo»[71] estaría «bordeando la impiedad»[72]: el castigo terrible de los herejes en el sexto círculo del infierno de Dante era yacer en mansiones candentes por toda la eternidad, como Farinata degli Uberti condenado a yacer en una sepultura de fuego.

[68] Baudelaire, 1968, *Mon coeur mis à nu,* p. 365.

[69] Los ejemplos podrían multiplicarse: «Ya no importunan mis ruegos / a los cielos por la gloria: / que mi bienaventuranza / tiene jornada más corta, […] Predicaré de manera / tu belleza por Europa, / que no haya herejes de gracias, / y que adoren en ti sola» (núm. 423, vv. 29-40); «Las manchas de la tierra no las siento: / que no alcanza su noche a la sagrada / región donde mi fe tiene su asiento» (núm. 458, vv. 12-14); «mis sacrificios llama robo el cielo, / cuando en prisión me tiene el albedrío» (núm. 459, vv. 10-11); «Triunfará del olvido tu hermosura; / mi pura fe y ardiente, de los hados; / y el no ser, por amar, será mi gloria» (núm. 460, vv. 12-14); «¿Cómo guarecerá fe tan perdida / y el corazón que, ardiente, despreciaste?» (núm. 467, vv. 5-6); «Lisi, estame diciendo la memoria / que, pues tu gloria la padezco infierno, / que llame al padecer tormentos, gloria» (núm. 479, vv. 12-14); «Amo y no espero, porque adoro amando; / ni mancha al amor puro mi deseo, / que cortés vive y muere idolatrando» (núm. 484, vv. 9-11); «Veinte y dos años ha que estas cadenas / el corazón idólatra padece» (núm. 491, vv. 5-6); «Al sagrado en que habita retraída / aun siendo sin piedad, no has de atreverte» (núm. 489, vv. 5-6).

[70] Ver Mas, 1957; Arellano, 1984, pp. 50-66.

[71] *PO,* núm. 475, v. 11.

[72] Ver Lázaro Carreter, 1984, p. 298, a propósito de «Cerrar podrá mis ojos».

Aproximación a «Parnaso», 189, en el contexto de la musa Erato

Veamos a la luz de la dialéctica entre lo sagrado y lo profano cómo renueva Quevedo los motivos petrarquistas y neoplatónicos del amor como peregrinación y fuego que navega hasta las entrañas por unos ojos[73] inundados de lágrimas, del divino furor que «eleva al hombre por encima de su naturaleza y lo convierte en Dios»[74] y de la muerte del amante por el vuelo del alma hacia lo amado:

Amante ausente de el sujeto amado después de larga navegación

Fuego a quien tanto mar ha respetado
y que, en desprecio de las ondas frías,
pasó abrigado en las entrañas mías
después de haber mis ojos navegado,
merece ser al cielo trasladado, 5
nuevo esfuerzo del sol y de los días,
y entre las siempre amantes jerarquías,
en el pueblo de luz, arder clavado.
Dividir y apartar puede el camino;
mas cualquier paso del perdido amante 10
es quilate al amor puro y divino.
Yo dejo la alma atrás; llevo delante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante[75].

Desde los estoicos la idea médica del «*pneuma*» fue recogida y convertida en el principio animador del cosmos y de cada ser humano. Originarios del fuego primordial, los soplos ígneos («*pneumata*») mantenían la cohesión de los elementos y unían todas las cosas haciendo del mundo un sistema. El «*pneuma*» era además el motor vital de cada hombre, el alma de su alma, aquello que le daba unidad y aquello que lo hacía ponerse en relación con los otros hombres y buscar su amistad. Según Agamben, que ha estudiado la influencia de la «pneumo-fantasmología» de la Antigüedad y la Edad Media en el arte y el pensamiento occidentales[76], el «*pneuma*» no era un principio exterior al cuerpo sino connatural; a la muerte del cuerpo lo sobrevivía ascendiendo a la región sublunar. La idea del cuerpo etéreo o astral de los neoplatónicos, que pasaría a los «spiriti» y «spirelli» de Cavalcanti, Dante y los poetas del «stil novo», procede de la idea platónica del descenso del alma al cuerpo. En el *Timeo* el demiurgo dividió a las almas según los astros, por esto las almas tienen por morada al astro que les corresponde. Allí permanecen hasta que llega el momento de descender para ha-

[73] Ficino, *De Amore*, VII, 4.

[74] Ficino, *De Amore,* VII, 13.

[75] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* ed. Arellano y Schwartz, p. 115; ver el comentario en las páginas 116, 731, 732. Ver también el comentario de Jauralde, 1999, pp. 417-23. Sobre las deudas neoplatónicas de Quevedo: Pozuelo Yvancos, 1977, 1979; Olivares, 1995; Schwartz, 1995.

[76] Ver Agamben, 2001.

bitar el cuerpo que a cada uno le ha sido asignado. A la muerte, el alma del justo regresa a su astro; la del malvado y el impío están condenadas a encarnar de nuevo y cada vez más bajo en la escala de los seres. El alma que antes de Platón fue considerada el espíritu del cuerpo, no su prisionero, sería desde Platón y el gnosticismo enfrentada al cuerpo en un combate mortal[77]. La necesidad de salvarse se presentó unida a la necesidad de hallar un puente entre la tierra y el cielo. De ahí el pasaje platónico más citado por la Iglesia medieval, en el *Theeteto:* «debemos procurar huir de aquí para allá cuanto antes, y la huida es asemejarnos al dios en cuanto sea posible»[78].

En su *Theologia platonica* (1482) definía Marsilio Ficino la jerarquía de los seres como una dialéctica que de abstracción en abstracción va de la materia hasta el Creador; tras la masa perezosa de los cuerpos se halla aunque sometida al cambio el alma indivisible; finalmente, en lo mas alto de la escala existen inmutables el espíritu angélico y el sol divino. En el diálogo tercero de *De Gli Eroici Furori* (1585) ponía en labios de Luigi Tansillo Giordano Bruno un soneto sobre el destino heroico y sublime del amante místico, que en su búsqueda de la belleza divina asciende y muere en el cielo. En la tradición hermética el ascenso reflejaba la existencia de un canal de experiencia entre este mundo y el otro. Pico della Mirandola describía el estado de trance por el que el alma, en éxtasis, abandona el cuerpo y se traslada por la escala de Jacob al cielo: «Esta es la paz que Dios instituye en sus alturas, la que los ángeles al descender a la tierra anunciaron a los hombres de buena voluntad (*Lucas,* 2, 12-14), para que ascendiendo por ella hacia el cielo los propios hombres se convirtieran en ángeles»[79]. Y era la conciencia misma de este fenómeno del ascenso, la posibilidad del vuelo del alma, en la que para Pico reside la verdadera «dignidad del hombre»; como para el penitente del *Heráclito cristiano:* «mas ya mi corazón del postrer día / atiende el vuelo sin mirar las alas»[80].

La estructura ascensional, que desde Isaías incluye el martirio y la resurrección, se asocia también a dos sucesos que están en el origen del cristianismo: la fe en la resurrección de Jesús y el don del Espíritu Santo, es decir, de la presencia y la fuerza de Dios, en Pentecostés, cincuenta días después de esta resurrección. Los símbolos de Jesús son la llama y el viento, por ello en la mística cristiana el alma es el principio femenino y ha de ser poseída por el amante como principio activo, un amante que es precisamente la «llama de amor viva»:

> Porque es de saber que el mismo fuego de amor que después se une con el alma glorificándola, es el que antes la embiste purgándola[81].

[77] Ver Dodds, 1951.
[78] Platón, *Theeteto,* 176 b.
[79] Pico della Mirandola, *Discurso de la dignidad del hombre,* p. 65.
[80] Quevedo, *Heráclito cristiano, Salmo* XIX.
[81] San Juan de la Cruz, *Poesías. Llama de amor viva,* p. 182.

Confluyen por tanto varias tradiciones (clásica[82], neoplatónica, cristiana) en el proceso de divinización ascendente del fuego del amante y en su vinculación, como una inversión erótica de la prueba cosmológica de la existencia de Dios, al esplendor cósmico. El nuevo esfuerzo del sol y de los días es metonimia del amor, que es «del sol infatigable luz sagrada»[83] y principio espiritual de todas las cosas. Esfuerzo trae asociaciones infernales (Sísifo, Tántalo) trascendidas, dentro de la batalla del bien por subir la escalera al cielo en la gran cadena del ser[84]. La ascensión heroica del fuego demuestra la continuidad del «*pneuma*», y el carácter cósmico de toda actividad espiritual.

El amante deshabitado y su gramática de la lengua fantástica[85]

Para Marsilio Ficino el verdadero objeto de *eros* es el fantasma que se apropia del espejo espiritual y ya no lo deja:

> El amante esculpe en su alma la cara del amado. De este modo, el alma del amante se convierte en el espejo donde reluce la imagen del amado[86].

En el primer capítulo de su *Liber de arte honeste amandi et de reprobatione inhonesti amoris* (hacia 1200) ya Andreas Capellanus definía el enamoramiento como «*inmoderata cogitatio*» del fantasma interior, que acaba por desposeer al sujeto mismo dejándolo, «Desierto estoy de mí»[87], anonadado. El fantasma que monopoliza las actividades del alma («¿Qué fantasma, en la noche temerosa, / el corazón del sueño me desata?»[88]) es la imagen de un objeto y siendo el hombre alma, una alma habitada por un fantasma, el fantasma será desde entonces el alma. De ahí que el sujeto desposeído de su alma ya no sea un sujeto («Partir es dejar de ser»[89]), y que el sujeto se transfiera –«de puro muerto estoy de mí olvidado»[90]– al fantasma que no deja de ser la imagen del otro, de la amada.

Culianu ha explicado cómo para Ficino las relaciones hetero-eróticas son, en el fondo, una forma de narcisismo[91]. Cuando el objeto que su-

[82] Recuérdese además que fueron trasladados al cielo Andrómeda, Casiopea, Cástor y Pólux o las siete hijas de Atlas, las Pléyades.

[83] *PO,* núm. 332, v. 3.

[84] Sobre este concepto: Lovejoy, 1964. En cuanto al término «esfuerzo», a un lector moderno le evoca el *conatus* de Spinoza y el *élan* de Bergson, o el poema *Muerte* de *Preta en Nueva York* de Lorca, y su estructura anafórica: «¡Qué esfuerzo!».

[85] El amante deshabitado es el reverso del creyente asistido por la gracia. Ver *Colosenses,* 2, 9: «He aquí el hombre: en el que habita toda la plenitud de la divinidad corporalmente».

[86] Ficino, *De Amore,* II, 8.

[87] *PO,* núm. 359, v. 3.

[88] *PO,* núm. 368, vv. 5-6.

[89] *PO,* núm. 511, v. 5.

[90] *PO,* núm. 474, v. 11.

[91] Ver Culianu, 1999, pp. 59-64. En todo este apartado sigo su análisis de la psicología, «empírica y abisal», del eros en Ficino.

planta al sujeto le niega a este último la posibilidad de amarse a sí mismo, robándole el espejo pneumático, se puede decir que el amado se transforma («yo tu idólatra fui, tú mi homicida»[92]) en asesino de su amante. Después de llamar desesperadamente a la puerta de los ojos del otro, el amante se destruye al serle vedado el acceso a la superficie lisa del ser amado donde quisiera reflejarse:

> Voyme a vengar en una imagen vana
> que no se aparta de los ojos míos;
> búrlame, y de burlarme corre ufana.
> (núm. 358, vv. 9-11).

Demasiado imprudente por hospedar al fantasma aniquilador, la imaginación del amante lo arroja de su propia casa, enviándolo a pasear, *Salmo* XXVI: «después de tantas lágrimas perdidas / y tantos pasos sin concierto dados», allá donde los cuerpos no tienen sombra:

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía;
> paso luchando a solas noche y día
> con un trasgo que traigo entre mis brazos
> (núm. 358, vv. 1-4)[93].

«Extraña situación, y sin ninguna salida, si continúa así: una persona sin alma languidece y se muere»[94]: «Aquí para morir me falta vida, / allá para vivir sobró cuidado: / fantasma soy en penas detenida»[95]. En Quevedo la salida es la del Fénix, símbolo sacro y profano de muerte y renacimiento en las propias llamas: entre la consunción, «Yo soy ceniza que sobró a la llama»[96], la locura y la trascendencia o «parto tan dichoso»[97] de sí mismo[98].

En el soneto «Fuego, a quien tanto mar ha respetado» el tópico de «El cuerpo, que de l'alma está desierto»[99] se transforma en un despojo casi voluntario: «Yo dejo la alma atrás», para concluir: «llevo adelante / desierto y solo el cuerpo peregrino»[100], un desenlace paradójico ya que la noción de peregrinaje, de «*homo viator*», es espiritual, se adscribe al alma; un cuerpo no solo deshabitado sino peregrino es una contradicción, un absurdo ilustrativo de la polaridad entre «fin àmor» y «fol

[92] *PO,* núm. 467, v. 4.

[93] Para la sabiduría psicológica de la Edad Media enamorarse equivale a «"amar por sombra" o "por figura", toda profunda intención erótica está siempre dirigida idolátricamente a una *ymage*» (Agamben, 2001, p. 150); para el lector medieval «el error de Narciso no era tanto el amor de sí mismo, sino el trueque entre imagen y criatura real» (p. 149). En Quevedo coinciden ambos sentidos: Acteón se enamora de Diana, que antes «De sí, Narciso y ninfa, se enamora» (núm. 346, vv. 5); la fábula «Significa el mal que entra en la alma por los ojos». Ver también el panorama de Ruiz Esteban, 1990.

[94] Culianu, 1999, 63.

[95] *PO,* núm. 474, vv. 12-14.

[96] *PO,* núm. 489, v. 9.

[97] *PO,* núm. 460, v. 2.

[98] Sobre el ave Fénix en la poesía de Quevedo: Arellano, 1999, y Nider, 2002.

[99] *PO,* núm. 488, v. 5.

[100] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* ed. Arellano y Schwartz, p. 115.

amour»[101]. Alma y cuerpo hablan dos lenguas no solo distintas o incluso incompatibles, sino también inaudibles una para la otra; el sentido interno es el único capaz de oírlas y comprenderlas, desempeñando también la función de traducir, según la dirección del mensaje, de una a otra; y como los vocablos del lenguaje del alma son fantasmas, todo lo que recibe de parte del cuerpo, incluyendo el lenguaje articulado, tendrá que trasponerse a una secuencia fantástica. Por la supremacía del alma sobre el cuerpo, el fantasma posee preponderancia sobre la palabra y precede al mismo tiempo a la articulación y al entendimiento de todo mensaje lingüístico: «Basta ver una vez grande hermosura; / que, una vez vista, eternamente enciende, / y en l'alma impresa eternamente dura»[102]. De aquí deriva la existencia de dos gramáticas distintas, una gramática de la lengua hablada y una gramática de la lengua fantástica siendo la primera mucho menos importante que la segunda. La pérdida de la razón equivale a la sustitución de la gramática de la lengua hablada por una gramática de la lengua fantástica más allá del tiempo[103]: «Hoy cumple amor en mis ardientes venas / veintidós años, Lisi, y no parece / que pasa día por él»[104]. La originalidad de la poesía amorosa de Quevedo quizá pueda describirse como una aproximación violenta entre el lenguaje del fantasma y una conciencia –sacrificial– del propio cuerpo.

El amante como chivo expiatorio

El lenguaje del fantasma nacía de la ausencia de la amada, y evoca el silencio de Dios y su ocultamiento durante la muerte de Jesús. El cristianismo no recibió la revelación de Dios en el triunfo del Mesías, en su manifestación gloriosa y majestuosa, sino en la debilidad de la muerte de Jesús; la impotencia de Jesús, su menesterosidad, dio a entender que toda la imaginería de Dios –dominador, todopoderoso, terrible– debía reemplazarse por la de un hombre que se entrega voluntariamente a la muerte; después la Resurrección hizo comprender a Pedro y a Pablo, y a todos sus creyentes, que cualquier manifestación de violencia sagrada es violencia contra Cristo. Los sucesos del Viernes Santo sobresalen entre los motivos ascéticos y teológicos tratados por Quevedo en su poesía religiosa, y suelen revelar la indignidad de los hombres y la soledad del hombre Jesús. En el *Salmo* XXV, «La profecía en su verdad quejarse», del *Heráclito cristiano* la contemplación interior de la víctima en la cruz lleva al penitente a cuestionarse la paternidad divina. En los *Salmos,* en el *Libro de Job* o en los profetas había preguntas y quejas dirigidas a Dios por sus clamorosas ausencias en momentos de persecución y de pruebas, pero nunca se cuestionaban la noción de Dios Padre. Quevedo, como una parte de la Teología

[101] Sobre esta «folie d'amour» en la poesía áurea española: Gendreau-Massaloux, 1981.

[102] *PO,* núm. 471, vv. 9-11.

[103] Y que explica la atemporalidad de la palabra lírica en el Barroco, criticada por Antonio Machado, *Nuevas canciones,* pp. 223-24.

[104] *PO,* núm. 491, vv. 1-3.

en el siglo XX (para Blumenberg, en *Matthäuspassion,* el grito de Jesús en la cruz representa «el fracaso de Dios sin más»[105]), va más lejos, y ante el sufrimiento y muerte de Jesús como un excluido confiesa:

> dejado de un ladrón, de otro seguido,
> tan sólo y pobre, a no le haber nombrado
> dudara, gran Señor, si tenéis Padre.
> (núm. 37, vv. 12-14)

En *De las cosas ocultas desde la fundación del mundo*[106], Girard ha explicado, cómo antes de Cristo la acusación satánica contra el débil resultaba victoriosa gracias al contagio violento que encerraba a la humanidad en sistemas mítico-rituales. La acusación calmaba temporalmente la violencia de los hombres, pero se volvía contra ellos porque los esclavizaba a Satán, o a los principados y potestades, y a sus dioses falsos y sangrientos sacrificios. El texto evangélico rompe con los mitos anteriores en la medida en que los participantes creían realmente en los poderes maléficos de la víctima. Al subrayar la inocencia de la víctima expiatoria (Cristo), los Evangelios revelaron la lógica de la «violence et le sacré», título de la obra clásica de Girard, y anularon la deuda del hombre caído manifestando su inocencia. Al escenificar su oblación el amante de Quevedo proclama la verdad de su llama purificando la «relación» imposible, con Lisi o las Floralbas, de las tensiones y fracturas entre lo erótico y lo espiritual. Traducida a la dialéctica del amor cortés, el hombre Jesús (el poeta-amante) es inmolado por su dios (la amada) y por la dureza de corazón del hombre (Lisi, Flora…); el amante se define como *Le Bouc Emissaire* de Girard, un chivo expiatorio que cual Cristo erótico se entrega en sacrificio a una amada (humanidad) caracterizada por la ingratitud y la dureza de corazón: «¿Quién te venga de mí, divina ingrata, / más por mi mal que por tu bien hermosa?»[107]. El tópico cortés de la «belle-dame sans merci», del «Hermosísimo invierno de mi vida»[108], se confunde con la metáfora central de la cultura Barroca, la pasión de Cristo. Calderón aprovecharía la confluencia entre la Religión del amor humano y la «referencia siniestra al rito sacramental»[109] para denunciar la tergiversación del sacrificio eucarístico en la venganza por honor; en *El médico de su honra,* por ejemplo, la «víctima propiciatoria» no es el Hombre-Dios, sino la Mujer-Diosa, «pequeño cielo» en la definición calderoniana[110].

[105] Blumenberg, 1996.
[106] Girard, 1982.
[107] *PO,* núm. 368, vv. 7-8.
[108] *PO,* núm. 328, v. 1.
[109] Trías, 2001, p. 62.
[110] Ver Trías, 2001, p. 62. También el antijudaísmo de Quevedo, resultado de una interiorización moral violenta, manifiesta una relación metafísica con el prójimo en términos de víctima y victimario, de aniquilación y sacrificio. Sobre el proceso de victimización en *El Buscón* así como acerca de la relación entre víctima y victimario, Bandera, 2004. Ver del mismo autor, 1997.

En la poesía de Quevedo el lugar de la víctima propiciatoria lo ocupa el amante, que se ofrece en sacrificio idólatra a una mujer divina siempre ausente, y con quien la relación solo puede sustentarse en el sufrimiento. En el soneto «Puedo estar apartado, mas no ausente»[111] el impulso erótico es, como para Moisés (*Éxodo,* 26) la entrada en el Santuario, penetración en lo más arcano del templo, sin velo ni imágenes; en *L'erotisme,* Bataille también definirá el anhelo erótico como *profanación* de una hermosura «en mortal velo»[112], pura y misteriosa[113]. En otros poemas ante la imposibilidad de profanar el objeto de deseo, cuya profanación y degradación inspira muchos poemas satíricos, la violencia erótica se desvía hacia el sistema simbólico sagrado, y sobre el hablante sacrificado y santificado por su propio fuego.

De nuevo Quevedo actualiza la poesía amorosa de cancionero; según Parker el amor cortés se expresaba en los cancioneros del siglo XV en términos religiosos llegándose «incluso a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose con frecuencia el amante como mártir de su fe»[114]. El movimiento de deificación de la amada, puramente galante en algunos sonetos («Pues mi pena ocasionas, pues te ríes / del congonjoso llanto que derramo / en sacrificio al claustro de rubíes, / perdona lo que soy por lo que amo»[115]), puede desplazarse, con «lógica cristiana», del objeto idolatrado al sujeto amante: «Si tú, que eres mi diosa, / a quien ofrezco el alma en sacrificio»[116]; el corazón del amante se eleva a «víctima de tus aras obediente»[117], y su ofrenda a Eros es la interioridad: «pues si hace trono de tus ojos claros, / Flora, en mi pecho tiene templo y aras»[118]. Entonces el aprovechamiento estético-erótico de una especie de «complejo de Jesucristo» en la poesía de Quevedo lleva, en el contexto de la cultura barroca dominada por la Eucaristía, a un tratamiento renovado, más profundo y consciente, del motivo del martirio de amor presente en la poesía de cancionero castellano. La retórica del sufrimiento, de un tormento físico-psicológico (arder, voces, negro llanto), es testimonio de la superioridad espiritual del poeta-amante, «Souffrance: supériorité de l'homme sur Dieu»[119], que merece ser trasladada al cielo. ¿Por qué si no lo habrían elegido para padecer tan tiránico tormento? Y del mismo modo que la Cruz representa el advenimiento de la libertad del hombre y cómo Jesús al ab-

[111] *PO,* núm. 490.

[112] *PO,* núm. 490.

[113] Bataille, 2002, en especial capítulo XIII, «La belleza», pp. 146-52.

[114] Parker, 1986, p. 31. La reflexión moderna descubre y desacraliza la misma estructura en las relaciónes amorosas: «Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale […]. Celui-là ou celle-là, c'est l'operateur, ou le bourreau; l'autre, c'est le sujet, la victime» (Baudelaire, «3 Fusées», *Mon coeur mis à nu,* pp. 623-24).

[115] *PO,* núm. 493, vv. 10-13.

[116] *PO,* núm. 394, vv. 19-20.

[117] *PO,* núm. 322, v. 8.

[118] *PO,* núm. 332, vv. 13-14.

[119] Weil, 1991, p. 95.

dicar de su poder revelaba que sólo es amor, y amor que salva de la muerte, el amante vencerá al tiempo y a la muerte por la intensidad de su pasión.

Un fuego de amor que podrá ser clavado en el firmamento excede, sobrepuja todos los amores previos, y merece ser al cielo trasladado. Aunque el fuego abrigado en las entrañas hace pensar en el secreto que debía guardar el «fin aman», el vocabulario del «mérito» es, además de cortés, teológico como testimonia la disputa entre la gracia y el libre albedrío, de San Agustín a Jansenio. La conjunción de mérito y deseo evoca asimismo el lenguaje de la mística[120], y modifica la tradición del amor cortés no sólo porque el amante no debía revelar los premios a que se había hecho acreedor[121], sino por lo extraño del «galardón»[122], el ascenso a la cuarta esfera. En la tradición occidental la narración del amor romántico es inseparable, desde *La vida es sueño* hasta formas populares como el cine (*Casablanca* o *Titanic*, por ejemplo), de la imagen del sacrificio. También en la poesía amorosa de Quevedo el sujeto se entrega en sacrificio, pero a diferencia del sacrificio del Redentor la inmolación sirve sólo, desde la distancia solipsista de la idolatría y la adoración, para afirmar la identidad del amante.

En el pueblo de luz

En el universo de Aristóteles, Ptolomeo, Santo Tomás y Quevedo, la tierra ocupa la posición más baja que se corresponde con su inferioridad ontológica, ya que es el lugar de la generación y de la corrupción, de los cambios rápidos y de la inestabilidad. Todo lo que se encuentra de este lado de la esfera sublunar se ve relegado a una especie de infierno cósmico. Por el contrario, las esferas planetarias son divinas, y más allá del cielo de los elementos fijos empiezan las residencias de Dios en un mundo incorruptible de éter y de fuego puro. Si en la tradición hermética el alma se convertía en aquello que contempla, y si la mujer es un microcosmos, no un pequeño mundo, sino el mundo entero en pequeño, miniaturizado, el alma del amante puede transfigurarse y ascender, o según otro soneto, enterrarse –«dentro del cielo viva sepultado»[123]– en el corazón del «*anima mundi*».

Si en los poemas morales y metafísicos la vida del penitente, una fracción de un tiempo lineal, aparecía encerrada en «el negro cerco»[124], presen-

[120] Comp. *Speculum virginum,* 193, n. 38, (en Leclerq, 1998, p. 68): «An anonymous monastic author of the twelfth century showed very clearly how union with God is realized in desire and becomes inseparable from it. He who wishes to merit reaching the threshold of eternal life, God asks of him only a holy desire. In other words, if we are unable to make the efforts which merit eternity, we are, in spite of being so base and so low, through our desire at least for eternal realities already hastening toward it».

[121] Ver Olivares, 1995, p. 113: «Aunque Quevedo cultiva un género que exige adherirse al ideal cortés, nos quedamos con la impresión de que en realidad no puede reconciliarse con los cánones éticos del mismo». Ver también Krabbenhoft, 1995.

[122] Ver Nelli, 1991.

[123] *PO,* núm. 462, v. 14.

[124] *PO,* núm. 28, v. 10.

te, pasado, futuro, de un tiempo humano caído, el fuego eleva al amante más allá del tiempo mortal y entre las siempre amantes jerarquías, el tiempo cósmico de «el cerco de la luz resplandeciente»[125], un tiempo sagrado definido por Mircea Eliade como el «tiempo ontológico por excelencia, "parmenídeo": siempre igual a sí mismo», que «no cambia ni se agota»[126].

En términos antropológicos el ascenso trasciende el dualismo entre cielo y tierra y vida y muerte, y sin embargo percibimos en la poesía de Quevedo, «verdaderos ensayos de poesía cósmica» según Martinengo[127], el naciente conflicto entre «el animismo» clásico, y su imagen viva del universo, y una sobreconciencia individualista y moderna en esa soledad clavada con la fijeza de las estrellas[128], pero también con la inmovilidad de una muerte viva, en el vacío interestelar[129]. Aunque el amor sigue moviendo al sol y a las demás estrellas, el amante de Quevedo parece no solo elevado, sino condenado a perder el contacto con ese origen generador del universo para existir en el vacío. Enrique de Villena describió cómo «quiso Salomón en el *Libro de los proverbios* stellificar las virtuosas mujeres en la fin del XXXI capítulo»; en el poema «The Good-Morrow» de John Donne el amor «makes one little room an everywhere»; los amantes pueden así «possess one world»[130], que es tanto el macrocosmos como el microcosmos; en suma, el «pequeño lugar individual de cada persona se transforma en el todo del espacio infinito al fundirse con el ser del amado»[131]. Quevedo en cambio «estelifica» su propio fuego amoroso[132].

Arder clavado

La violencia del sacrificio se ha resuelto con un ascenso heroico: «los héroes, según Sócrates, son generados por Eros»[133]. La noción de clava-

[125] *PO,* núm. 465, v. 3.

[126] Eliade, 1998, pp. 53-54.

[127] Martinengo, 1992, p. 135. Sobre el cuerpo como microcosmos puede verse: Cassirer, 1963; Barkan, 1975; Jauralde, 1992; y García Gómez, 1996.

[128] Tal vez como un juego, pero también como consecuencia del hecho de que la tierra no era más que un astro «caído», Nicolás de Oresme se preguntaba ya en el siglo XIV si la idea de la fijeza de la tierra no era incompatible con su inferioridad. Efectivamente, fijeza significaba «estabilidad», y fijas eran las estrellas del octavo cielo por ser superiores a los astros errantes. Por esta razón Nicolás de Oresme emite la hipótesis del movimiento de la tierra, pues es demasiado «vil para ser inmóvil» (ver Culianu, 1999, p. 53).

[129] Ver Pascal: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie».

[130] Donne, 1951, p. 89.

[131] Singer, 1984, II, p. 199. (Traducción mía). Sobre Donne y Quevedo: Hoover, 1978; y Olivares, 1984. También Shakesperare, *Romeo and Juliet,* Act III, esc. II, vv 21-24, p. 265 donde Julieta vincula el deseo del amado con el macrocosmos del cielo estrellado: «Give me my Romeo; and when he shall die, / Take him and cut him out in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night».

[132] El encadenamiento entre la vista, la navegación, el microcosmos de la mujer y el cielo estrellado perdura en la imaginación secularizada de Rafael Alberti. Ver, por ejemplo, su soneto «Respuesta del tiempo»: «Hoy mis ojos se han / vuelto navegantes de los / profundos cielos estrellados» en Roma, peligro para caminantes (1964-1967), p. 97. Sobre el poeta gaditano y Quevedo ver Morris, 1959; Calvo Carilla, 1992, pp. 133-44.

[133] Platón, *Cratilo,* 398 c-e.

do suele aparecer en contextos asociados al cielo estrellado: «La llama de mi amor, que está clavada / en el alto cenit del firmamento, / ni mengua en sombras, ni se ve eclipsada»[134] o en el *Himno a las estrellas*[135], en donde el desamor es origen del firmamento: estrellas clavadas, como testimonio paradójico de un dolor con premio de eternidad y de gloria: «y ya en el firmamento estáis clavadas, / pues la pena de amor nunca se olvida»[136]. Aunque la primera acepción se refiere a la transformación del amor del peregrino en una de las estrellas fijas del octavo cielo, resulta improbable, en una cultura obsesionada por la Eucaristía y por los clavos de Cristo –así la madre de Jesús ve «clavado / a su Hijo»[137]– no percibir en ese arder clavado un oxímoron sacroprofano, la imagen de una crucifixión erótica[138]. La relación entre cielo y crucifixión pertenece al imaginario cristiano: en el salmo XXIV del *Heráclito cristiano* se leía que al mediodía durante la muerte de Jesús en la cruz «hoy, honrando un madero, / las estrellas enluta el firmamento»[139]. El fuego, metonimia del alma del amante, arderá clavado, en una expresión paradójica de consunción e inmovilidad, extremo moralmente ambiguo de placer y dolor:

> Se reconocerá ahora qué es el pecado o cómo procede el pecado. Cuando la voluntad humana se separa de Dios para ser una voluntad en sí, suscita su propio ardor y arde con su propia afección, ardor que le es propio y que no tiene nada que ver con el ardor divino[140].

Ya en el más célebre soneto de Quevedo se vinculaban, «medulas que han gloriosamente ardido»[141], las médulas y el amor más ardiente y melancólico (los melancólicos «tienen grandes huesos que contienen poca medula, la cual sin embargo arde con tanta fuerza»[142]), a un perdurar («polvo enamorado») sagrado.

La sacralización del amante

La meta del amor infinito solo puede ser lo divino; Eros tiene sus raíces en la mujer, pero no tiene en ella su término. A diferencia del neo-

[134] *PO*, núm. 458, vv. 9-11.

[135] *PO*, núm. 401.

[136] *PO*, núm. 401, vv. 50-51

[137] *PO*, núm. 176, vv. 3-4.

[138] Ver Olivares, 1995, p. 130: «el adjetivo, en el sentido literal de "clavado" sugiere la idea de Cristo clavado en la cruz y refuerza una vez más la impresión de sacrificio y sufrimiento». Recordemos cómo, según el estudio de Steinberg, 1996, ya durante el primer humanismo cristiano la humanidad de Cristo sería imaginada y representada tensa por una pasión a la vez espiritual y erótica. A la memoria de todo aficionado a la poesía española acuden la tradición de *El Pastorcico* de San Juan de la Cruz, canción a lo divino de una muerte por amor profano, y el soneto de *Los heraldos negros* de César Vallejo que comienza «Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso», versión profana de la eucaristía. Ver Vallejo, 1988, pp. 42-43.

[139] *PO*, núm. 36, vv. 49-50.

[140] Escribía el místico alemán Jacob Böhme. Citado por De Rougemont, 1993, p. 177.

[141] *PO*, núm. 472, v. 11.

[142] Según la teoría de los humores de Bingen, p. 73 (citado por Agamben, 2001, p. 46).

platonismo cristiano el sujeto no llega a través del amor a una mujer a Dios, sino a una versión trascendida y deificada de sí mismo. El camino se anda mediante una práctica de purificación y de elevación del alma («cualquier paso del perdido amante / es quilate al amor puro y divino»[143]), pero mientras en el neoplatonismo cristiano culmina en la contemplación y gozo en el todo divino, y el cuerpo se salva en el alma y el alma en Dios, vida a su vez del alma, Quevedo da voz poética a una de «las pasiones de los amantes» descritas en la tradición platónica, desde el *Teeteto*[144] a la *Theologia Platonica*[145] y el *De Amore* de Ficino[146]: el amante «ciertamente desea y se esfuerza por convertirse de hombre en Dios. ¿Quién no cambiaría la condición humana por la de Dios?»[147].

Si en Occidente la herejía ha consistido en describir la experiencia religiosa como una conversión y fusión en lo divino. Creerse merecedor de eternidad y de gloria, querer asimilarse a Dios («seréis como dioses»[148]) fue según Pedro Lombardo[149] el pecado de Satán. He aquí las asociaciones infernales que brotan del acercamiento discordante, diabólico entre neoplatonismo y ortodoxia contrarreformista: resurrección dolorosa, sacrificio sin premio, eternidad sensible de la carne, ascenso del fuego como el de Cristo pero para permanecer crucificado[150]: no descenso al infierno y resurrección, sino ascenso con el infierno (recuérdese la importancia del mito de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo[151]) y hacia el infierno.

En la poesía de San Juan de la Cruz el deseo inefable de Dios se expresaba como eros, en Quevedo el deseo de la amada reviste las formas y el lenguaje de ágape que al no poder proyectarse queda en el amante, deificándolo. Si para San Juan «Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo»[152], el fuego amoroso de Quevedo vale más que el mundo sublunar y merece existir sobre él, mirarlo desde las estrellas. El movimiento del fuego ascendente, este hacer «verdad la fénix en la ardiente / llama»[153], puede asimilarse a una subjetivización de la «sed ontológica» que lleva, según Mircea Eliade, al hombre religioso a

> situarse en el meollo de lo real, en el Centro del mundo: allí donde el Cosmos ha comenzado a venir a la existencia y a extenderse hacia los cuatro horizontes [...] allí donde se está lo más cerca posible de los dioses[154].

[143] *PO,* núm. 292, vv. 10-11.
[144] Ver Platón, *Teeteto,* 176 a / b.
[145] *Theologia Platonica,* XIV, 1-8.
[146] Ficino, *De Amore,* II, 6.
[147] Ficino, *De Amore,* p. 37.
[148] Ver *Génesis* 3, 5.
[149] Pedro Lombardo, *Sent* 2.6.1.
[150] Dante en el fondo de su *Inferno* representa a Satán clavado sobre la cruz. Para la tradición teológica *Colosenses* 2, 18, Freccero, 1965, pp. 11-26: 21, 22.
[151] Schwartz, 1993.
[152] San Juan de la Cruz, *Dichos de luz y de amor,* 34, p. 413 en *Vida y obras de San Juan de la Cruz,* 1978.
[153] *PO,* núm. 450, vv. 1-2.
[154] Eliade, 1998, p. 52.

La sacralización de lo profano en la poesía amorosa de Quevedo representa una forma doble de furor: furor poético, que desea sobrepujar a los poetas petrarquistas y a sus amantes mitológicos y literarios (Sísifo, Orfeo, Tántalo, Ícaro, Scévola…); y furor amoroso que desafía las «fronteras infernales» del amor humano[155].

Poesía de ida

Entre la eucaristía de la llama y los despojos (cuerpo deshabitado, ceniza, polvo) del amante, eros se viste de ágape. Pero se trata solo de eso, de un ropaje porque la tensión entre lo sagrado y lo profano, que en la peregrinación de Dante llevaba a Beatriz a transmutarse en la Virgen María, y en el cancionero profano de Petrarca concluía con una palinodia, posee en Quevedo un desenlace narcisista, melancólico, cerrado[156]. En la tradición cristiana «*cupiditas*» es un amor falso no solo porque está mal sino porque carece de sentido; desear significa 'querer obtener algo de lo que se carece'; «*cupiditas*» es un deseo de las cosas del mundo que pertenecen como el hombre a la esfera de lo creado, y cuyo ser está mezclado con la nada en un grado aún mayor que el suyo. El hombre se convierte en aquello que ama, y si ama la carne se convierte en carne y pierde su ser más elevado[157]. Por ello la poesía amorosa oscila, sin mediación posible, entre la divinización de un fantasma y la conciencia de anonadamiento –hacerse nadie, hacerse nada– del sujeto deshabitado. Si la lírica de San Juan es «poesía de vuelta»[158], contemplación de la naturaleza transida de la belleza de Dios tras el éxtasis, la poesía del fantasma quevediano es poesía de ida que culmina en la exaltación de una muerte voluntaria, enamorada y divinizante. Convergen así varias tradiciones: el espiritualismo petrarquista y neoplatónico, la mitología ovidiana del ave Fénix[159], el amor deseo de los elegíacos romanos y la erotización de la encarnación y resurrección cristianas. Si en el soneto «Cerrar podrá mis ojos» asistimos a un descenso solitario en la interioridad corporal que deviene, tras Tíbulo y Propercio, triunfo y perduración en la inmanencia, en «Fuego, a quien tanto mar ha respetado»[160] la muerte imaginada es, en cambio, transgresión ascendente y exaltación dolorosa en la trascendencia; ambas fórmulas se combinan en otros sonetos como «Estas son y serán ya las postreras»[161], dualismo

[155] Retórica del límite y de la extremosidad propia de la poética del furor en el Barroco, y de la consideración del vate como «segundo Dios» en una concepción divina (*Fedro*) de la poesía basada en la invención y en la aspiración a la inmortalidad. Ver Egido, 1990, especialmente pp. 14-18. Sobre la relación entre Quevedo y el petrarquismo a la luz de las teorías de Harold Bloom, Navarrete, 1997. Sobre el descubrimiento del genio en el Renacimiento: Panofsky, 1998; Cassirer, 1963.

[156] Sobre melancolía y conciencia secular en la España de Quevedo ver Soufas, 1990.

[157] San Agustín definía en las *Confesiones* la continencia como unidad de ser.

[158] Aranguren, 1997, p. 318.

[159] Ver Ovidio, *Metamorfosis,* 15, vv. 392-407.

[160] *PO,* núm. 292.

triunfante, triunfo del alma y del cuerpo escindidos: «Espíritu desnudo, puro amante, / sobre el sol arderé, y el cuerpo frío / se acordará de Amor en polvo y tierra»[162]. Ascenso neoplatónico y resurrección y memoria de la carne (en el sepulcro). En sus poemas amorosos más audaces Quevedo trae el cielo a la tierra para elevar su llama al cielo o sepultarla en una «teologización» subversiva no de la mujer, sino del fuego que ella engendra, y que dice más de la calidad del amante y de la pureza divina de su deseo, que de la amada. Poesía de ida y delirio sin posibilidad de retorno.

> La dialéctica de Eros introduce en la vida algo totalmente extraño a los ritmos del atractivo sexual: un deseo que no decae, que nada puede satisfacer, que rechaza incluso y huye de la tentación de colmarse en nuestro mundo, porque no quiere abrazar sino al Todo. Es la superación infinita, la ascensión del hombre hacia su dios. Y ese movimiento es un movimiento sin retorno[163].

Movimiento sin retorno que en la poesía de Quevedo anuncia –Aleixandre, *Pasión de la tierra*[164]– la sacralización moderna de la inmanencia: «amé muriendo, y vivo tierra amante»[165]. Naturaleza sin el auxilio de la gracia y espiritualizada por la pasión erótica: sacralización contra la muerte y el olvido del «polvo sin sosiego»[166], y que resuena aún en el «This quiet Dust was Gentlemen and Ladies» de Emily Dickinson[167].

Ausencia de relación

Conforme a los tres grados de amor (bestial, humano y divino) de Ficino la relación con la mujer, sentida como «*mysterium*» en la tradición cortés desde Chretien de Troyes, es sólo contemplativa[168]. Y sin embargo eros se ha revelado cárcel (de ausencia, tiempo y olvido) que alumbró en soledad la conciencia metafísica; como en el resto de la obra de Quevedo ausencia de relación y soledad configuran también en la poesía amorosa la estructura radical de la existencia. Según corresponde a una poética del «*dia / bolón*», la voz poética está des-ligada de sí misma, del cosmos (el breve cielo de Lisi) y de dios (Eros).

[161] *PO*, núm. 473, v. 1.
[162] *PO*, núm. 473, vv. 9-11.
[163] De Rougemont, 1993, p. 62.
[164] Aleixandre. 1960, pp. 145-212.
[165] *PO*, núm. 425, v. 56.
[166] *PO*, núm. 420, v. 1.
[167] Dickinson, 1960, poem 813, p.395-96.
[168] Ver Heer, 1961, p. 181: «All Chrétien's work, indeed all Arthurian romances of the first rank, were attempts at expounding the processes of man's interior development [...] The remedies prescribed for the man who has strayed a thousand times into the jungle of his immature passions are women, "nature", *mysterium*. In the romans, therefore, a woman is always at hand to transform and ennoble a man. Through his relationship with the woman the man gains access to his own soul, to the deeper layers of his heart».

Quevedo sacraliza e inmoviliza el objeto de amor, lo sitúa en el orden de la idolatría; por un lado, introduce lo divino en un objeto de este mundo, y por otra lo aparta del mundo. El amor concupiscencia, y el sentimiento metafísico que revela los límites de ese amor, apenas toca el qué de la persona y deja fuera el quién. Se trata de la diferencia entre la poesía de senectud de Lope a Amarilis y la de Quevedo a Lisi (o entre los individuos des-ligados de *El Buscón* y el papel de la amistad en *El Quijote*).

En la teoría del amor de Ficino los amantes mueren para sí para renacer en el otro: la deificación del amado equivale a un sacrificio que transforma, en una doble resurrección compartida, la muerte en vida: cada amante revive con una identidad nueva y más rica, las del amante y el amado[169]. Así lo imaginaron Garcilaso, al final de su primera égloga, y John Donne, para quien entre los amantes fieles la unión de las almas en el tiempo alumbra un amor eterno capaz de reconciliar el alma, el cuerpo y el cosmos[170]; en cambio, entre la amada y la voz del amante de Quevedo parece interponerse, como entre Simone Weil y Dios «l'épaisseur de l'universe», todo el espesor del universo[171]. Si en la poesía moral existía un abismo ontológico entre el Hombre y Dios, la poesía amorosa –«¡Oh en el reino de Amor huésped extraño!»[172]– también denota una distancia mayor entre el amante y la amada que la poesía petrarquista de Garcilaso a Lope. Y así, a una soledad mayor, sentida simultáneamente como mérito y castigo, debe corresponder un amor también mayor que el de otros cancioneros[173].

Conciencia y delirio («Erato» contra las otras musas)

Poesía intelectual, consciente o sentimental según la terminología de Schiller[174], la tensión quevediana entre pasión o voluntad y conciencia formal es una característica del siglo XVII y de la modernidad científica y matemática (Descartes, Spinoza, Pascal) emergente. En la música, por ejemplo, existió entonces un intento por reducir la música a armonía y la armonía a la física, a fin de controlar la energía erótica a través de la violencia, pero de una violencia disfrazada como orden[175]. El fondo de los poemas amorosos de Quevedo reflejan el conflicto consciente por el que una voz nada sentimental, rotunda y grave, describe su interioridad invadida («Amor me ocupa el seso y los sentidos»[176]), saqueada («Una

[169] Ver Ficino, *De Amore,* II, 8.

[170] Sobre el cuerpo en Donne y Quevedo, y la contradicción religiosa entre huida y esclavitud del cuerpo en relación a la encarnación de Cristo: Scarry, 1988.

[171] Weil, 1991, p. 107.

[172] *PO,* núm. 461, v. 12.

[173] El amor en Quevedo está cerca de lo que Tennov, 1981, define como dependencia, obsesión, agonía, placer morboso, que tienen su raíz en el vacío interior de un sujeto aislado de sí y del mundo.

[174] Según observó Sobejano, 1984, pp. 9-10.

[175] Ver McClary, 1985, en Attali, 1985, pp. 149-58.

risa, unos ojos, unas manos / todo mi corazón y mis sentidos / saquearon»[177], enferma de melancolía y deseo; extrema Quevedo una disposición que reconocíamos en las metáforas bélicas de la poesía amatoria de Jorge Manrique –el amante conquistado por el amor–, sobrepujando al poeta de cancionero por medio de la soledad glacial de las metáforas petrarquistas (en una primera versión, anticipados tres siglos, de la «deshumanización del arte»). La forma parece entonces oponerse, reprimir también –como si de una circunstancia opresora se tratase– el vuelo de la pasión; la rigidez, la contundencia métrica y sintáctica sofoca, incapaz de explicarlo pero revelándolo secretamente, el sufrimiento inmitigable de un amor no correspondido. La tensión entre el cuerpo y la conciencia se proyecta en el diálogo entre el fondo y la forma de esta poesía entre el relato de la quemadura de un amor imposible y la conciencia de su irrealidad, de su carácter fantasma o narcisista. La pasión se enfrenta a la virtud estimativa, o conciencia de que esa pasión supone la contemplación obsesiva de un fantasma interior indigno de ella, perspectiva dominante en la poesía satírica. Como si esta poesía acogiera en sí la melancolía de Petrarca y el racionalismo de Giordano Bruno, para quien el poeta florentino al carecer de suficiente fuerza de espíritu para ocuparse de algo mayor, se pone a cultivar asiduamente su melancolía aceptando la tiranía «de una indigna, imbécil, estulta y ruin inmundicia»[178]. Todo, según Bruno, por ese eclipse de sol, «ese castigo, esa repugnancia, ese hedor, esa tumba, esa letrina, esa menstruación, ese cadáver [...], que con una apariencia externa, una sombra, un fantasma, un sueño»[179], un encanto circense puesto al servicio de la procreación nos engaña al tomar la forma de la belleza[180]. Frases reminiscentes de la prosa moral de Quevedo y a las que se opone, no sin ambivalencia, la poesía amorosa[181].

Por ello el poder de esta poesía es aún mayor si volvemos a contrastarla con la poesía metafísica, moral y satírica: poesía dirigida a humillar a quienes pierden el respeto a ley severa y en su intento desafian al Creador: analogías entre el gusano y el hombre, pasiones inútiles (avaricia, gula, so-

[176] *PO*, núm. 486.

[177] *PO*, núm. 442, vv. 9-11.

[178] Bruno, 1987, p. 4.

[179] Bruno, 1987, p. 4.

[180] Bruno, 1987, pp. 4-5; ver el estudio de Nelson, 1958.

[181] La mujer como entidad suprasensible y las diatribas más terribles propias de la tradición misógina ocupan el espacio de musas diferentes, pero a veces se combinan en poemas amorosos burlescos el aspecto esencial, que hace de la mujer un breve cielo, y el aspecto natural que ironiza aquél. (Ver, por ejemplo, el apartado «Petrarquismo paródico en *Canta sola a Lisi*» en Navarrete, 1997, pp. 262-98; Paterson, 1984; Jiménez Calvente y Gómez Moreno, 2002). Son poemas que funcionan como contrapunto para mostrarnos cómo el enamoramiento enseña cierta humildad a la mente analítica, la lección de que, aunque luchase duramente por elevarse hasta una pureza inmutable, la experiencia será imperfecta y por tanto su análisis jamás podría alejarse demasiado de la ironía. La lírica amoroso-burlesca de Quevedo se sitúa en el interior de esta contradicción entre los polos esencial (platónico) y natural, petrarquista y antipetrarquista, de la tradición poética.

berbia, ambición…) devoradas por la muerte. Si la obra moral de Quevedo reivindica la trascendencia divina, la distancia o diferencia cualitativa entre hombre y Dios, y está saturada de elementos estoicos, patrísticos y de un racionalismo escolástico carente de todo vestigio místico, en cambio la poesía amorosa se inunda de valores y léxicos sagrados, en una especie de mística del amor profano frustrada. La conciencia sola frente al macrocosmos simbolizado en el «breve cielo», en los «Vivos planetas de animado cielo»[182] de la dama esquiva, y el hallazgo de correspondencias inauditas entre la Naturaleza y la Gracia erotizan el alma y espiritualizan el cuerpo, y el maniqueísmo de los poemas metafísicos y satíricos se transforma en las eucaristías profanas de la poesía amorosa. En la poesía moral dirigida a afirmar la providencia, el «mérito desnudo»[183] no aseguraba la salvación; en cambio, en la poesía amorosa los signos eróticos de elección divina semejan una suerte de calvinismo profano: «Señas me da mi ardor de fuego eterno»[184]; también frente al autosacrificio del amante, varios sonetos morales defienden el punto de vista bíblico y clásico (Ovidio y Séneca[185]) sobre el sacrificio espurio como una insubordinación contra el Creador. Confrontar el *Heráclito cristiano* y los poemas amorosos testimonia la disputa entre «*cupiditas*» y razón moral, o entre una conciencia estoica y católica y lo que para Bruno representan «las confusas complacencias del subconsciente que, en los escritos de Petrarca, se ven sistemáticamente elevados a una dignidad intelectual»[186]. Y así «Sólo el necio mancebo, / que corona de flores la cabeza, / es el que sólo empieza / siempre a vivir de nuevo», ridiculizado en el salmo IX del *Heráclito,* reaparece para protagonizar un *Idilio* de la musa *Erato:* «Coronemos con flores / el cuello, antes que llegue el negro día»[187]. Conjunciones y disyunciones entre los dos signos que según Octavio Paz definen a los hombres y la civilización: el signo cuerpo y el signo no cuerpo; diálogo encarnizado entre represión (el *Heráclito cristiano* y la poesía satírica) y sublimación (poesía amorosa) de los poderes de un dios Eros, a la vez creador y destructor[188].

Si la poesía moral proponía como modelo al hombre libre de los estoicos, el hombre que sabiéndose mortal se posee a sí mismo, en la amorosa el sujeto busca, a veces a su pesar y contra su conciencia, ser poseído y desposeído, lanzado fuera de sí al éxtasis; si la obra doctrinal de Quevedo proclamaba la miseria y limitación del hombre y de su

[182] *PO,* núm. 443, v. 9.

[183] *PO,* núm. 133, v. 14.

[184] *PO,* núm. 479, v. 9.

[185] Ver Rey, 1995, p. 59. Léanse, por ejemplo, los poemas «Para comprar los hados más propicios» (núm. 69), «Porque el azufre sacro no te queme» (núm. 53) o «Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh, Licas!» (núm. 132) en el que se muestra, según el título, «lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres, y que sus oblaciones para alcanzarlas son graves ofensas»: «Y hoy le ofenden ansí, no ya propicio, / que, vueltos sacrificios los altares, / arma su diestra el mesmo sacrificio» (núm. 132, vv. 12-14).

[186] Culianu, 1999, p. 107.

[187] *PO,* núm. 384, vv. 61-62.

[188] Ver Paz, 1991.

cuerpo («polvo soberbio y presuntuoso / ambiciosa ceniza»[189]) acercándose en su desvaloración al «*De contemptus mundi*» y a la versión jansenista del catolicismo, la poesía amorosa y su protagonista sacralizado se levanta como un grito de protesta, que plantea y resuelve en el delirio el conflicto psicológico y metafísico del enamoramiento: el amor sólo se concibe a sí mismo sin límites; al mismo tiempo los amantes saben que su amor tendrá límites –si no en la vida en la muerte–, que es según Bataille el imperio del erotismo real: la prolongación del amor más intenso en ausencia mortal de la persona amada. El fuego erótico navega más allá del mar de la muerte de *Polimnia* y contra el estoicismo y toda la sabiduría de la Antigüedad, resumida en la máxima «Mortal, piensa como mortal», la mejor poesía amorosa de Quevedo se finge escrita desde el delirio, arrebatada más allá del bien y del mal «en una especie de trascendencia de nuestras comunes condiciones, en un absoluto indecible, incompatible con las leyes del mundo»[190], y que se experimenta «como *más real que este mundo*»[191]; pero también desde la *conciencia* de estar delirando[192].

Habría que matizar el dictamen de Borges (la fama de Quevedo no es mayor, entre otras razones, porque no es sentimental[193]): la favorable recepción moderna de la poesía amorosa se debe a esta expresión, conscientemente absurda, de un deseo erótico asimilado a un anhelo de trascendencia y de ilimitación violento, es decir, a una sed, casi siempre frustrada, de lo sagrado. Son poemas donde Quevedo pone en escena el espectáculo de la pasión: el amante de Quevedo se presenta como el que elige permanecer en el error a ojos del mundo, y sobre todo en la equivocación mayor, trágica, que significa la elección de la muerte contra la vida:

> Si hija de mi amor mi muerte fuese
> que parto tan dichoso que sería
> el de mi amor contra la vida mía
> que gloria que mi morir de amar naciese[194].

[189] *PO,* núm. 12, vv. 107-108.

[190] De Rougemont, 1993, p. 40.

[191] Conceptos que según De Rougemont definen el amor pasión, arquetípico, de Tristán e Isolda. Ver De Rougemont, 1993, p. 40.

[192] Naumann, 1984, p. 337, cree que con la antítesis «polvo será, mas polvo enamorado» «no se renuncia a conocer: se renuncia a que el conocimiento tenga sentido. El resumen de lo vivido por la conciencia es un delirio». Lo mismo puede decirse de otras fórmulas quevedianas de trascendencia erótica: arder clavado, vivir tierra amante, arder, para siempre, en el sepulcro.

[193] Borges, «Quevedo», pp. 61-62.

[194] *PO,* núm. 460, vv. 1-4.

Bibliografía

Acereda, A., «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 11-23.

Agamben, G., *Estancia: la palabra y el fantasma en la cultura occidental,* tr. T. Segovia, Valencia, Pre-textos, 2001.

Agustín, San, *Las Confesiones,* tr. A. C. Vega, Madrid, BAC, 1946.

Alberti, R., «Respuesta del tiempo», en *Roma, peligro para caminantes,* México, Editorial Joaquín Mortiz, S. A., 1968.

Aleixandre, V., *Poesías completas,* pról. C. Bousoño, Madrid, Aguilar, 1960.

Aranguren, J. y L. López, *Estudios literarios y autobiográficos,* en *Obras completas,* ed. F. Blázquez, Madrid, Trotta, 1997, vol. 6.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.

Attali, J., *Noise,* ep. S. McClary, Tr. B. Massum, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

Bandera, C., *El juego sagrado. Lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

Bandera, C., «*El Buscón:* entre la religión y la antropología», en *Quevedo en Manhattan,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 33-69.

Barkan, L., *Natures' Work of Art. The Human Body as Image of the World,* New Haven and London, Yale University Press, 1975.

Bataille, G., *El erotismo,* tr. A. Vicens y M. P. Sarazin, Barcelona, Tusquets, 2002.

Baudelaire, Ch., *Mon coeur mis à nu,* en *Œuvres Complètes,* ed. M. A. Ruff, Paris, Aux Éditions du Seuil, 1968.

Bingen, H. von, *Cause et curæ,* Leipzig, Kaider, 1903.

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Blumenberg, H., *La passion selon Saint Mattieu,* Paris, L'Arche, 1996.

Borges, J. L., «Quevedo», en *Otras inquisiciones,* Madrid, Alianza Editorial, 2003, pp. 61-73.

Borodine, M. L., *De l'amour profane a l'amour sacré,* Paris, Nizet, 1961.

Bouvier, R., *Quevedo «Homme du diable, homme de Dieu»,* Paris, Chez Honoré Champion, 1929.

Bruno, G., *Los Heroicos Furores,* ed. M. R. González Prada, Madrid, Editorial Tecnos, 1987.

Bynum, C. W., *Jesus as Mother. Studies in Spirituality of the High Middle Ages,* Berkeley, University of California Press, 1982.

Calvo Carilla, J. L., *Quevedo y la generación del 27 (1927-1936),* Valencia, Pre-Textos, 1992.

Capellanus, A., *De Amore. Tratado sobre el amor,* ed. I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990.

Cassirer, E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy,* tr. M. Domandi, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1963.

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

Culianu, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento 1484,* pref. M. Eliade, tr. N. Clavera y H. Rufat, Madrid, Siruela, 1999.

Darío, R., *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas,* 1905, en *Poesía,* pról. A. Ramos, ed. E. Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
De Rougemont, D., *El amor y Occidente,* tr. A. Vicens, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.
Dickinson, E., *The Complete Poems of Emily Dickinson,* ed. T. H. Johnson, Boston, Little, Brown and Co., 1960.
Dodds, E., *The Greeks and the Irrational,* Berkeley, University of California Press, 1951.
Donne, J., *The Complete Poetry of Donne,* ed. J. T. Shawcross, New York, Doubleday & Co., 1951.
Egido, A., «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona. Editorial Crítica, 1990, pp. 9-55.
Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano,* tr. L. Gil Fernández, Barcelona, Paidós, 1998.
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 de Santiago, 1995, pp. 225-59.
Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 47-63.
Ficino, M., *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón,* tr. R. de la Villa Ardura, Madrid, Editorial Tecnos, 2001.
Ficino, M., *Théologie platonicienne,* tr. R. Marcell, Paris, Les Belles Lettres, 1965-1970, 3 vols.
Forster, L., *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism,* Cambridge, University Press, 1969.
Freccero, J., «The Sign of Satan», *Modern Languages Notes,* 80, 1965, pp. 11-26.
García Gómez, M. C., *Hombre y naturaleza. Apuntes sobre la antropología renacentista,* Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
Gendreau-Massaloux, M., «La folie d'amour, de Garcilaso a Góngora: épanouissement et métamorphoses d'un thème mythique», en *Visages de la Folie (1500-1650) (domaine Hispano-italien),* Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980. Études réunies et présentées par A. Redondo et A. Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 101-16.
Ghil, E. M., «Imagery and Vocabulary», en *A Handbook of the Troubadours,* ed. F. R. P. Akehurst y J. M. Davis, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 441-66.
Gilson, E., *La Théologie de Saint Bernard,* Paris, J. Vrin, 1934.
Girard, R., *Des choses cachées depuis la fondation du monde,* Paris, Grasset, 1982.
Girard, R., *El chivo expiatorio,* Barcelona, Anagrama, 1986.
Girard, R., *La violencia y lo sagrado,* tr. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1998.
Gracián, B., *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza,* ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo,* Zaragoza, Librería General, 1955.
Heer, R., *The Medieval World,* tr. J. Sondheimer, New York, New American Library, 1961.
Hoover, L. E., *John Donne and Francisco de Quevedo,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1978.
Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis, 1978, 2 vols.
Jauralde, P., «Quevedo, voces poéticas en conflicto (acerca de la metáfora corporal)», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles,* ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.
Jiménez, J. R., «Poesía abierta y poesía cerrada», en *Prosas críticas,* ed. P. Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981, pp. 178-210.
Jiménez Calvente, T. y Á. 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)», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 137-50.
Johnson, S., «From Cowley», en *Rasselas, Poems, and Selected Prose,* ed. B. H. Bronson, New York, London, Holt, Rinehart and Winston, 1966, pp. 469-72.
Juan de la Cruz, *Poesías. Llama de amor viva,* ed. C. Cuevas, Madrid, Taurus, 1993.
Juan de la Cruz, *Vida y obras de San Juan de la Cruz,* Madrid, BAC, 1978.
Kempis T. de, *Imitación de Cristo,* tr. Fray Luis de Granada, Madrid, Aguilar, 1989.
Krabbenhoft, K., «Distortion and Distancing: Approaches to Courtly Love in the Poetry of Quevedo and Góngora», *Hispanofila,* 113, 1995, pp. 19-30.
Lázaro Carreter, F., «Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 291-99.
Leclercq, J., *The Love of Learning and The Desire for God,* tr. C. Misrahi, New York, Fordham University Press, 1998.
Lombardo, P., *Sententiarum libri quatuor,* Florencia, Quarrachi, 1916², vol. 192.
Lovejoy, A. O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea,* Cambridge, Harvard University Press, 1964.
Machado, A., *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo,* ed. J. M. Valverde, Madrid, Castalia, 1975.
Manrique, J., *Poesía completa,* ed. Á. Gómez Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.
Mas, A., *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
Moore, R., «Quevedo, Lisi, the Religion of Love, and the Evidence of the Manuscript Variants», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* vol. 7, 3, 1983, pp. 363-73.
Morris, C. B., «Parallel imaginery in Quevedo and Alberti», *Bulletin of Hispanic Studies,* 36, 1959, pp. 135-45.
Naumann, W., «"Polvo enamorado". Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 326-42.
Navarrete, I., *Los Huérfanos de Petrarca. Poesía y Teoría en la España Renacentista,* ed. A. Cortijo, Madrid, Gredos, 1997.
Nelli, R., «Las recompensas del amor», *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano,* ed. M. Fehher, R. Naddaff y N. Tazi, Madrid, Taurus, 1991.
Nelson, J. Ch., *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's «Eroici furori»,* New York, Columbia University Press, 1958.
Newman, F., ed., *The Meaning of Courtly Love,* Albany, State University Press, 1969.
Nider, V., «La Fénix», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 161-80.
Nygren, A., *Agape and Eros. Part I: A Study of the Christian Idea of Love; Part II: The History of the Christian Idea of Love,* tr. S. Watson, Philadelphia, The Westminster Press, 1953.

Olivares, J., «Levity and Gravity: The Interpretation of the Ludic Element in Quevedo's "Comunicación de Amor invisible por los ojos" and Donne's *The Extasie*», *Neophilologus,* 68, 4, 1984, pp. 534-45.
Olivares, J., *La poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Siglo XXI, 1995.
Ortega y Gasset, J., *Ideas y creencias (y otros ensayos de filosofía),* Madrid, Alianza Editorial, 1986.
Otto, R., *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* tr. F. Vela, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
Ovidio, P., *Les Métamorphoses,* ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vol. 15.
Panofsky, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* tr. M. T. Pumarega, Madrid, Cátedra, 1998.
Paris, G., «Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, II, *Le conte de la Charette*», *Romania,* 12, 1883, pp. 459-534.
Parker, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680,* tr. J. Franco, Madrid, Cátedra, 1986.
Paterson, A. K. G., «"Sutileza del pensar" en un soneto de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 86-96.
Paz, O., *Conjunciones y disyunciones,* Barcelona, Seix Barral, 1991.
Pico della Mirandola, G., *Discurso sobre la dignidad del hombre,* tr. P. J. Quetglas, Barcelona, PPU, 2002.
Pineda, Á., «Erotismo y religión en la poesía de Quevedo», en *Escrituras andantes: textos críticos de Literatura española,* Medellín, 1995.
Platón, *El Banquete,* tr. C. García Gual, Madrid, Alianza, 1988.
Platón, *Cratilo,* tr. J. L. Calvo, en Platón, *Diálogos,* Madrid, Gredos, 1983, vol. 2.
Platón, *Teeteto o sobre la ciencia,* ed. M. Balasch, A. A. Gorri, Barcelona, Anthropos, 1990.
Platón, Timeo, tr. F. Lisi, en Platón, *Diálogos,* Madrid, Gredos, 1992, vol. 6.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1984.
Pozuelo Yvancos, J. M., «Aspectos del neoplatonismo amoroso de Quevedo», en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés,* Murcia, Universidad, 1977, pp. 547-68.
Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
Quevedo, F. de., *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Regalado, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro,* Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
Rey, A. *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Editorial Castalia, 1995.
Rodríguez de la Flor, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Rodríguez de la Flor, F., *Barroco. Representación ideológica en el mundo hispánico (1580-1680),* Madrid, Cátedra, 2002.
Rossetti, G. P. G., *Disquisitions on the Antipapal Spirit Which Produced the Reformation,* London, Smith Elder, 1834, 2 vols.

Rothe, A., «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial,* ed. J. Iffland, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 181-225.
Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990.
Ruiz Esteban, Y., *El mito de Narciso en la literatura española,* Madrid, Universidad Complutense, 1990.
Russell, J. B., «Courtly Love as religious dissent», *Catholic Historical Review,* 51, 1963, pp. 31-44.
Savater, F., «Lo que no creo», en *Dios como problema en la cultura contemporánea,* Bilbao, Ega, 1989, pp. 91-98.
Scarry, E., *Literature and the Body. Essays on Populations and Persons,* Baltimore, John Hopkins University, 1988.
Schwartz, L., «Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo», *Filología,* 26, 1993, pp. 205-11.
Schwartz, L, «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y Letra,* 6, 1995, pp. 113-35.
Serés, G., *La transformación de los amantes. Imágenes de amor de la Antigüedad al Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1996.
Shakespeare, W., *Romeo and Juliet,* ed. J. L. Stevenson, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000.
Singer, I., *The Nature of Love. 2. Courtly and Romantic,* Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
Snell, A. M., «The Wound and the Flame: Desire and Transcendence in Quevedo and Saint John of the Cross», en *Studies in Honor of Elias Rivers,* ed. B. M. Damiani y R. El Saffar, Potomac, Scripta Humanistica, 1989, pp. 194-204.
Soufas, T. S., *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature,* Londres, University of Missouri, 1990.
Steinberg, L., *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion,* Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
Tennov, D., *Love and Limerence,* New York, Stein and Day, 1981.
Tierno Galván, E., «Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 29-33.
Trías, E., «La invención cristiana de la *voluptas*», *Hiperion,* 2, 1978, pp. 64-79.
Trías, E., *Calderón de la Barca,* Barcelona, Ediciones Omega, 2001.
Vallejo, C., *Obra poética,* ed. A. Fevrari, México, Colección Archivos, 1988.
Villena, E. de, *Doce trabajos de Hércules,* en *Obras completas, I,* Madrid, Turner, 1994, pp. 1-111.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Cardiff / Washington, University of Wales Press / The Catholic University of America Press, 1985.
Weil, S., *La pesanteur et la grâce,* Paris, Plon, 1991.
Wilhelm, J. J., *The Cruelest Month. Spring, Nature and Love in Classical and Medieval Lyrics,* New Haven, Yale University Press, 1965.

Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*

Lía Schwartz
The Graduate Center
The City University of New York

Las normas del *genus demonstrativum* en la retórica clásica propiciaban la representación de personajes según la dialéctica del elogio y el vituperio, *officia* ambos que ya Quintiliano había descrito basándose en fuentes griegas y que reiterarían los tratadistas del Renacimiento y del Barroco[1]. Los objetos del elogio y del vituperio podían ser hombres, dioses, animales o seres inanimados pero lo que determinaba el tipo de representación a desarrollar era la perspectiva adoptada por el orador, o más tarde por el escritor, para estructurar su discurso. Si de alabanza de lo bello y honesto se trataba, el objetivo era despertar la admiración del oyente o del lector por la figura descrita; si de crítica de lo feo o deshonesto, su rechazo. La determinación de lo hermoso y de lo feo podía basarse, por otra parte, en criterios éticos, con los que se juzgaba la relación entre lo bello y lo bueno, y las diversas clases en las que podían dividirse. Las teorías filográficas del Renacimiento problematizarían el principio de la identidad de lo bello y lo bueno, comparando las definiciones platónicas del amor con las aristotélicas. Así se observa en la *Theologia Platonica* y en *Sopra lo amore* de Marsilio Ficino, y en los numerosos tratados de divulgación que se sucedieron durante el siglo XVI, en los que se volvería sobre esta cuestión filosófica[2].

El pensamiento griego había unido los conceptos de lo bello –τό καλόν– y lo bueno –τό ἀγαθόν– en una síntesis léxica y semántica representada por el sustantivo καλοκἀγαθία que designaba así la conducta y carácter de un hombre καλός κἀγαθός 'de perfecta honestidad y probidad'. En la filosofía neoplatónica, se percibía esta unión como indiscutible, y así la hallamos defendida por el personaje Bembo de *Il Cortegiano* de Castiglione, para quien «non po esser bellezza senza bon-

[1] Ver Quintiliano, III, 7, 1 y ss., 1989, tomo I, pp. 465 y ss. Para su presencia en tratados previos y posteriores ver Lausberg, 1969, pp. 239-48.

tà; onde rare volte mala anima abita bel corpo» ya que «la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca»[3]. Haciendo suyas ideas platónicas y neoplatónicas afirma en el capítulo LIX, siguiendo a Ficino que «dir si po che 'l bono e 'l bello a qualche modo siano una medesima cosa». Estas ideas ejercieron gran influencia en el ámbito de las teorías retóricas que habían sistematizado la dialéctica del elogio y el vituperio en lo que respecta a la descripción artística. No sorprende, pues, que en la poesía y en la prosa áureas de contexto neoplatónico la descripción de la hermosura femenina se apoyara en la idea de que la belleza física era trasunto de la belleza del alma[4]. La caracterización de Costanza en *La ilustre fregona,* por dar un ejemplo fuera de la poesía petrarquista, se basa en este principio. Por ello, a lo largo de la novela el narrador y los personajes reiteran que su «sin par hermosura» es equivalente a su «alta honestidad», ya que Cervantes construye su argumento en torno a la identificación de hermosura y virtud[5].

Se entiende así que los retratos de elogio de figuras femeninas estuvieran reservados para ciertos géneros o subgéneros literarios, de la poesía grave a la ficción, mientras que aquellos escritos en vituperio fueran característicos de los discursos satíricos, ya sea que éstos hubieran sido compuestos según el modelo de la *satura* latina en verso, de las variantes de la sátira menipea, o de las formas dramáticas cómicas y satíricas que se desarrollaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Por tanto, la representación crítica y cómica de figuras femeninas no podía sino ser central en el *corpus* de la sátira en prosa y en verso de Quevedo, género que permitía el despliegue misógino del que hacen gala las voces inven-

[2] Véase, por ejemplo, su reelaboración en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, III, 4.1.1.1, cuando al explicar el origen del amor, Filón ofrece una nueva definición que se basa en un texto del *Banquete,* 204e-205e: «Platón define el amor como el apetito hacia la cosa buena con el fin de poseerla siempre»; y en III, 4.6.1, al referirse a la clasificación platónica del amor, y la idea del amor humano: «Denomina amor humano al que atañe a las virtudes morales, que atemperan todos los actos sensuales y fantásticos del hombre y moderan su deleite. Debido a que este amor participa de la materia física y de la forma intelectual y honesta, lo llama amor humano, por estar compuesto el hombre de cuerpo y entendimiento». Ver León Hebreo, *Diálogos de amor,* pp. 382 y 607.

[3] Ver Castiglione, *Il cortegiano,* libro IV, cap. 57, p. 322; y en el cap. 58: «I brutti adunque per lo più sono ancor mali e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la brutezza la faccia oscura, molesta, dispiacevole e trista del male». Para un estudio del léxico de la obra en relación con el de la traducción de Boscán, ver Morreale, 1959, vol. I, p. 246.

[4] Ver Castiglione, *Il cortegiano,* p. 525: «della belleza de 'quali (i. e., dei corpi umani) la più propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come participe di quella vera bellezza divina, illustra e fa bello ciò che ella tocca […] la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo».

[5] Ver Cervantes, *La ilustre fregona,* p. 388, para el soneto que le canta el hijo del Corregidor, vv. 9-14: «Para que pueda ser más conocida / la sin par hermosura que contienes / y la alta honestidad de que blasonas, / deja el servir, pues debes ser servida / de cuantos ven sus manos y sus sienes / resplandecer por cetros y coronas», noción repetida por uno de los personajes en la misma escena: «es la más honesta doncella que se sabe» (p. 389).

tadas por nuestro autor. Estos retratos desarrollan rasgos que se hicieron tópicos en los discursos cultos y populares de la literatura griega y latina, y en los discursos cultos y populares vernáculos, que funcionaron en diálogo con los grecolatinos y con la tradición bíblica y patrística a lo largo de los siglos áureos. A los *vitia* siempre atribuidos a las figuras femeninas, entre los que no faltan la codicia y la lujuria, le correspondían rasgos físicos también previsibles para acentuar su aspecto monstruoso y grotesco. La representación satírica en vituperio se apoyaba así en la asimilación de maldad a fealdad según los códigos de la retórica clásica y renacentista[6].

Sin embargo, también hallamos en la poesía amorosa de Quevedo algunos textos que recrean una variedad no satírica de la representación negativa del «sexo femíneo». Se trata de poemas en los que una mujer es interpelada, *sub specie* «amada del poeta», por su crueldad. El rasgo semántico 'dureza' que se le atribuye corresponde a la imagen de la amada esquiva, que prestigió la poesía petrarquista. Como es bien sabido, el modelo de la relación amorosa sobre el que se articulaba exigía asimismo que el desdichado amante no hallara nunca correspondencia. Por tanto, de la amada distante e inalcanzable se decía que rechazaba «sin piedad» el sufrimiento del enamorado o, interpretando su silencio como marca caracterológica, que se mostraba «altiva» o «soberbia». Así se la halla redescrita con numerosos símiles, metáforas e hipérboles que la relacionaban con objetos animados e inanimados en la poesía de Petrarca y de los petrarquistas italianos y españoles, en cuya recreación se fue forjando el discurso amoroso de Quevedo. Ahora bien, la composición de su poesía amorosa no se limita exclusivamente a los códigos petrarquistas. Por el contrario, el procedimiento habitual que sigue Quevedo se basa en el juego de *contaminatio* de citas o pasajes de contexto petrarquista con otros provenientes de la poesía elegíaca, lírica o epigramática romanas, en cuya confluencia se manifiesta la manipulación del discurso ajeno para la producción de conceptos.

Ello confirma, a mi modo de ver, que la poesía de Quevedo, en todos los subgéneros prácticados, fue de inspiración fundamentalmente libresca y no, por ello, menos original. Como otros escritores barrocos, Quevedo coincidiría con Gracián en la idea de que «vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe», ya que la erudición era «fuente del saber». Gracián definió en su tratado cuáles eran los métodos a seguir para la construcción de agudezas, método que Quevedo, sin duda alguna, había también hecho suyo en su ejercicio artístico. En efecto, sin «erudición noticiosa» no podían construirse conceptos. Pero si la erudición del poeta era según Gracián condición *sine qua non* de su arte, no bastaba haber acumulado una «sabia y selecta erudición», ya que lo importante era ponerla al servicio de la estructuración de conceptos:

[6] Me referí a estos retratos en Schwartz, 1989. Sobre este tema véanse, entre otros muchos trabajos, uno de los primeros estudios de conjunto: Mas, 1957, y Arellano, 1984.

requiérese lo más ingeniosa y necesario, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata y la historia, suceso o dicho que se aplica[7].

El artista barroco, como diría Gracián, sabía que «unas veces discurre el ingenio por invención; otras, por elección, así que no siempre se inventa; ayúdase la elección de la erudición, y aun la mesma invención para llenar y para aplicar, se vale della»[8].

Esta manera de hacer literatura es la que se hace evidente en tres sonetos amorosos de Quevedo dedicados a la *dura puella* de las elegías de Propercio, en los que renueva con originalidad dos *topoi* de frecuente aparición en los discursos poéticos renacentistas. El primero consistía en homologar a la amada con un animal salvaje. El sustantivo *fiera* podía ser modificado por diversos adjetivos que funcionaban para reforzar el sema 'crueldad', o en oxímoron, para hacer resaltar lo que hoy interpretaríamos como paradoja esencial de estos discursos amorosos, es decir, que la figura de la amada, construida por un sujeto masculino *qua* virtuosa y no complaciente, fuera acusada de lo que constituía su razón de ser en el imaginario neoplatónico. Numerosos son los ejemplos que se hallan en el *Canzoniere: fera bella e cruda* (XXIII, v. 149), *fera angelica* (CXXXV, v. 45), *umil fera* (CLII, v. 1), *vaga fera* (CCCIV, v. 3), *fera gentil* (CCCXXIII, v. 8), *aspra fera* (XXII, v. 20), *fera di bel viso* (CCXXVI, v. 2-3)[9]. Y numerosos, por supuesto, los inventados por los petrarquistas, como la *fera* que lleva esculpido en el pecho el poeta amante de Bembo, la *vaga fera* de Ariosto, la *fiera cruel* de Hurtado de Mendoza, la *fiera* predicada de Diana por un personaje de la novela de Montemayor, la *bella fiera* de Herrera y otras que salen al encuentro del lector de la poesía petrarquista y sus recreaciones[10].

En otra variante también muy reiterada en nuestra poesía áurea se especializa la designación genérica al reemplazar el sustantivo *fiera* por *tigre*. Morros recuerda ya los versos de Bembo que decían:

Se la più dura quercia, che l'alpe aggia,
v'avesse pastorita,
e le più infeste tigri Ircane nodrita, anco devreste
non esserui sì fera e sì selvaggia[11].

Pero ya en estos versos de Bembo se comprueba que la selección del tigre como epítome de ferocidad procedía también de una imagen del libro IV de la *Eneida*. En efecto, si Petrarca había dicho que Laura poseía *un cor di tigre* (CLII, 1-4), Virgilio hacía decir a Dido al reprochar al

[7] Ver Gracián, *Agudeza,* vol. 2, p. 221 («De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa»).

[8] Gracián, *Agudeza,* vol. 2, p. 228.

[9] Ha recogido estas y otras variaciones Manero, 1990, pp. 254 y ss., quien recuerda que la metáfora ya estaba presente en la poesía de Cino da Pistoia.

[10] Las enumera ya Manero, 1990, pp. 155-56.

[11] Ver Bembo, *Rime,* 1960, CV, vv. 1-4, y Garcilaso, *Obra poética,* p. 169.

amante que la abandonaba, que sólo quien hubiera sido alimentado por tigres de Hircania podía cometer un acto tan cruel: «*Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*» (IV, v. 367)[12]. Herrera citaba el verso de Virgilio al anotar los famosos versos 563-65 de la égloga II de Garcilaso, que tuvieron amplia resonancia en la poesía de los siglos XVI y XVII, y fueron así modelo esencial para la contaminación de la metáfora petrarquista con la imagen virgiliana. En ellos el amante imprecaba a la amada con reproches formulados con citas de Petrarca y de Virgilio[13].

¡Oh fiera, dije, más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas que 'l ruido
embravecido de la mar insana.

Su reiteración en la poesía posterior fue constante. Baste recordar como testimonio de la trivialización del *topos* el conocido ejemplo de *Rinconete y Cortadillo,* en el que Cervantes desconstruye la imagen en registro burlesco cuando al imprecar Cariharta al Repolido transforma el país de los *Hyrcani* del verso virgiliano, que se hallaba junto al mar Caspio, en su cercana «Ocaña»[14].

Quevedo, sin embargo, no vaciló en combinar la metáfora *amada = fiera* con el adjetivo que Garcilaso había aplicado al mar –*embravecido*– en la égloga II, para redescribir a la amada desdeñosa en el último terceto de su soneto 355: «Quéjase de lo esquivo de su dama»[15]. El poema está estructurado en torno a una relación conceptuosa de desemejanza entre Penélope, *exemplum* tópico de esposa fiel y la amada esquiva o desdeñosa. Los veinte años de espera de la fiel mujer de Ulises, que tejía y destejía una misma tela, resultan así contrastados con los hipotéticos veinte durante los cuales la amada cruel seguiría rechazando al desdichado amante.

El amor conyugal de su marido
su presencia en el pecho le revela;
teje de día en la curiosa tela
lo mesmo que de noche ha destejido
Danle combates interés y olvido, 5
y de fe y esperanza se abroquela,
hasta que, dando el viento en popa y vela,
le restituye el mar a su marido.
Ulises llega, goza a su querida,

[12] Ver el soneto CLII del *Canzoniere:* «questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa, / ch 'n vista umana o 'n forma de angel vene, / in riso e 'in pianto, fra paura e spene / mi rota sì ch' ogni mio stato inforsa» y Virgilio, *Eneida,* IV, v. 367, I, p. 420.

[13] Ver Herrera, *Anotaciones,* pp. 837-38: «Es Ircania provincia de Asia; confina de la parte que ira al Setentrión con l' Albania; en el término occidental tiene a Iberia; por la banda del Austro está opuesta a la Armenia, y le hace límite el mar de Bacú por la región de Oriente; es fertilísima de fieras y tigres».

[14] Ver Cervantes, *Rinconete y Cortadillo,* p. 201: «¡No le abra vuesa merced, señor Monipodio, no le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de Ocaña».

[15] El soneto 355 fue transmitido en *Las tres musas,* 27, b. Véase la edición facsímil realizada por Felipe Pedraza, 1999. Cito el texto de los tres poemas analizados por la edición de Blecua, 1963.

que por gozarla un día, dio veinte años 10
a la misma esperanza de un difunto.
Mas yo sé de una fiera embravecida,
que veinte mil tejiera por mis daños,
y al fin mis daños son no verme un punto.

En este, como en tantos otros poemas, Quevedo nos ofrece un perfecto ejemplo de su técnica de composición *in contaminatione,* por la cual combina la imitación de fuentes petrarquistas y elegíacas. En efecto, no se ha indicado aún que los primeros once versos del soneto están en diálogo intertextual con la elegía II, 9a, de Propercio, autor muy estudiado por Quevedo, como he demostrado ya en otro trabajo[16]. De esta elegía, titulada en traducciones modernas «Cynthia no es Penélope», vv. 3-8, procede el *exemplum* de la fiel mujer de Ulises, que Propercio contrastaba con el de Cynthia y Quevedo con el de la amada inaccesible[17].

Penelope poterat bis denos salva per annos
Vivere, tam multis femina digna procis;
Coniugium falsa poterat differre Minerva,
Nocturno solvens texta diurna dolo;
Visuram et quamvis nunquam speraret Ulixem,
Illum exspectando facta remansit anus.

Quevedo ha mantenido la mención de la tela que tejía, de los veinte años de espera y de la inalterable fidelidad del personaje. Frente a este modelo de conducta resalta la crueldad de Cynthia, a quien Propercio reprocha por ser insensible y cruel, aunque única –*quamvis dura, tamen rara puella fuit*– o por tener un corazón de hierro.

Munera quanta dedi vel qualia carmina feci!
Illa tamen nunquam ferrea dixit «amo».[18]

En cambio, en el libro IV de la *Eneida* la crueldad del amante genera la mención de la cadena de ásperos y escarpados montes del Cáucaso, habitados por tribus salvajes en la antigüedad, y así se leía en IV, 365-67:

nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.

'No fue una diosa tu madre, pérfido, ni fue Dardano el fundador de tu estirpe, sino el escarpado Cáucaso quien te dio la vida sobre sus duras rocas, y te amamantaron las tigres de Hircania'. Con un símil relacionado se reprochaba asimismo la crueldad de Anajárete, más dura que la piedra –*durior… et saxo*– en el libro XIV, vv. 698-771, de las *Metamorfosis,* donde el relato de su transformación parece rubricar la efectividad de la metáfora[19]. Anajárate es cruel y perversa: *crudelis et impia;* más vio-

[16] Ver Schwartz, 2003.
[17] Ver Propercio, *Elegías,* p. 144.
[18] Ver Propercio, *Elegías,* II, 8, 12, p. 142 y I, 17, 16, p. 96 respectivamente.
[19] Ver Ovidio, *Metamorphoseos,* XIV, vv. 712-713, 1962, vol. III, p. 114.

lenta que el mar agitado por la tormenta: «*saeuior illa freto surgente cadentibus Haedis*»; más dura que el hierro y la piedra: «*durior et ferro… et saxo*». Por tanto, el castigo que recibe es inmanente a la culpa: su pétreo pecho la condena a convertirse también en piedra: «*paulatimque occupat artus / Quod fuit in duro iam pridem pectore saxum*».

Los poetas petrarquistas italianos retomarían la metáfora insistiendo en que la amada, o su corazón, eran de *pietra* o *sasso*. Un «cor di pietra» tiene la amada en los *Amores* de Boiardo; «más dura que mármol» es la amada en la égloga I de Garcilaso, y «dura piedra» en numerosos textos de los petrarquistas españoles[20]. En la famosa canción V de Garcilaso el *exemplum* mitológico de Anajárete, de «pecho empedernido» (v. 67) cumple la función de persuadir a la amada distante recordándole el castigo que había recibido por no ceder a los ruegos del enamorado Ifis. Su ejemplo fue tan citado en la literatura renacentista, que Herrera consideró que era ocioso resumirlo[21].

En la poesía amorosa de Quevedo la amada es asimismo cruel, llámese Lisi o lleve otro nombre en la sección de la musa Erato dirigida «a varios sujetos», cuando no aparece innominada, como la dama insensible del soneto 354, «Culpa lo cruel de su dama», transmitido también en *Las tres musas:*

Hay en Sicilia una famosa fuente
que en piedra torna cuanto moja y baña,
de donde huye la ligera caña
el vil rigor del natural corriente.
Y desde el pie gallardo hasta la frente, 5
Anaxar[e]te, de dureza extraña,
convertida fue en piedra, y en España
pudiera dar ejemplo más patente
Mas donde vos estáis es excusado
buscar ejemplo en todas la criaturas, 10
pues mis quejas jamás os ablandaron.
Y al fin estoy a creer determinado
que algún monte os parió de entrañas duras
o que en aquesta fuente os bautizaron.

Quevedo combina en el soneto la imitación de tres citas. Estas provienen del relato de Anajárate del libro XIV de las *Metamorfosis,* que Garcilaso reelaboró en su canción V, vv. 66-100 y de los ya citados versos de la *Eneida,* IV, 365-67. Añade además una fuente «científica» a las fuentes poéticas. Se trata de un dato transmitido por Pedro Mexía en su *Silva de varia lección,* libro II, capítulo 31. El autor de esta poliantea, a su vez, lo recoge en la *Naturalis historia* de Plinio, libro II, capítulo 106, obra que

[20] Ver Manero, 1990, pp. 409 y ss. Recuérdense las quejas de Salicio en la égloga I de Garcilaso, vv. 57 y ss.: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas».

[21] Ver Herrera, *Anotaciones,* 201, p. 358: «Por ser muy vulgar esta fábula y tratalla largamente Ovidio en el 14 y don Diego de Mendoza en coplas españolas, dejo de referilla»; la canción V, en la p. 89 y ss.

Quevedo puede haber leído directamente, aunque parece lógico pensar que Mexía funcionara como intermediario en su transmisión.

El primer cuarteto de Quevedo reelabora el dato de Mexía / Plinio, que se reitera en el verso 14. Decía Mexía: «El río llamado Silaro, cualquier vara y aún hojas de árboles que están muchos días en él, se convierte en piedra»[22]. Y Plinio había también afirmado sobre estos prodigios que: «*similiter in flumine Silaro ultra Surrentum non uirgulta modo inmersa, uerum et folia lapidescunt*»[23]. Quevedo modifica mínimamente la información de estas polianteas cambiando el nombre del río Silaro, 'río que dividía las regiones romanas de Lucania y Campania', por la famosa fuente que sitúa además en Sicilia, pero ya Plinio y Mexía habían mencionado otras corrientes de agua que petrificaban los objetos sumergidos en ellas.

En el segundo cuarteto Quevedo retorna, en cambio, al texto de Ovidio, resumiendo brevemente la transformación: «Anaxarete, de dureza extraña, / convertida fue en piedra». En el verso 11: «pues mis quejas jamás os ablandaron», parecen ofrecer, en palimpsesto, un vago recuerdo de los versos 57 y 207 de la égloga I de Garcilaso: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas» y «Tú sola contra mí t'endureciste», por la repetición del lexema *quejas* y el juego de antítesis entre *endureciste* y *ablandaron.* El último terceto, en cambio, juega intertextualmente con el verso 366-67 ya citado de la *Eneida:* «*sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus*», en particular el verso 13: «que algún monte os parió de entrañas duras», en el que el verbo *parió* sustituye a la forma verbal latina *genuit,* mientras que el sintagma *de entrañas duras* recrea *duris cautibus* 'de duras rocas'.

Quevedo compuso aun un tercer poema sobre estos *topoi* que incorporó a su mini-cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi.* Aunque no pueda fecharse con exactitud, parecería haber sido compuesto posteriormente si se lo estudia en relación con los dos sonetos ya analizados[24]. En él se ponen de manifiesto no sólo la «erudición» de Quevedo sino su dominio de la retórica en todas sus partes. Hace ya algunos años, Paul Julian Smith se había propuesto recuperar los contextos retóricos de la poesía amorosa de Quevedo, que parecían olvidados en las interpretaciones de moda a mediados del siglo XX. Su libro ofrece datos muy sugerentes para descodificar esta poesía desde una perspectiva histórica. Recordaba Smith, por ejemplo, que los juegos de la *imitatio* de textos petrarquistas y líricos latinos en un poema se articulaban en una particular *dispositio* escogida por el autor, y que tan significativa podía ser la estructura sintáctica como los conceptos construidos sobre las citas re-

[22] Ver Mexía, *Silva,* p. 448. En el mismo capítulo se incluyen los nombres de otros ríos o corrientes de agua que tienen la propiedad de petrificar los objetos que se echan en ellos: una fuente en Inglaterra, una fuente en Alemania, etc.

[23] Plinio, *Naturalis historia,* vol. 2, p. 101.

[24] Fue transmitido en la edición del *Parnaso,* y no se conocen versiones manuscritas según Blecua; ver *Obra poética,* pp. 647-48.

elaboradas en el texto. Más aún, el desarrollo mismo de la retórica en la segunda mitad del siglo XVI y la influencia que ejerció la obra de Ramus (Pierre de la Ramée) sobre los escritores de la época, explican las conexiones a establecer entre los *genera* de la retórica y la *dispositio* de un texto poético. En efecto, si en la poesía amorosa se inventa la historia de una relación entre el poeta amante y un objeto amado, es evidente que la función de esta historia es primordialmente hacer literatura, como lo era para los elegíacos romanos y los petrarquistas que lo leyeron en el Renacimiento. La finalidad del sujeto amante que enuncia un poema, es persuadir mediante el desarrollo de una particular elocuencia que asegure el éxito del acto de comunicación que lo constituye. A la hora de convencer y persuadir, Quevedo, como Marino y otros predecesores en cuya lectura indudablemente se inspiró para escribir sus textos, no vacila en utilizar aún un vocabulario y una estructura retórica que proceden de la retórica judicial o, cuando lo considera pertinente, en combinar elementos de los tres *genera* aristotélicos: judicial, deliberativo y demostrativo[25]. El diálogo entre la lógica, la retórica y la literatura se hizo evidente no sólo en la creación literaria sino también en otros discursos. Ramus, por ejemplo, en su tratado de dialéctica, no había vacilado en citar textos poéticos para ilustrar algunos recursos lógicos. Smith recuerda así que para ilustrar el concepto de causa eficiente, Ramus había escogido el verso del libro IV de la *Eneida* ya mencionado: «*Duris genuit te cautibus horrens / Caucasus*». Eneas, según Dido, era insensible por naturaleza (*physei*) porque el objeto inanimado que le dio la vida, el monte Cáucaso, le había transferido su característica esencial: el ser de piedra.

Quevedo, en cambio, se apoyará en su manejo de la dialéctica y de la retórica para construir un soneto con el cual se propone convencer a sus lectores de la crueldad de la amada y de la desdicha del amante que no halla correspondencia. Pero quiere destacar que tanto la crueldad como el sufrimiento del poeta existen en grado superlativo y lo consigue mediante la selección de ciertas metáforas e hipérboles y de una particular disposición del enunciado. El soneto 455 de *Canta sola a Lisi,* lleva el epígrafe: «Hermosura cruel y fastosa, y infeliz fortuna de amante».

¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío
informas el rigor de tus entrañas?
Y con el parto tuyo, ¿qué montañas
tu corazón infama, helado y frío?
¿De cuál tirano aprenden señorío 5
las mesuras que ostentas por hazañas?
Esas hermosas furias con que engañas,
¿por qué hipócritas son de afecto pío?
¿Por qué añades el ceño y los enojos,
si al paso que no pueden merecerte, 10

[25] Ver Smith, 1987, pp. 56-65; para una recapitulación de estos *genera* y la división de la materia, ver Lausberg, 1968, pp. 58-65.

te siguen de tus triunfos los despojos?
El vencimiento te sobró en mi muerte;
y fue castigo y gloria el ver tus ojos,
cuando fue dicha y fue delito el verte.

Está estructurado con seis preguntas retóricas dirigidas a Lisi que exageran su crueldad, en oposición al sufrimiento del amante, sobre quien se vuelve en el último terceto. Vencido por la belleza de la amada, muere de amor, ya que no suicidado como Ifis en el relato ovidiano, mientras acepta la paradoja constante en la que existe todo amante «literario». En efecto, la visión de los ojos de la amada, *locus* privilegiado de la entrada y salida del amor según la filografía neoplatónica, es para el amante al mismo tiempo *castigo* y *gloria,* dos opuestos semánticos, como lo son *dicha* y *delito.* Los cuatro sustantivos en quiasmo y la aliteración confieren aún mayor énfasis a esta declaración de la magnitud de la pena de amor.

Los cuartetos y el primer terceto, en cambio, se focalizan en la descripción de los rasgos tópicos de la amada distante con figuras también tópicas, que se hallan reiteradas en otros poemas de esta sección de la musa Erato: su dureza y frialdad, su impasividad, sus ojos que confunden al amante, su fingido enfado. Es en los versos 1-4 donde Quevedo retoma la cita virgiliana, y la hace dialogar con citas de los textos de Garcilaso que mencionamos. Así reconocemos la relación de los sintagmas «el rigor de tus entrañas» con los versos 91-92 de la canción V: «Las entrañas heladas / tornaron poco a poco en tierra dura», y del verso: «con el parto tuyo qué montañas / tu corazón infama» con la canción V, 61-2: «No fuiste tú engendrada / ni producida de la dura tierra», verso que Quevedo ya había reelaborado en el soneto 354, verso 13: «que algún monte os parió de entrañas duras».

Finalmente, en el primer verso del soneto, Quevedo construye un concepto que funciona como hipérbole aún más persuasiva para demostrar la crueldad superlativa de Lisi: «¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío». Se focaliza en el primero de los adjetivos unidos por aliteración que califican la figura mitológica de Enío, diosa de la guerra, representada generalmente en la poesía de la época posterior a Augusto con el nombre latino de *Bellona.* En algunas fuentes mitográficas se dice que acompañaba al dios de la guerra, Ares, cuando este recorría los campos de batalla junto con otras deidades maléficas: Deimos, Phobos, Eris y las Keres[26]. «Feral» es latinismo, del adjetivo latino *feralis* 'mortífero, sangriento, funesto' y se aplica a Enío porque las deidades maléficas estaban dispuestas a beber la sangre de los moribundos.

Pues bien, según el texto de Quevedo, Lisi no sólo merece el castigo de Anajárate por ser de piedra. En verdad, parece haber sido engendrada por la furiosa diosa de la guerra y por enálage, aun sus ojos hermosos son mitológicas Furias (v. 7). De las metáforas que homologaban la ama-

[26] Ver Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 193-94 y notas complementarias.

da a una fiera y a una piedra, siguiendo la jerarquía del *arbor Porphyriana*, deriva Quevedo esta figura que la identifica con una perversa deidad, cuya crueldad o vesania funciona como grado máximo de lo imaginable en este campo de imágenes de la poesía amorosa, ya que en ella no cabía la categoría 'diabólico'. En cambio, esta será muy productiva en la poesía satírica, donde los retratos *in vituperatione* confirman las reglas del juego por el que se regían los discursos literarios en la época clásica y en nuestra literatura áurea.

A mi modo de ver, el soneto 455 del *Canta sola a Lisi* no es un texto vituperativo en cuanto a los códigos léxicos que escogió Quevedo ni debe necesariamente leerse como una invectiva satírica contra Lisi, ya que el segundo terceto explicita la aceptación del sufrimiento por parte del amante. Interpretado a partir de un enfoque psicológico actual, podría decirse que el masoquismo es constitutivo de la figura literaria del enamorado elegíaco y petrarquista y que Quevedo es heredero evidente de ambas tradiciones. En todo caso, y también desde esta perspectiva resulta obvio que aun la imagen de la belleza de la amada perfecta estética y éticamente, delata la inevitable misoginia de los sujetos masculinos que inventaron el amor en la literatura y el arte europeos durante más de veinte siglos.

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.
Bembo, *Rime,* ed. C. Dionisotti, Torino, Clasicci UTET, 1960.
Castiglione, B., *Il cortegiano,* ed. B. Maier, Torino, Clasicci UTET, 1964.
Cervantes, M., *Novelas ejemplares,* ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2001.
Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Hebreo, L., *Diálogos de amor,* ed. J. M. Reyes, Barcelona, PPU, 1986.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura,* Madrid, Gredos, 1968.
Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, PPU, 1990.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
Mexía, P., *Silva de varia lección,* ed. I. Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
Morreale, M., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español,* Madrid, Anejos de BAE, 1959.
Ovidio, *Metamorphoseos,* ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
Petrarca, F., *Canzoniere,* ed. P. Cudini, Milano, Garzani, 1986.
Plinio, *Naturalis historia,* ed. J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
Propercio, *Elegies,* ed. G. P. Goold, Cambridge-London, Harvard University Press, 1990.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo, F. de. *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español.* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, EDAF, 1999.
Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. H. E. Butler, Cambridge-London, Harvard University Press, 1989.
Schwartz, L., «*Mulier… milvinum genus:* la representación de personajes femeninos en la sátira y en la ficción áureas», en *Homenaje a Antonio Vilanova,* Barcelona, PPU, 1989, pp. 629-47.
Schwartz, L., «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 367-95.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, MHRA, 1987.
Virgilio, *Eneida,* ed. H. R. Fairclough, Cambridge-London, Harvard University Press, 1994.

Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo

David Gareth Walters
Universidad de Exeter

Introducción

Casi todos los poemas que sobreviven de Quevedo aparecieron por primera vez en una de dos ediciones: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres Musas últimas castellanas* (1670). Según la clasificación y los criterios de Blecua en sus ediciones de la obra quevedesca el número de poemas amorosos en la edición más temprana (135 poemas) representa el doble de los que figuran en la edición de 1670 (68 poemas)[1]. Hay sin embargo una desproporción en cuanto a los poemas dedicados a Lisi entre estas ediciones: 55 (40%) en la edición de 1648 en comparación con solo 14 (20%) en la de 1670. Tal discrepancia también se da en el caso de los sonetos a la misma amada: 51 entre 101 (50%) en la edición de 1648, 14 entre 50 (28%) en la otra. Estos datos sirven para demostrar la importancia que González de Salas, amigo del poeta y editor de *El Parnaso español,* atribuía a los poemas a Lisi. Su concepción de estos como ciclo petrarquista –evidente en la manera en que él mismo ordenó los poemas– sin duda le animó a presentarlos como la joya en la corona de la poesía amorosa. De hecho, es cierto que había preparado para la publicación 13 de los 14 sonetos a Lisi que aparecieron en *Las tres Musas* ya que llevan títulos, práctica que Pedro Aldrete, sobrino del poeta y editor de la edición de 1670, no seguía[2]. Es muy probable que González de Salas no se topase con estos 14 sonetos antes de la publicación de *El Parnaso español* y que pensara publicarlos en una de las tres partes restantes de la obra poética. Su muerte en 1651 le impidió realizar este trabajo y la tarea fue posteriormente emprendida por Aldrete, el cual había heredado los manuscritos quevedescos. Dado su entusiasmo por la secuencia poética parece inconcebible que González de Salas hubiera excluido estos poemas a Lisi tanto en principio como por razones de

[1] Quevedo, *Obra poética, Poesía original completa.* Las referencias a los textos siguen la numeración de ambas ediciones.

[2] Crosby, 1966, pp. 113-14.

calidad, sobre todo al no haber una obvia discrepancia cualitativa entre los sonetos a Lisi en las dos ediciones[3].

Los poemas a Lisi que figuran en *El Parnaso español* aparecen como subdivisión de la cuarta parte de dicha edición, la *Musa Erato,* con su propia introducción. Pero el proceso de agrupar poemas también ocurre dentro de esta subdivisión. Al igual que el *Canzoniere* y los ciclos poéticos que derivan de él, los poemas a Lisi de la *Musa Erato* contienen pequeños grupos de poemas construidos sobre la base de motivos parecidos, ya sea temas, imágenes o anécdotas ficticias. Tal procedimiento —una iniciativa de González de Salas según su propia admisión— era de esperar en esta sección de la *Musa Erato*[4]. Más inesperada es la adopción de la misma práctica para los restantes sonetos amorosos —es decir, los no dedicados a Lisi— en la misma parte de esta *Musa.*

Entre estos 50 sonetos[5] podríamos distinguir tres subdivisiones, si bien es cierto que no forman compartimentos estancos: mitológica, ocasional (o de circunstancia) y filosófica. Tales categorías, otra vez con una tendencia a agruparse, también aparecen en el ciclo a Lisi. Entre los primeros poemas se nota la prominencia de mitos con un sentido positivo: el fénix, Hércules; hay lo que podríamos calificar de grupo neoplatónico; y algunos poemas de circunstancia, inspirados en su mayor parte por el poco conocido poeta italiano Luigi Groto[6]. Pero existe otra clase de poema —que propongo identificar y clasificar— que figura entre los sonetos a Lisi en la *Musa Erato* pero no entre los otros poemas amorosos de la misma parte del *Parnaso.* Este tipo, sin embargo, sí se encuentra entre los poemas amorosos no dedicados a Lisi en *Las tres Musas.* Además es una clase de poema que ciertos críticos han calificado de típicamente quevedesco, el tipo que ha provocado la famosa etiqueta de Dámaso Alonso «desgarrón afectivo» y que califica de «moderno»[7].

Creo que la mejor manera de localizar y definir tal poema es mediante una investigación del tratamiento del mito —en el sentido más amplio de la palabra— en la poesía amorosa de Quevedo. Para realizar este propósito voy a dividir la utilización del mito en tres categorías: (I) el mito abierto o manifiesto; (II) el mito implícito o sumergido; (III) el mito creado o personal. Estas categorías podrían designarse más sucintamente: *analogia, simulacrum* y *scena.*

[3] Walters, 1984, pp. 56-57.

[4] Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 1, p. 117: «Confieso, pues, ahora, que advirtiendo el discurso enamorado, que se colige del contexto de esta sección, que yo reduje a la forma que hoy tiene, vine a persuadirme, que mucho quiso nuestro poeta, este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca».

[5] Quevedo, *Obra poética,* núms. 292-341.

[6] Ver Fucilla, 1960, pp. 201-209.

[7] Ver Alonso, 1950, p. 607: «El alma del lector moderno, ahíta de literatura, harta de Renacentismo y Barroquismo, en busca a través de los siglos de otra alma, ¡qué pocas veces se siente sacudida! Allá, al final de la Edad Media, está la fosca y turbia pasión de Ausias March; y aquí, en el principio del siglo XVII, el grito febril de Quevedo».

(1) «Analogia»

El término «*analogia*» es suficientemente proteico para abarcar matices de distinción en el uso más directo del mito. Aparte de la implicación obviamente etimológica de la misma palabra española («analogía») sugiere la noción de 'comparación', mientras que la traducción latina del griego ἀναλογία también nos ofrece la idea de «proporción». En el segundo soneto de la *Musa Erato*[8] hay un ejemplo de «*analogia*» en el sentido de comparación precisa o semejanza: «Compara con el Etna las propiedades de su amor», según reza el título de González de Salas. El concepto subyacente reside en la metáfora petrarquista del desdén femenino en términos de nieve o hielo, así:

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. (vv. 9-14).

«Semejante» e «imitación» son los significantes clave para una definición de la realización del mito en este caso. Otra manera de describirla sería la identificación explícita, a diferencia de la identificación implícita en un soneto sobre el mito de Hero y Leandro:

Flota de cuantos rayos y centellas,
en puntas de oro, el ciego Amor derrama,
nada Leandro; y cuanto el Ponto brama
con olas, tanto gime por vencellas.
[...]
Vela y remeros es, nave sedienta,
mas no le aprovechó, pues, desatado,
Noto los campos líquidos violenta.
Ni volver puede, ni pasar a nado;
si llora, crece el mar y la tormenta:
que hasta poder llorar le fue vedado[9].

Al igual que con el soneto de Garcilaso sobre el mismo asunto no es solo un poema puramente descriptivo o parnasiano. El último verso nos invita a relacionar el dilema del amante mitológico con el sujeto poético, condenado a sufrir en silencio. Pero más comunes que tales analogías implícitas –donde la imagen casi anega el referente– son los poemas donde destaca el concepto de proporción. Así en el siguiente soneto el amante equipara de una manera explícita su experiencia y sufrimiento con los fenómenos naturales, en su mayor parte realizados por medio de puntos de referencia mitológicos:

[8] Quevedo, *Obra poética,* núm. 293.
[9] Quevedo, *Obra poética,* núm. 311.

Si el día, por Faetón descaminado,
hubiera todo el mar y aguas bebido,
con el piadoso llanto que he vertido,
las hubieran mis ojos renovado.
Si las legiones todas de los vientos
guardar Ulises en prisión pudiera,
mis suspiros sin fin otros formaran.
Si del infierno todos los tormentos,
con su música, Orfeo suspendiera,
otros mis penas nuevos inventaran[10].

Este soneto está basado en la «*analogia*» en cuanto proporción. Sin embargo posee una estructura curiosa: en vez de funcionar según el principio de desarrollo o «*argumentatio*», consiste en una serie de enumeraciones cuyo efecto es intensificar un solo punto. La noción de proporción está inscrita muy precisamente en el poema, así la distribución de espacio entre el mundo exterior (los fenómenos naturales) y el interior (el amante) está lograda de una manera simétrica: 2 y 2 versos en los cuartetos, 2 y 1 versos en los tercetos.

Otro soneto de la *Musa Erato* se comporta de una manera inversa[11] delatando una tendencia opuesta: un modo de «*analogia*» que supone la desproporción. El título es otra vez elocuente («Ausente, se halla en pena más rigurosa que Tántalo») y sirve para explicar la paradoja de los primeros versos de los cuartetos: «Dichoso puedes, Tántalo, llamarte»; «Bien puedes en tus penas alegrarte». Porque es el sufrimiento del amante el que «tiene [...] / del reino de la noche mayor parte». El último terceto define en términos sencillos (y no todas las conclusiones quevedescas son difíciles o complejas) la razón de la ausencia de identidad: «pues tú tocas y ves la prenda amada; / yo, ardiendo, ni la toco ni la miro». Que tal clase de «*analogia*» sea la más común no debe sorprendernos si recordamos el gusto del amante petrarquista por la hipérbole y la auto-dramatización.

(II) «Simulacrum»

Al igual que «*analogia*» este término tiene varias asociaciones, incluso contradictorias. Para mi propósito no es tanto el sentido de 'imagen' o, aun menos, 'retrato' el que quiero utilizar sino connotaciones tales como «fantasma» o «sombra». Tengo en mente la idea de algo parcialmente escondido, aunque los sonetos que agrupo dentro de esta categoría revelan distintos grados de ocultación. En los cuartetos del siguiente soneto las actividades del amante están concebidas en términos de los mitos de Orfeo y Narciso injertados sobre conceptos petrarquistas:

Esforzaron mis ojos la corriente
de este, si fértil, apacible río;

[10] Quevedo, *Obra poética*, núm. 299, vv. 5-14.
[11] Quevedo, *Obra poética*, núm. 294.

y cantando frené su curso y brío:
¡tanto puede el dolor en un ausente!
Mireme incendio en esta clara fuente
antes que la prendiese yelo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que manche, ardiendo, el oro de tu frente[12].

El amante tiene poder para detener el curso de un río cuya corriente ha sido aumentada por la abundancia de lágrimas que ha vertido, mientras que su reflejo en las aguas de la fuente es de quien arde con la llama de amor pero sujeto al desdén de su dama. Esta versión de «*simulacrum*» –una que supone el disfraz más ligero– consta de alusión por paráfrasis. En otros dos sonetos de la *Musa Erato,* sin embargo, los mitos están más ocultos y surgen mediante un idéntico juego de palabras, o sea un modo de alusión léxica. La relación entre el mundo de las palabras y el mundo de las cosas era fundamental en la fabricación de mitos, y está presente tanto en Platón como en el Antiguo Testamento[13]. Ahora bien, no pretendo que haya una relación directa entre tal explotación extravagante de la etimología y el procedimiento específico de un poeta como Quevedo. No obstante, me parece que hay un interés parecido en la capacidad lúdica de las palabras para propósitos creativos en los dos sonetos quevedescos. Uno de estos es un soneto de circunstancia, que trata de cómo la amada se cubre los ojos con la mano[14]. Es un ejercicio en agudeza sostenida: un desarrollo pertinaz de la antítesis petrarquista según la cual el poeta medita sobre la manera en que el fuego emitido por los ojos de Aminta compite con la blancura helada de su mano a fin de ejercer control sobre él. El verso que me interesa viene del segundo cuarteto donde, partiendo de la idea de que el amor entra por los ojos, la metáfora del fuego aparece en una versión muy distintiva:

La vista frescos los incendios bebe,
y, volcán, por las venas los dilata. (vv. 5-6)

La imagen del volcán es significativa no solo, como sugieren Arellano y Schwartz, porque sugiere el poder del amor[15], sino también a causa de la aparente paradoja de un monte cuya cumbre está cubierta de nieve pero que, no obstante, es capaz de emitir llamas. Hay también un disfrazado juego de palabras mitológico: volcán / Vulcano y venas / Venus. Que este mismo juego de palabras aparezca en más dos sonetos me anima a creer que tal interpretación no es extravagante ya que de otra ma-

[12] Quevedo, *Obra poética,* núm. 318, vv. 1-8.

[13] Por ejemplo, la semejanza entre las palabras griegas que significan 'cuerpo' y 'sepulcro' provoca la idea platónica de cómo el alma languidece en la cárcel del cuerpo y añora el día en que la muerte la liberará (*Cratilo*). De igual manera, la historia de cómo Sansón encontró miel en el cadáver de un león que había matado (*Jueces,* 14, 8) representa una manera de afirmar que la palabra hebrea que significa 'miel' se deriva de la palabra 'león'.

[14] Quevedo, *Obra poética,* núm. 306.

[15] Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 137.

nera habría sido extraordinariamente coincidente. Uno de estos poemas es un soneto de la *Musa Erato* en el que el poeta niega con vehemencia la insistencia –en su opinión– irrazonable de la amada por la discreción y el silencio:

Arder sin voz de estrépito doliente
no puede el tronco duro inanimado;
el robre se lamenta, y, abrasado,
el pino gime al fuego, que no siente.
¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente 5
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?
Concédame tu fuego lo que al pino
y al robre les concede voraz llama: 10
piedad cabe en incendio que es divino.
Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino;
mas no le sepa de mi voz la Fama[16].

En este caso el lazo «volcán-venas» encarna el empuje emocional del soneto: sugiere una pasión no declarada pero incontenible que amenaza romper en un lamento desahogante. Pero quizás el ejemplo más elocuente de esta clase de «*simulacrum*» aparezca en un soneto a Lisi, publicado en *Las tres Musas:*

¿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; 5
el humo que de la ancha frente envía
el toro negro, y la tenaz porfía
en que el amante corazón ostenta?
Pues si lo ves, ¡oh Lisi!, ¿por qué admiras
que cuando Amor enjuga mis entrañas 10
y mis venas, volcán, reviente en iras?
Son los toros capaces de sus sañas,
¿y no permites, cuando a Bato miras,
que yo ensordezca en llanto las montañas?[17] .

El asunto de este soneto son los celos y trata la idea de que el amante desdeñado debería aceptar lo que le brinda la suerte sin quejarse. Al igual que con el otro soneto el amante expresa su indignación ante un requisito excesivo. ¿Por qué no le es permitido enfadarse por el desprecio injusto? Es mediante la imagen de los toros que el poeta evoca la idea de los celos, y en ese contexto la alusión a Vulcano y Venus posee

[16] Quevedo, *Obra poética,* núm. 322.
[17] Quevedo, *Obra poética,* núm. 497.

una resonancia apropiada: Vulcano, el marido ofendido a quien Venus le puso los cuernos.

El último ejemplo del modo de alusión mitológica que he designado «*simulacrum*» tiene que ver con la insinuación del mito por medio de la imagen. El primer soneto de la *Musa Erato* ha sido interpretado por varios críticos como exposición intrincada de otra antítesis petrarquista, basada en las isotopías del fuego y del agua:

Fuego a quien tanto mar ha respetado
y que, en desprecio de las ondas frías,
pasó abrigado en las entrañas mías,
después de haber mis ojos navegado,
merece ser al cielo trasladado, 5
nuevo esfuerzo del sol y de los días;
y entre las siempre amantes jerarquías,
en el pueblo de luz, arder clavado.
Dividir y apartar puede el camino;
mas cualquier paso del perdido amante 10
es quilate al amor puro y divino.
Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,
desierto y solo, el cuerpo peregrino,
y a mí no traigo cosa semejante[18].

No es, sin embargo, la dicotomía de fuego y agua la que se inscribe en este soneto sino más bien la de fuego y olas. De hecho, un punto de referencia para las imágenes y el tema es el soneto de Garcilaso sobre el mito de Leandro, el cual realza este mismo contraste: «Pasando el mar Leandro el animoso, / en amoroso fuego todo ardiendo»[19]. En efecto las olas constituyen la imagen clave del soneto y son el objeto de la petición patética de Leandro en el último terceto:

Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida.

Además, de la misma manera en que el soneto quevedesco tiene el viaje, sea anecdótico o metafórico, como su punto de partida, el de Garcilaso empieza imaginando a Leandro como viajero[20]. Sin embargo, Quevedo se desvía de su predecesor en la representación compleja de su pseudo-Leandro. El soneto de Garcilaso es implacablemente melancólico: se compone de una única hebra que sugiere un empuje narrativo. Contrariamente a este proceso, el soneto quevedesco no posee un hilo lineal: la imagen del viaje no produce los correspondientes indicadores secuenciales. De hecho, al final el concepto del viaje se ha asimilado

[18] Quevedo, *Obra poética,* núm. 292. Este soneto ha sido analizado en detalle por, entre otros, Blanco, 1978, pp. 306-13; Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 83-84; y Olivares, 1983, pp. 99-104.

[19] Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* p. 65.

[20] El título del soneto quevedesco puesto por González de Salas reza así: «Amante ausente del sujeto amado después de larga navegación».

dentro de las consecuencias del viaje para el sujeto poético. Si el poema de Garcilaso representa una exteriorización continua de la experiencia amorosa mediante la figura explícita de Leandro, el implícito drama mitológico de Quevedo concluye con la interiorización emocional, procedimiento muy apto en el caso de un poema que funciona por el tratamiento del mito, designado aquí «*simulacrum*»[21].

El último verso del soneto –«y a mí no traigo nada semejante»– demuestra la nítida distinción entre las categorías de «*analogia*» y «*simulacrum*». En la primera predominan semejanza y comparación mientras que en la segunda se evita este procedimiento: el poeta / amante / Leandro no consigue encontrar un correlativo adecuado para expresar su emoción. Tal incapacidad para formular un punto de referencia también indica que ahora nos conviene empezar a identificar la tercera y última categoría en el tratamiento del mito.

(III) «SCENA»

Otra distinción –en este caso entre «*analogia*» y «*scena*»– aparece en un soneto de la *Musa Erato:*

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.
La vida es mi prisión y no lo creo; 5
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.
Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano, 10
y yo padezco en mí la culpa mía.
¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio ni rescate l'armonía[22].

[21] Cruz, 1988, pp. 84-89, sugiere que el mismo Garcilaso escribió un soneto sobre el mito de Hero y Leandro en forma explícita y otro (núm. 4) que empieza «Un rato se levanta mi esperanza» que trata el asunto de manera implícita. Concluye que este soneto es sintomático de «la importancia del mito implícito como retórica poética en la obra de Garcilaso». Tras establecer lazos intertextuales con Horacio y Boscán se enfoca en la *canzone* 37 de Petrarca, el último verso de la cual –«o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa»– está traducida en el ultimo verso del soneto 4 de Garcilaso: «desnudo espíritu o hombre en carne y hueso». De especial pertinencia para mi propia interpretación del primer soneto de la *Musa Erato* como ejemplo de «*simulacrum*» es la manera en que Cruz entiende el proceso creativo en la *canzone* de Petrarca. Ver Cruz, 1988, p. 88: «se vale del mito de Leandro para dar mayor realce a su propio dolor, transformándolo y convirtiéndolo en la expresión de su propia experiencia. Tal metamorfosis demuestra la técnica retórica que utiliza el poeta por medio de la alusión mitológica implícita en la *canzone.* Sin mencionar en absoluto el mito de Hero y Leandro, Petrarca esparce a través del poema ciertas referencias intertextuales que nos indican la huella de los dos amantes desdichados».

[22] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 297.

Describir tal poema como expresión del sufrimiento amoroso apenas le hace justicia. Al nivel puramente léxico, a una formulación convencional como «llama ardiente» le siguen designaciones más emotivas tales como «tormento esquivo» y «burlador deseo». Aun más significante, sin embargo, es la manera en que el poeta reconoce que los mitos familiares pueden resultar inadecuados para su propósito. El cambio de énfasis entre el segundo cuarteto y el primer terceto es sorprendente: en vez de querer emular a Orfeo el poeta busca sustituirle. La localización del mito no es el Averno legendario sino el corazón del propio poeta, el cual suministra las formas de agresión y tormento. En efecto, el propio poeta es a final de cuentas tanto imagen como referente: «y yo padezco en mí la culpa mía». Dicho de otra manera, el poeta no solo funciona en lugar del mito, más bien es el lugar del mito: una «*scena*».

Muchos son los poemas quevedescos que caben dentro de esta categoría y delatan algunas de las características siguientes, las cuales están presentes en el soneto que acabo de citar:

a) la creación de un espacio para el drama emocional del poeta / amante.

b) la presencia de un personaje (o persona) quien ocupa este espacio (compárese la proyección freudiana).

c) como amalgama de (a) y (b), la concepción del cuerpo (o la vecindad del cuerpo) como el lugar de actividades y reacciones emocionales.

Estas características destacan más en algunos sonetos a Lisi colocados por González de Salas al final del ciclo. Aparte de estos poemas bastante conocidos, sin embargo, hay otros provenientes de *Las tres Musas* que el mismo editor casi ciertamente no había encontrado. Me dirijo primeramente al soneto que empieza «Del sol huyendo, el mismo sol buscaba»[23] el cual combina «*analogia*» y «*scena*». En los tercetos el poeta se compara a una salamandra y a un camaleón al intentar describir su experiencia amorosa. En el segundo cuarteto, sin embargo, el punto de referencia está interiorizado, aunque esto no le lleva a la formulación abstracta:

> Fue tras su libertad mi vida esclava,
> y corrió tras su vida el alma mía;
> buscaron mis tinieblas a su día,
> que dando luz al mismo sol andaba.

Al contrario, los verbos indican una realización física: un sentido de movimiento propicio a la noción de «*scena*», un espacio donde el amante puede actuar y aspirar. Aun más enérgico es el siguiente soneto en lo que se refiere a su léxico:

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía;
> paso luchando a solas noche y día

[23] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 369.

con un trasgo que traigo entre mis brazos.
Cuando le quiero más ceñir con lazos, 5
y viendo mi sudor, se me desvía;
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,
y temas con amor me hacen pedazos.
Voyme a vengar en una imagen vana
que no se aparta de los ojos míos; 10
búrlame, y de burlarme corre ufana.
Empiézole a seguir, fáltanme bríos;
y como de alcanzarla tengo gana,
hago correr tras ella el llanto en ríos[24].

La idea de abrazar sombras al comienzo del soneto tiene ecos tanto de Marino como de Petrarca[25]. El amante quevedesco, sin embargo, está dotado de una mayor capacidad para la actividad y la aventura: nos invita a pensar en las pruebas y tribulaciones de las figuras mitológicas, incluso las labores de Hércules. Mas el lugar –la «*scena*»– de los esfuerzos del amante es su realidad inmediata y constituye efectivamente la extensión de su propio cuerpo. Así hablar de tal concepción del mito como dramática no parece exagerado: se vislumbra la tendencia a la imaginación, es decir la creación de imágenes, la apropiación del espacio, y la propensión a los gestos.

Los dos sonetos precedentes de *Las tres Musas* también poseen características de «*scena*». El primer cuarteto de uno de ellos procede del rasgo convencional del monólogo interior poético por el cual el poeta se dirige a sus pensamientos y termina contemplando el espacio («aposento») que él ocupa:

Aguarda, riguroso pensamiento,
no pierdas el respeto a cuyo eres.
Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?
Déjame sosegar en mi aposento[26].

La habitación del cuarto verso recuerda la predilección de John Donne por el espacio limitado o reducido[27]. El otro soneto es notable porque combina –incluso alterna– dos metáforas que tienen que ver con espacios y escenas:

Cuando a más sueño el alba me convida,
el velador piloto Palinuro
a voces rompe al natural seguro,
tregua del mal, esfuerzo de la vida.
¿Qué furia armada, o qué legión vestida 5
del miedo, o manto de la noche escuro,
sin armas deja el escuadrón seguro,
a mí despierto, a mi razón dormida?

[24] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 358.
[25] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 757-59.
[26] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 357.
[27] Pando Canteli, 2000, pp. 51-55.

Algunos enemigos pensamientos,
corsarios en el mar de amor nacidos, 10
mi dormido batel han asaltado.
El alma toca al alarma a los sentidos;
mas como Amor los halla soñolientos,
es cada sombra un enemigo armado[28].

Una de estas metáforas –presente en la alusión mitológica del primer cuarteto y en el primer terceto– consiste en una imagen náutica; la otra, de índole militar, sugiere las imágenes violentas y fantasmagóricas de las pinturas del Bosco. No obstante, por muy deslumbrantes que sean las escenas conjuradas por el poeta, más que analogías visuales decorativas son más bien proyecciones, si no accesorios, del yo poético. El escuadrón del segundo cuarteto se relaciona con el yo y su razón; el batel atacado por los piratas es el poeta que duerme; el enemigo armado son las sombras que le circundan. En resumen, la connotación de extensión y elaboración resulta engañosa: este soneto, al igual que otros de esta categoría, se centra en el espacio reducido apto para el drama.

Me dirijo, finalmente a los sonetos mejor conocidos a Lisi, los cuales demuestran las características de «*scena*». Quizás el ejemplo más sencillo sea el que empieza «Colora abril el campo que mancilla»[29]. La mayor parte de este poema está dedicado a una descripción de los efectos de la primavera sobre el mundo natural. En el último terceto descubrimos que tal resultado no se produce en el mundo interior del poeta:

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas.

El procedimiento en este caso es semejante a «*analogia*», aunque los detalles cuadran con lo que he identificado como la creación de un mito personal. Otro soneto que se titula «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» utiliza de una manera más explícita la idea de espacio ocupado:

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de vivir, ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado[30].

Esta noción se aplica a las realizaciones tanto físicas («cuerpo») como metafóricas («corazón») de la pasión. Al igual que con los otros ejemplos de «*scena*» lo que sucede es que mientras que en otros lugares

[28] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 356.
[29] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 481.
[30] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 479, vv. 1-8.

la extensión de lo abstracto a lo pictórico depende del mito clásico aquí acaece mediante una transformación imaginativa de la realidad inmediata, de objetos que o son parte del poeta o están cercanos a él.

Los mejores ejemplos de «*scena*» son, a mi parecer, dos sonetos –piezas compañeras– que aparecen casi al final del ciclo a Lisi. En el primero de estos la imagen de la habitación está combinada con la del alimento:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta
la vida, que en mis venas alimenta
llama, por las medulas extendida.
Bebe el ardor, hidrópica, mi vida, 5
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.
La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto, 10
que a sordo mar mi ardiente pena envía.
A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto[31].

Lo que llama la atención es la manera en que la riqueza léxica no perjudica la coherencia. Además, este soneto encarna la dramatización ya que las palabras del amante se acercan al monólogo teatral: uno podría muy bien imaginar esta «*scena*» en términos de un momento de auto-reflexión en la comedia. El poeta incluso parece dispuesto a sacrificar su arte: convierte su capacidad lírica («voz del canto») en una expresión más apropiadamente dramática («suspiros»). El primer terceto del otro soneto también tiene la impronta de un soliloquio:

Amor me ocupa el seso y los sentidos;
absorto estoy en éxtasi amoroso;
no me concede tregua ni reposo
esta guerra civil de los nacidos.
Explayose el raudal de mis gemidos 5
por el grande distrito y doloroso
del corazón, en su penar dichoso,
y mis memorias anegó en olvidos.
Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
escándalo funesto a los amantes, 10
que fabrican de lástimas sus gozos.
Los que han de ser y los que fueron antes,
estudien su salud en mis sollozos,
y envidien mi dolor, si son constantes[32].

La imagen de la inundación, presente en el soneto precedente, genera aquí una metáfora elaborada, una que abarca «el grande distrito y

[31] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 485.
[32] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 486.

doloroso / del corazón», formulación sumamente elocuente de la «*scena*» del mito personal. Al igual que el soneto que empieza «No me aflige morir»[33], esta realización de la experiencia amorosa colocada en el espacio de un mito creado sigue un cuarteto inicial formulado en términos abstractos y que forma una complemento estético y emocional. El rasgo más distintivo del soneto «Amor me ocupa el seso y los sentidos», sin embargo, se encuentra en el último terceto. Los otros sonetos que se han servido del mito en todas las categorías que he formulado tienen implícitamente la capacidad de hacer que el lector se maraville o se inquiete, o sea, sugieren asombro o escarmiento. En este soneto ambos conceptos aparecen de una manera explícita: al «*exemplum*» del verso penúltimo le sigue y le contradice la «*admiratio*» del último, lo que resulta ser una secuencia psicológicamente sorprendente: se podría pensar que la progresión habría sucedido a la inversa ya que el arrepentimiento suele figurar al final de tal proceso. Pocas veces en la lírica descubriremos que el auto-análisis vaya acompañado de una retórica tan apropiada.

Conclusión

El principal objetivo de este ensayo ha sido intentar una categorización del tratamiento y utilización del mito en la poesía amorosa de Quevedo. Como resultado de esta investigación, sin embargo, hemos descubierto que los poemas que poseen las características que nos invitan a colocarlos dentro de la categoría de «*scena*» aparecen con mayor frecuencia en dos partes de su producción: en los sonetos a Lisi incluidos en la *Musa Erato* de *El Parnaso español* y en sonetos amorosos no dirigidos a Lisi primeramente publicados en *Las tres Musas últimas,* la edición complementaria. Como consecuencia de tal estudio me atrevo a sugerir que el énfasis sobre las deficiencias editoriales de la edición complementaria de Pedro Aldrete ha tenido un efecto desafortunado: ha hecho que los quevedistas subestimen tanto la calidad artística como la importancia de los poemas de dicha edición[34]. Así espero que estas observaciones mías sobre el mito sirvan para corregir esta percepción injusta y alienten a otros para que dediquen más atención a los poemas amorosos que figuran en *Las tres Musas.*

[33] Ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 479.

[34] Es de notar que Jauralde no incluye ni un solo poema de la Musa Séptima de *Las tres Musas* –la sección que contiene poemas amorosos– en su reciente antología de la poesía de Quevedo, *Antología poética.*

Bibliografía

Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1950, pp. 531-618.

Blanco, C., «"Cerrar podrá mis ojos…": tradición y originalidad», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 300-18.

Crosby, J. O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos,* ed J. Homer Herriott, *et al,* Madrid, Castalia, vol. 1, 1966, pp. 111-23.

Cruz, A. J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega,* Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 1988.

Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Revista de Filología Española, 1960.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972.

Olivares, J., *The Love Poetry of Francisco de Quevedo,* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Pando Canteli, M. J., «The poetics of space in Donne's love poetry», *John Donne Journal,* 19, 2000, pp. 45-57.

Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

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

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

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

Walters, D., «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón,* 27, 1984, pp. 55-70.

Varia

Prontuario para frustrar embelecos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo

David Felipe Arranz Lago
Círculo de Bellas Artes

Se cuenta la anécdota del abate Bernardo, quien tras leer las *Cartas del Caballero de la Tenaza* envió un billete al autor como prueba de ingenio, ya que Quevedo, al recibirlo, no podría librarse de pagar cristianamente los dos reales de franqueo que, en la época, se debían al portador cuando este entregaba una carta. El abate Bernardo refutaba así con un simple envío las argumentaciones dadas por Quevedo en las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* que contienen una larga ristra de consejos para cofrades de la Orden de la Tenaza para guardar la bolsa; es decir, para no dar nada a nadie. El texto trascendía una vez más su propia condición de escritura y lograba el efecto de la risa de manera insospechada incluso en el propio autor, merced al ingenio de un abate igualmente ocurrente.

En toda obra literaria, las reglas habituales del lenguaje quedan, como mínimo, en suspenso, según Escandell Vidal[1], y debemos acercarnos a ellas con cautela. Incluso para algunos lingüistas como Ohmann[2], quedan desprovistas de su carácter proposicional, «despojadas de alguna manera de su poder asertivo», lo cual podría parecer incluso una exageración. Sin ir tan lejos –suponemos que Ohmann se refiere a que la Literatura posee un carácter diferido o retardado en cuanto a que es un acto comunicativo de origen escrito–, diremos que el estilo mordicante en el decir que los propios contemporáneos atribuían a Francisco de Quevedo y Villegas posee un valor excepcional para acercarnos a los usos no serios y no literales del lenguaje: los usos carnavalescos. En Quevedo, el idiolecto o uso especial del idioma termina integrándose en el contexto, ambos se nutren de forma recíproca en un movimiento

[1] Escandell Vidal, 1996.
[2] Ohmann, 1999, p. 17.

inexorable que va del propio idiolecto al discurso general del Barroco y de este a aquel. Neologismos netamente quevedescos como «maridear» y paradojas como el «menor marido tuyo» se integraron en obras de Lope y de Calderón, y Baltasar Gracián tomó como ejemplo a Quevedo para explicar algunos de los recursos habituales del lenguaje de la época en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642).

El interés pragmático de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es excepcional: estamos ante un texto que es, siguiendo a Austin, locutivo, ilocutivo –en él nuestro autor aconseja, apremia al lector para que «guarde la mosca y gaste la prosa»– y perlocutivo –las consecuencias de la lectura de las cartas trascienden el propio texto y produce otros efectos, como la ingeniosa ocurrencia del abate Bernardo–. La diferencia entre el primero y el segundo está, según Moeschler y Reboul, en que «en el caso del acto perlocucionario, como en el del acto ilocucionario, se trata del empleo del lenguaje, pero la diferencia entre estos dos actos se debe a la presencia en el segundo de un aspecto convencional que está ausente en el primero»[3]. O dicho con otras palabras: a veces una simple lectura puede llegar a ser un acto perlocutivo poco convencional.

Este estilo mordicante propio de Quevedo y de otros autores de los Siglos de Oro, consistente en frustrar las expectativas conversacionales lógicas de un lector, buscaba además provocar un determinado efecto perlocutivo o perlocucionario: despertar un interés que iba más allá de la lectura festiva y que consistía en la invitación a poner en práctica por los lectores más audaces estos consejos para tacaños. Por otro lado vemos por la anécdota que le sucedió a Quevedo con uno de los lectores de sus *Cartas del Caballero de la Tenaza,* el abate Bernardo, para completar uno de los actos perlocucionarios humorísticos que se produjo entre la multitud de los que debieron de nacer con su lectura en la época. Todo el discurso esgrimido en las cartas será rebatido, nada más y nada menos, que con el acto de entrega en su casa de un billete cuyo breve contenido refería algo así como un «touché». Situación, como vemos, nada convencional y que va más allá de lo locutivo y lo ilocutivo, del grado cero de escritura y de la propia intención del texto.

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* como ya hemos dicho, constituyen por sí mismas un acto de habla locucionario de tipo instativo o directivo que aconseja a un interlocutor / lector de la obra que se guarde de los pidones, de los pedigüeños: la característica fundamental de los actos instativos o directivos es que el hablante pida al interpelado que realice una actividad. La dualidad de destinatarios de la carta, los del nivel real (los lectores o «de la guarda», como el abate Bernardo, a los que Quevedo dedica la obra) y los del nivel ficticio (como Lisa la tenazadora, personaje de ficción, a la que el caballero remite sus epístolas) hace pensar que las competencias lingüísticas de los lectores reales y el destinatario de ficción son coincidentes y que el lector modelo del Barroco que presupone Quevedo posee el nivel descodificador que te-

[3] Moeschler y Reboul, 1999, p. 65.

nía una pidona como Lisa, aventajada competencia lingüística en cualquier caso. El interlocutor del primer nivel indicado, que es plural y representa a una comunidad lectora («los de la guarda»), habrá de seguir los consejos del prólogo y leer con atención el diálogo que a continuación se refiere y que se establece en el segundo nivel de abstracción, el ficticio, entre el caballero y Lisa, divertido texto que se erige en sí mismo como ejemplo por «*auctoritas*» de lo que debe hacerse:

> A los de la guarda: Habiendo considerado con discreta misericordia la sonsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, estriñan las faltriqueras, y que procuren antes merecer el *nombre* de guardianes que el de datarios, y el dar sea en las mujeres y no a las mujeres, para que así merezcan el *nombre* de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avari-Matías, *llámese* como se *llamare*, aunque no se *llame* Matías[4].

La ironía resulta el parámetro esencial de este encontronazo paródico entre amante y amada en el que el discurso es muy particular, ya que deja de ser secuencia coherente de enunciados y se torna oscuro desde el nivel locutivo. Pero a pesar de esta oscuridad, sí hay coherencia entre significado «*ad litteram*» y el significado que determina el contexto. Reyes se pregunta por los misteriosos mecanismos —seguramente de tipo lingüístico-cognitivos— que hacen que un receptor descodifique o desironice una ironía y, en cambio, otro sea incapaz de ello, pero que en cualquier caso, el resultado comunicativo guarde coherencia, por muy alambicado que sea:

> el problema de la discrepancia entre el significado lógico o gramatical y el significado contextual [pone] de relieve los procesos por los cuales nos entendemos. La ironía [...] consiste en decir una cosa y querer decir otra: ¿por qué confiamos en que nuestro interlocutor va a entender lo que no le decimos, por qué nuestro interlocutor efectivamente lo entiende (cuando lo entiende), y por qué elegimos esa manera complicada de comunicarnos?[5].

Comúnmente se cree que la ironía consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, cuando en realidad es decir algo diferente de lo que se piensa y solo en algunos casos coincide con lo contrario. Y la ironía precisamente define la esencia polisémica del discurso quevediano. Cuando Reyes se pregunta por qué nuestro interlocutor entiende lo que «no le decimos», podríamos encontrar la respuesta en el hecho de que se lo hacemos saber, pero de una manera diferente a la habitual. Se trata de la realidad anfibológica de la carcajada, esencialmente ambigüa, del lenguaje carnavalesco potenciado por actores sociales e intermediarios discursivos como el autor del *Buscón* o el Conde de Villamediana —como veremos más adelante—. El discurso carnavalesco español posee unas

[4] Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, pp. 270-71.
[5] Reyes, 1998, p. 37.

características concretas que lo hacen diferir del italiano, por ejemplo, como señala Bouvier en su magnífica monografía:

> El carnaval reviste brillo muy particular, pero de ninguna manera tiene la alegría de los carnavales italianos [...] [Quevedo] ríe con risa amarga, que más parece un espasmo, porque sacude enteramente al hombre, y porque no es digestiva, franca y reconfortante como la de Rabelais. El nombre de esta risa, «carcajadas», bien significativo, fue escogido por el propio Quevedo para designar una de sus academias [...] [En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*] alternan groseras chanzas con una zumba incisiva y fría, y con observaciones nada piadosas que desnudan a la gente. Obtuvo un éxito ruidoso[6].

El contexto carnavalesco en el que aparece el discurso transgresor de Quevedo es el del ingenio y el apuro económico y fija por otro lado, además del uso de la ironía, las coordenadas de la prevaricación, de la mentira, que se corresponden con el estilo incisivo y frío al que se refiere Bouvier. Como afirma Van Dijk, las condiciones concretas de los hablantes y lectores, el idiolecto quevediano, son las que condicionan el discurso final:

> no debiéramos olvidar en ningún momento que no es el grupo o la organización, o ninguna otra estructura social lo que directamente condiciona, influye o restringe las prácticas ideológicas, sino las formas en que los miembros sociales subjetivamente las representan, comprenden o interpretan. Esto no sólo explica los detalles de la producción del discurso y la acción[7], sino que, al mismo tiempo, permite la necesaria variación individual, desviación, oposición, disidencia y modificación de las ideologías y otras estructuras sociales[8].

Y es la ironía lingüística la encargada aquí de proporcionar la variación individual y la disidencia, la desviación necesaria de la que habla Van Dijk para articular el aparato de la (contra)ideología quevediana, ¿una (contra)ideología estética? Es, a fin de cuentas, la máscara de la disidencia, «un asunto de falsificación de significantes y de sustitución de significados» como diría Van Dijk[9].

Todo sujeto carnavalesco necesita parapetarse tras una máscara, guardar la distancia irónica a través de un personaje, de una identidad visual. La búsqueda de esta identidad es una constante en el actor social discursivo. Sabemos que las *Cartas del Caballero de la Tenaza* corrieron rápidamente manuscritas, de mano en mano, no con el nombre verdadero del autor, sino con el sobrenombre carnavalesco de Caballero de la Tenaza, parodiando así Quevedo las numerosas órdenes de la época, como la de Alcántara, Calatrava o Santiago a la que él mismo pertenecía, en un admi-

[6] Bouvier, 1951, p. 27.

[7] Y quien dice acción, dice con Austin y Searle actos de habla. Para Austin, 1998, p. 166, un «acto perlocucionario consiste en lograr ciertos efectos por (el hecho de) decir algo»; y más adelante «Los actos ilocucionarios son convencionales; los actos perlocucionarios no lo son. Ambos tipos de actos pueden ser realizados o logrados, de manera no verbal».

[8] Van Dijk, 1998, p. 177.

[9] Van Dijk, 1998, p. 258.

rable guiño autoparódico. Hay una afirmación de la identidad personal traducida en la poderosa figura del actor social en el sentido pragmático apuntado. Quevedo se mantiene en ese difícil papel, en medio del debate político, y resume un estado crítico degradando los ideales caballerescos en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* cuya decadencia, por otra parte, Cervantes ya había mostrado en el *Quijote*. Como indica García Valdés[10], «la obrita de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es mencionada a veces como *El Caballero de la Tenaza* –sobrenombre que se da a sí mismo el propio Quevedo». Sobrenombre, sobre el nombre, de nuevo la fingida identidad carnavalesca. A decir de Eco, el nombre propio alcanza en el discurso por su fuerza mostrativa una categoría equivalente al signo visual: «Y ante ese poder del nombre, haría falta decir que, de todos los *"flatus vocis"* de los que no podemos fiarnos, los nombres propios, por su naturaleza de índices, adquieren un régimen particular que los hace afines a los síntomas, a los signos visuales»[11]. Me refiero a la fuerza en el sentido pragmático que señala Reyes: «fuerza de la enunciación –lo que las palabras hacen»[12]. La fuerza creadora de Quevedo como actor social discursivo es innegable, toda vez que sus caricaturescos personajes saltaron al imaginario colectivo. Su fuerza o poder de producir efectos en el interlocutor también lo es, puesto que si para Bouvier era la de Quevedo una «risa amarga» y «zumba incisiva y fría», para mí Quevedo es el efecto perlocucionario de la risa, el potenciador de la inteligencia discursiva, capaz de poner en marcha réplicas en los lectores. Es, en definitiva, el efecto de un idiolecto acrisolado de quien ejerció un dominio absoluto de la lengua hasta el extremo de hacer una realización propia.

En una de las dos únicas cartas de Lisa, que aparecen en la recopilación final de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* –la carta XXVI–, la tenazadora no se resiste a motejar al caballero con un calificativo que es, precisamente, el que mejor la define a ella: «pidona». Con la fuerza perlocutiva del mote, equivalente –apuntaba Eco– a la del nombre propio, y tras integrarlo en una formulación de pregunta retórica, Lisa pone en tela de juicio la masculinidad del caballero al utilizar la variante femenina del nombre y referirse a él en estos términos: «¿Qué pensaba la Pidona? ¿Que le había de dar lo que pedía?»[13]. El caballero es pidona. El duelo dialógico se equilibra así entre los personajes, puesto que sus recursos lingüísticos resultan igualmente ingeniosos y los hacen más verosímiles. Quevedo finge un diálogo epistolar iniciado con el sobrenombre del Caballero de la Tenaza, quien posee una fuerza perlocutiva de la risa mucho mayor que la del nombre propio de Quevedo, la fuerza de una máscara de la que «*a priori*» no podemos fiarnos, que

[10] Ver Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 65.

[11] Eco, 2000, pp. 84-85: «Se comprende mejor la naturaleza de lo cómico [...] sólo hoy en día, a la luz de tantos estudios de pragmática de la comunicación como estrategia fundada sobre lo implícito y que requiere la cooperación recíproca entre los hablantes».

[12] Reyes, 1998, p. 32.

[13] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 297.

diría Eco. El carácter irreductible del escritor hace que el poeta y el intrigante caballero se confundan[14]. No en vano, su fuerza prevalece sobre sus personajes, ya que no existe un equivalente en él al Alonso Quijano cervantino: Quevedo es a todas sus máscaras lo que Cervantes es al ingenioso hidalgo; además de por la apabullante presencia del nombre, la fuerza de los actos de habla está presente por una excesiva utilización pronominal en torno a la primera persona de la que hace continua gala. Es lo que Humboldt llamó el sentimiento inmediato de la personalidad –como nos recuerda Muñoz–, que reside en el sujeto y se extiende a las raíces pronominales, que se preñan de significación; es el sujeto que «garantiza la unidad de un conjunto heterogéneo de elementos» [15].

Puesto que el contexto de la época es el de la prevaricación, Quevedo recurre también a la mentira para construir y reafirmar la personalidad mediadora en el discurso social de este Caballero de la Tenaza: en el capítulo de la «Tríaca de embestimientos masculinos» recomienda en un monólogo interior que en la Orden de la Tenaza la mentira es la estrategia discursiva que se debe esgrimir en todo momento, contraviniendo lo que en pragmática sería la máxima de cualidad de Grice (que su contribución al discurso sea verdadera):

> ¡Oh, tú, caballero de la Tenaza!, en viendo que te buscan o te vienen a ver, sea quien fuere, antes de los cumplimientos, a Dios y a la ventura dirás: "¡Oh, señor mío, el mundo está para dar un estallido; no se halla un cuarto". Y luego grandes ofrecimientos, que eso es desjarretar la bribia[16].

Si en Quevedo la vis crítica y humorística del lector se ve incrementada en el proceso de lectura, a nadie se le oculta que durante la lectura de *El Quijote* el lector siente un afán a duras penas contenido por conocer todo lo referente a las aventuras de caballerías y ordenarse caballero andante. Más o menos, claro está, dependiendo de la capacidad individual de suspender su incredulidad. En cualquier caso, los dos construyeron personajes que ejercían gran fuerza perlocucionaria sobre el lector, pero de manera diferente.

La mentira es un recurso pragmático de fines perlocucionarios evidentes: el efecto va más allá de la enunciación, puesto que es de obligado cumplimiento en situaciones extremas de búsqueda y captura del individuo[17]. Como afirman Moeschler y Reboul en su exhaustivo trabajo

[14] Se ha repetido mucho últimamente, en algún que otro congreso en honor de Quevedo, que el madrileño cayó en los mismos vicios (lingüísticos o no) que criticaba –postura defendida casi siempre por filólogos gongoristas–. Más bien pudiera ser que don Francisco estuviera criticándose a sí mismo, privilegio que solo se reservaba para él.

[15] Muñoz, 1997, p. 42.

[16] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 273; «bribia» puede ser deturpación de Biblia en lenguaje de germanía. La particular «biblia» de los caballeros de la Tenaza: la del mentir y el no dar.

[17] Ver Austin, 1998, pp. 191-92: «La verdad o falsedad de los enunciados resulta afectada por lo que ellos excluyan o incluyan, por el hecho de que sean equívocos, y por cosas semejantes. […] Es esencial darse cuenta de que 'verdadero' y 'falso' como 'libre' y 'no libre', no designan en modo alguno algo simple».

sobre la pragmática[18], el lenguaje ha dejado de ser objeto de un análisis *vericondicional.* Es decir, no todas las oraciones declarativas que se emiten en el discurso poseen un valor de verdad y en los juguetes cómicos de Quevedo casi ninguna lo posee. De hecho, la mentira implica un grado de abstracción y de complejidad lo suficientemente grande como para hablar de ella en términos de «un indicador evidente de la potencia de los sistemas lingüísticos», como hace Tusón[19].

Para que nos aclaremos, volviendo a los consejos de las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* desjarretar la bribia es contestar al engaño con el engaño. García Valdés indica que «bribia» en lengua de germanía es «el arte y modo de engañar con buenas palabras, halagando y alegrando a uno»[20]. El discurso es aquí esencialmente prevaricador, una secuencia coherente de enunciados mendaces, y también la ironía se erige en una de las realizaciones discursivas de la prevaricación. En lo tocante al discurso antirreligioso, hago notar el hecho de que el vocativo «señor mío» está escrito en minúsculas. No olvidemos que el consejo de no dar es premisa contraria a la de la España postconciliar de dar al necesitado: «Estando pensando qué respondería a las cosas que vuesa merced me pide, se me vinieron a la memoria aquellas inefables palabras que a los pobres se dicen con lástima y a las mujeres con razón: "No hay qué dar"»[21]. «No hay qué dar»: enunciado de modalidad negativa encabezado por un rotundo adverbio de negación, «no», al que califica él mismo de «inefable», de indecible, que con palabras no se puede explicar, adjetivo calificativo usado frecuentemente en el discurso religioso, con el que Quevedo completa la burla hacia el discurso eclesiástico.

En la carta VI, el Caballero de la Tenaza invita a Lisa, su tenazadora, a mantener relaciones valiéndose de un juego dilógico con «hacer caridad» y un acto ilocutivo, suplicar: «Suplico a vuesa merced se duela de mi necesidad y trabajo. Y si me hubiere de hacer caridad, sea a escuras y de noche»[22]. Con esta última frase, el caballero ha violado al mismo tiempo dos de las tres máximas de cooperación. Primero, la máxima de relación que dice «sea pertinente ("be relevant")»[23]; si un acto de habla se encamina a que sus efectos locutivo e ilocutivo sean cumplidos, en el nivel ficticio de los personajes de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* estamos lejos de lograr dichos efectos (el caballero sabe que toda insinuación hacia la dama, si no va precedida de una propuesta económica, es inútil). Aunque sí cabe hablar de validez de actos perlocutivos en la comunicación entre emisor (Quevedo) y receptor (lector), dado que se trata de mover a risa al lector y que si no hubiera transgredido la máxi-

[18] Moeschler y Reboul, 1999, p. 125.
[19] Tusón, 2000, p. 57.
[20] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 273, n. 21.
[21] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 289.
[22] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 278.
[23] Grice, 1989.

ma de relación al explorar la polisemia de «hacer caridad», tampoco hubiera provocado el efecto cómico en el lector. Segundo, en cuanto a la máxima de cantidad («que su contribución sea todo lo informativa que requiera el propósito de la conversación»[24]) resulta evidente que si el propósito es ayuntarse con la pidona, la frase es muy a propósito y cumple con la obligación informativa, que es bastante explícita, de invitar a Lisa a yacer con él; si no fuera así y el caballero solo quisiera mantener rifirrafe con la pidona, la frase holgaría y transgrediría la máxima de cantidad, única máxima que cumple. Y, por último, la ambigüedad traiciona la máxima de modo («sea claro»[25]).

Con el Quevedo festivo estamos ante un actor social[26] que hace las veces de intermediario burlón y contestatario, un individuo que por su creación verbal representa una potencial amenaza para el discurso oficial contrarreformista, un caballero que pertenece a una orden de mentirosos. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* la condición de sinceridad queda en suspenso, el hablante no desea siempre sinceramente que su interlocutor haga lo que, en principio, parece que le ofrece. Y así se lo hace saber ella, Lisa: «Poco dinero no me basta; mucho amor ni le creo, ni le busco, ni se usa, ni lo he menester»[27]. El de la Tenaza no trata de ser veraz, sino de conseguir por medio de las palabras un fin concreto y cáustico: «Vuesa merced vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance. Y lo mío fuera suyo, si no tuviera una lujuria que se precia de miserable»[28]. «Pecador de lance» sería el equivalente a nuestro actual comprador de ocasión; es decir, aquel que adquiere productos que vende después a bajo precio en circunstancias concretas y esporádicas. Quevedo sustituye el término comprador por el de pecador para crear un sintagma nuevo, «pecador de lance».

Si el caballero tiene «la castidad por logro», difícilmente puede ser «pecador de lance» («*contradictio in terminis*»); ahora bien, ¿cuál de los dos términos es el falso? Presumiblemente el de la castidad. En el prologuillo instativo que precede a las cartas, Quevedo anticipa la estrategia discursiva que la propia pedidora termina utilizando con el caballero: «atragantar embelecos». Es decir, frustrar embustes ajenos utilizando los propios. Como ejemplo, el de la Tenaza recomienda una respuesta prevaricadora ante un sencillo acto ilocutivo peticionario del tipo «Deme vuesa merced X dineros», en el que la pedigüeña pueda llegar a especificar incluso la cantidad que pide. Para este caballero solo cabe un acto de habla insincero: «Estaba agora pensando en pedir a vuesa merced me socorriese con esa cantidad para cumplir una necesidad de hon-

[24] Grice, 1989.

[25] Grice, 1989.

[26] Van Dijk, 1998, cree que los actores sociales constituyen el nexo entre la sociedad, los procesos de cognición y el discurso. Quevedo sería uno de estos intermediarios.

[27] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 296.

[28] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 290.

ra»[29]. Se trata de responder a un acto ilocutivo con otro de fuerza igual o superior, recurriendo a la prevaricación, puesto que no existe «tal necesidad de honra» a la que se refiere el caballero mentiroso.

Quevedo pone en duda el presupuesto descriptivo del lenguaje y crea un código discursivo en el que la ilusión de descripción sustituye a la verdad; el hablante se preocupa de construir un mensaje ocurrente –que sea verdadero o falso es lo de menos–, en una suerte de relativismo que denuncie la vaciedad del lenguaje del Barroco con su propio ejemplo. Quevedo se queja, como señala Battaner[30], de que en castellano «falte razón» y no abunden las «obras de veras», sino «la costumbre, no la verdad». Las tortillas que masticaban los pícaros en las ventas, repletas de cáscaras y huesecillos de huevos fertilizados –por tanto más baratos–, las palizas y las muertes de pícaros, los ajusticiados y los ahorcados hechos cuartos y expuestos en la plaza, son sinécdoque de una corrupción que posteriormente los románticos, al referirse a la ironía y a la mentira, entendieron como una respuesta cargada de negatividad. Ante la imposibilidad de encontrar un agarradero firme, el hombre del Barroco se distancia con la espada irónica del humor que, a veces, no se queda en el anecdótico caso del billete en respuesta a una carta escrita, sino que llega a sus máximas consecuencias, como sucede con el peligroso universo de la sátira política. Sin ir más lejos, al Conde de Villamediana seguramente, además de las especulaciones que se han manejado, le costó la muerte el poema que comienza con los versos «¡Dilín, dilón / que pasa la procesión!»[31]. Villamediana fue el creador de la sátira política en España y murió asesinado de un tajo que le atravesó el costado entero el 21 de agosto de 1622, en la calle Mayor de Madrid, frente a la casa del Conde de Oñate. La fuerza ilocutiva y proposicional (o de contenido) del poema sobrepasó con creces los límites vitales del emisor y el resultado perlocutivo del acto de habla, de la mascarada de personajes de Villamediana puestos en verso, fue su propia muerte.

[29] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, pp. 273-74.

[30] Battaner, 1981, p. 108.

[31] Así recogen el poema Arellano y Roncero, 2002, pp. 252-54: «¡Dilín, dilón, / que pasa la procesión! / No será sin gran concierto, / viendo hurtar tan excesivo, / remedie Felipe el vivo / lo que no remedió el muerto. / Todos tengan por muy cierto / que no ha de quedar ladrón / que no salga en el padrón / que hoy hace Felipe cuarto, / viéndose así, sin un cuarto, / y otros con casa y torreón. / ¡Dilín, dilón! / La procesión se comienza / de privados alevosos, / de ministros codiciosos / y hombres de poca conciencia. / No hay sino prestar paciencia: / todo falsario y ladrón / a destierro y privación. / Con tan enormes delitos / no es mucho todos den gritos. / Obedecer, y chitón. / ¡Dilín, dilón! / En primer lugar va Uceda, / que ha sido ladrón sin tasa, / como lo dice su casa, / donde ya tañen a queda. / Ya se deshizo la rueda / de su vana presunción, / ya su tirana ambición / se acabó con su poder; / de Dios llegó a merecer / hacer nuestra redención. / ¡Dilín, dilón! / En segundo lugar lleva / un mar, segundo Laguna, / que sin vergüenza ninguna / ha dado de su hurtar prueba. / Cosa es por cierto bien nueva / y que causa admiración / que haga casa un camaleón / con lo que a otros ha robado / en el Consejo de Estado, / siendo tahúr y ladrón. / ¡Dilín, dilón!». El cinco de diciembre, la purga de los pecados de Villamediana llega hasta sus propios criados, que son quemados en la hoguera, acusados por la Santa Inquisición de homosexualidad.

Tampoco perdamos de vista que Quevedo, políglota y uno de los hombres más cultos de la Historia de las letras universales, al prestarse de la escritura más baja a la más alta, a la provocación y a la lucha de espadas, ofrecía de manera intencionada un rostro poliédrico y desconcertante. De su pluma han salido textos doctrinales y los más altos versos dedicados al amor, pero también otros de tinte escatológico, preferentemente en sus primeros escritos, tales como: «¿Vuesa merced ha visto algún bazo cagado?, que yo no sé por dónde entran a cagarse en un bazo»[32]. Este texto, perteneciente a *Cuento de cuentos,* obrita festiva que se recrea en los modismos e incorrecciones del lenguaje que denuncia con obvio sentido irónico, apunta ya el corpus de estilo tan variado que caracteriza a don Francisco. «Ninguno ha escrito gramática –dice Quevedo en la dedicatoria a Don Alonso Mesía y de Leyva– y hablamos la costumbre y no la verdad, con solecismos»[33]. Esta obrilla resulta interesantísima porque nos muestra a un Quevedo lingüista festivo frente al lingüista serio de los capítulos dedicados a la lengua española en la erudita *España defendida.* Así, en *Cuento de cuentos* continúa: «Y para ver a cuánta mendiguez está reducida la lengua española, considere vuesa merced que si Dios por su infinita misericordia no nos hubiera dado estas dos voces: *ahora bien,* nadie se pudiera ir ni despedir de una conversación»[34]. Por tanto, a medida que la estructura sociopolítica se iba desmoronando, no encontramos ya en Quevedo una ironía cervantina, sus personajes no conllevan, tomados individualmente, una visión múltiple de la vida, sino que completan con su complejo entramado discursivo de significados escondidos un retablo múltiple en su abigarramiento, pero unívoco en su intención: la pintura grotesca, jocosa y burlesca de la España de la primera mitad del siglo XVII. Lisa y el Caballero de la Tenaza son máscaras que le sirven al autor para construir su retablo barroco, el retablo de los *Sueños* y de las grandes mascaradas irónicas.

Resulta muy esclarecedor el siguiente texto de Johnson, procedente de la edición que hizo de las obras de Shakespeare en 1765, en el que nos da cuenta de la época, la del dramaturgo inglés y la de Quevedo, la transición del siglo XVI al XVII:

> Aún no había comenzado la disputa sobre la maldad o la bondad natural del hombre. La especulación teórica todavía no había intentado analizar el espíritu, rastrear el origen de las pasiones, desvelar los fundamentos del vicio y de la virtud o buscar en lo más profundo del corazón los móviles del comportamiento. Aún no se habían iniciado estas pesquisas que, desde que la naturaleza humana se convirtiera en objeto privilegiado de estudio, han sido con frecuencia abordadas con escrupulosa perspicacia, aunque también a menudo con escasa sutileza[35].

[32] Quevedo, *Cuento de cuentos,* ed. García Valdés, p. 392.
[33] Quevedo, *Cuento de cuentos,* ed. García Valdés, p. 389.
[34] Quevedo, *Cuento de cuentos,* ed. García Valdés, p. 392.
[35] Johnson, *Prefacio a Shakespeare,* p. 56.

El Caballero de la Tenaza y Lisa se encuentran al margen de la norma moral, no poseen ningún arrebato de humanidad, sino el fingido, y son coherentes con el sistema de vida que nos muestran estos personajes a nivel discursivo. Este despliegue de complejas estructuras lingüísticas es propia de una ironía múltiple, alejada de la tesis del humor cervantino. Cervantes abre horizontes, comprende, y Quevedo los cierra, ignora al contumaz sirviéndose de él como objeto que mueva a risa. Podría objetárseme que Quevedo sí amplía significados tras las palabras, pero lo hace a través de una retorcida vanguardia que ha contribuido decisivamente a una irregular difusión más allá de las fronteras españolas (la crítica francesa e italiana son las que más lo ha atendido). Cervantes, en cambio, sí: sus antihéroes son universales y su humor también lo es.

En ese sentido, frente a la crítica que ha buscado siempre en Quevedo una intención social, podríamos preguntarnos si existe una regresión moral en el discurso de la risa desde el humanismo de Cervantes y Shakespeare hasta el corpus festivo de Quevedo. Tras la demoledora ironía estética quevediana, Gracián y Calderón trataron de recuperar –el uno con el *Oráculo manual y Arte de prudencia* y el otro con los *Autos sacramentales,* catedralicio andamiaje de la moral cristiana– el humanismo manierista, pero ya era demasiado tarde para volver atrás: Gracián, seducido, teorizó sobre la ironía con la *Agudeza y arte de ingenio* y Calderón escribió entremeses. La vuelta definitiva a la picaresca no la realizaron ellos, sino que se produjo más tarde, en obras como la *Vida* de Torres Villarroel, las *Cartas inglesas* de Voltaire, *Jacques, el fatalista* de Diderot y el *Tristam Shandy* de Laurence Sterne, en las que cristaliza la tendencia de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*... hasta llegar a *El barbero de Sevilla, El casamiento de Fígaro* de Beaumarchais –antetitulada «El día de las locuras»[36]– y *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. De hecho, la palabra *pícaro* constituye la raíz de *fígaro* y es notable ver cómo los pícaros de Cervantes, los *Rinconete y Cortadillo,* vuelven a Sevilla convertidos en el espíritu de los Fígaros. ¿Por qué Cervantes no escribió la que hubiera sido la mejor novela picaresca después del *Lazarillo,* la *Segunda parte de Rinconete y Cortadillo*? Quevedo gana en verosimilitud, pero pierde en cuanto a humanizar a sus personajes. Es la suya una técnica de la humanidad metonímica: Pablos es en el episodio del bautizo de escupitajos una «zufaina de viejo a pura saliva»[37], la transignificación anula la humanidad del personaje, lo reduce a chiste viviente. En cualquier caso, se reconoce pícaro: «Yo no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego»[38]. La humanidad errada de Cervantes es el error deshumanizado por lo que tiene de hi-

[36] Comp. Beaumarchais, *El casamiento de Fígaro,* p. 287: «Susana: Loca y alegre farsa / con moraleja, / que a favor de lo frívolo / lo serio deja. / Que a los deberes / Natura nos conduce / por los placeres».

[37] Quevedo, *El Buscón,* p. 87.

[38] Quevedo, *El Buscón,* p. 199.

perbólico de Quevedo. Vossler llama a la novela ejemplar cervantina «cuadro» y apunta que el autor de *El Quijote* adivinó el sesgo exclusivamente verbal que estaba tomando el género picaresco y cómo se apartó de él: «planeaba también –por lo menos así parece– escribir una gran novela picaresca, una continuación didáctica y moralizante de su divertido cuadro *Rinconete y Cortadillo.* Pero después desiste de ello, y con razón, pues esta forma literaria, la que está, al parecer, más próxima a la realidad, y que se inicia con la novela del Lazarillo de Tormes, tan llena de humor y generosidad, se había ido haciendo, en manos de sus imitadores, cada vez más limitada»[39]. La vía, pues, se cierra hasta la Ilustración francesa con el final de Rinconete, en el que nos habla «*viva voce*» Cervantes, el escritor cuya discreción le hace recurrir a la forma «se» impersonal para hablar de sí mismo: «llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de la infame academia, que todos serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren»[40]. Obviamente, Cervantes no hubiera dejado a la imprenta este tipo de afirmaciones si nos las pensara cumplir. De todas formas, algo le hizo cambiar de parecer, algo relacionado con la metaliteratura que no le acabó de agradar: la crudeza de los más jóvenes, el extremo realismo de la picardía literaria que corría ya manuscrita, ora en letrillas, ora en gérmenes de novela, que tomaban el relevo. ¿Sería sobre ese punto la conversación que, sin duda, mantuvieron en Valladolid Cervantes, a punto de publicar su *Quijote* y un jovencísimo Quevedo que estaba escribiendo el *Buscón*? Si ya se ha demostrado la deuda de Quevedo hacia Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache,* por la similitud de ciertos pasajes, tanto Quevedo como Vicente Espinel y su *Vida del escudero Marcos de Obregón* pertenecen ya al realismo del Barroco.

El filósofo Rosenkranz, en *La estética de lo feo,* hace notar cómo el personaje cervantino «precisamente por sus elementos positivos, se convierte en una caricatura tanto más significativa: sus cualidades, en sí preciosas, sufren un trastorno que se aniquila a sí mismo»[41], hasta que llega un punto en que «por la autodestrucción de su *pathos* nos reímos de él; la comicidad surge de la caricatura que de no ser así nos llevaría a la tristeza [...] ha comprendido el arte de hacer de esta caricatura en la que concurren los más nobles sentimientos y las intenciones más puras»[42]. La idea de «bildung» en la cultura alemana y en la que se desarrollará en Francia y en Inglaterra camina de la mano de estos conceptos. Por contra, los personajes quevedianos no mudan su estado, no aprenden absolutamente nada, constituyen pretextos para desarro-

[39] Vossler, 1962, p. 91.
[40] Cervantes, *Novelas ejemplares,* p. 215.
[41] Rosenkranz, 1994 (también 104).
[42] Rosenkranz, 1994, p. 104.

llar las genialidades y agudezas verbales de su autor, evolución lógica de este planteamiento discursivo, personajes de pim, pam, pum: Lisa, don Pablos, Diego Moreno, el Marión don Constanzo, Lobón el marido *pantasma,* el niño grande, el Caballero de la Tenaza, etc., son caricaturas de otra caricatura de real, máscaras procedentes de otras máscaras, metamascarada perpetua.

En principio, la caricatura exagera e hiperboliza, pero en Cervantes y en Quevedo el recurso irónico logra efectos contrarios. Parece claro que Quevedo vuelve al epigrama, al estilo epigramático de la escritura ática[43], interrumpiendo el flujo discursivo de la ironía humanista cervantina y sustituyéndolo por la sátira burlesca latina. Ironía, sí, pero de carácter tan metalingüístico que se pliega sobre sí misma.

Como actor social que usa de una máscara en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* –la del Caballero de la Tenaza–, Quevedo retuerce el discurso general, crea un idiolecto articulado sobre dos recursos pragmalingüísticos: la ironía y la mentira. Al igual que Cervantes, que prometió en su *Rinconete y Cortadillo* una segunda parte picaresca nunca escrita, en su *Buscón* Quevedo también prometió continuar las aventuras de don Pablos, aunque nunca lo llegó a hacer. Si Cervantes pensó que la ironía de su estilo, no satírico burlesca, sino profundamente humana, no tenía acomodo en los nuevos cauces del género, ¿por qué Quevedo toma la misma actitud? Quizá el retorcimiento verbal quevediano había llegado a sus propios límites. Más allá de la sucesión de cuadros más o menos conexos, el señor de la Torre de Juan Abad quizá entendió que la novela no era precisamente su fuerte y reconoció en Cervantes a un maestro, como dice en *La Perinola* cuando pide al dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán que no siga escribiendo novelas: «Y para agravarlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes»[44]. Para Quevedo, si bien hay que tener en cuenta el tono de diatriba del vejamen, no reverenciar la pluma del alcalaíno era poco menos que anatema.

Hemos visto que el discurso carnavalesco de la risa poseía efectos perlocutivos insospechados, como en el caso de Quevedo y Villamediana, alejados ya estos autores de la humanidad y generosidad cervantinas. En la tramposa España contrarreformista, donde el macroacto de habla literario quevedesco desplegó su perversa inteligencia de fuerza perlocutiva para hacer cosas de risa y pasatiempo –feliz expresión de la época–, el discurso se orientó hacia el arte de frustrar embelecos y el desarrollo de estrategias lingüísticas como la mentira y la ironía. Y el uso concreto de creadores como Quevedo se constituyó en un crisol de cómo hacer cosas con palabras, en una muestra más de la necesidad de caminar hoy hacia una teoría integrada de literatura y discurso.

[43] Aquí conviene recordar la dicotomía aticismo (escritores del Ática, períodos breves y conceptuosos) frente a asianismo (escritores de Asia, profusión y exuberancia).

[44] Quevedo, *La Perinola,* ed. García Valdés, p. 490.

Bibliografía

Arellano, I., y V. Roncero, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro,* Madrid, Espasa Calpe, 2002.

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras,* Barcelona, Paidós, 1998.

Battaner, Mª. P., «La lengua de Quevedo: comentarios críticos de sus contemporáneos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 57, 1981, pp. 105-21.

Beaumarchais, A. C. de, *El casamiento de Fígaro,* Madrid, Calpe, 1919.

Bouvier, R., *Quevedo, hombre del Diablo, hombre de Dios,* Buenos Aires, Losada, 1951.

Cervantes, M. de, *Rinconete y Cortadillo,* en *Novelas ejemplares,* ed. J. García López y F. J. Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.

Eco, U., *Entre mentira e ironía,* Barcelona, Lumen, 2000.

Escandell Vidal, M. V., *Introducción a la pragmática,* Barcelona, Ariel, 1996.

Grice, P., Logic and Conversation», *Studies in the Way of Words,* Cambridge,Hardvard University Press, 1989.

Johnson, S., *Prefacio a Shakespeare,* Barcelona, El Acantilado, 2003.

Moeschler, J., y A. Reboul, *Diccionario enciclopédico de pragmática,* Madrid, Arrecife, 1999.

Muñoz, M., «La creación del concepto de sujeto y su incidencia en las definiciones de la deíxis», en *Introducción teórica a la Pragmática Lingüística (Actas del Seminario de Pragmática Lingüística celebrado en Sevilla, Febrero de 1996),* ed. C. Fuentes Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 41-52.

Ohmann, R., «Los actos de habla y la definición de literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria,* ed. J. A. Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1999, 73-98.

Quevedo, F. de, *Cartas de el Caballero de la Tenaza,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 270-301.

Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 389-411.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. C. Aseguinolaza, estudio preliminar F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 2001.

Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo, F. de, *La Perinola,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.

Reyes, G., *El abecé de la pragmática,* Madrid, Arcos Libros, 1998.

Rosenkranz, K., *Estética de lo feo,* tr. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1994.

Tusón, J., *¿Cómo es que nos entendemos? (Si es que nos entendemos),* Barcelona, Península, 2000.

Van Dijk, T. A., *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria,* Barcelona, Gedisa, 1998.

Vossler, K., *Algunos caracteres de la cultura española,* Madrid, Espasa Calpe, 1962.

Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo

Jaime María Ferrán
University of North Carolina, Chapel Hill

De todos los poetas de la generación de los años cincuenta[1], es el barcelonés, José Agustín Goytisolo (1928-1999), uno de los poetas más satíricos. En cierto modo, el papel de Goytisolo en la poesía española de la posguerra es similar al que tuvo Francisco de Quevedo en el siglo XVII, el escritor del Barroco que más usó la lírica para criticar un estado y un imperio entrando ya en un claro proceso de decadencia. Goytisolo, por su parte, también usará la sátira para criticar y ridiculizar la sociedad española de la época franquista en uno de sus primeros libros, *Salmos al viento,* publicado en 1958. Los doce poemas satíricos que componen el libro se escriben entre 1955 y 1956, en una época en la que el escritor barcelonés tiene veintiséis años. El poemario es el resultado de una juventud vivida durante la posguerra, en un período en donde el miedo y la desconfianza dominan en un país gobernado por una dictadura y en donde todavía se vive el recuerdo traumático de la destrucción de la Guerra Civil. La insatisfacción del poeta ante el estado general del país –la falta de libertad política y el aislamiento cultural de la nación–, va generando el tono crítico presente en todo el libro que, a su vez, le insertará dentro del movimiento poético de la *poesía social,* acercándole al tipo de lírica que escribían poetas comprometidos políticamente como Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Debido a las limitaciones que imponía la censura franquista, Goytisolo recurre, de manera muy astuta, a la poesía satírica para poder criticar el entorno social y cultural en el que vive. El uso de la ironía, así como la parodia y la caricatura, en *Salmos al viento* era una de las primeras manisfestaciones de este tipo de lenguaje lírico en el panorama de la literatura de los años cincuenta. El crítico José María Castellet destacaba la novedad de este tipo de lenguaje:

[1] Incluiría en la nómina de poetas algunos de los más conocidos como Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González y el propio Goytisolo.

> En la poesía española de los últimos años encontramos muy pocas muestras de poesía satírica. Es evidente que las circunstancias no han favorecido su aparición, pero tampoco han facilitado la existencia de una poesía de crítica social que, sin embargo, se manifestó abundantemente. No es extraño, pues, el interés con que fue acogida, en el momento de su publicación, una obra satírica como *Salmos al viento,* que irrumpió en la poesía española con explosiva fuerza, como uno de los libros más originales e interesantes de la postguerra[2].

Curiosamente, Goytisolo usará la poesía de Quevedo para abrir el libro, incorporando, en forma de epígrafe, los siguientes tres versos[3] en la primera página del libro:

> Oyente, si tú me ayudas
> con tu malicia y tu risa
> verdades diré en camisa.

Los versos quevedianos proceden de la letrilla satírica número 654 cuya primera parte comienza así:

> Ello dirá,
> y si no,
> lo diré yo.
> Oyente, si tú me ayudas
> con tu malicia y tu risa,
> verdades diré en camisa
> poco menos que desnudas.
> Grande cosecha de Judas
> dicen que ha de haber hogaño,
> y hasta el muchacho de un año
> Judas infuso tendrá.
> Ello dirá,
> y si no,
> lo diré yo. (vv. 1-14)

La cita quevediana le sirve a Goytisolo para inaugurar el libro y también intentar definir el tipo de lenguaje del poemario, en donde la *malicia* y la *risa* se usarán para revelar las hipocresías de la sociedad española durante las primeras décadas del franquismo. Los poemas, precedidos de citas bíblicas, intentan engañar a la censura franquista, vistiendo al libro con una supuesta religiosidad católica que en realidad no existe a nivel de contenido. El título en sí es también irónico ya que las composiciones no son *Salmos* religiosos sino sátiras sociales. De esta manera pudo Goytisolo publicar un poemario que, a pesar del lenguaje sutil e indirecto, era relativamente subversivo a nivel político. En uno de los primeros poemas del texto, titulado *Apología del libre* y dedicado en este caso al empresario o banquero que se enriquece durante la posguerra, los versos

[2] Las palabras de Castellet proceden de un prólogo que presenta el crítico en la edición de 1973 del libro de Goytisolo, *Salmos al viento,* p. 13.

[3] Para algunos comentarios sobre la presencia de Quevedo en la poesía de Goytisolo ver Riera, 1991.

sarcásticos sirven para criticar el cinismo de ciertos personajes del sector empresarial que logran enriquecerse después de la destrucción de la contienda nacional, mientras las masas viven en la pobreza:

De entre todos te alzaste como un monte
de lava sobre el páramo en asombro
de chispas y clamor y ahora
dominas desde lo alto de tus cumbres
las diminutas vidas que te rodean. (vv. 13-17)

Este es el hombre que se desentiende de los acuciantes problemas sociales y económicos de la posguerra:

Elegido, elegido
mantén tu fortaleza no des oído
a los lamentos y a las maldiciones
sigue triunfa en tu reino pues que el mundo
se hizo para ser asiento
de posaderas recias y bursátiles como las tienes tú.
(vv. 33-38)

Goytisolo incorporará también otros versos de Quevedo en uno de los poemas del siguiente libro publicado y titulado *Claridad* (1960). La composición lírica en cuestión es *La guerra* y se basa en recordar los efectos traumáticos de la Guerra Civil en una época en la que el poeta tenía unos diez años:

Entre el humo y la sangre,
miré los muros de la patria mía,
como ciego miré
por todas partes,
buscando un pecho,
una palabra, algo
donde esconder el llanto. (vv 6-12[4])

Los versos quevedianos son parte del famoso soneto, Salmo XVII, que aparece en la edición del *Parnaso* (1648). Goytisolo incorpora los siguientes versos de la primera estrofa:

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. (vv. 1-4[5])

Quevedo mantiene el tono pesimista a lo largo de todo el soneto:

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.

[4] Goytisolo, «La guerra», *Claridad,* vv. 6-12.
[5] *PO,* núm. 29, vv. 1-4.

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte. (vv. 9-14)

Los tres últimos versos del poema aparecen también en el final del poema de Goytisolo:

Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío. (vv. 13-15)

La guerra nacional –recordada en el poema desde los ojos de la niñez– tiene una especial repercusión psicológica no solo en la vida de José Agustín, sino también en la de sus dos hermanos los novelistas, Juan y Luis Goytisolo. Los tres hermanos perdieron a su madre, Julia Gay, durante la guerra en Barcelona. En un día de marzo de 1938, la madre había salido a comprar unos regalos para la familia. Se paseaba por las calles del centro de la ciudad cuando una bomba de los aviones de las fuerzas nacionales, la mató instantáneamente. El recuerdo de la madre es el tema de la poesía del primer poemario del poeta, titulado *El retorno* y publicado en 1955. La amargura y la rabia, como sentimientos repetidos obsesivamente, caracterizan los últimos versos del poema *Cercada por la vida:*

Pero tu nombre sigue aquí
tu ausencia y tu recuerdo
siguen aquí.
¡Aquí!
Donde tú no estarías
si una hermosa mañana con música
de flores
los dioses no te hubiesen abandonado. (vv. 22-28)[6]

De la misma manera que Quevedo vive los problemas sociales de su época y la lenta desintegración comercial del país, Goytisolo vivirá también los problemas del país en su paso de los años grises y difíciles de la posguerra, hasta la etapa de transición democrática, después de la muerte de Franco en 1975. A lo largo de su vida entre 1580 y 1645, Quevedo es testigo de los grandes acontecimientos que marcan la lenta caída del imperio español: el desastre de la Armada Invencible en 1588, la derrota de Rocroi en 1643 que marca el comienzo del final del poderío militar y que llevará al tratado de Weststfalia en 1648. En el caso de Goytisolo se puede observar toda una trayectoria poética muy relacionada con la historia del país en la segunda mitad del siglo, desde la publicación de *El retorno* en 1955 hasta su último libro *Las horas quemadas* en 1996. La postura del poeta, como intelectual, es la de acentuar continuamente los problemas de cada una de las épocas en las que escribe y la ironía le permite desmitificar el mundo político en el que vive. La actitud crítica e irónica de Goytisolo se asemeja en muchos sentidos a

[6] Goytisolo, *El retorno.*

la de Quevedo y se puede explicar citando uno de los poemas del escritor barroco. Los primeros versos de la conocida *Epístola satírica y censoria* que dedica Quevedo a las costumbres de los castellanos en la época de Felipe IV y del Conde Duque de Olivares, resumen muy adecuadamente también el espíritu, a la vez moralista y activista, de un poeta social como Goytisolo:

> No he de callar, por más que con el dedo
> ya tocando la boca, o ya la frente,
> silencio avises o amenaces miedo.
> ¿No ha de haber un espíritu valiente?
> ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
> ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?
> Hoy, sin miedo que libre escandalice,
> puede hablar el ingenio, asegurado
> de que mayor poder le atemorice (vv. 1-9)[7].

El tema de la crítica y la denuncia, dirigida hacia el conformismo nacional, también aparece en Goytisolo en el poema *Los celestiales,* composición que abre *Salmos al viento* y en donde el escritor se burla del movimiento del *Garcilasismo*[8], representado en los años cuarenta por la poesía de José García Nieto, que tendía a exaltar los valores de la *España eterna,* a través de un retorno a la imitación de los temas y formas que habían existido en la poesía renacentista y muy en especial en los sonetos de Garcilaso de la Vega, el gran poeta del imperio español. Como contraposición a la lírica garcilasista –que el poeta considera escapista y se representa en su obra de manera irónica en el poema por el *poeta celestial*– se propone una lírica no engañosa, sin glorificaciones. Los versos finales hacen referencia a otro tipo de poesía, una que logra conectar auténticamente con las voces y los sentimientos del pueblo y de la calle. Esta es la lírica del *poeta loco,* el que se pierde entre la masa callejera, pero que, al mismo tiempo, escribe sin esconder o mitificar la verdadera realidad social:

> Esta es la historia, caballeros,
> de los poetas celestiales, historia clara
> y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido
> los poetas locos, que, perdidos
> en el tumulto callejero, cantan al hombre,
> satirizan o aman el reino de los hombres,
> tan pasajero, tan falaz, y en su locura
> lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria,
> pidiendo aire verdadero. (vv. 55-63)

El lenguaje satírico se mantendrá en toda la poesía de Goytisolo como un elemento constante. En los años setenta, en la época del «boom» económico –época en la que publica dos libros dedicados al tema de la arquitectura y el urbanismo, *Bajo tolerancia* (1973) y *Taller de ar-*

[7] *PO,* núm. 146.
[8] El movimiento garcilasista surge de la publicación de la revista *Garcilaso* en 1943.

quitectura (1977)– la actitud continuará siendo irónica cuando los poemarios resaltan otros temas como los problemas de la industrialización y el crecimiento urbano. Incluso en algunos de sus últimos libros, como *Cuadernos del Escorial* (1995), publicado cuatro años antes de la muerte del poeta, en Barcelona, el poeta retornará a usar la sátira que, en algunos casos, se acerca más al sarcasmo. Los poemas cortos, en forma de epigramas, son unos cuadros irónicos que tocan temas tan diversos como el amor, el mundo literario, la política o la amistad. El humor tampoco falta, por ejemplo, cuando el poeta recuerda en *Años impuros* su anticonformismo político de antaño:

> Nos conviene –me dices– que gane la derecha:
> así regresaríamos a nuestros años puros
> de oposición como antes y clandestinidad.
> ¡Ah no! Para mí fueron los años más impuros.
> (vv. 1-4)

Otro rasgo que acerca a Goytisolo a la poesía de Quevedo es el uso de los feísmos. De los grandes poetas del Siglo de Oro, es Quevedo el más conocido por su incorporación de obscenidades. Abunda este tipo de lenguaje en sus ataques, por ejemplo, a Góngora, dentro de las diversas sátiras personales[9] que escribe el poeta burlesco. En *Otro soneto al mesmo Góngora,* escribe:

> Tu nariz se ha juntado con el os
> y ya tu lengua pañizuelo es;
> sonaba a lira, suena a moco y tos.
> Peor es tu cabeza que mis pies.
> Yo polo, no lo niego, por los dos;
> tú, puto, no lo niegues, por los tres. (vv. 9-14)

En *Contra don Luis de Góngora,* también escribe lo siguiente:

> De vos dicen por ahí
> Apolo y todo su bando
> que sois poeta nefando
> pues cantáis culos así. (vv. 11-14)

Un ejemplo de este tipo de lenguaje en la poesía de Goytisolo –muy unido, por cierto, a su brillante manejo poético del lenguaje coloquial– aparece en *Cuadernos del Escorial.* Las obscenidades y el humor son los protagonistas del texto que se titula *A un joven escritor recién llegado a la corte:*

> Te miran con sospecha pues no andas con mujeres
> ni te dan por detrás ni tú enculas a nadie.
> Realmente este mundo llamado intelectual
> es más chismoso aún que un patio de vecinos.
> (vv. 1-4)

En *Lugar muy indicado* domina el sarcasmo:

[9] Quevedo escribe diversas sátiras de Góngora. Ver la cuidadosa edición de Blecua, 1995, pp. 595-617.

En la carta se duele de no seguirte viendo
pues se encuentra en el campo con toda la familia.
Allí está muy bien. ¿No afirma la muy zorra
que ella es tan delicada como una flor silvestre?
(vv. 1-4)

Si la poesía de Góngora, esteticista y metafórica, fue la más admirada por la generación de los poetas del grupo de 1927, Quevedo será el poeta del Barroco que, en gran medida, mejor representa algunas de las inquietudes morales de los poetas de los años cincuenta; no solo Goytisolo sino otros como Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma y José Angel Valente. En un poeta satírico como Quevedo, encontrarían estos poetas una preocupación por temas éticos y políticos que reflejaban su propia insatisfacción con la cultura social bajo el Régimen. No hay duda de que esta época –entre los desastres de la Guerra Civil y la recuperación económica del país en los sesenta– deja una profunda huella en la primera obra de muchos poetas de los años cincuenta y es por eso que su lenguaje irónico tiene mucho que ver con el deseo de expresar, de manera indirecta, una denuncia moral del sistema social y político en el que viven.

La comparación de la poesía de Quevedo con la de un poeta como José Agustín Goytisolo, no se puede entender sin tomar en cuenta que lo más que comparten estos dos poetas satíricos es la reacción que tuvieron ante los problemas nacionales de su época. La importancia histórica de Quevedo reside en el hecho de que abre la poesía del siglo XVII a la crítica, convirtiendo el proceso de decadencia y el estancamiento social y económico del país en un tema poético. No hay duda de que el poeta madrileño, autor de la *Historia de la vida del Buscón,* es la gran conciencia social de la poesía de esta época. Uno de los problemas estructurales de España en esta época de decadencia imperial es la falta de verdadera productividad económica y de dinamismo social. El crítico Gutiérrez Díaz-Bernardo explica de la siguiente manera el ambiente social en el que vive un poeta como Quevedo:

> [En] el cuadro social resulta inquietante una nobleza al arrimo de la corte, una burguesía improductiva pugnando por asimilarse a la nobleza, una inexistente clase media, unas masas populares empobrecidas y hambrientas. Y casi todos por igual despreciando el trabajo manual y el comercio, a los extranjeros en el exterior y a los conversos en el interior, buscando la subsistencia en la Iglesia o en la burocracia, o yéndose a la corte a probar una fortuna que solía mostrarse bastante esquiva[10].

La posguerra española tiene ciertas similitudes con la sociedad del XVII que describe de manera tan clara el crítico. La destrucción de la guerra sume el país en una somnolencia económica y un aislamiento internacional y cultural, mientras grandes masas populares recurrirán a la emigración como solución. En la década de los cincuenta ya comenzaría

[10] Quevedo, *Antología poética,* Gutiérrez García-Bernardo, 1989.

lentamente la recuperación comercial del país que llevaría a la verdadera transformación económica en los sesenta. Pero, a pesar de cierto grado de bienestar, en el prólogo a *Salmos al viento,* en la edición de 1973, José Agustín Goytisolo observa que la relativa prosperidad se había construido con una indiferencia y un silencio hacia los problemas sociales que todavía persistían. Las palabras del poeta barcelonés son un elocuente testimonio del contexto social de la España de los años cincuenta:

> El mundo del trabajo y la vida estudiantil flotaban entre brumas grisáceas y se encontraban a veces fugazmente en los cines de barriada, entre cáscaras de pipas de girasol y piojo verde. Solamente la burguesía mostraba su raro y fulgurante esplendor, en medio de la apatía general. Me obsesionaba esa burguesía, como verá quien lea estos poemas. [...] No intenté convertirme en moralista, ni fui tan estúpido como para pensar que únicamente escribiendo se podía modificar el mundo. Me limité a fabular sobre lo que veía, con amargura que a veces quise ocultar detrás de un tono desenfadado y satírico, igual que aún hago ahora. Eso fue todo[11].

No hay duda de que esta primera actitud desengañada del poeta ante la realidad social de la posguerra es la que teñirá toda su obra lírica con un cierto sabor crítico, a veces muy amargo, pero en donde también cabe casi siempre el humor. Goytisolo es también un poeta extremadamente tierno como lo prueba su famoso poema *Palabras para Julia* –a nivel popular su texto más conocido– convertido en canción y dedicado a su hija. También trabajará la lírica amorosa en su libro titulado, *A veces gran amor* (1981). Fue, además, de su generación, el poeta más musicado por cantantes como Paco Ibáñez, Rosa León, Joan Manuel Serrat y Amancio Prada y no hay duda de que su extraordinaria popularidad se debe, en parte, a esta divulgación musical de su obra. En casi todos sus libros se advierte, sin embargo, una característica que una vez más le acerca a Francisco de Quevedo: la poesía debe ser un mecanismo no para sublimar o embellecer la realidad sino para desmitificarla y así poderla observar como un hecho familiar, sin interferencias, convirtiéndola de esta manera en algo creíble, en una verdad cotidiana.

[11] Goytisolo, 1973, p. 10.

Bibliografía

Goytisolo, J. A., *Salmos al viento,* ed. J. M. Castellet, Barcelona, Llibres de Sinera (Ocnos), 1973.

Goytisolo, J. A., *Cuadernos de el Escorial,* Barcelona, Lumen, 1996.

Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Castalia, 1989.

Quevedo, F. de, *Poesía completa II,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Turner, 1995.

Riera, C., «*Salmos al viento:* en torno al recurso de la ironía», en *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo,* Barcelona, Anthropos, 199, 1991, pp. 33-34.

El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo

Rafael Iglesias
Benedictine University

La existencia de *Cómo ha de ser el privado* de don Francisco de Quevedo no fue conocida por los estudiosos de la literatura áurea hasta mediados del siglo diecinueve. Fue entonces que, gracias principalmente al esfuerzo del insigne don Aureliano Fernández-Guerra, se hizo público el descubrimiento de lo que parece ser el único manuscrito completo de la obra[1] del que se tiene noticia[2]. A pesar de tratarse de una de las poquísimas piezas teatrales salidas de la mano de un escritor tan conocido como Quevedo, a lo largo de los años, la obra apenas ha recibido atención crítica y, de hecho, ni siquiera fue realmente accesible por el público lector en general hasta que don Miguel Artigas y Fernando sacó a la calle en 1927 una edición que es todavía uno de los pocos lugares donde puede encontrarse la obra en forma impresa[3]. Por otro lado, tampoco en su propia época parece que esta obra tuviera gran repercusión o, incluso, que fuera conocida por mucha gente[4]. Es evidente, por lo tanto,

[1] Según nos recuerda Somers, Astrana Marín indica en sus *Obras completas de Quevedo* que hay al menos otra copia incompleta de *Cómo ha de ser el privado* (ver Somers, 1953, p. 7). Blecua, por su parte, nos dice en su antología de la obra quevediana titulada *Obra poética* que el manuscrito completo que existe, y que sirve de base a la mayor parte de las ediciones a través de las cuales hoy se conoce esta comedia, estaba en esos momentos en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Más concretamente se trata del manuscrito 108, folios 1-70 (ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, ed. Blecua, p. 149).

[2] Ver Cotarelo, 1945, p. 22.

[3] Aparte de la de Artigas, hay al menos otra edición de *Cómo ha de ser el privado.* Esta aparece en el volumen cuarto de la antología de Blecua de parte de las obras de Quevedo (ver Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 147-221). Para facilitar la investigación, en este trabajo además de las páginas de la edición de Artigas, que es la que se usa como base, se incluyen también las páginas correspondientes en la edición de Blecua.

[4] Ver Artigas, 1927, pp. 23-24.

que *Cómo ha de ser el privado* nunca ha estado entre los textos más populares de Quevedo y, en realidad, es poco probable que esto cambie en el futuro. Baste decir que hasta el propio Miguel Artigas no pudo evitar mostrar a las claras a lo largo de toda su introducción a la ya mencionada edición de 1927 de la comedia el hecho de que realmente la consideraba como un trabajo mediocre e impropio de un monstruo literario como don Francisco de Quevedo. Por si eso fuera poco, Artigas comentaba en esa misma introducción que el único verdadero interés que en su opinión tenía *Cómo ha de ser el privado* se debía a las numerosísimas alusiones a hechos y personajes históricos importantes de principios del siglo XVII y, quizás, a unos cuantos ejemplos aislados de genio literario[5]. Este mismo investigador también parecía estar completamente de acuerdo con la poco entusiasta apreciación general de la obra que había escrito a finales del siglo anterior don Aureliano Fernández-Guerra: «La comedia [...] es toda ella esencialmente política y encaminada a ponderar las esperanzas que engendraron en los españoles los primeros actos de Felipe IV»[6].

De otra parte, según ha pasado el tiempo han ido apareciendo unos cuantos trabajos que han complementado y matizado lo anteriormente dicho tanto por Artigas como por Fernández-Guerra. Manuel Urí, por ejemplo, dice de la trama de *Cómo ha de ser el privado* que «no representa más que un mero soporte argumental para ensalzar la figura del valido y mostrar cómo debía ser –cómo era, de hecho– el comportamiento del buen privado»[7]. Elliott, por su lado, cataloga la obra como un trabajo descaradamente propagandístico salido de la mano de un Quevedo que en 1629, fecha más que probable de composición definitiva de la obra[8],

[5] Artigas, 1927, pp. 50-51.

[6] Ver Artigas, 1927, p. 17.

[7] Ver Urí, 1998, p. 13.

[8] Aunque no hay forma de saber exactamente en qué año se escribió *Cómo ha de ser el privado,* todo apunta a que se compuso de forma casi simultánea, y seguramente ligeramente anterior, a *El Chitón.* Sabemos, en ese sentido, que *El Chitón* se debió de escribir en algún momento muy a finales de 1629 o, como muy tarde, a principios de 1630 (ver Urí, 1998, p. 14; y Jauralde, 1999, pp. 587 y 599-608). Por otro lado, en lo que se refiere a *Cómo ha de ser el privado,* una fecha anterior a 1629 no parece probable. Entre otros motivos, en la obra se hacen referencias a un suceso concreto, la captura de la flota de la plata por los holandeses, que aunque ocurrió en el otoño de 1628 no fue conocido en la Corte madrileña hasta noviembre o diciembre, según las fuentes que se consulten, de ese mismo año (ver Elliott, 1982, pp. 234-35; y Jauralde, 1999, p. 573). De otra parte, aunque no hay evidencia interna en *Cómo ha de ser el privado* que elimine completamente la posibilidad de una fecha posterior a 1629, tampoco hay nada que parezca sugerirla y, lo que es más importante, la obra tiene tantos puntos de conexión con *El Chitón* que es difícil creer que el momento de la composición no sea 1629 o, aunque sólo sea como posibilidad muy remota, principios de 1630. Además, sabemos que la polémica que se suscitó en la Corte a principios de 1630 con el tema de la publicación altamente irregular de *El Chitón* no creaba el ambiente adecuado para pensar en un nuevo encargo a Quevedo por parte de Olivares (ver Jauralde, 1999, p. 605). En cualquier caso, tampoco parece probable que Quevedo se arriesgase a escribir por su cuenta una obra de teatro tan potencialmente polémica como *Cómo ha de ser el privado* después de la forma en que fue atacado en 1630 por escribir *El Chitón* (ver Urí, 1998, pp. 18-26).

todavía en opinión de este investigador[9] creía plenamente en la bondad del gobierno de la nación[10]. Pablo Jauralde, por su parte, sospecha que detrás de los halagos al Rey y al valido podría haber quizás una cierta forma de crítica debido a la obvia disparidad entre estas alabanzas y la realidad de la España del momento. De todas formas también comenta que «es una obra de circunstancias, de las que prodigó nuestro escritor cuando tuvo necesidad de medrar en favores cortesanos»[11], y añade un poco más adelante en el mismo texto que el propósito de la comedia es «la justificación del valido, para lo que [Quevedo] no ahorra alabanzas»[12]. Claramente, a pesar de las puntualizaciones que en algún momento puedan haber hecho ciertos investigadores, la mayoría de los estudiosos que han examinado *Cómo ha de ser el privado* a lo largo de los años coinciden al considerar esta comedia como un mero instrumento de propaganda política en favor del Conde Duque de Olivares[13]. También parece bastante extendida entre la crítica la idea de que Quevedo seguramente compuso esta obra con vistas a consolidar o mejorar su situación personal en la Corte[14], al igual que para intentar aumentar la

[9] Elliott no cree que haya ningún motivo para sospechar que Quevedo dejara de ser «persona grata» en la Corte hasta al menos 1634 (ver Elliott, 1982, p. 241). En su opinión, por lo tanto, libros como *Cómo ha de ser el privado* o *El Chitón de las tarabillas* serían estrictamente encomiásticos a pesar de las típicas salidas de tono de Quevedo. De todas formas, este investigador también admite que con Quevedo nunca es fácil saber por qué hacía las cosas, y de igual forma asume que seguramente hubo un periodo de duración imprecisa en el que, a pesar de colaborar con el gobierno, el escritor madrileño ya tenía dudas de si estaba haciendo lo correcto (ver Elliott, 1982, p. 250). Por otro lado, en el presente trabajo, aunque se acepta la teoría de Elliott sobre la forma general en que evolucionaron las relaciones entre Quevedo y Olivares, se retrotrae el comienzo del ya mencionado periodo de indecisión por parte de Quevedo hasta al menos la fecha de composición de *Cómo ha de ser el privado* (mediados o finales de 1629).

[10] Ver Elliott, 1982, pp. 232-39.

[11] Jauralde, 1999, pp. 586-87, en ningún momento se cuestiona que *Cómo ha de ser el privado* sea una obra de encomio, pero no puede evitar acordarse de ciertos comentarios un tanto cínicos de Quevedo en otros de sus escritos que sugerían que este autor consideraba que la adulación excesiva de privados y monarcas podía servir como una forma de crítica más efectiva que las acusaciones directas, ya que ésta, al ofrecer un punto de contraste, ponía al descubierto las limitaciones y debilidades de los que eran elogiados.

[12] Ver Jauralde, 1999, p. 586.

[13] Jauralde, 1999, p. 586, es quizás el que más dudas ha expresado sobre la ambigüedad de esta obra. Por otro lado, Urí, 1998, p. 14, n. 20, que ha calificado *El Chitón* como un trabajo de crítica política y que en uno de sus estudios indica las similitudes temáticas y argumentales entre ésta última obra y *Cómo ha de ser el privado,* no parece considerar la posibilidad de que en *Cómo ha de ser el privado* Quevedo incluya de forma intencionada elementos críticos contra el gobierno.

[14] En lo referente a las motivaciones de Quevedo para colaborar con el gobierno de Olivares durante la mayor parte de la década de los años veinte, pero en especial en los primeros años del reinado de Felipe IV, se puede decir, como en parte sugiere Elliott, 1982, pp. 249-50, que éstas seguramente surgieron, por un lado, de una peculiar combinación de interés propio y de ambición y, por otro, de un sincero patriotismo, idealismo y abnegación religiosa.

muy limitada influencia que por aquellos años tenía sobre las personas claves del gobierno[15].

De aceptarse sin más la anteriormente delineada perspectiva, que, en efecto, es la que casi ineludiblemente se tiene en una primera y rápida lectura de la obra, parece claro que habría que catalogar *Cómo ha de ser el privado* dentro del campo de lo que podríamos denominar como literatura propagandístico-laudatoria. En el presente estudio, sin embargo, se planteará la posibilidad de examinar esta comedia de Quevedo desde una perspectiva alternativa, o, si se quiere, complementaria a la que ha sido la más común hasta ahora. En ese sentido, se demostrará que esta obra en muchas ocasiones muestra elementos que, sin ser ni mucho menos abierta e incuestionablemente antigubernamentales, sí resultan muy chocantes en el contexto de una comedia que con toda probabilidad habría sido encargada originalmente por el Conde Duque de Olivares para defender su política, su persona y la imagen del Rey[16] en un momento particularmente difícil desde el punto de vista político[17]. Además de intentar aportar una explicación adecuada a las ya mencionadas aparentes incoherencias internas de *Cómo ha de ser el privado,* se demostrará aquí también que éstas son muy similares a las que desde hace ya unos años han hecho que críticos como Manuel Urí, Pablo Jauralde y otros se hayan replanteado completamente el análisis de un importante panfleto satírico quevediano de la misma época que lleva el nombre de *El Chitón de las tarabillas.* En ese sentido, es en mi opinión perfectamente factible aplicar también a *Cómo ha de ser el privado* una buena parte de las conclusiones sobre *El Chitón* a las que llega Manuel Urí en su introducción a esta última obra. Esto es especialmente cierto cuando este investigador dice que, aunque a primera vista *El Chitón* «es un elogio desmedido de las figuras del rey y del valido, un alegato incondicional de sus proyectos políticos y económicos, y un ataque furibundo a sus detractores», en la práctica este panfleto, bajo la cobertura engañosa de las alabanzas, parece lamentarse de todos y cada uno de los principales problemas que

[15] Las opiniones sobre *Cómo ha de ser el privado* delineadas más arriba son realmente muy comunes. Para tener una idea de lo generalizadas que están, ver, por ejemplo, los trabajos de Astrana, 1940; Cotarelo, 1945; Somers, 1953 y 1956; Lida, 1958; Maravall, 1982; Urrutia, 1982; Ynduráin, 1982; Martínez Conde, 1996; y Hernández Araico, 1999.

[16] Ciertas cartas intercambiadas entre Olivares y Quevedo en 1630 demuestran que en el año anterior Quevedo había estado trabajando por orden del privado de Felipe IV en una obra y que ésta tenía tema inglés (ver Gutiérrez, 2001, pp. 488-89). Con lo que dicen esas cartas, sin embargo, no se puede saber de seguro si fue Olivares el que eligió el trasfondo histórico de la obra o si sólo le dio a Quevedo unas pautas muy generales que este autor luego elaboró. Teniendo en cuenta lo poco habitual que eran las referencias a Inglaterra en la obra de Quevedo, es más que probable, en cualquier caso, que *Cómo ha de ser el privado* sea la obra a la que se refieren Quevedo y Olivares en su correspondencia. También me inclino a pensar que fue Quevedo el que, quizás por cuestiones de tiempo o de inseguridad por su falta de familiaridad con el proceso de producción teatral, decidió usar como base de su comedia una de igual nombre que había sido escrita en 1624 y que aludía a la visita del Príncipe de Gales a Madrid ocurrida el año anterior.

[17] Ver Urrutia, 1982, p. 176; Halpern, 1990, pp. 104-105; y Jauralde, 1999, pp. 573-74.

acosaban por aquel entonces al país[18]. De igual forma, lo que se hacía más arriba con los comentarios de Manuel Urí, es decir, intentar aplicarlos al análisis de *Cómo ha de ser el privado,* puede hacerse también con respecto a ciertos aspectos de la opinión de Pablo Jauralde sobre *El Chitón.* Más en concreto, en varios de sus trabajos este investigador viene a decir de este conocido libelo que, a pesar de que refleja numerosos argumentos aparentemente a favor del gobierno, deja al final en el lector una impresión general muy negativa de la situación del país, y, además, representa a ciertos personajes poderosos, en particular al Conde Duque de Olivares, de una forma mucho menos halagadora de lo que podría parecer a simple vista[19].

Llegados a este punto pasemos a examinar de forma más sistemática aquellos elementos disonantes que, aunque son con gran frecuencia ignorados por la crítica, nos permiten replantearnos el análisis final de *Cómo ha de ser el privado.*

Una de las cosas que seguramente más llama la atención en *Cómo ha de ser el privado,* aunque realmente no sea algo completamente inédito en la obra de Quevedo en su conjunto[20], es la forma ambivalente y no necesariamente respetuosa en la que a veces el escritor madrileño se refiere a ciertos antepasados de Felipe IV de España[21]. Lo más destacable de algunos de los comentarios negativos es el hecho de que éstos no aparecen dentro de un texto satírico cualquiera de los muchos que se escribían por aquellos años. En vez de eso, encontramos tales críticas formando parte de una comedia que, como ya se ha dicho, con bastante probabilidad había sido encargada por Olivares para defender las acciones del gobierno y para glorificar la imagen del rey y de su valido. Ciertamente, las críticas referentes a monarcas del pasado en la literatura del Siglo de Oro (incluidas las que se encuentran en muchas otras obras del propio Quevedo), son muy abundantes. Sin embargo, no es ni mucho menos tan frecuente encontrarnos con textos de tipo encomiástico en los cuales se ridiculicen o critiquen los antepasados más inmediatos de la persona a la que supuestamente se pretende honrar. Teniendo esto en cuenta, resulta realmente chocante la dureza con la que se juzgan a lo largo de *Cómo ha de ser el privado* algunos aspectos del reinado de Felipe III. En ese sentido, a pesar de envolverse casi sistemáticamente las críticas a este rey con convencionales fórmulas laudatorias, lo cierto es que por lo general la figura de Felipe III queda bastante mal parada. Seguramente la parte de la comedia en la que esto más se nota es aquella en la cual el personaje

[18] Ver Urí, 1998, p. 27.

[19] Ver Jauralde, 1984, pp. 105-11; y Jauralde, 1999, pp. 599-608.

[20] Aquí hay que incluir las obras anteriores a 1629, y muy en particular las escritas en la época a caballo entre el final del reinado de Felipe III y el comienzo del reinado de Felipe IV.

[21] En *El Chitón* las reservas expresadas sobre los antepasados de Felipe IV eran mucho más numerosas, directas y cáusticas que en *Cómo ha de ser el privado.* Además, éstas se hacían extensivas a Carlos V y otros monarcas que apenas eran mencionados en la comedia de Quevedo. Ver Urí, 1998, pp. 34-39.

que representa al histórico Felipe IV, el supuesto Rey de Nápoles en la ficción, discute con algunos de sus hombres más cercanos el «epíteto» que se ha de poner en una estatua que se está preparando de su padre (evidentemente una referencia al histórico Felipe III):

REY — Para el bronce, que perfeto
ha de mostrar a mi padre
a los siglos, que le cuadre,
¿qué alabanza?, ¿qué epíteto?,
¿qué renombre de famoso
más propio se le pondrá?
MARQUÉS — Pienso que sabido está:
de casto y de virtuoso.
REY — Bien le están.
MARQUÉS — A la oración
se dio; con ella vencía
y gobernaba.
REY — Tenía
celo de la Religión.
ALMIRANTE — Igualó al gran rey don Juan
en arrimarse a la ley
y a lo justo.
MARQUÉS — Fue gran Rey
el rey don Juan; mas le dan
culpa todas sus historias.
REY — ¿Cuál?
MARQUÉS — Haberse sujetado
con extremo a su Privado.
ALMIRANTE — Con todo, alcanzó mil glorias[22].

A lo largo de la anterior conversación se alude con frecuencia la profunda religiosidad del padre de Felipe IV (don Juan en la obra), algo por lo que a pesar de sus muchos defectos se le recordaba a este rey español. Sin embargo, aunque evidentemente de la forma más indirecta que pudo ingeniar Quevedo, igualmente se nos recuerda en la comedia que en la práctica este monarca durante su reinado había dejado el gobierno de la nación en las manos de su privado, el corrupto Duque de Lerma[23]. Parece claro, por lo tanto, que en esta parte en concreto de *Cómo ha de ser el privado* se expresa implícitamente la esperanza de Quevedo de que la casi completa usurpación de las funciones del rey por ciertos ministros ocurrida con Felipe III no volviera a suceder nunca más.

[22] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, 1927, pp. 1-10. Ver también la edición de Blecua en Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, pp. 155-56. Todas las citas de *Cómo ha de ser el privado* en este estudio provienen de la edición de Artigas, que es la que hasta ahora han utilizado gran parte de los investigadores que han estudiado este texto. Aparte de eso, y para facilitar futuros trabajos de investigación, también se han incluido en un segundo lugar las páginas correspondientes de la edición de Blecua.

[23] No deja de ser significativo, por lo tanto, que el supuesto padre del Rey de Nápoles lleve el mismo nombre que Juan II de Castilla, que ha pasado a la historia por su tendencia a delegar funciones en ministros como el conocidísimo don Álvaro de Luna.

Quevedo, a pesar de todo, era un monárquico convencido e, independientemente de las reservas que pudiera tener sobre ciertos soberanos del pasado, respetaba y admiraba profundamente la institución de la Monarquía, y también creía en la naturaleza sagrada de la figura y la persona del Rey. Además, el hecho de que pudiera no estar de acuerdo con ciertas acciones o actitudes concretas de un monarca en particular no significaba necesariamente que condenara totalmente la labor vital o la calidad moral de esta persona. Por ejemplo, en cierto momento en *El Chitón,* aunque, en honor a la verdad, no así en *Cómo ha de ser el privado,* Quevedo planteaba una serie de fuertes y poco respetuosas críticas contra el tremendo gasto que había supuesto en su momento la construcción de El Escorial por parte de Felipe II[24]. A pesar de todo, eso no quería decir que Quevedo desaprobara la actuación de este monarca en su conjunto y, de hecho, Felipe II era precisamente uno de sus soberanos españoles favoritos[25]. En efecto, en *Cómo ha de ser el privado* la palabra «prudente» aparecía utilizada una vez en lo que parece ser una referencia indirecta a este rey[26], y la derrota de la Armada Invencible era justificada simplemente como un infeliz accidente[27] causado por los elementos[28]. De todas formas, algunas de las alusiones a Felipe II en esta comedia, particularmente las referidas a las importantes derrotas sufridas ante los ingleses[29], podrían quizás también leerse como una forma de aviso a Felipe IV, y no sólo como una simple disculpa de los muchos y muy serios contratiempos sufridos por este último monarca en los dos o tres años inmediatamente anteriores a la creación de *Cómo ha de ser el privado* –pérdida de la flota de la plata a manos de piratas holandeses, derrotas en Italia, etc[30]. Más concretamente, entra perfectamente dentro de lo posible que el escritor madrileño quisiera que su soberano entendiera que, aunque algunos de los más grandes monarcas del pasado también habían sufrido dificultades similares, España se encontraba en una encrucijada particularmente seria y, como mínimo, era necesario actuar con cautela.

De otra parte, también hay al menos un monarca, don Fernando de Aragón, que en *Cómo ha de ser el privado* es tratado por Quevedo de forma muy positiva. En realidad, el propio nombre del supuesto Rey de Nápoles en la obra, Fernando, nos remite necesariamente al esposo de Isabel la Católica. En cierto momento, incluso, Quevedo pone en boca del ficticio Marqués de Valisero el calificativo de «Rey Católico» para referirse a su

[24] Ver Urí, 1998, p. 36.

[25] Ver Roncero, 1991, pp. 136-37 y 144.

[26] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 4. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 152.

[27] Este tipo de argumentación volvería a utilizarse en *El Chitón.* Ver Urí, 1998, p. 36.

[28] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 110. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 219.

[29] Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 73 y 110. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 196 y 219.

[30] Ver Jauralde, 1999, pp. 541-42.

Rey, y un poco más adelante el mismo personaje comenta en clara referencia a Fernando el Católico[31] que «no ha habido mal Rey Fernando»[32]. Para entender las alusiones a este monarca, no obstante, es importante tener en cuenta que la versión concreta de la comedia que nos ocupa aquí seguramente sólo era una refundición de otra de 1624 posiblemente del propio Quevedo y que no ha sobrevivido hasta nuestros días. Podemos especular, en consecuencia, que lo más probable es que de haber habido referencias a Fernando el Católico en esa primera versión éstas sencillamente hubieran representado las esperanzas que tenía Quevedo justo al comienzo del reinado de Felipe IV de que este soberano siguiera los pasos de su ilustre antepasado. Para cuando Quevedo escribió esta comedia –1629–, sin embargo, España y su gobierno no podían estar más alejados de lo que había significado en su momento Fernando de Aragón para el país. Mirando hacia atrás, al fin y al cabo, la época en la que había vivido don Fernando parecía haberse caracterizado entre otras cosas por una continuada expansión y consolidación del Imperio, al igual que por un cierto optimismo de cara al futuro de la nación. En marcado contraste con todo eso, hacia finales de la segunda década del siglo XVII, particularmente después de que se templara la euforia por los conocidísimos éxitos militares de 1625, ya no resultaba necesariamente obvio que la ambiciosa, costosa y peligrosa estrategia diplomático-militar puesta en práctica por el gobierno de Felipe IV desde 1621 fuera a dar al final los resultados esperados. Por consiguiente, las referencias que hay a Fernando el Católico en la versión de 1629, tanto si son una simple reelaboración de las posibles de la hipotética edición de 1624, como si son completamente originales, tenían al menos el potencial de poder interpretarse, más que cualquier otra cosa, como un recordatorio de que el proceso de decadencia del Imperio español que venía arrastrándose desde hacía bastante tiempo tampoco había sido frenado durante lo que se llevaba de reinado de Felipe IV. En otras palabras, aunque parece claro que todavía había mucha gente, incluido seguramente el propio Quevedo, que tenía esperanza de que la situación finalmente se arreglara, el entusiasmo generalizado con el que se había recibido el cambio de reinado había para entonces remitido notablemente. Por lo tanto, el contraste implícito entre Felipe IV y Fernando el Católico podría ser, al menos en una lectura de *Cómo ha de ser el privado* con ojos bastante más críticos de la que viene siendo habitual, principalmente el reflejo de una cierta frustración por parte de Quevedo y de otros con la forma en que se estaban desarrollando las circunstancias políticas de la época.

[31] Varios emperadores de la Casa de Austria también llevaron el nombre de Fernando, incluido el que eventualmente sería esposo de la Infanta María. Esta coincidencia en los nombres parece que adquiere un sentido todavía más profundo si se tiene en cuenta que Quevedo obviamente siempre había admirado profundamente a Fernando de Aragón. Esto se puede comprobar fácilmente con la lectura, por ejemplo, de la *Carta del Rey don Fernando el Católico, al primer Virrey de Nápoles, comentada.* Ver Jauralde, 1999, p. 424-26.

[32] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 3. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 152.

Algo similar a esto último, aportar ejemplos positivos para que sirvan de ejemplo, de guía y, hasta cierto punto, de moderada reprimenda, parece ocurrir también al comienzo del primer acto. Ahí vemos a don Fernando de Nápoles, que supuestamente acaba de ser coronado, intentar encontrar con la ayuda de algunos de sus hombres de confianza un «renombre» por el que se le conozca en el futuro. Por supuesto, lo que se plantea en esa parte de la obra no es una simple muestra de orgullo por parte de este personaje, y tiene más que ver con la expresión de las metas globales que este nuevo rey se plantea para el reinado que comienza. En realidad, lo verdaderamente significativo es que, en el proceso de búsqueda de un apelativo adecuado, el Rey de Nápoles y sus colaboradores van haciendo un repaso y evaluación de las características más definitorias de ciertos grandes príncipes del pasado a las que debía aspirar cualquier buen monarca[33].

REY — Ora bien, ¿a qué renombre
es justo que aspire yo,
de aquellos que mereció
por sus virtudes, el hombre?
Comienzo a reinar, y es bien
que aspire mi inclinación
a merecer el blasón
que pretendo que me den.
En Aragón y Castilla,
de cuyos reyes desciendo,
esto se observa; y pretendo
con la pluma y la cuchilla,
dar alivio y dar espanto
al amigo y enemigo;
¡grande norte es el que sigo!

ALMIRANTE — Bueno es el nombre de Santo.

MARQUÉS — Ya lo ha habido.

CONDE — Hubiera dos.

REY — Ese es nombre de los nombres;
no está en manos de los hombres.
Solamente lo da Dios.

MARQUÉS — El de sabio debe ser
nombre de un Rey singular.

REY — Ese el mundo lo ha de dar,
porque no basta saber.

MARQUÉS — El de prudente es igual.

REY — Al que ese nombre desea,
no le basta que lo sea,

[33] Como vemos, los monarcas que se vislumbran detrás de cada uno de los epítetos o sobrenombres mencionados representan, respectivamente, el cumplimiento estricto y sin intermediarios de las responsabilidades asociadas a la Realeza (Felipe II el Prudente), la sabiduría (Alfonso X el Sabio), la justicia inflexible (Pedro I el Cruel), y, finalmente, la grandeza y gloria más absoluta (Alejandro Magno). También es posible ver detrás del apodo de «Santo» una referencia a Felipe III como modelo de piedad y ortodoxia religiosa, una de las pocas cualidades que parece le concedía Quevedo a este rey.

si no le tienen por tal.
Nombre que esté el conseguillo
en mi mano es el que quiero;
el nombre de justiciero
me ha agradado.

CONDE Es repetillo,
rey tuvo España con él.

REY Al rey don Pedro le dieron
los que (con causa) quisieron
desmentir el de Cruel.

MARQUÉS Pío Justiciero, es gran nombre,
no hay que andar otro buscando,
que sobre Magno Fernando
será divino renombre[34].

Aunque obviamente todas las características que se mencionan en el anterior fragmento son positivas, de forma significativa al final todos los personajes que intervienen parecen llegar a la conclusión de que los más apropiados epítetos para don Fernando de Nápoles deberían ser los de «Pío», «Justiciero» y «Magno». Todo eso, considerado junto con los comentarios[35] que hace el Rey justo a continuación en la obra[36], sugiere que Quevedo esperaba del soberano que, como ministro de Dios en la Tierra que era, respetase la ortodoxia religiosa por encima de cualquier otra cosa, y que, de ser necesario, castigase de la forma más severa posible a cualquiera de sus súbditos que osase incumplir sus deseos o que intentara usurpar sus prerrogativas. Puesto que Felipe IV era un devoto soberano católico, no podía haber ningún motivo de queja en el tema de la religiosidad. Sin embargo, es bien sabido que casi desde el comienzo del reinado de don Felipe había personas que no se sentían en absoluto cómodas con el grado de influencia que Olivares obviamente ejercía sobre el Rey. No es fácil saber qué pasaba por la cabeza de Quevedo con respecto a este tema en este momento preciso, pero no podemos eliminar en absoluto la posibilidad de que Quevedo estuviera intentando transmitir aquí la idea de que Olivares acaparaba ciertos poderes que en su opinión deberían estar exclusivamente en las manos de Felipe.

En general, por lo tanto, lo que hace Quevedo en casi todos los ejemplos relativos a la realeza hasta ahora mencionados es aconsejar al Rey sobre qué modelos del pasado seguir durante el transcurso de su reinado y, lo que es quizás más importante, recomendarle qué características personales o errores concretos evitar. En cualquier caso, a pesar de que Quevedo seguramente quiso en un principio que su obra

[34] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 3-5. En la edición de Blecua de esta comedia (*Obra poética*) esto aparece entre las páginas 152-53.

[35] Ahí promete el Rey Fernando cortarle la cabeza a cualquier privado corrupto, e igualmente dice que no va a dudar en apartar de su cargo a aquellos de sus ministros que intenten aprovecharse de su posición para beneficio propio.

[36] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153.

sirviera como una especie de guía moral y política para Felipe IV muy al estilo de los conocidos espejos de príncipes, es sin embargo difícil imaginar que el gobierno de Olivares no hubiera considerado los comentarios de Quevedo sobre los antepasados de Felipe IV como inconvenientes e irrespetuosos. Además, para cuando Quevedo elaboró esta comedia –1629–, Felipe IV ya llevaba alrededor de ocho años en el trono. Por lo tanto, las críticas de los errores de reinados anteriores que se hacían en el texto sólo podían servir, más que nada, de recordatorio de que este rey no sólo no había logrado atajar casi ninguno de los principales problemas que venía arrastrando España desde hacía mucho tiempo, sino que, además, había empeorado algunos considerablemente[37]. En pocas palabras, no hay que descartar la posibilidad de que Quevedo usara en esta obra la ponderación de ciertos antepasados del Rey no sólo como una forma convencional de glorificación de la Monarquía hispana sino también como un modo de intentar abrir los ojos al soberano reinante sobre sus propias limitaciones para que así tratara de corregirlas[38]. De hecho, en alguna ocasión Quevedo había dicho:

> Estratagema muchas veces bien lograda, para reprehender a los monarcas, alabarlos de lo que no hacen, ni tienen, ni quieren, de que da buen cobro lo propicio de su mente a la adulación[39].

Teniendo todo esto en cuenta, no es de extrañar, por lo tanto, que otro de los más importantes elementos de *Cómo ha de ser el privado* que nos puede hacer dudar en lo referente a su verdadera intencionalidad sea la ambigua forma en que el propio Rey de Nápoles aparece con frecuencia representado en esta comedia. En ese sentido, a pesar de la presencia en la obra de incontables halagos relativos a la figura del ficticio don Fernando de Nápoles, también hay ocasiones en que este personaje se comporta, en lo referente a su vida sentimental en particular, de una forma que parece ser algo inapropiada para una persona de su posición social y de sus responsabilidades. De hecho, aunque realmente no se puede criticar a don Fernando por tener profundos sentimientos por una dama de la Corte llamada Serafina, no ocurre lo mismo en lo que se refiere a la forma en que este personaje se porta cuando está cerca de ella a solas. En esos momentos el Rey de Nápoles actúa por lo general de una manera que nos recuerda a un adolescente enamorado y que a veces también puede llegar a poner en tela de juicio su integridad moral[40]. Seguramente el momento de la obra en que esto parece más claro es cuando don Fernando encuentra a Serafina, que pretende estar dor-

[37] Más en concreto, uno de los problemas que más se enfatiza en la comedia, al igual que ocurre en *El Chitón* –ver Urí, 1998, pp. 7-49–, es el de la corrupción de los cargos públicos –ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153.

[38] En *El Chitón* parece que se intenta lo mismo. Ver Urí, 1998, pp. 7-49.

[39] Citado en Jauralde, 1999, p. 587.

[40] Ver Artigas, 1927, p. 50.

mida, sujetando un retrato del pretendiente danés de la Infanta[41]. Tal escena nos muestra una faceta no demasiado halagadora de don Fernando, que se nos presenta aquí como un ser inmaduro emocionalmente, inseguro de sí mismo y capaz de mentir por cuestiones relativamente menores. Realmente es posible leer entre líneas en la considerable parte de la obra dedicada al asunto de Serafina el hecho de que Quevedo consideraba que no era conveniente, por las dificultades de todo tipo que eso podía causar, que un soberano sobrepasase los límites del convencional galanteo cortesano con mujeres que no fueran su esposa. No en vano, el propio don Fernando de la obra dice en un momento:

galantear
no es otra cosa que dar
causa a la murmuración[42].

En otras palabras, si se tiene en cuenta la merecida reputación de mujeriego que Felipe IV tenía en su época, sólo pueden entenderse muchas de las escenas sentimentales de la comedia como alusiones indirectas a la conocida promiscuidad del monarca español[43]. Cabe preguntarse, sin embargo, por qué las limitaciones que plantea Quevedo en temas del corazón no parecen extenderse en la obra necesariamente a los príncipes que todavía no han subido al trono. Efectivamente, don Fernando sólo empieza a considerar necesario luchar consigo mismo para dominar su fuerte atracción hacia Serafina exclusivamente desde el momento en que es coronado. De igual forma, otros personajes, como Porcia, no parecen esperar un cambio de actitud de don Fernando hacia esta cortesana hasta después de que ya se ha celebrado la coronación:

PORCIA Siendo Príncipe, solía
galantearte.
SERAFINA Es verdad.
PORCIA El mudará voluntad
con el reinar.
SERAFINA No lo creo,
porque un cortés galanteo,
hijo de la honestidad,
bien lícito y permitido
a cualquier estado fue[44].

Entra dentro de lo posible que, sin justificarlas desde el punto de vista moral, Quevedo quisiera presentar las indiscreciones sexuales de Fe-

[41] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 56-60. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 185-88.

[42] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 20. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 162.

[43] Hernández Araico, 1999, p. 468, tiene toda la razón cuando dice en lo referente a este tema que «la comedia le propone al monarca una conducta modelo de sensualidad reprimida».

[44] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 16. En la edición de Blecua de esta comedia (*Obra poética*) esto aparece en la página 159.

lipe IV simplemente como producto de la juventud y como algo que con toda seguridad eventualmente terminaría. Por otro lado, junto a la aparente disculpa del comportamiento del Rey de cara al posible público, Quevedo también parece querer introducir en su obra un elemento de consejo destinado directamente a los oídos de su soberano y de aquellos que pudieran influenciar su comportamiento. Quevedo pretende, en pocas palabras, educar y modelar a su Rey para que encaje dentro del altamente idealizado molde que el escritor madrileño tiene en la cabeza sobre la Monarquía, el cual, como indica Somers, tiene su base principalmente, ni más ni menos, en la figura de Cristo[45].

Hay quien piensa que el hecho de que la obra termine con un acuerdo honorable entre Serafina y don Fernando, conseguido, por otro lado, gracias a los buenos consejos del valido, podría constituir una forma de alabanza hacia Felipe IV y hacia Olivares[46]. Sin embargo, lo cierto es que *Cómo ha de ser el privado* no podría en ningún caso haber constituido una defensa o disculpa muy efectiva de la marcada afición a buscar compañía femenina de Felipe IV. Para empezar, todo el mundo sabía que Felipe IV no se limitaba en sus relaciones con otras mujeres a un «cortés galanteo», como aparentemente hace don Fernando a lo largo de la obra, y realmente no había ningún motivo para creer que eso fuera a cambiar de forma significativa en el futuro[47]. Además de eso, a pesar del hecho de que don Fernando en la comedia no parece haber llegado nunca a consumar su relación con Serafina, cuando trata con esta dama este personaje tampoco parece acordarse en ningún momento de que ya está casado[48]. Este es realmente un dato crítico. Si don Fernando no hubiera estado casado antes de su coronación, todo el asunto de Serafina podría haberse explicado fácilmente como una simple convención literaria. Pero el hecho es que no está soltero. Además, hay que tener en cuenta que, de haber sido llevada a escena en su momento, esta obra normalmente hubiera aparecido poco después de que se hiciera público el nacimiento de un hijo ilegítimo de Felipe IV[49]. Al menos en teoría, cabe la posibilidad de que la referencia a la existencia de una esposa responda a un simple despiste por parte de Quevedo. Al fin y al cabo, la parte en concreto en que se encuentra la palabra «Reina» parece ser[50], sin lugar a dudas, una mera reelaboración de unos versos de otro autor que habían sido compuestos originalmente en 1624[51]. De todas formas,

[45] Ver Somers, 1953, pp. 25-26.

[46] Ver Somers, 1956, pp. 261-62.

[47] Felipe IV, aunque todavía era joven, en 1629 ya no era ni mucho menos un adolescente. Además, no era ningún secreto en la Corte que a principios de ese mismo año este rey había tenido un hijo ilegítimo con una actriz, la famosa Calderona. Ver Hernández Araico, 1999, p. 465.

[48] Como nos recuerda Hernández Araico, 1999, p. 465, sólo sabemos de la existencia de una reina en la obra por una referencia casi de pasada en el segundo acto.

[49] Ver Hernández Araico, 1999, p. 468.

[50] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 39. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 174.

[51] Ver Solís, 2001.

aunque esta última teoría no es impensable, parece poco probable que Quevedo cometiera un error tan obvio y con tan graves implicaciones para la posible interpretación de la obra como olvidarse de la existencia de la esposa de don Fernando. Se mire como se mire, el tira y afloja emocional al que juegan Serafina y el Rey de Nápoles durante casi toda la comedia no puede ser nada bueno para el necesario respeto a la dignidad de la Reina, ya sea esta la ficticia de la comedia o la Isabel de Borbón histórica. Como puede comprobarse, por lo tanto, la ambigüedad y la variedad de posibles lecturas llegan con el tema en concreto de los devaneos amorosos de don Fernando a uno de sus puntos más altos en *Cómo ha de ser el privado.*

Por otro lado, además de una indudable faceta laudatorio-propagandística y apologética, *Cómo ha de ser el privado* parece tener otra vez un lado didáctico y una cierta dosis de moderada reprimenda política en lo referente a lo que creía Quevedo, y no necesariamente Olivares o Felipe IV, sobre las responsabilidades y derechos innatos de cualquier soberano. En ese sentido, Quevedo, que, como demuestran obras como *Política de Dios,* se consideraba a sí mismo una autoridad sobre este tema, aparenta dar en la obra lecciones a todos, incluidos al Rey y a Olivares, sobre hasta qué punto debía depender de sus ministros un buen monarca[52]. En realidad, una vez más esos consejos parecen más bien una crítica indirecta de la tendencia de Felipe IV a delegar en el Conde Duque funciones que Quevedo creía que le correspondían de forma exclusiva al monarca. En ese mismo sentido, es importante considerar el hecho de que haya en esta obra una repetición casi obsesiva de lo que don Francisco de Quevedo consideraba como el modelo perfecto de privado y que, además, se marquen de muy diferentes maneras los límites que en opinión del satírico madrileño eran tolerables para cualquiera con esa función. En otras palabras, Quevedo, ya que se ve forzado a vivir con la presencia de la figura del privado en el panorama político de la España de su tiempo[53], aboga a través de la comedia para que la persona que tenga ese cargo de ahí en adelante se limite simplemente a ser una especie de combinación entre consejero de confianza y secretario personal del Rey. Según esta visión política, el privado de turno sólo podría tener una función consultiva y en ningún caso debería tomar decisiones por su cuenta o, incluso, utilizar su influencia para forzar que el Rey tomase decisiones contrarias a su voluntad[54]. Esto último puede ser claramente ejemplificado haciendo referencia a las siguientes palabras del propio Valisero en la obra:

[52] Ver Somers, 1956, p. 262.

[53] Elliott, 1982, p. 230, sugiere que la figura del valido seguramente había sido más aceptable para el escritor madrileño cuando el Rey todavía era muy joven y comenzaba a reinar. Para cuando se escribió *Cómo ha de ser el privado,* sin embargo, la juventud de Felipe IV ya no podía servir de excusa para seguir dependiendo de un privado.

[54] Ver Somers, 1956, p. 266.

MARQUÉS Sí, Señor, porque un Privado,
que es un átomo pequeño
junto al Rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado.
Es un ministro de ley,
es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del Rey.
Si dos ángeles ha dado
Dios al Rey, su parecer
más acertado ha de ser
que el parecer del Privado.
Y así, se debe advertir
que el Ministro singular
aunque pueda aconsejar
no le toca decidir.
REY Epilogó su lealtad[55].

Está claro, en cualquier caso, que, aunque Olivares no interfirió con el poder real de la forma tan negativa en que lo había hecho Lerma en el reinado precedente, el valido de Felipe IV seguramente no habría apreciado algunas sugerencias que, aunque solapadas entre numerosos halagos, hacía Quevedo en la cita anterior con respecto a la forma en que debería comportarse un buen ministro del Rey. No en vano, casi parece a veces que Quevedo en diversas partes de la obra (incluida la anterior cita) intentaba mostrar al Rey, y quizás al propio valido, la diferencia entre cómo debía comportarse un privado ideal en lo relativo a sus relaciones con el Monarca y cómo actuaba Olivares en realidad[56]. De todas maneras, y de forma similar a lo que ocurre con las anteriormente mencionadas referencias al Rey, no parece en absoluto que el propósito de la obra sea el de intentar cuestionar la autoridad de este privado o el de ridiculizarle frente a la Corte, sino, más bien, el de hacerles ver al Rey y a su valido áreas donde una mejora era posible.

De otra parte, junto con las reticencias que Quevedo parece expresar en *Cómo ha de ser el privado* en lo referente a la forma en que Felipe IV y Olivares habían hecho uso de la figura política del privado hasta ese momento, también es posible ver otras críticas muy veladas hacia la propia persona del Conde Duque. Para empezar consideremos por un momento que en *Cómo ha de ser el privado* Quevedo nos invita tácitamente a contrastar al Conde Duque de Olivares y a su equivalente en la obra, el Marqués de Valisero. En general, el Marqués de la ficción refleja bas-

[55] Ver *Cómo ha de ser el privado,* ed. M. Artigas, pp. 10-11. Ver también Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 156.

[56] Si aceptamos esa interpretación, por lo tanto, parecen adquirir un nuevo sentido las palabras de Valisero con las que acaba el segundo acto: «Y él [el Cielo santo] ayudará al buen celo / con que en esta acción [romper los tratos con el hereje Príncipe de Dinamarca] mostramos / cómo ha de ser el buen Rey, / cómo ha de ser el privado»; ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 73-74; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 196.

tantes de las virtudes que muchas de las personas favorables al gobierno asociaban con el valido de Felipe IV. En ese sentido, se representa a Valisero en numerosas partes de la comedia como un individuo honesto[57], justo[58], frugal[59], accesible a todos[60], extraordinariamente laborioso[61], religioso[62], incansable defensor de la ortodoxia católica en España y en el mundo[63], y, sobre todo, completamente leal al Rey[64]. Sin embargo, y ahí se encuentra otra de las peculiaridades más llamativas de esta obra, también hay ocasiones en las que, a pesar de lo que pudiera parecer a primera vista, Olivares no sale necesariamente favorecido al ser comparado con el ficticio Marqués de Valisero. El motivo es doble. A veces Valisero muestra cualidades que todo el mundo sabía que Olivares no tenía y, en ocasiones, este personaje también demuestra padecer de ciertos defectos que sí eran característicos del valido de Felipe IV.

Por lo que se refiere a las diferencias llamativas entre el personaje de Valisero y el Olivares histórico, es importante prestar atención al hecho de que el privado del Rey de Nápoles a lo largo de toda la obra muestra su firme determinación de no utilizar su influencia y autoridad para ayudar a los que le acosan constantemente pidiéndole favores. Por lo general, este personaje se limita a mandarlos[65] bastante bruscamente a que hablen antes con su tío o con el Rey[66]. Sin embargo, esa forma de actuar de Valisero no podía dejar de resultarles chocante a unos cortesanos españoles que sabían de seguro que para ascender en la Corte madrileña era necesario tener primero el apoyo de Olivares. Por lo tanto, esa obvia diferencia entre el personaje de ficción y el histórico nos abre la puerta a interpretar las acciones de Valisero, no como una mera alabanza del Conde Duque, sino como una defensa por parte de Quevedo de la idea

[57] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 7 y 92-96; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 154 y 208-10.

[58] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 46-48 y 75; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 179-80 y 197-98.

[59] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 54 y 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184 y 199.

[60] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 24; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 164.

[61] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 199.

[62] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 199.

[63] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 29-31 y 68-71; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 167-69 y 193-94.

[64] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 11 y 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 156 y 199.

[65] En cualquier caso, no deja de ser chocante, e incluso contradictorio, que se ponga tanto énfasis en que sea el Rey el que dé los honores a sus súbditos sin la ayuda de nadie, pero que luego Valisero aparezca en ciertas partes de la obra tomando decisiones vitales para la defensa del reino sin que parezca que el Rey haya sido consultado. Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 55; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184-85.

[66] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 21, 22, 46-48 y 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 162, 163, 179-80 y 199.

de que debería ser el Rey, y no Olivares, la fuente última de honores y de justicia en el reino[67].

Por otro lado, tampoco era nada característico del privado de Felipe IV el autocontrol y serenidad que demuestra Valisero en la obra cuando el Conde de Castelomar está a punto de decirle el nombre de un cierto duque que ha estado murmurando contra él[68]. Muy al contrario de lo que seguramente hubiera hecho el extraordinariamente orgulloso y susceptible Olivares, Valisero le impide a Castelomar que le dé el nombre del duque porque, aunque quiere saber lo que se está diciendo de él para así poder introducir cambios, el conocer al culpable de los rumores le obligaría a tomar medidas drásticas que prefiere evitar. De nuevo, no es difícil imaginarse lo extraña que hubiera sonado esta caracterización de Olivares en oídos de unos cortesanos que, a pesar de todos sus privilegios sociales, vivían en gran medida atemorizados por los constantes castigos y escarmientos que imponía el valido de Felipe IV a todos los que osaban llevarle la contraria en asuntos que él consideraba importantes.

Incluso menos fiel a la realidad que los dos ejemplos anteriores resulta lo ocurrido durante una de las últimas audiencias que da Valisero en la obra. En ella un simple soldado, frustrado por no recibir lo que él consideraba una justa recompensa por sus años de servicio, se muestra increíblemente insolente con el privado e, incluso, irrespetuoso con el Rey:

[Soldado] 1 Señor, conocer deseo
a los que mercedes hace
su Majestad, cuando a mí
con más justicia y razón…
Marqués ¡Extraña resolución!
[Soldado] 1. A su Majestad serví
más que algunos, que han tenido
ventura, señor Marqués,
¿el Rey premia indignos?
Marqués Es
Vuesamerced atrevido;
diga de mí cuanto mal
quisiere y cualquier defecto,

[67] Es particularmente significativo que don Fernando diga en un cierto momento de la obra: «Si algún Ministro o Privado / justamente está culpado, / le cortarán la cabeza / en esa plaza mayor». Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153. Estas palabras, aparte de recordarnos el trágico destino del famoso Rodrigo Calderón –ver Hernández Araico, 1999, p. 464–, también podrían haber sido una dura advertencia de Quevedo a Olivares para que se portase de forma honorable, pero, sobre todo, para que no menoscabase más la autoridad del Rey. Esta visión, por lo tanto, encajaría perfectamente con la interpretación que hace Pérez Clotet, 1928, pp. 114-15, sobre ciertos aspectos de *Política de Dios.* Según este investigador, Quevedo consideraba necesario castigar públicamente al valido de turno si éste utilizaba el poder para avanzar a personas indignas, si se aprovechaba de su influencia para distraer al Rey de sus funciones y, finalmente, si pretendía relegar al Rey a una posición subordinada.

[68] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 42; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 176-77.

pues hay tantos, y el respecto
a la persona Real
debido no se le pierda,
que a no estar en este puesto
no me viera tan modesto.
Diga: ¿qué persona cuerda
da culpa a un Rey, que es el sol
en la piedad y pureza
de tan gran naturaleza
que del árbol español
de los Reyes, no ha nacido
otro de más bizarría?
Veralo el Cielo algún día.

[Soldado] 1. Error de la lengua ha sido
que a Vexellencia por Dios
iba a culpar y culpé
al Rey.

Marqués Si ese yerro fue,
perdonémonos los dos[69].

La paciencia, modestia, humildad y absoluta falta de rencor que muestra Valisero en esta conversación parecerían más propias de un santo que de una persona de carne y hueso, pero desde luego no tenían nada que ver con la reacción que hubiera sido esperable de Olivares si algo así le hubiera ocurrido. La escena tiene por supuesto mucho de literario, pero de todas formas Olivares no era el tipo de persona que hubiera permitido a un subordinado cuestionar el buen juicio o la equidad de sus acciones. De hecho, tan rara resulta toda la situación que no es inconcebible preguntarse si el reconocimiento que hace el Marqués de Valisero de sus muchos defectos no sería algo más que una supuesta muestra de humildad por parte de este personaje. Aunque sea improbable, de todas formas entra dentro de lo posible que haya por parte de Quevedo en esas palabras un cierto elemento de sarcasmo, o, en otras palabras, una especie de guiño burlón al posible público de la obra.

Aparte de eso, la anterior conversación entre Valisero y el soldado también parece dar la sensación de que una de las cosas que le achacaban otros nobles a Olivares y al Rey era la de favorecer a gente indigna de ese honor. En realidad, a pesar de que Quevedo aparenta querer negar que existiera tal problema, las alusiones a la forma irregular en que algunos ascendían en la Corte no parecen favorecer en ningún caso la causa del gobierno e, incluso, pueden ser leídas como una amonestación.

Una vez más, al ser vistas a la luz de lo que sabemos del Olivares real, parecen extremadamente exageradas e incluso un tanto ridículas las constantes referencias en la obra a la pobreza de la casa, tesoro y mesa

[69] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 86-87; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 204-205.

de Valisero[70]. En el mejor de los casos, esas alusiones no ayudan de ninguna manera a representar al personaje que refleja a Olivares en la obra de una forma digna y distinguida como correspondía a una persona con un cargo de tanta importancia. Además, estas contrastan marcadamente con los rumores que corrían en la Corte por la época sobre el supuesto fasto de la casa del Conde Duque[71]. A modo de ejemplo de lo extrañas que resultan ciertas referencias al tema sirva aquí lo que dice del privado el bufón Violín cuando Porcia le pregunta si va a comer con él:

VIOLÍN Más dichoso
fuera en casa de un figón.
PORCIA ¿Por qué?
VIOLÍN Porque su porción
es un caballo rijoso;
no sufre ancas, más barato
y mejor fuera ayunar.
Yo vi hidalgo de lugar
comer con más aparato.
Un refetorio es su mesa.
Pero no hay taza sin pie.
Mas a pedirle voy[72].

El extraño efecto que producen estas palabras se multiplica aún más si tenemos en cuenta que el Valisero de la obra se permite rechazar los regalos que en un cierto momento le ofrece el Rey de una forma tan firme que el privado bordea casi la indisciplina. De hecho, es sólo después de mucho insistir que Fernando de Nápoles logra que Valisero acepte suficiente dinero para que éste último pueda construir su propia tumba de forma algo más suntuosa[73]. Cierto es que Olivares no era un individuo particularmente egoísta y que, teniendo en cuenta las prácticas comunes en la época, seguramente podía ser considerado como un ministro atípicamente honesto[74]. De todas formas[75], está claro que no tenía en absoluto tantos miramientos a la hora de aceptar regalos y recompensas como los que parece tener Valisero[76].

[70] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 54, 67 y 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184, 192 y 199.

[71] Ver también los trabajos de Hernández Araico, 1999, pp. 465 y 468; y Artigas, 1927, pp. 44-50.

[72] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 53-54; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 184.

[73] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 92-96; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 208-10.

[74] Ver Elliott, 1982, p. 237.

[75] Ver Hernández Araico, 1999, p. 466.

[76] También podemos suponer que seguramente le hubiera resultado chocante al público de la época el hecho de que el Valisero de la obra fuera importante a la hora de resolver el asunto de Serafina cuando, de hecho, a Olivares le habían acusado en ciertas ocasiones de fomentar la propensión del Rey a las mujeres y a la fiesta; ver Artigas, 1927, p. 33, y Hernández Araico, 1999, p. 465.

Por otro lado, en lo que se refiere a los aspectos negativos compartidos por el histórico Olivares y por el Marqués de la obra, seguramente es suficiente mencionar algunos de los que parecen ser más significativos. Por ejemplo, en un cierto momento de *Cómo ha de ser el privado* el Marqués de Valisero comenta que no es «linajudo»[77], lo cual, como veremos, puede ser perfectamente interpretado como una alusión a la presencia de sangre judía en las venas de Olivares[78]. Aparte de porque eso encajaría con otros muchos ejemplos de ambigüedad política que pueden verse en la obra que nos ocupa, la validez de tal interpretación queda consolidada si se tiene en cuenta que hay críticas similares en otros dos trabajos quevedianos del momento que muestran tantas conexiones con *Cómo ha de ser el privado* que a veces los tres escritos se agrupan por la crítica bajo el nombre colectivo de «Trilogía del Conde Duque»[79]. Una de estas dos obras coetáneas es *El Chitón de las tarabillas,* sobre la que Pablo Jauralde piensa acertadamente que plantea la necesidad de que los privados prueben que son limpios de sangre por los cuatro costados[80]. En otras palabras, no pide en *El Chitón* Quevedo directamente que se substituya a Olivares, pero sí que muestra su profundo desprecio por las personas de sangre de procedencia cuestionable, y en la práctica defiende que se tenga en cuenta este factor en el futuro a la hora de seleccionar validos. La segunda obra normalmente asociada con *Cómo ha de ser el privado* es el poema titulado *Fiesta de toros literal y alegórica.* En ella, y a pesar de la existencia de varios halagos hacia la figura del valido, Quevedo paradójicamente también se está burlando de los conocidos orígenes conversos de la familia de Olivares cuando dice de él:

> Si se llamara Godínez,
> si medio hidalgo naciera,
> fuera premio a su valor
> lo que goza por herencia[81].

En definitiva, la presencia de referencias antisemitas de tal índole en las dos obras anteriormente mencionadas, difícilmente nos permitiría interpretar el hecho de que en *Cómo ha de ser el privado* se pinte al Marqués de Valisero como alguien no linajudo como algo completamente inocuo. En cualquier caso, puesto que no hay nada dentro de la propia trama de esta última obra que justifique tal caracterización del privado

[77] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 88; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 205.

[78] Cierto es que al principio del tercer acto el Almirante resume en una conversación con el supuesto embajador de Transilvania todas las cualidades que en la obra se intentan destacar de Olivares y, entre ellas, incluye la de su «limpieza». Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 76; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 198. Aunque no hay forma de afirmar de seguro si «limpieza» se refiere en esta última cita a la supuesta pureza de sangre o a la incuestionable honradez de Valisero, lo más probable en mi opinión es que la segunda interpretación sea la correcta.

[79] Ver Urí, 1998, p. 13.

[80] Ver Jauralde, 1999, p. 602.

[81] Ver Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, vol. 2, p. 362.

del Rey de Nápoles[82], en mi opinión esto sólo puede ser interpretado como respuesta a lo incómodo que le resultaba a Quevedo pensar en el hecho de que el valido del Rey de España no se ajustara a sus expectativas de pureza de sangre. Por otro lado, también podemos considerar que se critica de forma indirecta a Olivares cuando Valisero aparece representado como un personaje de carácter gruñón[83], y con fama de presuntuoso y de soberbio[84]. Otro tanto puede decirse del hecho de que se indique que Valisero, a pesar de su laboriosidad y su dedicación, constantemente se queja de la cantidad de monótono trabajo típicamente asociado con la privanza[85]. Además de lo ya mencionado, con la ya utilizada excusa de defender al privado contra las murmuraciones, en la comedia parece una vez más que se señalan ciertos conocidos defectos de la personalidad de Olivares cuando el ficticio Almirante de la obra dice de Valisero:

> Y con todo es murmurado:
> que no sabe dar le niegan
> y que da mucho le acusan;
> conformad la diferencia.
> Dicen que a juntas reduce
> casi todas las materias;
> y en otra parroquia oirás
> que con nadie se aconseja.
> [...]
> Dicen que porque no sabe
> se dificulta y se niega;
> y era mejor argumento:
> quien no sabe, siempre espera[86].

En otras palabras, a pesar de que el propósito del anterior discurso era ridiculizar a los críticos del gobierno recordando que Valisero constantemente era el objetivo de críticas con frecuencia contradictorias, eso no impedía que las palabras del Almirante de la obra trajeran a la memoria las murmuraciones, reproches y obvio malestar generalizado entre nobles y pueblo llano que, como es fácil de comprobar por los panfletos antigubernamentales del momento, había causado el gobierno de Olivares en sus años en el poder.

Aparte de la ya mencionada extraña mezcla en *Cómo ha de ser el privado* de críticas y alabanzas sobre el valido de Felipe IV, al analizar esta

[82] Olivares era miembro de una de las familias más importantes de la España del momento.

[83] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 22 y 89; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 163 y 206.

[84] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 75; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 197.

[85] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 41-42 y 89; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 176 y 206.

[86] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 79-80; o Quevedo, *Obra poética,* p. 200.

obra también hay que tener en cuenta la existencia de una serie de situaciones bastante chocantes que, en el mejor de los casos, no hacen nada por mejorar la imagen de Olivares. Esto ocurre, por ejemplo, en varias de las ocasiones en que Valisero habla con el bufón de la Corte, Violín. Se puede decir que en varios de esos momentos el valido actúa de una forma extraña y, hasta cierto punto, poco digna. A modo de ejemplo, valga mencionar que en cierta conversación Valisero le jura solemnemente a Violín que en el futuro sólo seguirá sus consejos[87]. Aunque evidentemente esta escena pretende tener un tono humorístico y no busca en absoluto imitar exactamente la realidad, la promesa de Valisero parece de todas formas fuera de sitio y resulta completamente contraproducente si lo que Quevedo intentaba con esas palabras era pintar a este personaje, y por lo tanto a Olivares, de una forma positiva[88]. Por otro lado, Quevedo se esfuerza en varias ocasiones en enfatizar la idea de que Valisero sirve a su rey de forma sacrificada y desinteresada. Más concretamente, al comienzo del segundo acto nos encontramos al Almirante comunicándole al valido del Rey de Nápoles la noticia de la muerte de su hijo en un accidente[89], lo cual alude obviamente a la muerte de la única hija de Olivares unos años antes. Durante esa escena el valido, a pesar de tener el corazón roto, sigue con sus obligaciones y da unas audiencias. Es sólo después de que se han ido todos que, de forma un poco melodramática, dice: «Agora, agora, / [...] / podéis embestir, pesares, / vengan piélagos y mares / de lágrimas»[90]. Lo raro es que muy poco tiempo después de haber recibido ese tremendo golpe Valisero parece estar lo suficientemente de humor para seguir las burdas gracias de Violín, que ha ido a verle para pedirle dinero disfrazado y diciendo cosas a todas luces absurdas[91]. A pesar de que no es razonable esperar encontrar situaciones totalmente verosímiles en este tipo de obras, lo cierto es que la escena anteriormente mencionada roba al espectador la posibilidad de identificarse con la pena de Valisero por la pérdida de su único heredero. Es esta, en pocas palabras, una línea argumental completamente carente de dramatismo y seguramente contraproducente desde el punto de vista propagandístico. Además, no es probable que a Olivares le hubiera agradado saber que Quevedo diera la impresión de alegrarse de su desgracia familiar porque supuestamente de esa manera no habría peligro de que en el futuro aparecieran parásitos que desva-

[87] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 12-16; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 157-59.

[88] En el mismo sentido, Hernández Araico, 1999, p. 465, dice de forma acertada que algunas de las cosas que comenta Violín sobre Valisero, aunque aparentemente sólo sea en tono de broma, parecen empequeñecer la figura y categoría del privado considerablemente.

[89] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 44-45; o Quevedo, *Obra poética,* p. 178.

[90] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 48-49; o Quevedo, *Obra poética,* p. 180.

[91] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 65-67; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 191-92.

lijaran las arcas del Estado al estilo de lo que había hecho el clan de los Lerma durante el reinado anterior.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, la forma ambigua en que se nos presenta la figura del Conde Duque en esta comedia, no parece acertado seguir manteniendo sin ningún tipo de matización, como con frecuencia se ha hecho, que *Cómo ha de ser el privado* sólo persigue de forma servil la defensa de Olivares y de su estrategia política. Entra dentro de lo posible, incluso, que las numerosas referencias positivas en la obra al ficticio Duque de Sartabal no reflejen únicamente la buena memoria que el tío de Olivares, don Baltasar de Zúñiga (al que se refiere este personaje), había dejado en la memoria de Quevedo. Es, de hecho, bastante probable que éstas además indiquen que esta figura histórica había estado en opinión de Quevedo mucho más cerca que nadie en la historia reciente de España de constituir el perfecto modelo de privado. No es descabellado pensar, en consecuencia, que, al igual que Fernando el Católico parece ser presentado en la obra como un ejemplo adecuado para Felipe IV, don Baltasar de Zúñiga sea, a su vez, un posible modelo al que el Conde Duque debería aspirar. Quizás la cita más significativa al respecto sea aquella que se refiere al momento en que el nuevo Rey de Nápoles ofrece el cargo de privado a Valisero:

MARQUÉS Señor, otros hombros fieles
de más fuerza que los míos…
REY No me repliquéis, cubríos
y tomad esos papeles
(*Vuelve a besarle la mano.*)
que en la bolsa están.
MARQUÉS Obliga,
Señor, tu precepto a más,
pues anticipado das
el honor a la fatiga.
Pero, Señor, a mi tío,
el Duque de Sartabal,
de experiencia sin igual,
de más talento que el mío,
fiar estos papeles puedes,
y yo, para acompañarte,
podré tener una parte
del favor que me concedes.
REY Tú eres el que se los das,
lleve el Duque lo pesado
del despacho, tú el cuidado
de mi servicio tendrás[92].

Pasando a otro tema, también podríamos considerar como una forma de crítica encubierta a todo el gobierno de España en su conjunto el hecho de que, al igual que seguramente hacían el propio Olivares y

[92] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 8-9; o Quevedo, *Obra poética,* p. 155.

los otros ministros de Felipe IV en la vida real, Valisero se negase a asumir ningún tipo de responsabilidad por los problemas que se venían padeciendo en el Nápoles de la comedia. Este punto puede ser perfectamente ejemplificado en *Cómo ha de ser el privado* usando la respuesta que da Valisero al Conde Castelomar sobre los rumores que corrían por la ciudad de Nápoles de que el privado era el culpable de que hubieran subido los precios de todo:

MARQUÉS Siento
que hombre de discurso sano
incurra en esos errores.
Ministros inferiores
tiene el Rey, por cuya mano
pasa este gobierno; y más
que esos tan comunes daños
no preceden de estos años,
su corriente traen de atrás.
El pueblo tenga paciencia,
porque a daños que han traído
los tiempos no se ha podido
dar remedio con violencia.
Tiempo al tiempo se ha de dar,
y cuando de este accidente
tuviera culpa el presente,
yo, ¿qué puedo remediar?
¿Por ventura, mi tesoro
es causa del común daño?
¿Recibo? ¿Vendo? ¿O engaño?
También yo estos males lloro.
Bien mi nombre me disculpa:
Vali-sero; valí, tarde,
dice mi título; aguarde
el pueblo, sin darme culpa[93].

Si bien no puede negarse que la intención de este último fragmento parece apologética, es improbable que los débiles argumentos que se ofrecen pudieran conseguir el efecto propagandístico que seguramente deseaba el gobierno. Obviamente, Quevedo aquí no puede lograr disculpar de ninguna forma las acciones de la cúpula directiva de España, Nápoles en la obra. Además, saca a la superficie un asunto, el de la inflación incontrolada, sobre el que se quejaba mucho la gente común[94]. En el mejor de los casos, la actitud defensiva que muestra Valisero en la

[93] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 42-43; o Quevedo, *Obra poética,* p. 177.

[94] En concreto, la mencionada dificultad se refiere a la inflación incontrolada que estaba destrozando la economía y que, como era sabido por todo el mundo, había sido provocada principalmente por los constantes cambios en el valor de la moneda de vellón a manos del gobierno de Olivares y de otros anteriores; ver Urí, 1998, pp. 7-49. De forma significativa, este tema en concreto constituiría más adelante una de las claves de *El Chitón;* ver Urí, 1998, p. 38.

obra con respecto a éste y otros problemas transmite, tanto si esa era la intención original de Quevedo al escribir esto como si no, una cierta impresión de impotencia y de falta de ideas por parte de Olivares y de sus colaboradores inmediatos. Al fin y al cabo, estas personas no estaban libres de culpa de muchas de las dificultades que estaban ocurriendo. Además, después de aproximadamente ocho años en el poder, difícilmente podían justificarse las acciones del gobierno sencillamente echándole la culpa al anterior y, menos aún, escudándose detrás de las posibles deficiencias de los colaboradores de rango menor del Rey.

También resultan francamente patéticas las constantes referencias a la inescrutable voluntad divina. Con esta excusa Quevedo, al menos en apariencia, intentaba exculpar de nuevo al gobierno de una serie de catástrofes de todo tipo que habían acaecido en la ficticia Nápoles y que tenían paralelos casi exactos en hechos que habían estado ocurriendo en España por aquella época[95]. Una clara muestra de este tipo de disculpas aparece, por ejemplo, en un cierto momento del tercer acto. Ahí se nos muestra a Valisero contándole al Rey cómo se habían perdido unas naves a manos de unos súbditos rebeldes, lo cual para cualquier español de la época solo podía ser interpretado como una referencia a la humillante y deshonrosa captura de la flota de la plata en 1628 por piratas holandeses.

MARQUÉS Yo quisiera, Rey invicto,
darte nuevas más alegres,
pero todos los Monarcas,
Emperadores y Reyes,
han tenido alguna vez
infelices accidentes:
que la constancia y fortuna
no los da prósperos siempre.
Tu abuelo, césar glorioso,
digno de eternos laureles,
de las nubes y del mar
tal vez fue vencido. Dente
más ejemplos los romanos,
vencedores tantas veces,
y una, de viles piratas
oprimidos. Tus rebeldes,
tus isleños, atrevidos
a los cielos y a sus leyes,
con armada acechadora
en los mares de Occidente
han asaltado las naos
que de Toscana vienen,
que son tus Indias, y ahora
llevado deste accidente,
a ti y a mí nos murmura

[95] Este argumento en defensa del gobierno se volvería a utilizar en *El Chitón;* ver Urí, 1998, p. 14.

el vulgo, que no discierne
con razón, tales sucesos,
y toda la culpa ofrece
al Gobierno, sin mirar
que en Reinos que no son breves,
sino Imperios dilatados,
es imposible, no puede
ajustar las prevenciones,
prevenir los accidentes[96].

Obviamente, Olivares o Felipe IV no eran los responsables exclusivos de todas las desgracias sufridas por los españoles en la época a la que alude la obra de Quevedo. De hecho, con toda probabilidad muchos contemporáneos del escritor madrileño se explicaban algunas de ellas, incluida quizás la pérdida de la flota, achacándolas en última instancia a la mala fortuna o, incluso, a la mano de Dios. De todas formas, eso no quiere decir en absoluto que la gente se olvidara de que, aparte del destino, en muchos de esos desastres también habían intervenido manos humanas, concretamente las de Felipe IV y las de Olivares[97].

Aparte de los ya mencionados fracasos del gobierno de España en aquel momento, en el último acto en particular se mencionan indirectamente otros muchos elementos embarazosos[98] como, por ejemplo, la ocupación temporal de Bahía por los holandeses[99], el frustrado ataque a Cádiz en 1625 por parte de tropas anglo-holandesas[100], las dificultades militares en Italia[101], la ruptura definitiva de las negociaciones de matrimonio entre Inglaterra y España en 1624[102], o los problemas económicos de la Corona[103] y de la nobleza hispana[104]. Por lo tanto, a pesar

[96] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 110-11; o Quevedo, *Obra poética,* p. 219.

[97] En *El Chitón,* Quevedo volvería a intentar defender al gobierno en lo referente a ese suceso; ver Quevedo, *El Chitón de las tarabillas,* ed. Urí, pp. 122-23. En su estudio de *El Chitón,* Manuel Urí acertadamente afirma, sin embargo, que, a pesar de que Quevedo no acusa directamente a Olivares, «la atribución al albedrío divino de la pérdida de la flota no supone precisamente un firme descargo de su responsabilidad política»; ver Urí, 1998, p. 41.

[98] Aunque no se le podría achacar ni a Olivares ni a Felipe IV necesariamente, a través de Violín también se hacen numerosas referencias en la obra al creciente afeminamiento y cobardía de la nobleza del país; ver Quevedo, *Cómo ha ser el privado,* ed. Artigas, pp. 83-84; *Obra poética,* pp. 202-203.

[99] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 80-81; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 200-201.

[100] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 81; o Quevedo, *Obra poética,* p. 201.

[101] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 55; o Quevedo, *Obra poética,* p. 185.

[102] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 71-74; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 194-96.

[103] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 88; o Quevedo, *Obra poética,* p. 205.

[104] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 83; o Quevedo, *Obra poética,* p. 202.

de los halagos, de haber sido representada esta comedia en su momento quizás hubiera reforzado aún más en ciertos grupos de espectadores, al menos en los más críticos con respecto al gobierno, la idea de que España estaba por aquel entonces inmersa en una profunda crisis de todo tipo[105].

Por último, otro problema que afecta profundamente a la posible interpretación de *Cómo ha de ser el privado* y que tradicionalmente también ha sido ignorado por la crítica es el hecho de que Quevedo modele la trama de la obra sobre el fallido viaje del Príncipe Gales a Madrid en 1623. Entra dentro de lo posible que las alusiones a este acontecimiento histórico que aparecen en el texto sean consecuencia directa del hecho de que esta comedia parece ser una refundición de otra de 1624 que con toda probabilidad trataba de ese tema en concreto[106]. Sin embargo, sabemos que ya en 1629 Olivares seguramente consideraba prioritario conseguir un tratado de paz con Inglaterra y, puesto que *Cómo ha de ser el privado* tenía un marcado sentimiento contrario a los ingleses, su salida a la luz pública en esos momentos podría haberle resultado inconve-

[105] A pesar de las numerosas críticas que sin duda contiene *Cómo ha de ser el privado,* el tono de la comedia no es en absoluto en todo momento negativo. De hecho, la obra acaba en numerosos aspectos con muchos de los lugares comunes de las comedias al uso y, además, todas las dificultades y retos finalmente aparentan resolverse o, por lo menos, parecen estar en vías de hacerlo cuando termina la acción; ver Urrutia, 1982, p. 177; y Hernández Araico, 1999, pp. 461-62. Eventualmente se sabe, por ejemplo, que los daneses –los atacantes ingleses de Cádiz– han sido completamente derrotados (ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 91-92; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 207-208) y que los rebeldes isleños –los invasores holandeses de Brasil– también han sido expulsados (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 80-81; *Obra poética,* pp. 200-201). En ambos casos, además, el Rey se compromete a vengarse de ellos, aunque, bien es cierto, sólo en un futuro indeterminado (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 81 y 112; *Obra poética,* pp. 201 y 220). A la lista de los supuestos éxitos de Nápoles también hay que añadir que la Infanta Margarita (que alude a la Infanta María) es casada con un príncipe católico y de su misma sangre (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 113-15; *Obra poética,* pp. 220-21). Además, el Rey hace voto de mantenerse dentro de la más estricta ortodoxia religiosa y de atajar definitivamente la corrupción e incompetencia que han estado plagando su nación (*Cómo ha de ser el privado,* p. 113; *Obra poética,* p. 220). Lo que es más, el ficticio Rey de Nápoles, en referencia a la derrota de su flota a manos de los rebeldes, a la que califica simplemente de «descuido», llega a decir: «si hay pérdidas dichosas / porque despiertan y advierten / para añadir más cuidado, / dichosa llamar se debe / esta nueva» (*Cómo ha de ser el privado,* p. 112; *Obra poética,* p. 220). En pocas palabras, el Rey en teoría ha aprendido la lección que esta derrota le ha dado y supuestamente no va a cometer los mismos errores en el futuro. Finalmente, también podríamos considerar como un éxito el hecho de que el Rey logre dominar sus impulsos sexuales y llegue a un compromiso honorable con Serafina (ver Hernández Araico, 1999, p. 468). Muchas de estas conclusiones favorables, sin embargo, pueden justificarse por la inicial intención apologética de la obra y por el hecho de aparecer en el contexto de una comedia basada en el modelo lopesco (Hernández Araico, 1999, pp. 462-63). Además, estos supuestos triunfos no logran compensar en ningún momento la sensación de disgusto, desengaño y decepción que impregna ciertas partes de *Cómo ha de ser el privado.* En otras palabras, detrás de los políticamente necesarios halagos y de las muestras de supuesto conformismo con la cúpula del país, se puede percibir la semilla de las futuras desavenencias de Quevedo con Olivares y con el Rey.

[106] Ver Artigas, 1927, pp. 49-50.

niente al valido desde el punto de vista diplomático[107]. Consecuentemente, el simple hecho de que Quevedo completara una obra de tema y trasfondo histórico tan poco afortunado para los intereses de Olivares dadas las circunstancias políticas del momento, podría ser otro indicio más de que por aquel entonces Quevedo y Olivares seguramente ya no se mantenían en contacto de forma tan estrecha como lo habían estado en el pasado. De no ser así, parece obvio que el proyecto de esta comedia, o, al menos, el hecho de utilizar referencias a Carlos Estuardo, nunca hubiera pasado de las primeras fases de producción.

A modo de conclusión digamos que, a la hora de estudiar *Cómo ha de ser el privado,* no hay que dejar que nos confunda la primera impresión que nos transmite su lectura, o sea, que se trata de una descarada obra de encomio. A pesar de estar completamente arropadas con numerosas y convencionales fórmulas de alabanza hacia Felipe IV y su valido, hay claras muestras de la existencia de una cierta insatisfacción y frustración por parte de Quevedo con respecto al gobierno de Olivares ya en torno a 1629 (momento en que con casi total seguridad fue escrita la obra). En cierto sentido, *Cómo ha de ser el privado,* particularmente si se examina a la luz de lo que Manuel Urí, Pablo Jauralde y otros han dicho de *El Chitón de las tarabillas,* parece representar uno de los últimos esfuerzos por parte de Quevedo para encontrar un punto intermedio entre, por un lado, sus crecientes dudas sobre la forma en que se estaban llevando por aquel entonces los asuntos del Estado y, por otro, el deseo del escritor madrileño de no perder ni el favor de Felipe IV ni el del valido de este último. En definitiva, aunque en el momento en el que escribió *Cómo ha de ser el privado* Quevedo no podía, no quería o no se atrevía a romper con el gobierno de Olivares, intentó con esta comedia buscar una forma de ayudar a arreglar o mitigar los problemas del país sin por ello perder las ventajas y la protección que le aportaba colaborar con los más altos círculos del poder[108]. Para intentar conseguir este objetivo hizo lo que se le pedía, alabar al gobierno y defenderlo de los ataques que éste estaba recibiendo. Sin embargo, también parece que tomó la decisión de informar de algunos de los errores del Rey y de su valido. De igual forma, se propuso sugerirles a estas dos personas pautas de comportamiento y modelos a seguir. Como seguramente era de esperar, la tensión entre todas estas tendencias contrapuestas, la propagandístico-encomiástica, la crítica y la didáctica, hizo de la obra un instrumento perfectamente inútil desde el punto de vista político y también un fracaso desde el punto de vista dramático. Es bastante probable, además, que la imposibilidad de reconciliar tales dispares objetivos fuera igual-

[107] En ese sentido, Urí, 1998, pp. 14-17, Jauralde, 1999, pp. 604-605, y Gutiérrez, 2001, entre otros, hacen referencias a unas muy conocidas cartas que, aunque han suscitado numerosas polémicas en cuanto a su datación exacta, sugieren de todas formas que, aproximadamente por la época en que se escribió *Cómo ha de ser el privado,* Olivares no quería que aparecieran obras literarias que pudieran molestar a los ingleses (el armisticio, como nos recuerda Urí, finalmente se firmaría el 15 de noviembre de 1630).

mente la causante de que la obra nunca se representara en los escenarios del Madrid de la Corte de Felipe IV.

Por otro lado, aunque es cierto que en muchas obras quevedianas anteriores a *Cómo ha de ser el privado* ya había elementos de crítica política, burla a la autoridad e, incluso, indisciplina[109], es importante hacer notar que esta comedia en concreto muestra muchas más críticas sobre Olivares y Felipe IV que buena parte de las obras del periodo entre principios de 1621 y 1629 (los primeros ocho años del reinado de Felipe IV)[110]. Lo que es seguramente más importante, tales críticas aparecen en un sitio a todas luces atípico, una obra de alabanza seguramente

[108] Es evidente que Quevedo, a pesar de ser el producto de una educación cortesana y de haber querido siempre desesperadamente tener una posición de una cierta influencia en la Corte, realmente nunca mostró hacia sus protectores la actitud servil y dócil que seguramente era de esperar en su condición de lo que, a falta de mejor palabra, podríamos denominar como escritor a sueldo. En ese sentido, parece que don Francisco a veces no podía evitar que su faceta de moralizador furibundo saliera a la superficie y, por lo tanto, con mucha frecuencia acababa diciendo lo que realmente creía. Esto no sólo le creaba muchos enemigos poderosos, sino que, además, en ocasiones también le causaba problemas serios con sus propios protectores. Algo similar sucede en lo referente a su natural espíritu burlón. A ese respecto, son conocidísimas sus obras satíricas sobre sus enemigos políticos y literarios, pero, de forma significativa, también abundan en su obra chistes sobre todo tipo de personas con las que estaba asociado de una forma u otra. En ese mismo sentido, Manuel Urí también nos recuerda en su prólogo a *El Chitón* que «la fuerza de su sátira y el poder transgresor de su lenguaje son tales que, aunque [Quevedo] empiece a escribir con el propósito de apoyar el sistema establecido, un juego lingüístico o una metáfora ingeniosa pueden arrastrarle hasta lindar –o incluso sobrepasar– los límites de lo tolerable desde el punto de vista político o moral» (ver Urí, 1998, pp. 48-49). En pocas palabras, no siempre está claro con este escritor si decía cosas susceptibles de crear polémica por un deseo de ser coherente con sus ideas políticas, religiosas y literarias, o, quizás, por una seria falta de autocontrol, producto seguramente, de una profunda necesidad psicológica de hacer valer sobre otra gente su obvia superioridad intelectual; ver Ettinghausen, 1982, p. 30. Sea como sea, lo que seguramente es más importante a efectos de este estudio es el hecho de que algo en el interior de Quevedo le impulsaba a veces a escribir cosas que, no sólo no le beneficiaban en lo personal, sino que parecían conseguir reacciones en los lectores radicalmente distintas a lo que él se había propuesto en un principio.

[109] Al fin y al cabo, trabajaba para Olivares, y no siempre cumplía de forma obediente con las órdenes recibidas.

[110] Las críticas al gobierno, en especial a los de Felipe III, fueron particularmente claras, por ejemplo, en el momento de transición entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, pero también hubo momentos en los años inmediatamente anteriores a la creación de *Cómo ha de ser el privado* en que la natural rebeldía de Quevedo salió a la superficie. La polémica relativa al posible copatronato de Santa Teresa y Santiago es seguramente el ejemplo más claro, pero de ninguna forma el único. Maravall, 1982, p. 128, nos recuerda, en ese sentido, que el tono crítico contra el gobierno de Olivares va aumentando de tono a partir de 1627. De todas formas, hasta al menos finales de la década de los años veinte parece que Quevedo siempre se las arregló para recuperar el favor de Olivares y su posición en la Corte. Sin embargo, después de escribir *Cómo ha de ser el privado* y, sobre todo, *El Chitón de las tarabillas,* Quevedo no parece volver a reconquistar la confianza de Olivares nunca más. En ese sentido, el hecho de que Quevedo recibiera ciertos supuestos honores a principios de los años treinta parece, más bien, un último intento por parte de Olivares para que don Francisco no diera el salto definitivo a las filas de la oposición; ver Elliott, 1982, p. 241.

encargada por el privado de Felipe IV. No es de extrañar, por lo tanto, que *Cómo ha de ser el privado* no fuera en absoluto del agrado del Conde Duque de Olivares. De hecho, todo parece indicar que esta comedia al final resultó ser, si no la última, sí una de las últimas gotas en el vaso de la paciencia de un Olivares que, aunque por aquel entonces todavía seguía haciendo uso del considerable talento satírico de Quevedo para defender su agenda política, con toda probabilidad ya estaba empezando a cansarse del doble juego, de la ambigüedad política y del carácter independiente del escritor madrileño.

Acabemos diciendo que *Cómo ha de ser el privado* es obviamente escrita en lo que parece ser un momento especialmente significativo en la historia de las conflictivas relaciones de Quevedo con Olivares. De hecho, en cierto sentido esta obra anticipa la actitud incluso más crítica, aunque todavía no rebelde, de Quevedo hacia la cúpula del poder cuando el autor madrileño escribió *El Chitón* unos meses más tarde. En pocas palabras, a pesar de los numerosos trabajos de investigación que se han hecho de *Cómo ha de ser el privado* que emplazan este texto en el momento supuestamente más intenso y sincero de las relaciones de Quevedo con Olivares, parece sin embargo cada vez más claro que esta comedia contiene, muy por el contrario, los primeros indicios de un desacuerdo que, pasados unos años, culminaría con la sonada ruptura definitiva entre el escritor madrileño y el Conde Duque[111]. No cabe calificar *Cómo ha de ser el privado,* por lo tanto, como una simple obra propagandística sin complicaciones como con frecuencia se ha hecho en el pasado.

[111] Me gustaría agradecer aquí la ayuda recibida del profesor David Darst de Florida State University a la hora de darle los últimos retoques a este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

Artigas, M., «Introducción», *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, pp. 5-80.

Astrana Marín, L., *Ideario de don Francisco de Quevedo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 24, 1945, pp. 41-104.

Elliott, J. H., «Quevedo and the Count of Olivares», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-50.

Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 27-44.

Gutiérrez, C. M., «Quevedo y Olivares: Una nota cronológica a su epistolario», *Hispanic Review,* 69, 2001, pp. 487-99.

Halpern, C., *The Political Theater of Early Seventeenth Century Spain, with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón,* disertación doctoral, Bryan Mawr, 1990.

Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82, 3, 1999, pp. 461-71.

Iglesias, R., «La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: Crónica de un desastre diplomático anunciado», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* Alicante, BICEMESA, 2001, publicado on-line el 11 de enero del 2001, disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3492>

Iglesias, R., *La visita del Príncipe de Gales a Madrid en 1623: perspectivas nacionales y literarias,* disertación doctoral, Florida State Univesity, 1999.

Jauralde Pou, P., «La prosa de Quevedo: *El Chitón de las tarabillas*», *Edad de Oro,* 3, 1984, pp. 97-122.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Lida, R., «*Cómo ha de ser el privado:* De la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Letras hispánicas,* Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 149-56.

Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 69-131.

Martínez Conde, F., *Quevedo y la Monarquía (Un modelo de Rey),* Madrid, Endymion, 1996.

Pérez Clotet, P., *La Política de Dios de Quevedo. Su contenido ético-jurídico,* Madrid, Reus, 1928.

Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, pp. 1-115.

Quevedo, F. de., *El Chitón de las tarabillas,* en *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 532-42.

Quevedo, F. de., *El Chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, 2 vols.

Quevedo, F. de., *Obra poética: Teatro y traducciones poéticas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4.

Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Solís, A. de., «A la entrada del Príncipe de Gales en Madrid por marzo del año 1623», ed. R. Iglesias, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, BICEMESA, 2001, publicado on-line el 11 de enero del 2001, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3492>

Somers, M., *Cómo ha de ser el privado,* disertación doctoral, University of Oregon, 1953.

Somers, M., «Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*», *Hispania,* 39, 1956, pp. 261-68.

Urí Martín, M., «Introducción biográfica y crítica», *El Chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 173-85.

Ynduráin, D., «Contradicción en la obra de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 475-81.

Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)

Alfonso Rey
Universidad de Santiago de Compostela

Complementando la edición de *Poesía moral (Polimnia),* ofrezco aquí una segunda entrega de «Notas», continuación de la iniciada en *La Perinola,* 7, 2003, pp. 439-45.

1, vv. 1-4

Próvida dio Campania al gran Pompeo
piadosas, si molestas, calenturas;
la salud le abundó de desventuras
y le usurpó a sus glorias el trofeo.

«La idea de que si Pompeyo hubiera muerto de la grave enfermedad que contrajo en Nápoles hubiera sido más feliz que sobreviviendo para sufrir la derrota de Farsalia y una muerte miserable en Egipto, es un tópico de la literatura latina» afirma Moreno Castillo[1]. Tras probarlo en Cicerón y Séneca, muestra la pervivencia del tópico en la literatura española áurea, aduciendo textos de Hurtado de Mendoza, Ercilla, Lope de Vega, Arguijo, Salinas, Esquilache y Bartolomé Leonardo de Argensola.

3, v. 5

este metal, de la color *medrosa*
y de la fuerza contra todo osada.

Según Diógenes Laercio (6, 23) el oro es de color pálido a causa del miedo que tiene a tantos como lo buscan: «*Qui multus habet insidiatores*».

6, vv. 1-4

Si gobernar provincias y legiones
ambicioso pretendes, ¡oh *Licino*!,
procura que el favor y el desatino
aseguren de infames tus acciones.

En otros tres poemas morales (respectivamente, los números 10, 42 y 70) Licino es un confidente o un discípulo del autor, pero aquí personifica a un gobernante injusto. Este sobrenombre romano está documentado en Horacio, Juvenal y Marcial. Pauly destaca su relativa rareza,

[1] Moreno Castillo, 2004, p. 4.

y señala su conexión con el adjetivo *licinus* 'con las astas o los pelos levantados'.

7, vv. 12-14 *Si el hombre es flaco y la ambición es fuerte,*
caudal que en desengaños no se emplea,
cuanto se aumenta, *Caridón,* se vierte.

En *Carmina,* 2, 11, 11-12, Horacio expone el sinsentido de concebir deseos ilimitados que desbordan la breve vida del hombre: «*quid aeternis minorem / consiliis animum fatigas?*». La misma idea repite en *Carmina,* 2, 16, 17-18 («*Quid breui fortes iaculamur aeuo / multa?*») y en otras odas.

No he encontrado documentado el nombre de *Caridón,* tal vez construido por Quevedo a partir del griego χάρις 'gracia'. Caridón es el interlocutor del protagonista del poema, personaje carente de gracia, que llora y no acierta con el recto camino. Parece existir, pues, un matiz irónico.

11, v. 1 No agradan a *Policles* los pecados
con el uso plebeyo repetidos,
ni delitos por otro introducidos.

En los poemas de *Polimnia* hay frecuentes ejemplos de onomástica griega y latina, que refuerzan la ambientación clásica de las fuentes literarias utilizadas por Quevedo. Éste se sirve frecuentemente de nombres propios que correspondieron a personajes, literarios o históricos, con alguna aureola ilustre, aunque en sus poemas tienden a convertirse en ejemplos negativos. En concreto, se menciona un Policles en el prólogo –considerado apócrifo–, de los *Caracteres* de Teofrasto, otro en el discurso VIII de Lisias, *Acusación ante los consocios por injurias,* y otro en Demóstenes, *Discurso contra Policles,* a propósito de la toma de un navío.

13, vv. 9-12 ¿Por eso *Jove* te dará algún día
la barba tonta y las dormidas cejas
para que las repele tu osadía?
A *Dios,* ¿con qué le compras las orejas?
Que parece asquerosa mercancía
intestinos de toros y de ovejas.

En su *Arte de poesía castellana* Juan del Encina atribuyó a la imitación de los clásicos las frecuentes menciones a dioses paganos en los poemas castellanos de su tiempo: «las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía, mas por seguir su gala y orden poética»[2]. Así ocurre con varias invocaciones o referencias a Júpiter que se encuentran en los poemas morales de Quevedo.

17, v. 8 Ansí, cuando, cortés y lisonjero,
Noto tus velas mueva adormecido
y sirve, por tus gavias estendido,
de *líquido* y sonoro marinero

[2] Encina, *Arte de poesía castellana,* p. 9.

Líquido con el significado de 'aéreo', como ya se indicó en su momento. En *La Dorotea* el personaje de César recuerda que Macrobio dijo «líquido fuego» significando 'puro' o 'lúcido'[3].

20, v. 1 Señor *don Juan,* pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada

Quevedo dedicó *La cuna y la sepultura* a Juan de Chaves y el poema «Estando solo un día» a la memoria de un impreciso don Juan. También escribió con fecha de 18 de diciembre de 1644 una carta a don Juan de Sandoval, donde se suceden los comentarios cotidianos, las noticias políticas y alguna reflexión moral. No es posible decidir si el personaje invocado en el poema coincide con alguno de los mencionados.

20, vv. 9-11 salid a recibir la sepoltura,
acariciad la tumba y monumento,
que *morir vivo es última cordura.*

En esa invitación a la muerte lúcida parecen resonar ecos de Cicerón (*Tusculanas,* 1, 30), para quien filosofar es aprender a morir: «*Tota enim philosophorum uita, ut ait idem [Plato] commentatio mortis est*». Véanse también Séneca (*ad Lucilium,* 26), Montaigne (*Essais,* 1, 20) y los versos 83-84 de la *Epístola moral a Fabio:* «¡Oh si acabase, viendo cómo muero, / de aprender a morir».

21, v. 4 Dichoso tú que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo, espiraste la aura pura;
y te sirven de cuna y sepoltura
de paja el techo, el suelo de espadaña.

Tal vez existe en el verso 4 un recuerdo, modificado, de Góngora: «al bienaventurado albergue pobre, / que, de carrizos frágiles tejido, / si fabricado no de gruesas cañas, / bóvedas lo coronan de espadañas» (*Soledad segunda,* vv. 108-11).

22, vv. 1-4 ¡Cuántas manos se afanan en Oriente
examinando la mayor altura
porque, en tus dedos, *breve coyuntura*
con todo un patrimonio *esté luciente!*

Señala Moreno Castillo[4] que «La frase de la *Historia Natural* en la que se basa el cuarteto *["Viscera eius extrahimus, ut digito gestetur gemma petitur"]* debía de ser relativamente conocida porque aparece, sin que se cite su procedencia, en las *Empresas políticas* [71] de Saavedra Fajardo: "Cuántas manos se deshacen vanamente para que brille un dedo". Aquí, como en Plinio, se destaca el contraste entre las muchas manos y un solo dedo, contraste que queda algo desdibujado en Quevedo».

Otro aspecto de este cuarteto merece ser comentado. Así puntúa Blecua los versos 3 y 4:

[3] Lope de Vega, *La Dorotea,* p. 352.
[4] Moreno Castillo, 2002, p. 5.

porque en tus dedos, breve coyuntura,
con todo un patrimonio, esté luciente!

Basándose en tal puntuación, Moreno Castillo[5] se pregunta cuál es el sujeto de «esté», y afirma: «Parece que hay una elipsis cuyo referente ha de ser "altura" u "Oriente". La primera posibilidad no aporta solución alguna. Si el sujeto es "oriente", se trataría de una hipérbole según la cual toda la riqueza y hermosura del oriente se hallan encerradas en esa piedra preciosa». Creo, no obstante, que el sujeto es «breve coyuntura», es decir, la articulación del dedo que porta la joya. En la puntuación de Blecua «breve coyuntura» parece una aposición explicativa de «dedos», y tal construcción sintáctica obliga a buscar otro sujeto para «esté».

A fin de que el lector pueda disponer de más datos, reproduzco seguidamente la puntuación de la edición de 1648 (modernizando acentuación y ortografía):

Cuántas manos se afanan en Oriente,
examinando la mayor altura,
porque en tus dedos breve coyuntura
con todo un patrimonio esté luciente!

27, vv. 1-2 Fue *sueño* ayer, mañana será tierra;
poco antes nada, y poco después humo

Aunque «sueño» aquí significa simplemente 'nada', 'no existencia', interesa recordar el siguiente pasaje de Eusebio Nieremberg[6]: «Con mucha razón dijo Aristóteles que la esperanza de la vida por venir era un sueño del que vela; y Platón, de la misma manera, llamó a la vida pasada sueño de gente despierta, porque así la esperanza humana como la vida se igualan en esto al sueño, que no tienen consistencia ni ser; y ninguno hay que después de haber hecho discurso de su vida no diga que los sueños y verdades han sido de una misma manera, porque ya no tiene más de lo que gozó que de lo que soñó, pareciendo todos sus gustos tan breves que se les han juntado los fines con los principios, sin dar lugar a los medios».

«Poco antes nada», se refiere a lo previo al nacimiento del personaje. Pero ya Lucrecio indicó que los siglos infinitos que precedieron a nuestro nacimiento son nada a nuestros ojos (*De rerum natura,* 3, 972-73).

27, v. 4 apenas *punto* al cerco que me cierra!

Nieremberg[7] escribió «y, si bien se considera, no vivimos sino un punto, porque no tenemos de vida sino este instante presente».

27, vv. 9-11 Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es y fue, con movimiento

[5] Moreno Castillo, 2002, p. 4.
[6] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 50.
[7] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.

«El día de ayer se desvaneció; el de mañana no sabes lo que será: del de hoy ya se te han pasado muchas horas que no vives, y te faltan de vivir otras que no sabes si las vivirás: de manera que, sacado todo en limpio, no vives sino este momento, y en ese mismo te estás muriendo», escribió Nieremberg[8].

28, v. 3 Camina, *Fabio,* por la senda santa,
que no en despeñaderos permanece.

Fabius fue el nombre de un conocido linaje romano. Españolizado, dio cuerpo al destinatario de poemas tan célebres como la *Epístola moral a Fabio* o la *Canción a las ruinas de Itálica.* En este soneto Quevedo aconseja a un imaginario Fabio con un tono que recuerda al poema de Fernández de Andrada, pero no es posible llevar más lejos la relación.

34 Un godo, que una cueva en la montaña
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;
del Betis y Genil las dos orillas,
los herederos de tan grande hazaña.
A Navarra te dio justicia y maña; 5
y un casamiento, en Aragón, las sillas
con que a Sicilia y Nápoles humillas,
y a quien Milán espléndida acompaña.
Muerte infeliz en Portugal arbola
tus castillos. Colón pasó los godos 10
al ignorado cerco de esta bola.
Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
que lo que a todos les quitaste sola
te puedan a ti sola quitar todos.

Tomasso Campanella escribió *Discorsi ai principi d'Italia* para persuadir a los gobernantes italianos de que la causa de la monarquía española era la más beneficiosa para sus intereses. En su *Discorso V* afirmó que «*l'imperio spagnuolo piú che tutti l'altri è fondato nell' oculta provvidenza di Dio, e non in prudenza e forza umana*»[9] y detectó la intervención de la Providencia en la unión de Castilla y Aragón, en la incorporación de Nápoles, Sicilia y Córcega, en la vinculación con Flandes y Alemania, en los sucesos de Portugal y en el descubrimiento de América[10]. Tras esas afirmaciones, llegó a la conclusión de que «*si vede che questa monarchia di Spagna, che tutte le nazioni abbraccia e cinge il mondo, è quella stessa del Messia*»[11]. Al evocar los mismos acontecimientos, Quevedo atribuye los éxitos de España a factores como el valor, la astucia, las alianzas o los sucesos imprevistos, para, finalmente, llamar la atención acerca de la fragilidad de un imperio amenazado por la rivalidad de otros países. Mientras Campanella expone una visión esencialmente providencialista, Quevedo apela a argumentos estrictamente empíricos[12].

[8] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.
[9] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* p. 119.
[10] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* pp. 120-24.
[11] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* p. 129.

35, vv. 6 y 8

El metal que a las luces de la esfera
por hijo primogénito acomodo,
luego que al fuego se desnuda el lodo,
espléndido tirano reverbera.

Se lee en *La Dorotea* que «El oro es [...] hijo del sol, retrato de su resplandor y vivífica naturaleza»[13].

En cuanto a *espléndido tirano reverbera* evoca «el fiero tirano d'Oriente» de Herrera, *Elegía VI,* v. 3602 o «el soberbio tirano de Oriente» de *Epístola moral a Fabio,* v. 118. Exista o no dependencia del verso de Quevedo con respecto a los dos citados, cumple señalar su original adjetivación de *tirano*.

43, vv. 5-8

Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Como ejemplo de enumeración de personajes ilustres que también fueron arrebatados por la muerte véase Lucrecio, *De rerum natura,* 3, 1024-44. Curtius, a propósito del tópico de la consolación ante la muerte, señaló ejemplos análogos en Horacio y Ovidio.

43, vv. 9-11

Desata de este polvo y de este aliento
el nudo frágil en que está animada
sombra que *sucesivo* anhela el *viento*

Sucesivo [...] *viento*: «[la sombra] anhela el viento para levantar el vuelo [...] ya que el viento permite el vuelo», según glosa H. Sánchez[14]. Entiendo, simplemente, que la sombra del cuerpo sigue anhelando la vida, «sucesivo viento», tiempo que se sucede con rapidez. Véase, también, este pasaje del padre Nieremberg: «Finalmente, es de tan poco ser y substancia el tiempo y, por consiguiente, nuestra vida, que no tiene ser permanente, como dice Alberto Magno, sino sucesivo y arrebatado, sin poder detenerse en su carrera, con la cual va precipitado a dar en la eternidad»[15]. Debo indicar que la palabra *sucesivo* no está documentada en el resto de la poesía de Quevedo.

49, v. 7

Feroz, de tierra el débil muro escala
en quien lozana juventud se fía;
mas ya *mi corazón* del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

Mi *corazón* es aquí 'mi alma', que, ante la muerte inminente, prepara su partida. Es una de las acepciones de *cor*. Un caso similar se plantea en 69, vv. 5-6: «No ves la amarillez que dentro abrigo, / ni el *corazón* que yace macilento», refiriéndose al alma torturada del tirano. En otros

[12] Véase sobre ellos Rey, 2005, pp. xx-xxi.
[13] Lope de Vega, *La Dorotea,* p. 118.
[14] Sánchez, 1991-1993, p. 27.
[15] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 38.

poemas morales Quevedo utiliza esta palabra en acepciones más usuales, tales como 'asiento del valor' o 'sede de las pasiones'.

56, v. 10 Sólo ya el no querer es lo que quiero;
prendas de la alma son las prendas mías,
cobre el puesto la muerte, y el dinero.

'Mis cosas queridas, *prendas mías,* pertenecen al alma en virtud de un contrato de prenda; son, pues, *prendas de la alma*'. En el comienzo del verso la palabra *prenda* tiene una acepción legal, propia del derecho mercantil; en «prendas mías» posee la acepción figurada de 'objeto valioso' o 'ser querido', como *pignora* en Ovidio, Estacio o Plinio.

Un pasaje parecido, donde *prenda* ofrece esos dos significados, se encuentra en *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma*[16]: «Yo veo que con este miserable cuerpo se entierra toda la sucesión de mi casa; dejo hijas, que amo tiernamente, sin padre; mujer, que he querido y reverenciado con extremo, sin marido. Todo os lo ofrezco y *estas prendas* postreras que asisten a los contrastes del mundo os encomiendo: *aceptadas* las tenéis, pues os llaman padre de huérfanos y juez de viudas».

57, v. 8 La vida nueva, que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada
en el postrer invierno sepultada,
yace entre *negra sombra y nieve fría.*

Negra sombra y *nieve fría* son metáforas de 'muerte' o, más bien, del 'umbral de la muerte'. Afirmó Nieremberg: «Con razón se puede llamar a esta vida temporal, como dijo Zacarías: "sombra de la muerte"»[17].

El contraste entre lo negro y lo blanco en un contexto fúnebre se da en más páginas de Quevedo, como en «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día».

58, v. 14 y [el virtuoso] no *del miedo* pende y *la esperanza*

Parece claro recuerdo de *ad Lucilium,* 5, 7: «*Spem metus sequitur*», cuando Séneca expone que la capacidad de prever, suprema facultad del hombre, se convierte en un mal. Véase también Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana:*

> El hombre sabio y prudente, cual se significa en el nombre de Prometeo, que quiere decir el que toma consejo primero que se ponga a hacer algo, no se ve en las angustias de vivir colgado de la esperanza, si sucederá bien o mal, porque, como dijo Aristóteles, no ha lugar en él lo que se hace a caso o a fortuna[18].

59, v. 11 Sin ser oído y sin oír, ociosos
ojos y orejas, viviré olvidado
del ceño de los hombres poderosos.

[16] Quevedo, *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma,* pp. 367-68.
[17] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.
[18] Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* diálogo IX, pp. 249-50.

Posible recuerdo del famoso endecasílabo 54 de la *Epístola moral a Fabio* donde se critica al pretendiente convertido en «augur de los semblantes del privado», pendiente del rostro del señor.

60, v. 1 Desacredita, *Lelio,* el sufrimiento,
blando y copioso el llanto que derramas;

Otro ejemplo de la tendencia de Quevedo a servirse de *nomina* y *cognomina. Laelius* es el nombre de una familia romana; por ejemplo, Cayo Lelio fue un romano célebre por su amistad con Escipión el Africano. Otros personajes con el nombre Lelio aparecen mencionados por César y Suetonio.

62, vv. 1-2 Ya formidable y *espantoso* suena
dentro del corazón el postrer día

«Espantoso instante», «momento espantoso», «momento terrible y espantoso», «la cosa terribilísima», «terribilidad que causa un espanto mortal», «la terribilidad del fin de la vida temporal» es para Nieremberg[19] el punto en que, acabándose la vida, comienza la condenación eterna. Pero en Quevedo este adjetivo (poco habitual en él), entra en un contexto de serenidad y firmeza.

Dentro del corazón: 'en el ánimo'.

64, v. 8 Con mis aumentos proprios me he perdido,
las ganancias me fueron devaneos.
Consulté a la Fortuna mis empleos
y en ellos adquirí *pena y gemido.*

Parece recuerdo de *Isaías,* 51, 11: *«fugiet dolor et gemitus».*

66, v. 1 «¡Oh!, *fallezcan* los blancos, los postreros
años de Clito y, ya que ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros.

En la Edad Media «fallecer» significó generalmente 'faltar', con diversas acepciones, y ese sentido pervive en el XVI y en el XVII, como ponen de relieve Juan de Valdés y Gonzalo Correas en sus comentarios al refrán «Amigos y mulas *fallecen* a las duras». Junto a 'faltar' en el sentido de 'acabar' parece haber existido otro, menos habitual, de 'no existir, no aparecer', como en estos versos de Herrera que Lida de Malkiel destacó por su carácter arcaizante: «¡Oh cuánto en ti [Pompeyo] la dura / Suerte se mostró y ajena! / Pues *falleciendo* tierra a tu victoria, / La tierra *falleció* a tu sepultura». Análogamente escribió Juan de Arguijo en el soneto «Este soberbio monte y levantado»: «Mas en tanta ruina mayor gloria / no os pudo *fallecer,* ¡oh celebrados / de la antigua Cartago ilustres muros!». Obsérvese que Herrera utiliza dos veces *fallecer* en un contexto fúnebre que induce al lector a convertirla, erróneamente, en

[19] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* pp. 70, 72, 73 y 74, respectivamente.

sinónimo de 'morir'. En mi opinión, esto es lo que ocurre con la engañosa plegaria de Clito: no solicita la muerte de nadie sino prolongada juventud para sí, 'que no exista la vejez'. Una petición, por otra parte, habitual en la sátira romana. Cabe recordar en Juvenal 10, 188-89 la crítica de quien, *pallidus* a causa de la enfermedad, pide a Júpiter largos años de vida, así como los versos 41-43 de la sátira II de Persio y el soneto quevediano, en ellos inspirado, «Que los años por ti vuelen tan leves». Tampoco es ocioso recordar que en la *República* de Platón, Glaucón (362d) alude a la creencia según la cual los hombres injustos, siendo ricos, pueden reparar cualquier delito y librarse de los males del más allá.

Francisca de Moya[20] propone enmendar «años» por «tíos», ya que, en su opinión, González de Salas introdujo un error. En un trabajo en prensa expongo las variadas razones que me impiden adherirme a su propuesta y aceptar la lectura «los blancos, los postreros tíos».

67, vv. 1-2 O el viento, sabidor de lo futuro,
clamoreó por el difunto hado

Información complementaria sobre el tañido de la campana de Velilla puede verse en Matías de Novoa[21], quien llama «patraña», «vanidad y disparate» a los pronósticos de catástrofes que caerían sobre el reino entre 1637 y 1640. En un comentario al margen de *Nueva idea de la tragedia antigua,* de González de Salas, Quevedo escribió que la causa de los extraños ruidos que producía la campana era el viento, adoptando así una actitud escéptica frente a la creencia en la capacidad pronosticadora de la campana. Sobre esta anotación de Quevedo véase Sanchez Laílla[22].

68, v. 1 Miré los muros de la *patria* mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

Otros dos pasajes de Quevedo confirman que en éste era relativamente común el uso de *patria* con el significado de 'casa, mansión', sin perjuicio de que en otros lugares de su obra significase 'nación' o 'ciudad'. Se trata de los siguientes:

De por vida eran un tiempo
viviendo en mi *patrio* nido[23].
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 viuda madre el robo tuyo[24].

[20] Moya del Baño, 2003.
[21] Matías de Novoa, *Historia de Felipe IV, rey de España,* pp. 244-45.
[22] Sánchez Laílla, 2003, pp. 501-504.
[23] En el romance «Un moño, que aunque traslado». *PO,* núm. 742.
[24] En la traducción de *Phocílides,* vv. 259-63.

Con diferente criterio, Antonio Ramajo[25], sumándose a un parecer muy extendido, identifica la *patria* de este soneto moral con 'España'.

72, vv. 1-4

El *sacrílego Verres* ha venido
con las naves cargadas de trofeos
de paz culpada, y con *tesoros reos*
y triunfos de lo mismo que ha perdido

Se trata de Gayo Verres, gobernador de Sicilia entre los años 73-71. Se le achacaron numerosos robos, entre otros el de estatuas dedicadas a los dioses, lo que explica el adjetivo «sacrílego». Junto a la visible influencia de Juvenal en este soneto, debe señalarse la de Cicerón, cuyo tono acusador parece haber dejado huella en Quevedo. Respecto a los *tesoros reos,* cabe recordar que en *Actio in Verrem.* 2, 1, 7; Cicerón alude a las estatuas divinas robadas que «*non modo ex suis templis ablata sunt, sed etiam iacent in tenebris*».

72, v. 7

¡Oh Roma!, ¿por qué culpa han merecido
grandes principios estos fines feos?
Gastas *provincias* en hartar deseos
y en ver a tu ladrón enriquecido.

Por *prouincia* se entendía inicialmente la esfera de competencia de un magistrado con mando militar; posteriormente, esta palabra pasó a designar el propio territorio administrado. Aunque este cuarteto no aclara los robos de Verres, los lectores familiarizados con su historia sobreentenderían los hurtos cometidos con los diezmos de las cosechas, asunto que Cicerón trata extensamente en su acusación.

85, vv. 4-8

Heridas son lesión al desdichado,
no mérito a su fama verdadero;
servir no es merecer, sino quimera
que entretiene la vida del soldado.

Aunque el soneto parafrasea a Juvenal, Quevedo probablemente también tenía presente la realidad de su época. Ya en *Quijote,* 1, 38 se habla del soldado atenido a «la miseria de su paga, que viene tarde o nunca». En las crónicas de guerras y en los relatos de soldados hay noticias sobre la pobreza de los militares enrolados en los tercios. Juan de Mariana, aludiendo a esta situación, denunció los fraudes cometidos con las pagas de los soldados[26].

91, v. 5

Nada que, siendo, es poco y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida,
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Nieremberg[27], tan aficionado como Quevedo a glosar pasajes donde Séneca describe la brevedad de la vida, acuñó algunas expresiones si-

[25] Ramajo, 1995.
[26] Mariana, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano,* p. 584.
[27] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 44.

milares a la de estos versos. Por ejemplo: «Todo lo que tiene fin, es poco, pues viene a parar en nada».

92, vv. 5-8

La negra majestad con tiranía
de Saúl en las iras y en el llanto
reinaba; y fue provincia suya en tanto
que de David a la harpa no atendía.

Il Davide perseguitato, de Virgilio Malvezzi (1634) presenta a Saúl como el tirano que blasfema contra Dios y lleva a su pueblo a la catástrofe. La imagen de Saúl tirano y David rey ejemplar tiene un desarrollo significativo en *Saulus Rex,* de Thomas Rode (1615).

107, vv. 9-14

Ninguno puede huir su fatal suerte;
nada pudo estorbar estos espantos;
ser de *nada* el rumor, ello se advierte.
Y esa *nada* ha causado muchos llantos
y *nada* fue instrumento de la muerte,
y *nada* vino a ser muerte de tantos.

En el reiterado empleo de *nada* como sujeto ve Rodrigo Cacho[28] una influencia de «la tradición de los elogios de la Nada».

109, vv. 10-12

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, ¡oh gran don Josef!, docta la emprenta.

En la edición de 1648 el undécimo verso está puntuado así: «De injurias, de los años vengadora». Carreira[29], dando a esa puntuación el valor de hoy, interpreta 'la imprenta, vengadora de los años, libra de injurias a las grandes almas'. A mi modo de ver, 'la imprenta, vengadora de las injurias de los años, libra de la muerte a las grandes almas'. «Injurias de los años» parece un sintagma donde no cabe aislar el complemento preposicional del término que lo rige. Me apoyé en un ejemplo de Séneca y añado ahora otro verso de Quevedo: «Rosas a abril y mayo anticipadas / *de la injuria del tiempo* defendidas». En el conocido soneto «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!», Quevedo menciona «las batallas de las edades». Véase también Cuervo, s. v. *injuria,* para construcciones análogas.

110, vv. 1-4

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh *Licas*!,
cogiendo a Dios a solas, entre dientes,
los ruegos que recatas de las gentes
sin voz a sus orejas comunicas.

Hay diversos *Licas* en las letras griegas: un compañero de Hércules, el hijo de Eurípilo, un guerrero lacedemonio y otros. Ofrecen datos al respecto Sabbathier y Pauly. En siete poemas morales de Quevedo aparece un Licas, y en cinco casos se trata de un personaje condenable.

[28] Cacho, 2003, p. 223.
[29] Carreira, 1997, p. 97.

Aunque esta crítica quevediana de las oraciones impías se inspira en Persio, no es improcedente recordar que Diógenes Laercio, en *Vidas de filósofos ilustres,* 6, 23 condena a quienes no piden cosas rectas o solicitan beneficios personales.

111, vv. 292-93 Goza la buena dicha con sospecha,
trata desconfiado la ventura
y póstrate en la altura;
y a las calamidades
invidia la humildad y las verdades.

Parece eco de la máxima senequista «*calamitas virtutis occasio est*», *De providentia,* 4, 6. En ese fragmento Séneca indica que el sufrimiento es enviado por los dioses para estimular a las almas.

111, v. 123 de ti tiembla *tu madre,* codicioso

Sobre la *tierra como madre* debe verse también Lucrecio, 2, 598-99.

111, vv. 317-19 Lección te son las hojas
y maestros las peñas.
Avergüénzate, ¡oh Clito!,
con alma racional y entendimiento
que te pueda en España
llamar rudo discípulo *una caña.*

En *De anima,* 432-35, Aristóteles se ocupa de las distintas almas o partes del alma, diferenciando claramente la nutritiva de la intelectiva. Véase también Platón, *República,* 437-41 y 580-83.

111, vv. 312-15 Cuán raros han bajado los tiranos,
delgadas *sombras,* a los reinos vanos
del silencio severo
con muerte seca y con el cuerpo entero!

Supone una paradoja el que las *delgadas sombras,* –'cuerpos sin sangre', como quedó indicado[30]–, desciendan al infierno ensangrentadas. *Con muerte seca* es expresión que procede literalmente de Juvenal, 10, 113, quien indica que pocos tiranos mueren de muerte natural («*et sicca morte tyranni*»), tal como se recoge en los versos de Quevedo que se reproducen a continuación.

111, v. 317 Y vio el yerno de Ceres
pocas veces llegar *hartos de vida*
los reyes, sin veneno o sin herida.

Recuerda la expresión «*plenus vitae*», *De rerum natura,* 3, 938, con la que la naturaleza invita a retirarse a quien ya ha gozado de la vida.

111, vv. 370-72 Provocad la impaciencia de los mares
con desatinos nuevos,
sólo *por emular locos mancebos;*

[30] A lo indicado en Rey, 1998, añádase el comentario de Schwartz, 2003, p. 373.

y a costa de prolija desventura
será *la aclamación de su locura.*

Los *locos mancebos* son, según nota al margen de González de Salas, Baco y Alejandro. Ya adulto, Dioniso fue enloquecido por Hera y erró por Egipto y Siria. Curado de su locura, se trasladó a Tracia, ordenó la muerte de su enemigo Licurgo y conquistó la India. De vuelta a Grecia, Dioniso introdujo el delirio místico de las bacanales.

112, v. 48 La robusta virtud era señora
y sola dominaba el pueblo rudo;
edad, *si mal hablada, vencedora.*

Véase *Carta de Fernando el Católico*[31]: «aquel rey y sus ministros más querían dar cuidado con lo que escribían que escribir con cuidado». Más que una unión de armas y letras en la misma persona, Quevedo parece proponer una especialización. Por lo general, sus elogios de personajes militares no aluden a su posible competencia en las letras. En su *Panegírico a Felipe IV,* con tantas reminiscencias de los panegíricos latinos, Quevedo no destaca, cuando hubiera podido hacerlo, la cultura literaria de Felipe IV.

112, vv. 70-75 Ni los trujo costumbres peregrinas
el áspero dinero, ni el Oriente
compró la honestidad con piedras finas.
Joya fue la virtud pura y ardiente,
gala el merecimiento y alabanza.
Sólo se cudiciaba lo decente.

Montaigne propone en *Essais,* 1, 53, combatir el lujo innecesario por medio de la actitud ejemplar de los gobernantes, más eficaz en su opinión que las leyes suntuarias. En ese mismo lugar comenta un pasaje de las *Leyes* donde Platón expone la incidencia de la ostentación en la decadencia de las costumbres.

112, vv. 130-32 Hoy desprecia el honor al que *trabaja,*
y entonces fue *el trabajo* ejecutoria
y *el vicio* graduó la gente baja.

Trabajo debe entenderse aquí como 'oficio mecánico', el cual no tenía que ser un trabajo estrictamente manual. «Ninguna cosa abaja tanto al hombre como ganar de comer en oficio mecánico»[32], se lee en un testimonio anónimo del XVI, representativo de una actitud muy extendida. Parece evidente que Quevedo comparte aquí las ideas favorables al trabajo manual expuestas por diversos reformistas. En cuanto a la ociosidad perniciosa, puede recordarse aquí a Alejo de Venegas[33]: «El segundo vicio es que en sola España se tiene por deshonra el oficio mecánico, por cuya causa hay abundancia de holgazanes y malas mujeres».

[31] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* p. 34.
[32] *Floreto de anécdotas y noticias diversas,* p. 361.
[33] Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte,* p. 174.

112, v. 139 Un animal a la labor nacido,
de paciencia preciosa a los mortales,
que a Jove fue disfraz y fue vestido,
que un tiempo endureció manos reales
y detrás los cónsules gimieron.

En *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*[34] Pineda ofrece una relación de reyes agrícolas y menciona textos donde se considera la agricultura ocupación digna de reyes y de nobles.

112, v. 147 ¡Qué cosa es ver un infanzón de España
abreviado en la silla a la jineta,
y gastar un caballo en una *caña*!

En una carta de noviembre de 1615 Quevedo dice que el duque de Lerma organiza «un juego de cañas que cuesta más de catorce mil escudos», al mismo tiempo que da noticia de otras manifestaciones suntuarias con motivo de la boda de la reina de Francia[35].

112, vv. 173-75 Vos distis libertad con las valonas
para que sean corteses las cabezas,
desnudando el enfado a las coronas.

En la Junta Grande de Reformación (Pragmática de 11 de febrero de 1622), Olivares planteó diversas medidas de austeridad en la vida cotidiana, algunas de las cuales iban referidas a la vestimenta. Almansa[36] comenta así la que afectaba a los cuellos: «Se quite azul y reformen los cuellos o traigan valonas, por ser grande el gasto que de esto se sigue y mucho el oro y la plata que sale cada año de estos reinos por trueco de los lienzos y azul». Y en otro lugar añade: «Su majestad, no sólo como buen legislador hizo la ley, sino que ejemplarmente la cumple, habiendo puesto valona, con el serenísimo infante don Carlos. Asimismo dio orden que ningún criado suyo, ni presidentes, consejeros, secretarios, contadores ni otras personas traigan cuellos, sino valonas: que se ejecutan inviolablemente. Los cuellos pequeños los traen viejos y algunas otras personas que les está bien».

Véase también en *Noticias de Madrid, 1621-27*[37], lo siguiente:

> Este día [20 de septiembre de 1621] se dio un rebato a las tiendas de la calle Mayor y Puerta de Guadalajara. Sacáronse por justicia todas las valones y zapatillas bordadas, bandas, puntas, puños aderezados y otras galas de mujeres que se les habían avisado muchas veces por el Consejo que no lo tuviesen ni vendiesen; y aquella misma noche quemaron parte de ello en la calle Mayor.

[34] Pineda, *Diálogos familiares,* pp. 256-58.
[35] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 24.
[36] Almansa, *Obra periodística,* pp. 243 y 250, respectivamente.
[37] *Noticias de Madrid, 1621-27,* p. 11.

Bibliografía

Almansa y Mendoza, A. de, *Obra periodística,* ed. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia, 2001.

Cacho, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad, 2003.

Campanella, T., *Discorsi ai principi d'Italia ed altri scritti filo-ispanici,* ed. L. Firpo, Torino, Chiantore, 1945.

Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-99.

Encina, J. del, *Arte de poesía castellana,* en *Obras completas de Juan del Encina,* ed. de A. M. Ramaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. 1, pp. 6-29.

Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico a mediados del siglo XVI, ed. F. Sánchez Cantón, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948.

Mariana, J. de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados,* en *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira,* ed. V. de la Fuente, Madrid, Imprenta de Hernando, 1899, BAE, vol. 60.

Moreno Castillo, E., *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo* («¡Cuántas manos se afanan en Oriente», «Oír, ver y callar», «Cuando esperando está la sepoltura», «¡Malhaya aquel humano que primero»), Barcelona, [s.e.], 2002.

Moreno Castillo, E., *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo* («Próvida dio Campania al gran Pompeo», «Más escarmientos dan al ponto fiero», «Dichoso tú que, alegre en tu cabaña», «Harta la toga del veneno tirio»), Barcelona, [s.e.], 2004.

Moya del Baño, F. de, «Una *lectio difficilior* en un soneto difícil de Quevedo ("¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros"). Una conjetura, sustentada en un texto de Persio, que da luz al lugar y al soneto», en *Humanae Litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica, en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo,* ed. J. F. Domínguez Domínguez, León, Universidad, 2004, pp. 329-44.

Nieremberg, J. E., *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* ed. E. Zepeda-Henríquez, Madrid, Atlas, 1957, pp. 2-291, BAE, vol. 104.

Noticias de Madrid, 1621-27, ed. Á. González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.

Novoa, M. de, *Historia de Felipe IV, rey de España,* CODOIN, 77.

Pineda, J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* ed. J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963, BAE, vols. 161, 162 y 163.

Quevedo, F. de, *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 349-69.

Quevedo, F. de, *Carta al rey don Fernando el Católico,* ed. C. Peraita, en *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 5-41.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.

Ramajo, A., «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 97, 1995, pp. 529-44.

Rey, A. ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* Madrid, Tamesis, 1998.

Rey, A., «Introducción al volumen III», en *Obras completas de Quevedo en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. XVII-LXIV.

Sabbathier, F., *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins, tant sacrés que profanes: contenant la gégraphie, l'histoire, la fable, et les antiquités,* Paris, Delalain, 1786.

Sánchez Laílla, L., «Quevedo al margen: tres notas a un comentario aristotélico», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 489-506.

Sánchez, H., «Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo», *Romanische Forschungen,* 103, 1991, pp. 402-24.

Schwartz, Lía, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 367-95.

Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.

Venegas, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte,* ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, pp. 105-318, NBAE, vol. 16.

Reseñas

López Rueda, José, ***González de Salas, humanista y editor de Quevedo,*** **Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, 249 pp.**

El libro de López Rueda se inicia con un capítulo dedicado a la estirpe y biografía de González de Salas, a quien considera «uno de los mejores humanistas españoles del siglo XVII» (p. 21). Aporta nuevos documentos como la prueba para ingresar en la orden de Calatrava, lo que permite precisar su árbol genealógico y establecer fechas ciertas como la de su bautizo el 12 de enero de 1592 en la parroquia de San Martín de Madrid. Se comentan datos familiares y la condición de familia hidalga a la que pertenece el erudito, de buen pasar y bastante hacienda.

Repasa López Rueda la estancia de González de Salas en la corte, y señala algunos datos sobre su amistad con Quevedo; algunos elogios mutuos que se mencionan, sin embargo, no justifican del todo la algo ingenua suposición de que ambos escritores «se debieron de correr sus buenas juergas» (p. 28) a las que los haría proclives su talante satírico.

El capítulo II se dedica a estudiar los comentarios de González de Salas al *Satiricón* (que edita en Francfort en 1629). Es interesante señalar que González de Salas considera a Petronio estoico y no epicúreo. A propósito del *Satiricón* diserta Salas sobre la sátira latina aportando diversas definiciones (ver p. 49) que podrían ser útiles para el posterior acercamiento a la obra de Quevedo. También podría interesar a la obra quevediana algún comentario de Salas sobre el léxico erótico y los juegos con dobles sentidos.

El capítulo III se centra en la *Nueva idea de la tragedia antigua,* estudio de la *Poética* de Aristóteles. González de Salas muestra un criterio antidogmático (usual en los preceptistas españoles) que defiende las prerrogativas de la experiencia y la naturaleza. Es un capítulo interesante para el teatro y que tiene poca relación con Quevedo. Podría apuntarse para complementar los datos de López Rueda que se ha publicado recientemente la edición crítica de esta obra por Luis Sánchez Laílla en Edition Reichenberger, Kassel, 2003, 2 vols.

En el siguiente capítulo IV se aborda otra obra erudita de Salas: el *Compendio geográfico y histórico,* glosa esta vez de *De situ orbis* de Pomponio Mela, con censura del propio Quevedo, en la que pondera los valores de la obra de Salas, y la «reverencia católica de sus discursos».

El V capítulo corresponde ya al examen de «La primera edición de las poesías de Quevedo». Para López Rueda «el mejor servicio que prestó González de Salas a la cultura española y universal fue su edición de las

poesías de Quevedo» (p. 185), afirmación con la que bien podemos estar de acuerdo. Sea cual fuere el juicio que merezca la tarea editora de González de Salas es obvio que sin su trabajo probablemente se hubieran perdido muchos materiales. Una recopilación de juicios sobre la edición del *Parnaso español* se puede ver en las páginas 190 y siguientes. Especialmente inútiles y faltas de una justicia y agradecimiento elementales son las afirmaciones de Astrana Marín sobre la «incalificable labor profanadora de González de Salas» o las de Luis Rosales cuando pontifica (en «Un pecado mortal de nuestras letras») que Salas «no entendió de la misa la media. No entendió literalmente nada, pero modificó con zafiedad su poesía [...] Lo editó, desde luego; y al corregirlo, lo enterró. Para siempre jamás» (ver pp. 190-91). Aunque toda afirmación tiene su contexto y su circunstancia no estaría de más que los pretendidos intelectuales pensaran un poco antes de soltar las frases que se les vienen a la cabeza o a los puntos de la pluma: ni Rosales tiene mucha idea de hasta dónde modificó González de Salas (y si lo hizo con zafiedad o no) la poesía de Quevedo, ni se puede decir que el erudito Salas (ciertamente plúmbeo en sus erudiciones) enterrara para siempre jamás al poeta Quevedo. Lo que habría que hacer es estudiar hasta donde fuera posible las modificaciones que Salas hizo (él mismo las confiesa a menudo), limpiándolas si se pudiera o al menos señalándolas, para lograr restituir el texto más puro de Quevedo, pero sin desvariar. Resulta curioso que Astrana Marín, que tan mal habla de la labor de Salas, modificara en su edición sin empacho (y sin advertirlo, no como Salas, que al menos lo advierte) cuanto le plugo. Por lo demás el juicio de Rosales se basa en su comentario del soneto «Miré los muros de la patria mía», que considera destrozado por González de Salas. López Rueda, impresionado por lo tajante de la condena de Rosales, consiente en que «la versión autógrafa de Quevedo es mucho mejor que el texto del soneto publicado por Salas», pero sobre esto mucho habría que decir y no es una reseña el lugar más indicado. Baste apuntar que en la versión del *Parnaso* la contraposición (visual y simbólica) del báculo y la espada (y su identificación como expresión de autoridad y poder), y algunos pulimentos de expresiones redundantes que están más acusadas en el autógrafo hace harto aventurados juicios como los impresionistas de Rosales. Habría que saber si Quevedo no retocó él mismo el poema, y en cualquier caso a mí me parece mejor la versión impresa por Salas (¿y qué si me lo parece?, dirá el discreto lector; pues eso mismo se puede decir a Rosales).

En esta parte el libro hubiera ganado con el manejo de la bibliografía más reciente sobre la problemática de la ordenación del *Parnaso* (estudios de Gareth Walters, Fernández Mosquera y otros), pues situar en los «últimos años» (p. 195) el libro de Crosby *En torno a la poesía de Quevedo,* que es de 1967, parece algo impreciso. En conclusión López Rueda cree la edición de Salas mucho más cuidadosa de lo que han pensado sus detractores y se apoya en la valoración positiva de Blecua.

Parte de este capítulo se ocupa de las disertaciones que Salas puso en cada Musa (el estudio de la canción pindárica de Clío a propósito del poema de elogio al Duque de Lerma; etc.).

En general este libro es más útil para González de Salas que para Quevedo. No hay nada que objetar, pues de eso se trataba. La precisión del título hubiera requerido seguramente un cuidado más específico y especializado a la hora de analizar la labor editora de Salas, una revisión más detenida de su aparato de notas, una discusión más profunda de la ordenación y un análisis más detallado de las modificaciones que pudo hacer el editor a partir de los textos originales. La bibliografía quevedista está poco actualizada.

El libro es una introducción al personaje y su obra, útil para los estudiosos no especializados en Quevedo; constituye una especie de mirada general de valor introductorio a una serie de cuestiones y detalles, pero no es (no lo pretendía el autor) una guía técnica de los problemas textuales que plantea la edición de González de Salas en su *Parnaso español.*

Ignacio Arellano

La obra poética de Lope de Vega como el canon de la poesía áurea: Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega,* Madrid, Ediciones Laberinto, 2003, 302 pp.[1]

No resulta fácil ofrecer una visión panorámica de la obra de un poeta, y más difícil aún se me antoja cuando la producción poética de un autor, como en el caso de Lope de Vega, es casi infinita. Cómo hacer para tratar todos los poemas que aparecen prácticamente en todos los libros de Lope, cuando estos se acumulan en numerosísimos volúmenes. Parece no quedar otra opción que la de ofrecer una perspectiva muy general, de manera que a vuelapluma se pueda aludir (ya que no analizar) a toda la creación poética de Lope. De esta forma, la impresión final sería la de que se ha abarcado el conjunto de la poesía del Fénix, pero a costa de habernos perdido en generalizaciones, simplicidades y vaguedades que nos han terminado por mostrar más que un estudio una caricatura del poeta.

Pues bien, no es esta la palinodia que podemos entonar a propósito de la monografía del profesor Felipe Pedraza, sino que, muy al contrario, debemos alegrarnos –y, de paso, felicitar al autor– por las no pocas excelencias que nos ofrece, y que, en justicia, y a pesar de las limitaciones que este tipo de trabajos contempla, intentaré señalar a continuación.

[1] Aunque esta reseña no se refiere específicamente a la obra de Quevedo, nos ha parecido interesante introducirla por tratar de uno de los universos poéticos más importantes del Siglo de Oro que se pueden confrontar con el de Quevedo.

Es un acierto pleno haber estructurado el libro de forma cronológica, pues cuando se trata del estudio de un poeta que ha desaparecido casi cuatro siglos atrás, resulta fundamental para ver la evolución y trayectoria de su poesía seguir su creación en el decurso biográfico e histórico, que tanta luz puede arrojar para su comprensión y estudio. La publicación de todos los poemarios de Lope sirvió, entre otras cosas, para enmarcar temporalmente en un contexto personal y colectivo su creación poética, de modo que el crítico no puede renunciar a la información que de esa circunstancia vital se desprende. Dicha división cronológica venía avalada, además, por la clasificación cíclica que la crítica había cincelado en su producción literaria. Esta forma de proceder ofrece varias ventajas irrenunciables: permite asociar la poesía de Lope con su propia trayectoria personal, de forma que poesía y vida se complementan –e, incluso, se explican– mutuamente. En el mismo sentido, la división cronológica sitúa la obra del Fénix en el momento histórico-social, cultural y literario adecuado, de modo que dicho contexto puede contribuir de forma extraordinaria a explicarla en relación con los acontecimientos históricos, modas literarias, etc.

El estudio del profesor Pedraza ha sabido detenerse, a pesar de las limitaciones de espacio que el tipo y formato de la colección imponen, lo justo y necesario para permitirnos obtener una visión y valoración óptima de cada poemario de Lope de Vega, del que se analiza de forma certera con todo lujo de detalle todos y cada uno de sus elementos constituyentes: contexto personal e histórico-cultural, temas y motivos, géneros y códigos poéticos, recursos expresivos y cauces métrico-estróficos. El resultado es un análisis exhaustivo, riguroso y preciso, de todos y cada uno de las obras poéticas de Lope de Vega.

El libro del profesor Pedraza Jiménez nos muestra una amplísima perspectiva, pues su focalización crítica ofrece siempre una visión de conjunto que le permite explicarnos cómo surgen todos y cada uno de los poemarios de Lope de Vega. Dicho de otra forma, el lector siempre encuentra las claves de la creación poética de Lope, unas claves que el profesor Pedraza intenta explicar en el contexto histórico-literario de su tiempo, en las circunstancias éticas y estéticas del poeta, sin desatender sus causas. Desde esa acertada estrategia, el texto y el contexto se confabulan justificadamente para explicarnos con rigor, con exactitud y precisión, la poesía de Lope de Vega. Así entendemos, por ejemplo, la vinculación y el gusto de Lope (y no solo de Lope, sino también de otros poetas áureos) por la tradición romanceril, o la incursión del Fénix en una creación poética de filiación más culta, como *La Filomena* o *La Circe*. La amplitud de perspectivas no solo nace de la generosidad crítica del doctor Pedraza, sino que surge como fruto de una necesidad pedagógica para explicarnos las claves poéticas de Lope: por qué crea los poemarios, con qué autores se relacionan dichas obras a modo de fuentes y de influencias. De esa manera, también encontramos una docta lección no solo sobre el objeto central de su estudio, la poesía de Lope de

Vega, sino sobre otros poetas coetáneos (Góngora y Quevedo), anteriores (como Fernando de Herrera o fray Luis de León), y posteriores (llegando incluso a la época contemporánea), evidenciando, una vez más, la sabiduría y erudición del profesor Pedraza Jiménez.

Resulta especialmente gratificante cómo el profesor Pedraza, a lo largo del estudio, corrobora o demuestra todos sus asertos y opiniones sobre la poesía de Lope en su propia obra. Por desgracia, esta práctica está muy olvidada en no pocos «estudios literarios» en los que se teoriza excesivamente al margen de los propios textos. En el caso del doctor Pedraza resulta aleccionador y ejemplificante cómo parte y desciende a ras de texto, a menudo a modo de comentario, para demostrar lo teorizado o para categorizar lo analizado. De esta forma, consigue elaborar un estudio científico, lógico y coherente, donde todo queda suficiente y brillantemente justificado. Así, por ejemplo, puede verse cómo su comentario al soneto 66 de las *Rimas* le permite demostrar su idea de que este poemario ofrece una «transformación artística del sentimiento» (p. 97).

Con estas palabras se pueden concretar de manera general algunos de los aciertos metodológicos de esta monografía sobre la poesía de Lope de Vega, pero para poder apreciar mejor aún el esfuerzo y el trascendente alcance del estudio del profesor Pedraza, resulta imprescindible destacar de forma muy sucinta lo que, a mi juicio, son las aportaciones más relevantes de *El universo poético de Lope de Vega*.

En este estudio del profesor Pedraza Jiménez se aprende mucho obviamente sobre la poesía de Lope de Vega, pero también sobre la poesía áurea, sobre metodología crítica, y sobre literatura en un sentido más amplio. Así, acerca de los problemas de autoría en determinados romances de Lope, el profesor Pedraza explica con destreza las cautelas que deben seguirse a la hora de las siempre difíciles atribuciones poéticas, pues, a pesar del afán protagónico de Lope, este no siempre publicó con su rúbrica a la cabeza o al pie del texto, ni tuvo la suerte de contar con un Chacón que, en su tiempo, fijara el *corpus* de sus romances, que en no pocas ocasiones quedaron en el limbo del anonimato. En ese proceso de las atribuciones, de poco o nada sirvió la generalización crítica de asociar versos a experiencias vitales, pues, en gran medida, las anécdotas recreadas en los romances eran comunes a la mayoría de los jóvenes poetas auriseculares, con lo que tales episodios nada podían aportar acerca de su autoría. Pero, aun particularizando en el propio Lope cada anécdota recreada poéticamente, mal haríamos si pretendiéramos identificar literatura y vida, de manera que lo evocado en un romance lo convirtiéramos en un acontecimiento vital, o viceversa, es decir, que a partir de un hecho biográfico documentado pretendiéramos atribuir un romance de Lope que recreara supuestamente tal anécdota. No podemos olvidar nunca que la literatura es siempre ficción y, así, no podemos convertirla en la prueba documental de una realidad histórica o biográfica. En Lope se hizo realidad la ficción literaria, de manera que los modelos romanceriles se convirtieron en comportamientos personales y los lan-

ces literarios se hicieron anécdotas privadas del propio Lope, lo que pareció una constante entre los jóvenes poetas romanceriles, de manera que no convendría basar la autoría en la posible «correspondencia entre la realidad biográfica del poeta y el relato imaginario de los poemas» (p. 21). Concluye el doctor Pedraza que, de actuar así, tendríamos que atribuir a Lope la mayor parte del romancero nuevo.

Otra interesante lección que el profesor Pedraza nos ofrece a propósito del romancero juvenil de Lope es la vinculación existente entre literatura y sociedad al subrayar que las gentes de finales del XVI y principios del XVII tenían gran gusto por los lances eróticos, historias amorosas y, tal vez, por ello se explique que el romancero nuevo que cultivó precisamente esa ficción literaria, disfrutara de gran éxito. Pero también la forma romanceril –estampa breve, concisión, rapidez, complejidad, ritmo, acción– gustaba al público y contribuyó al desarrollo exhaustivo del romancero nuevo. Lope, consciente además de esa realidad socio-literaria, impostó su voz, sobreactuó con el fin de intensificar la experiencia literaria, al margen de que fuera real o fantástica. El caso es que dio con la fórmula exacta que le permitió triunfar en el ámbito romanceril. Por otra parte, en los dos ciclos que cifran su romancero pastoril, el de Filis y el de Belisa, supo convertir su experiencia amorosa con Elena Osorio e Isabel de Urbina en materia poética, como si se tratara de un cancionero petrarquista en verso octosílabo, donde el canon petrarquesco se sustancia en molde de tradición hispánica, y donde esta corriente tradicional se renueva con la savia italianista que se vierte en temas, motivos, *topoi* e, incluso, en formas estilísticas y métricas, evidenciando la recreación manierista de Lope.

El profesor Pedraza explica acertadamente cómo pudo haber sido el cierre de los teatros, en 1597, la causa que pudo animar a Lope –siempre anhelante de admiración y de fama literaria– a publicar su poesía intentando ocupar un espacio literario que no había atendido hasta entonces, el de la poesía lírica y el de la poesía culta. Sin embargo, no se atrevió a hacerlo de forma independiente y empleó un recurso ya usado: el de engarzarlos en un relato novelesco: *La Arcadia,* escrita a imitación de Sannazaro. El profesor Pedraza nos ofrece un breve, pero preciso análisis de las claves poéticas de *La Arcadia:* se nos revela la posible vinculación histórica y biográfica de la anécdota argumental, unas líneas sucintas, pero suficientes, de los más de los ciento sesenta poemas, los distintos géneros poéticos, la amplia variedad métrica, la diversidad de temas y tonos poéticos, y los procedimientos y recursos expresivos. Un estudio que subraya el carácter manierista de esta poesía que se sitúa en el mismo proceso creativo de los mejores ingenios de su tiempo (fray Luis de León, Medrano o los Argensola). No faltan, incluso, interesantes sugerencias que pueden abrir nuevas vías para el aficionado a Lope y, de forma más amplia, a la poesía áurea, como la atención crítica que, a mi juicio, aún esperan motivos como la poesía científica, los bodegones poéticos o la farmacopea.

Muy acertada resulta la valoración del profesor Pedraza sobre la poesía de *El peregrino en su patria,* que carece de la riqueza poética de la de *La Arcadia* debido no solo a su menor número de versos, sino a la presencia de muchos versos dramáticos. Así destaca el carácter sacro, circunstancial, amoroso, erudito, epistolar, y pastoril, donde se observa el gusto de Lope por «el saber enciclopédico», su tendencia «a trasmutar en poesía su vida sentimental», el uso de los tópicos literarios «para convertir su existir en mito y símbolo» (p. 67), la vinculación de paisaje y sentimiento, en una muestra clara de su calidad poética adelantándose a la sensibilidad moderna, es decir, postromántica (p. 68), sin olvidar la reflexión ética que se desprende del tópico de las ruinas, que ahora son hispánicas.

Una de las pretensiones literarias de Lope era la de convertirse en «el poeta épico español», situándose en el ámbito frecuentado por Fernando de Herrera. A esta aspiración épica respondió la creación de cuatro variantes significativas del género entre los años 1598 y 1602: el poema de historia contemporánea (*La Dragontea*), el hagiográfico (*El Isidro*), el caballeresco a la manera de Ariosto (*La hermosura de Angélica*) y el histórico cristiano, siguiendo el canon creado por Torquato Tasso (*La Jerusalén conquistada*). La pasión por Lope, que no está reñida con el rigor crítico, permite al profesor Pedraza concluir que Lope no alcanzó su propósito de convertirse en el príncipe de Calíope: a las burlas de Góngora (si bien hay que señalar que los sonetos aducidos son atribuciones) y de otros ingenios de la época, y a la carencia de lectores, el profesor Pedraza señala cómo Lope no tuvo buen tino para la *inventio* ni la *dispositio* de tales poemas, que resultaron cansinos por sus excursos y complejidad artificiosa, aunque puedan destarcarse otros aciertos, como la fácil versificación y elocuencia, agilidad narrativa, diversidad y precisión de su lenguaje poético, a la vez que una fina observación de la naturaleza y de la vida.

La monografía del profesor Pedraza dedica un capítulo importante a las *Rimas* de Lope, una obra especialmente conocida por el estudioso, pues hace cuatro lustros que la publicó en edición facsímil, y una decena de años más tarde la editó magistralmente de forma crítica. Este exhaustivo conocimiento de las *Rimas* le ha permitido ofrecer una visión y estudio de sus aspectos más destacados, de forma que el lector obtiene una información detallada y precisa sobre cuestiones como su suerte editorial, su composición entre los años 1578 y 1604, ordenación y reelaboración, o una valoración óptima de su significado y trascendencia en el conjunto de la poesía lopesca y, en general, de la poesía áurea. Conviene destacar cómo el profesor Pedraza concibe las *Rimas* como un «poemario por acumulación», aunque tal colección de sonetos «son por sí mismos un peculiar *canzoniere* petrarquista» (su relación amorosa con Micaela Luján, Lucinda, es el «principal argumento en medio del laberinto temático»), cuyo *vario stile* se aprecia en sus distintos géneros poéticos, diversos cauces métricos y plural estilo (p. 92); un cancionero

petrarquista cuyas peculiaridades formales e ideológicas (desorden, duplicación del soneto-prólogo, etc.) derivan de la epocal desgana o ausencia de necesidad vital y estética de plasmar en el molde de un *canzoniere* sus experiencias amorosas.

El estudio de las *Rimas* se extiende, en contra del desinterés mostrado por la crítica, a la *Segunda parte* de 1604, que considera un fiel reflejo de las tres corrientes poéticas del Siglo de Oro: el romance, la lírica culta en metros castellanos y la lírica italianista, todo ello conjugado en perfecta simbiosis, de forma que constituye un indisoluble conjunto fruto de la perfecta asimilación de nuestro decurso poético, pues ya hay solo un único aliento poético destilado en diferentes cauces y códigos poéticos que son producto del exclusivo acervo español.

Resulta muy útil la estrategia del profesor Pedraza para explicarnos con claridad la poesía religiosa de Lope de Vega. Por un lado, siguiendo las pautas desarrolladas a lo largo de la monografía, nos sitúa en las coordenadas histórico-biográficas del poeta para justificar razonadamente el origen de sus inclinaciones y preferencias literarias por la poesía religiosa. Desde esta óptica, logramos entender cómo su poesía religiosa es fruto de sus circunstancias personales, en concreto, de una crisis espiritual que pudo originarse a raíz de su ruptura con Micaela de Luján. Y, por otro, establece un paralelismo, subrayado por la realidad histórico-literaria, con la producción religiosa de Quevedo, con cuya poesía religiosa se evidencian importantes coincidencias. Desde esta perspectiva, se relaciona la salida religiosa a la crisis espiritual como una solución fácilmente auspiciada por el valor social que la religión tenía en el Siglo de Oro, y si en Quevedo esta orientación religiosa facilitaba un importante cambio de rumbo en su trayectoria poética juvenil, al maduro Lope le sirvió para intensificar una vena poética que ya se había manifestado desde sus comienzos (p. 123). También resulta operativa la explicación socio-literaria que aporta el profesor Pedraza para explicarnos esta tendencia religiosa en la trayectoria vital y literaria de Lope, hombre ajeno a la administración del estado y a la universidad, cuyo *cursus honorum* pasaba necesariamente por la Iglesia (p. 126). Ante la duda de saber con exactitud si la poesía religiosa de Lope –como la de cualquier otro poeta de la época, la de Góngora, por ejemplo– responde a un sentimiento sincero o a una impostura, el profesor Pedraza sugiere que, en cualquier caso, responde en gran medida al deseo de «ofrecer un cauce vivo, conmovedor, a los sentimientos de sus oyentes» (p. 126).

Ofrece, pues, un exhaustivo análisis de las *Rimas sacras* de acuerdo con lo que el profesor Pedraza ha denominado un «cancionero lopesco», integrado por un *canzoniere* petrarquista –cuya Laura es Cristo, pero cuya fuente inmediata es la propia obra de Lope– y una variedad de composiciones en diversos géneros poéticos y cauces métricos (p. 135), pues las *Rimas sacras* son un proceso de reescritura de su poesía anterior, concretamente de sus *Rimas*. La valoración final, precisa y ponderada, subraya el carácter heterogéneo de la obra, pues recoge las

variedades poéticas de su tiempo, su diversidad tonal (su voz íntima y personal aparece conjugada con las voces de la tradición genérica), su amplísima variedad de inspiración, su carácter contradictorio y complejo y su voluntad de responder y satisfacer distintas necesidades expresivas que van del yo al nosotros (p. 150).

El Fénix se vio espoleado por el triunfo indiscutible de Góngora y de Cervantes en la poesía y en la novela, respectivamente, de forma que intentó dar su respuesta en ambos casos con el ánimo de seguir aspirando también a ser el príncipe de la poesía y de la novela y conjurar, en cierto modo, las nuevas modas y su propia suerte literaria. La respuesta fue la creación de dos obras misceláneas: *La Filomena* y *La Circe.* El contexto de la creación poética del anciano Lope queda brillantemente trazado por el doctor Pedraza con la incansable actitud de Lope por granjearse el favor cortesano y por la aparición de «un nuevo y último amor», Marta de Nevares; unas circunstancias que, sin duda, marcan y enmarcan la creación poética de Lope en los años veinte de la centuria áurea. Desde la mínima observación del detalle –como puede ser el mote de inspiración neoestoica que nos avisa en la portada del libro–, todos los aspectos claves de *La Filomena* son objeto del brillante estudio del profesor Pedraza: la configuración de la obra, la voluntad miscelánea, los géneros literarios, la intención polémica y cortesana, las tradiciones literarias de las que bebe y actualiza, los metros y cauces estróficos. Un riguroso análisis en el que no falta la sagaz sugerencia que nos podría relacionar a Lope de Vega –que en otros textos de la obra, como en las epístolas, nos ha ofrecido «un retrato de la cotidianidad» vinculando experiencia y poesía– con la poesía de la experiencia.

El afán competitivo de Lope respecto del *Polifemo* de Góngora es subrayado por el profesor Pedraza en su análisis de *La Circe,* una fábula en la que el Fénix, más que superar, se distancia del poema de don Luis, por su mayor extensión, por su complejidad narrativa, y por su proyección moral. No falta tampoco en el estudio de esta obra el análisis completo, no solo de la fábula, sino de todos los poemas que la integran y cuyo resultado poético es más complejo y acabado que el de la primera miscelánea.

Donde sí acabaron en la misma trinchera poética Lope y Góngora fue en el cultivo de la poesía religiosa concebida «como un instrumento más para acercarse al poder político y al eclesiástico» (p. 181); si bien es cierto que el *corpus* poético religioso del Fénix fue notablemente más grande que el del cordobés, como también sus protestas religiosas fueron más sentidas y sinceras. Así, el profesor Pedraza nos presenta los *Triunfos divinos* como «el más serio ensayo de poesía teológica de Lope» (p. 182). También analiza otros textos religiosos –*La Virgen de la Almudena* y la *Corona trágica*– con su habitual espíritu ecléctico, sin devoción, y con el rigor que le permite situar estilísticamente estas obras en el fiel de la balanza, con sus «encantos y defectos» (p. 186). Este espíritu antidogmático e incisivo, que siempre practica el profesor Pedraza, se hace

evidente, una vez más, cuando relativiza los excesos panegíricos del *Laurel de Apolo:* «Poco podemos fiar del crítico que afirma que "eterno vivirá Matías de Porras"» (p. 190).

Un capítulo de especial significado en la monografía del profesor Pedraza es el dedicado al «Ciclo de vejez» de Lope, pues no en vano se atiende de una forma exhaustiva, precisa y rigurosa, a la poesía más personal del Fénix. El contexto en el que se inserta esta producción poética de Lope resulta revelador de la tendencia y del carácter de esta poesía del primer lustro de la década de los treinta, donde Lope nos ofrece «un puñado de obras maestras» (p. 193), que muestran también una «profunda unidad». Entre las claves que signan la creación poética en el «arrabal de senectud» de Lope se cuentan el sentimiento de fracaso por no haber obtenido premio alguno por sus méritos literarios, el fracaso de sus aspiraciones cortesanas, la imposibilidad incluso de publicar sus comedias, su dificilísima situación familiar y sus propias enfermedades de vejez, unas claves que le proporcionan un nuevo rumbo literario teñido «con la apagada luz de la melancolía y el desengaño» (p. 194). Con todo, aunque esas circunstancias marcarán la creación de Lope, no impedirán que el poeta destile su experiencia vital en una heterogénea y diversa tendencia tonal.

Así, destaca cómo la poesía de *La Dorotea* se concreta en una poesía de cuidada elaboración estilística donde se aprecian ecos personalizados de raíces estoicas, sátira cortesana y literaria, y recreación de experiencias vitales en las barquillas de su «romancero sentimental». Lo panegírico y elegíaco, lo satírico y la reflexión autobiográfica, orgullosa aún, pero melancólica, caracteriza a *La vega del Parnaso.* El profesor Pedraza señala cómo Lope vuelve a la habitual estructura de sus cancioneros en las *Rimas de Tomé de Burguillos,* cuyo heterónimo desvela acertadamente, así como las claves de sus mecanismos y recursos paródicos aplicados al universo literario, desde el petrarquismo y la ficción idealizante a la *nueva poesía,* pasando por el ámbito cortesano, lo que se traduce en una híbrida conjura de ironía y parodia, que es una forma de expresión del «repliegue epicúreo que sustenta la poética del desengaño» (p. 219). La agudeza crítica del profesor Pedraza sugiere cómo la creación poética de Lope podría ser relacionada con el *Verfrendungeffekt* brechtiano. El extrañamiento y la distancia que aplica Lope a sus *Rimas de Tomé de Burguillos* se traduce finalmente en una ampliación y renovación de la poesía barroca. También resulta muy acertado e interesante su análisis de *La gatomaquia,* que, a su juicio, sigue las pautas constructivas de la *comedia nueva.* Además de señalar sus fuentes clásicas y modernas, y de analizar su *dispositio* y *elocutio,* resulta muy atinada su valoración final sobre la obra como una indulgente pero certera crítica de la sociedad, de los sistemas poéticos, anticipando la técnica del *callejón del gato* valle-inclanesco, es decir, que se trata de un ingenioso artificio para alentar «la finalidad consoladora y terapéutica que inspira el conjunto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*».

En el último capítulo, aun brevemente, el profesor Pedraza dedica su atención a reflexionar acerca de la poesía de Lope en su producción teatral. Con finura crítica, destaca el papel del Fénix como continuador de la primitiva vocación lírica que había tenido el teatro, aunque ahora la poesía no es una coartada para conjurar las carencias de la acción, sino «para insuflarle aliento vital y densidad estética» (p. 242), a la par que facilita la complicidad del público. El profesor Pedraza señala algunas de las claves que ponen de manifiesto la capacidad lírica de Lope: la canción tradicional, la lírica culta inspirada en la tradición popular, la función estructuradora de la acción que concede a la canción y su valor trascendente como poema lírico autónomo de la pieza teatral, la recreación de temas y motivos habituales en la canción tradicional, el empleo de un amplísimo y variadísimo *corpus* de elementos líricos; unas claves que exigen, sin duda, ser abordadas en otra monografía.

El epílogo de este libro es la última vuelta de tuerca de la pasión (que no está reñida con el rigor y acierto del estudio) que el profesor Pedraza dedica a Lope del que subraya «su permanente vocación experimental, la incesante búsqueda de nuevas formas y nuevos cauces para la expresión» (p. 247), destacando siempre como un rasgo distintivo de su estilo su extraordinaria capacidad comunicativa gracias a la entrega vibrante de su yo poético.

Siguiendo las pautas de la colección «Arcadia de las Letras», de Ediciones Laberinto, donde se inserta el libro comentado, el profesor Pedraza nos ofrece, al principio, un cuadro cronológico en el que se destacan los hitos biográficos y literarios más importantes de la vida y obra de Lope de Vega, y de forma paralela se mencionan los acontecimientos histórico-culturales más relevantes que suceden en ese mismo período de años. De esa forma, se nos ofrece un contexto muy breve pero suficientemente elocuente de la trayectoria bio-bibliográfica de Lope en su circunstancia histórico-literaria.

Y de acuerdo con los mencionados criterios de la colección, tampoco podían faltar al final de la monografía unas páginas dedicadas a lo que podemos denominar la recepción crítica de la poesía de Lope. En efecto, en el apartado «Los caminos de la crítica», el profesor Pedraza nos revela las claves de los *instrumenta* que, en definitiva, le han sido útiles para elaborar este excelente estudio de la poesía de Lope, unos *instrumenta* que también sirve en bandeja al lector para intentar hollar nuevos caminos en el inmenso piélago poético de Lope. Así nos revela el estado de la cuestión del *corpus* de Lope, a través de sus ediciones y manuscritos, mostrando con precisión sus aciertos y carencias, las bibliografías existentes y los estudios sobre Lope, parcelados también de forma pedagógica, de fácil y útil consulta, por los enfoques de conjunto y asedios parciales por los distintos géneros poéticos, obras y ciclos poéticos de Lope. Además de esos comentarios bibliográficos que cifran brillantemente en qué situación se halla la poesía de Lope de cara al decurso histórico de la crítica literaria, el profesor Pedraza culmina su monografía

con una «Bibliografía selecta» de y sobre Lope y un remate con un siempre útil «Índice onomástico».

Solo cabe concluir afirmando que, sin duda, este extraordinario libro nos ha ofrecido un apasionado, pero riguroso, preciso y acertado estudio de la poesía de Lope de Vega; se trata, pues, de una monografía que contribuye sobremanera a engrandecer merecidamente la figura de este «poeta del cielo y de la tierra», quien, quizás para el profesor Pedraza, frente a tantos excesos y extravagancias poéticas, podría ser considerado el verdadero canon de la poesía del Siglo de Oro.

Juan Matas Caballero

Noticias

Noticia de tesis doctoral: Alejandro Urrutia, *Hacia una lectura ideológica del «Canta sola a Lisi»,* tesis doctoral de la Universidad de Goteborg (Suecia), dirigida por el Dr. Ken Benson.

El día 15 de enero de 2005 se defendió en la Universidad de Goteborg la tesis doctoral de Alejandro Urrutia, que propone una lectura ideológica del *Canta sola a Lisi.* Damos en *La Perinola* noticia sumaria de este trabajo que nos parece interesante, mientras su versión publicada no da pie a las reseñas que fueren pertinentes. Estas líneas son, pues, solamente una noticia informativa (en la que no me atreveré a muchas valoraciones dado el estadio provisional mientras no se fije en la publicación) de la tesis mencionada.

El estudio de Urrutia arranca de una hipótesis fundamental: la de que existe una unidad ideológica en toda la obra quevediana, unidad que puede por tanto rastrearse a lo largo de toda su obra, independientemente de los géneros. Esta ideología se muestra, aplicando conceptos de Rifatterre, en los *hipogramas,* que se descubren en el proceso de una modalidad de lectura que Urrutia califica de «lectura ideológica».

Las primeras tareas nacidas de esta hipótesis de partida serán las de definir los conceptos instrumentales (*ideología, hipograma* y *lectura ideológica),* y delimitar el corpus objeto de su atención. Necesita Urrutia también aclarar qué aspectos ideológicos precisos pueden tomarse en consideración en Quevedo, puesto que en principio su ideología sería la misma o muy semejante a la de muchos, por no decir todos, los españoles del Siglo de Oro.

Estos problemas son pues los que se intentan solucionar en los primeros capítulos de la tesis.

Considera tres elementos básicos de la ideología de Quevedo: la misoginia, el antisemitismo y el conservadurismo político (manifestado en su defensa de lo español, y del orden monárquico nobiliario).

Define ideología a partir de van Dijk como el modo de pensar de un determinado grupo de personas, estén o no en el poder. Tal definición de ideología, necesariamente de matiz colectivo implica la coincidencia de Quevedo con otros muchos en su época (para Maravall, por ejemplo, con todos los artistas de su tiempo). La selección de los tres elementos citados resultaría algo particularizante, y también marcaría la peculiar obra de Quevedo sus rasgos expresivos o estilísticos, que pueden ser también signos ideológicos.

Los hipogramas ideológicos se rastrearían a través de toda la obra quevdiana, y se ofrecerían al lector de modo subyacente. Para descubrirlos y analizarlos se propone una lectura ideológica que quiere decir un tipo de lectura no esencialmente diferente (toda lectura es ideológica) sino especialmente atenta a esta dimensión del texto quevediano. En el proceso de lectura se ayuda con otros conceptos inspirados en Rifattere: el de lector informante y archilector. (No parece ilegítimo el uso de estos instrumentos, pero advertiré que la terminología de Rifatterre añade poco al mecanismo de lectura y estudio: el lector informante es cualquier lector, y el archilector es el conjunto de la bibliografía acumulada sobre la obra de Quevedo).

Después de establecer las bases teóricas y la hipótesis de partida, el capítulo 2, se dedica a «Quevedo y la lectura», donde amplía y precisa aspectos del «Proceso de lectura» y de los conceptos de Rifatterre de *Lectores informantes* y *Archilector*.

Fundamentalmente defiende la necesidad de avanzar algo más que lo que avanza el lector culto que comprende los detalles eruditos del texto, pero que no indaga en la cohesión ideológica ni alcanza a establecer la compleja red intertextual e intratextual (es decir la red que hay entre textos del mismo Quevedo, y textos de otros autores que reelabora) en su valor ideológico. Hay que tener en cuenta, como apunta Urrutia, que los textos quevedianos –en general los del Siglo de Oro–, están marcados por factores que los complican mucho, sobre todo la dificultad exigida por la poética conceptista vigente en el periodo.

De ahí que propugne un tipo de lectura *semiótica* y no solamente *mimética* (siguiendo otros conceptos de Rifatterre).

Un epígrafe («El editor como lector») se dedica a un lector muy relevante: José González de Salas, editor de *El Parnaso español,* volumen absolutamente fundamental en la transmisión de la obra poética quevediana y del *Canta sola a Lisi*. González de Salas, como amigo de Quevedo, pudo además conocer de primera mano ciertos detalles de la composición, ordenación y sentido que el propio Quevedo quiso para sus textos.

En efecto, González de Salas ofrece una interpretación primera de los textos quevedianos a partir de los títulos y notas y de la propia organización del corpus. Hay un elemento paratextual que no comenta Urrutia, y que sin embargo podría ser importante: los discursos y disertaciones sobre los géneros y categorías poéticas que componen el *Parnaso:* un tipo de paratextos, además, que plantea la cuestión de los géneros.

Aspecto importante es el de la ordenación y la lista de poemas que componen el *Canta sola a Lisi*. Urrutia coincide más con Fernández Mosquera que con Gareth Walters sobre la constitución del *Canta sola a Lisi* y la ordenación, y acepta la tarea de González de Salas como guía de aspectos cuales son la dimensión cerrada del corpus de Lisi, etc.

El cap. 3: «Quevedo e ideología» entra más a fondo en el concepto de ideología y sobre todo en la ideología del XVII español y de Quevedo, basándose quizá excesivamente en estudios de Hauser y Maravall, dos estudiosos que pueden considerarse lectores informantes de documentos históricos y culturales, los cuales interpretan desde posturas muy ideologizadas a su vez. Esto puede provocar ciertos efectos de círculo vicioso en algunas argumentaciones y algunos excesos en juicios como los de Hauser de que el artista se pone al servicio de quien domina, o los de Maravall, que interpreta la literatura áurea como una máquina de propaganda.

(Pues el ponerse al servicio del poder se puede hacer de muchos modos: Quevedo se puso al servicio de Olivares en cierto momento, pero luego se fue alejando hasta hacerse enemigo acérrimo del privado. Los límites de un poeta como Quevedo podían llegar hasta ser servicial, pero no servil).

La segunda parte de la tesis se inicia en el cap. 4: «El pensamiento literario de Quevedo», especie de síntesis de teoría e historia de la literatura del Siglo de Oro: comenta las doctrinas retóricas de la época, el conceptismo, la tradición clásica, el petrarquismo, lo neoplatónico, la imitación, etc. Es un capítulo rico en datos, en el que hubiera sido posible prescindir de algunos estudios que maneja sustituyéndolos por una exposición más amplia de Gracián y de algunos textos «teóricos» de Quevedo. Es verdad que Quevedo no escribió ninguna preceptiva literaria, pero en ciertas ocasiones expuso su poética. Apunto el libro de Elías Rivers *Quevedo y su poética dedicada a Olivares* en la colección de Anejos de *La Perinola* donde se hallarán algunos textos interesantes.

El cap. 5: «La edición y su editor» se centra más detenidamente en la edición de González de Salas, cuyo carácter de primer lector informante especialmente cualificado se subraya. Se tienen en cuenta los títulos, y las notas, desde la teoría del paratexto de Genett y se comentan criterios de ordenación. Ya he indicado que Urrutia, como Fernández Mosquera, concede una certeza, que a mi juicio no es tanta, a las disposiciones de González de Salas, cuestión que pudiera afectar a la perfección del corpus cerrado de *Canta sola a Lisi,* y a su unidad, que como se ha indicado, niega un quevedista como Gareth Walters. Y en la concepción de Urrutia, si no me equivoco, la unidad del *Canta sola a Lisi* es de bastante importancia, porque en ella radica una de las características de la cohesión ideológica del corpus.

Estoy, en suma, muy de acuerdo con la defensa del valor del paratexto que hace Urrutia, pero los paratextos de González de Salas ofrecen todavía muchas incógnitas, que probablemente nunca podremos resolver.

La parte III constituye con más densidad el verdadero núcleo de la tesis, y se inicia con el cap. 6: «Tradición literaria e ideología de la época: Análisis del *Canta sola a Lisi*».

De las consideraciones más generales, de teoría de la recepción del *Canta sola a Lisi,* y del análisis de aspectos generales de la poética conceptista, pasa Urrutia a un enfoque más concreto y particular de varios sonetos que toma como ejemplos de aspectos ideológicos de la poesía amorosa de Quevedo, buscando apoyar una serie de conclusiones que vienen desprendiéndose de los capítulos anteriores: aspectos relacionados con la fe cristiana, con la mujer, con las prácticas intertextuales y con la relación que los poemas establecen con el contexto histórico.

El comentario de «Cerrar podrá mis ojos la postrera» privilegia los detalles ideológicos que se advierten en la posible interpretación religiosa del verso «Alma a quien todo un dios prisión ha sido». Tras citar otros textos quevedianos que muestran la ideología cristiana del poeta, se pregunta si una defensa de lo cristiano puede encontrarse en la poesía amorosa y defiende que la posible bifurcación de la lectura de dios (Dios cristiano y dios Amor) lo ejemplifica.

Otros análisis se dedican a los sonetos «Diome el cielo dolor y diome vida», «Esta víbora ardiente que enlazada» y «En breve cárcel traigo aprisionado», como ejemplos diversos de ideología misógina o antisemita relacionada con la sátira antigongorina.

Urrutia explora un mecanismo de relación de intertextos y lugares paralelos que es, sin duda, un instrumento muy importante, pero sugiero introducir un elemento corrector: el contexto inmediato. En esta tesis se maneja habitualmente lo que podemos llamar microtextos (un verso determinado, o una expresión), y el macrocontexto global de la obra de Quevedo entera o del marco histórico, cultural e ideológico del mismo Siglo de Oro. Habría que introducir entre ambos el contexto en su sentido más estricto, es decir, el poema entero al que pertenece un verso o los versos adyacentes al menos.

Sin duda hay una serie de connotaciones que podrían funcionar hipogramáticamente trasvasadas a otros textos, pero antes de examinar esa relación habría que ajustar en lo posible los sentidos contextuales. Parte del contexto que propugno sería precisamente el género o conjunto de convenciones genéricas: lo que se admite en la poesía satírica puede no ser admisible en la amorosa. El valor metafórico de una expresión puede fijarse en contextos diversos que provocan sentidos diversos.

Creo que la cuestión de los géneros es muy importante. El marco de la ideología quevediana es común a toda la obra de Quevedo, pero ese marco puede tener muchos cuadrantes, partes y dibujos, y en cada género es posible que aparezcan unos elementos ideológicos u otros, modulaciones de algunos, o incluso ausencia de los mismos… Es cierto que Urrutia no plantea su lectura como algo excluyente y admite otras modalidades, pero en Quevedo convendría calibrar los criterios de lectura, se mueva esta en cualquier orientación posible.

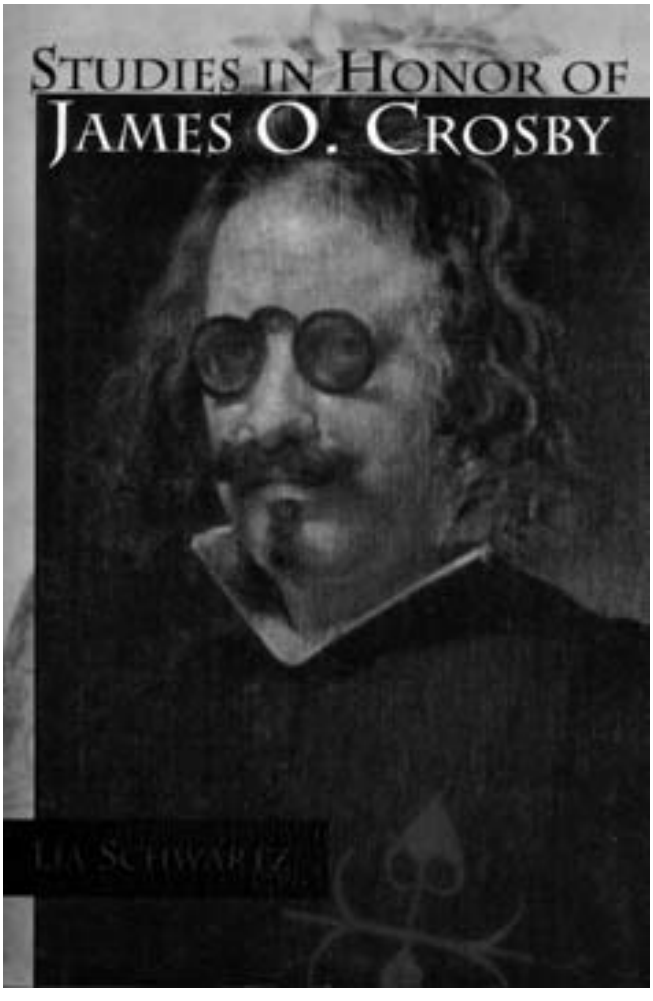
A la pregunta clave que plantea Urrutia: «¿cómo es posible aislar en el proceso de lectura parte de la información relacionada con el contexto literario e histórico?», podría responderse quizá apelando precisa-

mente al papel delimitador del contexto en su sentido más estricto, y de las convenciones literarias que definen un género.

Pero esperamos una pronta publicación que permita una discusión más amplia de un trabajo sugerente que plantea algo que pocas veces ha considerado la crítica quevedista: la posible lectura ideológica de los poemas amorosos del *Canta sola a Lisi*.

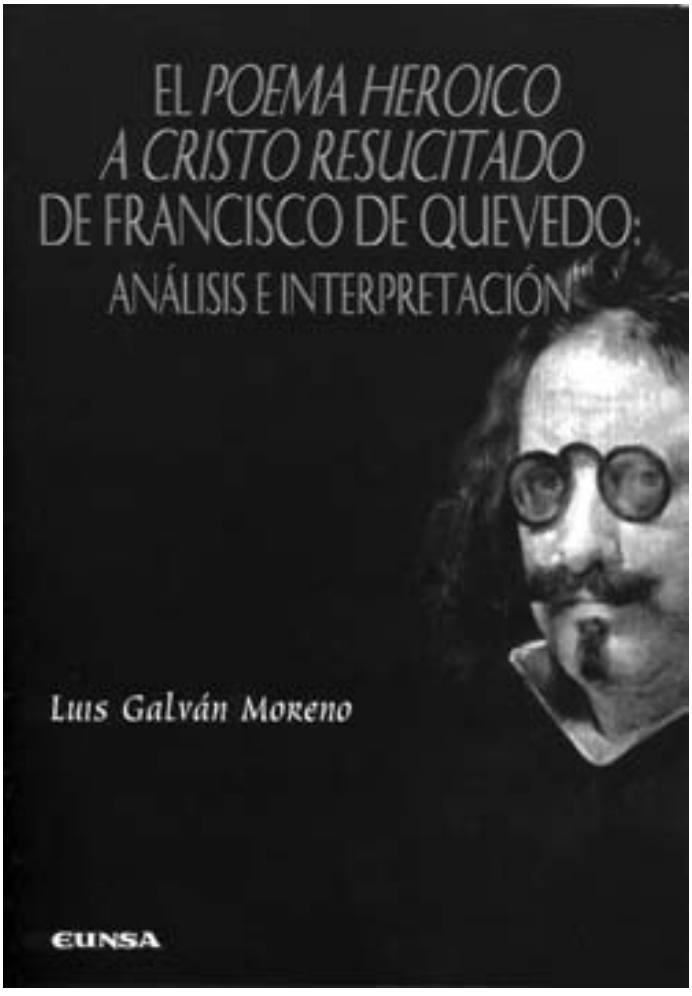
Y sirva también esta noticia de bienvenida al Dr. Alejandro Urrutia al gremio de los quevedistas, donde hay de todo, como en la *Perinola* (la de Quevedo contra Pérez de Montalbán), pero seguramente no aburrimiento.

Ignacio Arellano



Schwartz, L., *Studies in Honor of James O. Crosby,* Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, ISBN: 1-58871-052-1.

PEDIDOS A:
Juan de la Cuesta
270 Indian Road
Newark, Delaware 19711
Telf.: (302) 453 - 8695
Fax: (302) 453 - 8601
web: www.juandelacuesta.com



Galván Moreno, L., *El Poema heroico a Cristo resucitado de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación,* Pamplona, Eunsa, 2004. ISBN: 84-313-2152-0

Pedidos a:
Eunsa
Plaza de los Sauces, 1 y 2
Barañáin. Navarra. España.
ventas@eunsa.e.telefonica.net

El *Poema heroico a Cristo resucitado* de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación

Índice

Introducción 11

El descenso de Cristo a los infiernos: del Nuevo Testamento a Quevedo 15

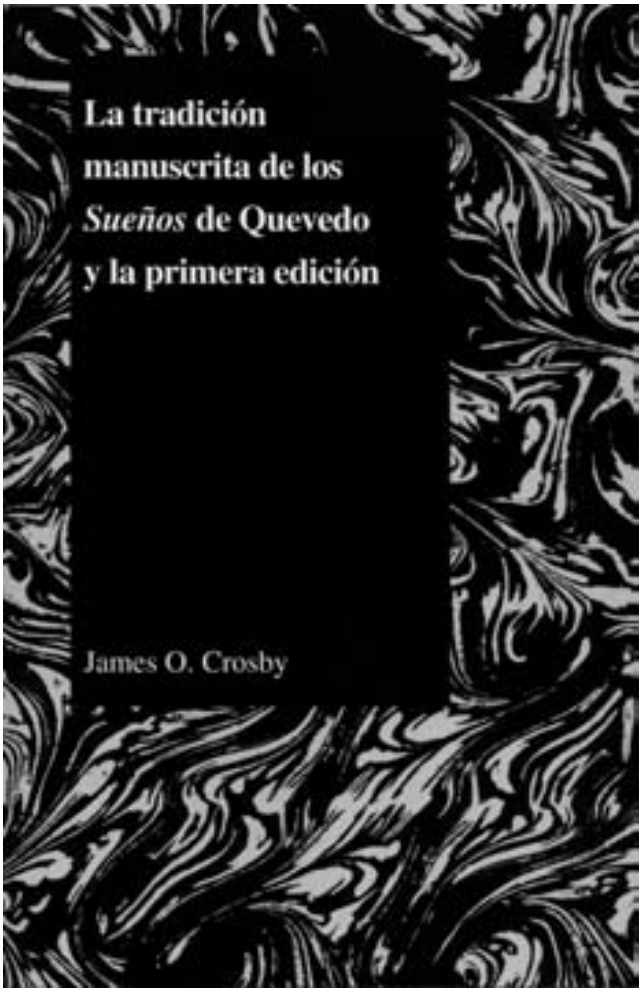
Análisis narrativo del *Poema heroico a Cristo resucitado* 27
- Un compendio de la historia de la salvación 27
- Temporalidad narrativa y plenitud del tiempo 30
- Forma y sentido de una trama múltiple 36
- Los personajes: acción, visión y entendimiento 41
- Retórica y didacticismo de los narradores 56

Imágenes arquetípicas en el *Poema heroico:* combate del cielo y el infierno 63

Los estilos del *Poema heroico* 83
- Los tres estilos en el *Poema heroico* 84
- El *Poema heroico* y los modelos poéticos 92

Conclusiones 107
- Tradición e innovación, sencillez y complejidad 107
- El *Poema heroico* y la cuestión de la literatura cristiana 109
- El *Poema heroico* como obra barroca 111

Bibliografía 115

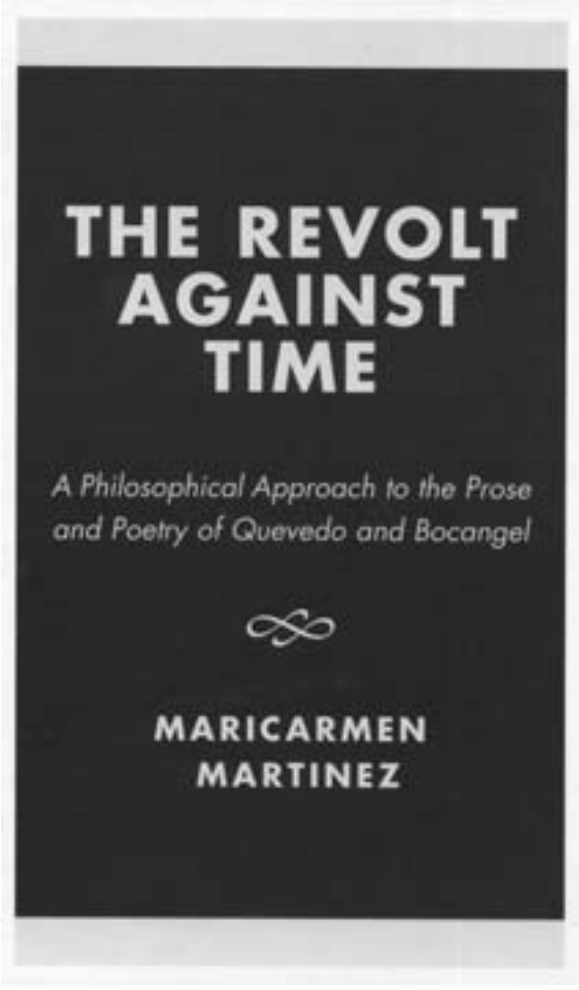


Crosby, J. O., *La tradición manuscrita de los «Sueños» de Quevedo,* West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2004. ISBN: 1-55753-346-6

Pedidos a:
Purdue University Press
PO Box 388
30 Amberwood Pkwy.
Ashland, OH 44805
mail: order@bookmaster.com

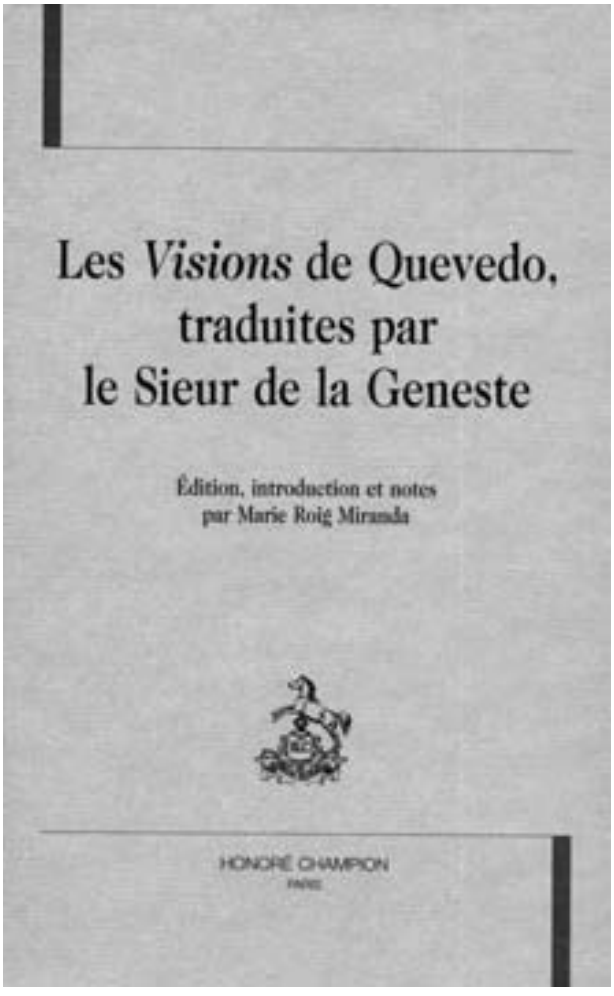
López Rueda, J., *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003. ISBN: 84-7392-523-8

Pedidos a:
Fundación Universitaria Española
Alcalá, 93 (28009 Madrid)
Telf.: 91 431 1111 93 - 91 431 11 22
Fax: 91 576 73 52
e-mail: fue2@nova.es



Martínez, M., *The Revolt against time. A Philosophical Approach to the Prose and Poetry of Quevedo and Bocangel*, Lanham, University Press of America, 2003. ISBN: 0-7618-2635-1

Pedidos a:
University Press of America
4501 Forbes Boulevard
Suite 200
Lanham, Maryland 20706
UPA Acquisitions Department (301) 459-3366



Les «Visions» de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste, ed. M. Roig Miranda, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004. ISBN: 2-7453-1006-2

Sumario analítico / Abstracts

Rodrigo Cacho Casal, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo»

Dentro del conjunto de los poemas amorosos de Quevedo publicados en su *Parnaso español* hay tres sonetos dedicados a elogiar la belleza de una dama bizca, una tuerta y una ciega. Estos textos se enmarcan en la tradición de los elogios paradójicos y la estética barroca, y guardan deudas con la literatura de academias y con la lírica italiana del siglo XVII, donde se hallan muchas poesías que alaban a mujeres con defectos físicos. En estos versos se mide la habilidad retórica del poeta y su capacidad de transformar lo feo en hermoso.

Among Quevedo's love poems published in his *Parnaso español* there are three sonets centred in the eulogy of the beauty of a cross-eyed woman, an one-eyed and a blind one. These texts belong to the tradition of paradoxical encomium and baroque aesthetic, and are indebted with academic literature and Italian poetry of the 17th century, where we can find several poems that celebrate women with physical defects. In these poems the author can prove his rhetorical skills turning ugliness into beauty.

Palabras clave: Poesía amorosa. Elogio paradójico. Marinismo. Mujeres bizcas, tuertas y ciegas.

Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Los *exempla* femeninos en la obra grave de Quevedo»

El trabajo trata de analizar el empleo de las figuras femeninas como ejemplos en las obras de Quevedo de contenido grave. El estudio repasa los *exempla* de la Biblia y de la antigüedad clásica que logran proporcionar un paradigma femenino bastante coherente. Los textos elegidos para la argumentación pondrán en evidencia cómo su visión no parece tan contradictoria como podría parecer dada la heterogeneidad genérica y distinción de propósitos que reconocemos en su obra.

The work tries to analyse the use of the feminine figures as examples of serious content in Quevedo's works. The study reviews *exempla* of the Bible and Classical History that manages to provide a quite coherent feminine paradigm. Considering the generic heterogeneity and the different goals that we can recognise in its works, the chosen episodes, used

as illustrations to argue, emphasise Quevedo's barely invariable point of view about women stereotype.

Palabras clave: *Exempla* femeninos. Biblia. Historia clásica

Elena González Quintas, «La mujer en la metáfora quevediana»

En el presente artículo se muestra que en las metáforas de Quevedo aparece una doble y contradictoria visión de la mujer: algo idealizado y, al propio tiempo, despreciable. Se analizan con detalle los dos grupos de metáforas, tanto las de sentido idealizador como aquellas en las que la mujer resulta degradada por su apariencia física, por sus actitudes y por sus comportamientos. Por último, se apunta que esta doble visión es atribuible también al amor, es decir, es concebido como atracción espiritual y como deseo, aceptando así Quevedo y, al mismo tiempo, contradiciendo, el ideal neoplatónico presente en la poesía desde el Renacimiento.

This article shows that in Quevedo's metaphors women are portrayed in a twofold, contradictory way, namely, as something both idealised and despicable. These two groups of metaphors, that is, idealising metaphors and those in which women are degraded because of their physical appearance, attitude and behaviour, are analysed in detail. Finally, it is claimed that this double vision can be accounted for by a conception of love as spiritual attraction and desire. Thus, Quevedo accepts and contradicts, at the same time, the Neo-Platonist ideal that had pervaded poetry since the Renaissance period

Palabras clave: Metáfora. Mujer.

Carlos M. Gutiérrez, «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria»

El artículo pondera cuestiones cruciales relacionadas con la poesía amorosa quevediana: la escritura 'al itálico modo' y cuestiones de re-estilización y reinvención; su relectura, que reclama el intertexto petrarquista, a diferencia de coetáneos que lo subvierten; su conexión con los motivos, formas y tradiciones petrarquistas y cancioneriles; su castellanismo; cuestiones de emisión y recepción; la fluctuación entre el eje biográfico-existencial y el literario-intertextual; estudio de cronología, producción y circulación autógrafa y manuscrita; problemas de datación, composición y retoque; la importancia y el ajuste a la ambientación cortesana, la propaganda académica y cuestiones de mecenazgo en su modelaje; aspectos microestructurales de poemas individuales, y macroestructurales de la poesía amorosa en su conjunto o *Canta sola a Lisi como cancionero,* con intencionalidad creativa y editorial por parte del autor. En definitiva, el trabajo dilucida el lugar que ocupa la poesía amorosa quevediana como ejercicio implícito en su carrera literaria.

This article ponders on crucial aspects concerning Quevedo's love poetry: the writing 'to the Italian mode' and aspects of remodelling and reinvention; its rewriting, acclaiming the Petrarchan seed and its tradi-

tion of authors, different to contemporary writers who subvert it; its relation with the motives, forms and traditions of Petrarch and the love-song tradition ('cancionero'); its Spanish or 'castilian-like' imprint; questions related to emission and reception; its wanderings among the autobiography-existential and the literary-intertextual axes; aspects of chronology, production, and and autograph and manuscript circulation; questions concerning dates, composition, and remodelling; the importance and adjustment to the court atmosphere and reception, to the academic reading sessions and to patronage; microestructural aspects of individual poems and the consideration of the complete love corpus of poetry, and the collection *Canta sola a Lisi* as a designated authorial corpus for publication. In conclusion, this study reflects on the place that the quevedian love poetry occupates as an implicit authorial exercise within his overall literary career.

Palabras clave: Poesía amorosa. Macroestructuras. Petrarquismo.

Luisa López Grigera, «Complejidades "barrocas" en el retrato de la "Sátira a una dama" de Quevedo»

Este artículo analiza los retratos a una dama y al autor que se encuentran en el poema 604 de la edición *Obra poética* realizada por José Manuel Blecua. La autora realiza un detallado análisis crítico textual del poema, analizando manuscritos y ediciones y eligiendo unas variantes y descartando otras. Según se desprende el análisis, Quevedo está usando cánones retóricos de *inventio, dispositio* y *elocutio* e incluso está usando lo que aprendió en sus ejercicios escolares en los colegios de la Compañía. Los retratos presentan una gran complejidad ya que la dama es descrita por medio del canon ciceroniano que en la época se usa para presentar seriamente a las verdaderas damas y que aquí es el instrumento para vilipendiarla. El poeta es presentado con rasgos positivos, pero por medio de un canon desusado desde hace un siglo.

This article analyses the portraits of a lady and a poet described in the poem number 604 of *Obra poética* edited by José Manuel Blecua. The author makes a detailed textual study of this poem, describing manuscripts and editions, choosing some variants and rejecting others. According to her conclusions, Quevedo uses rhetoric canons of *inventio, dispositio* and *elocutio* and even he uses the techniques learnt in the Jesuits schools. The portraits present a great complexity because the lady is described with the Ciceronian canon, used in this period to describe a lady seriously, although this canon used here to vilify her. The poet is described with positive features, but using a old-fashioned canon from a century.

Palabras clave: Canon ciceroniano. Poesía satírica.

Alessandro Martinengo, «Dos jayanes, el bíblico y el clásico, frente a la pidona»

Al analizar el romance número 682 de la edición de Blecua («Anilla, dame atención») –perteneciente a un compacto grupo de poemas de *Thalía,* la Musa VI del *Parnaso* quevediano, que González de Salas definió jocoserios o burlescos– llama la atención sobre uno de los recursos al que suele acudir este tipo de sátira, el de realizar una relectura paródica y distanciadora de célebres historias de amores clásico-mitológicos, rebajándolas al nivel de relaciones rufianescas. No suele ser frecuente que a los ejemplos clásicos se añada (e incluso preceda), como ocurre en este caso, uno bíblico, precisamente el de Sansón: de todos modos, parecidos son la habilidad y el desenfado con los que Quevedo maneja las fuentes, los mitógrafos renacentistas y la Biblia respectivamente, en las que no hay, o apenas, alusiones al amor venal.

This article analyses the poem number 682 of Blecua's edition («Anilla, dame atención»), which belongs to a compact group of poems published in the Muse Thalia of the *Parnaso,* and defined by González Salas as burlesque and seriocomic. A parodic reading of famous love stories belonging to the classical and mythological tradition calls our attention in this kind of satire, lowing it to the level of criminal underworld relations. It is not very common that a biblical example, as we find that of Samson, is added to the poem. Anyway, Quevedo shows a great ability using the Bible and Renaissance mythologies, where it is difficult to find references to the vendible love.

Palabras clave: Caricatura. Biblia.

Inmaculada Medina Barco, «Retratismo alegórico / emblemático en la obra de Quevedo»

El estudio revisa algunos hitos y funciones del retrato quevediano de alegorías. En la poesía se resalta la presentación vívida de las figuras como en un cuadro, a través del simbolismo emblemático y el vigor retórico. La prosa satírica muestra el retrato dinámico como un modo temprano. A partir del *Sueño del mundo* surgen célebres retratos detallantes y se funde el dinamismo y el estatismo. Un esquema retórico de la personificación que aprovecha Quevedo es el que describe el rostro, el cuerpo y *adiuncta,* al que versatiliza y optimiza. La prosa doctrinal tardía de *Virtud militante* refuerza la notación, los argumentos sueltos de la persona retórica, y el retrato simbólico-emblemático como índices de la representación. La caracterización costumbrista, la revisión paródica de los modelos artísticos, y la audaz labor conceptuosa son esencias de los bocetos. Al fin, los retratos quevedianos de alegorías irradian una intensa energía plastificante y suelen ser instrumentales en la presentación de moralidades nucleares, en bocetos independientes o en macrotextos.

This article analyses mayor modes, landmarks and functions of the quevedian alegorical portrait. The poetry underlines the vivid presentation of the figures as if on a pictorical or emblematic frame, as well as

the rhetorical vigor. The satirical prose shows the dynamic portrait to be an early mode. The detailed portraits come from the *Sueño del mundo,* along with the combination of dinamic and static representational qualities. Quevedo explores and optimises an outline of the personified portrait in rhetoric, which describes the face, the body and dress (or attributes) of the figure. The late moral prose of *Virtud militante* uses the description of a vice through the 'notation', the spare arguments of the rhetorical person and the symbolic / emblematic mode of portraiture. The satiric imprint, the parodic reading of the artistic models, and the witty labor of language, are essential aspects of the sketches. For all this, the quevedian alegorical portraits irradiate an intense plastic energy and they are usually instrumental in the presentation of central moralities, both in independent painting or in macrotexts.

Palabras clave: Descripción. Alegorías. Retórica. Arte.

Carmen Peraita Huerta, «Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio»

Quevedo compuso una serie de paratextos, prólogos a obras ajenas, en un momento por un lado, de especial beligerancia en su revalidación de un «habla castellana pura» y por otro, de reflexión sobre la escritura de «vidas de monarcas». De tales textos quevedianos destaca por diversas razones —una ellas, el estar dedicado a una mujer— el laudatorio escrito que prologa la *Eternidad del rey nuestro señor don Felipe III* de Ana de Castro Egas, donde elogia este panegírico escrito por una docta dama próxima al entorno del Cardenal Infante y de la que se desconoce casi todo. El presente trabajo estudia panorámicamente dicho paratexto quevediano e investiga aspectos del contexto —histórico, literario, político— en que don Francisco redacta el escrito.

Quevedo wrote a series of paratextual writings, of prologues to different authors' works, at a time in which, on the one hand, he actively vindicated a «pure Spanish language» and, on the other hand, he reflected on the writing of kings' biographies. Among those paratextual works, the encomiastic prologue to Ana de Castro Egas' *Eternidad del rey nuestro señor don Felipe III* (1629) is particularly interesting for several reasons. Ana de Castro, from whom we ignore almost everything, was an erudite lady close to Cardinal Infante's entourage. The present article studies Quevedo's prologue to *Eternidad* and examines aspects of the historical, literary and political contexts in which don Francisco composed his writing.

Palabras clave: Paratextos. Prólogos. Ana de Castro Egas.

Marie Roig Miranda, «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad»

En el Siglo de Oro, la poesía amorosa es ante todo *imitatio,* pero Quevedo no imita sólo a un poeta o un estilo, sino que utiliza todas las

fuentes culturales que expresan el amor en su época; y ello es ya un rasgo original. Además, las fuentes no son más que una materia prima con las que crea Quevedo, con su propio estilo, su propia personalidad, su modo de sentir y pensar.

The amorous poetry is before all *imitatio* during the Golden Age, but Quevedo does not imitate a poet or a style. Instead, he uses all cultural sources that expresses love in his period, and this is a feature of his originality. Moreover, these sources are only the raw material used by Quevedo to create with his own style, his own personality and his feelings and thoughts.

Palabras clave: *Imitatio*. Fuentes. Reescritura.

Hernán Sánchez M. de Pinillos, «Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo»

La interpenetración dialéctica de la naturaleza humana y la gracia divina caracteriza la cultura católica del Barroco y la obra de Quevedo. Pero si en su obra satírica y festiva predominan los acercamientos discordantes («mundo al revés»), entre lo sagrado y lo profano, según denunciaron los enemigos del vate madrileño en el *Tribunal de la justa venganza,* en la poesía amorosa el movimiento es inverso: sacralización del amante y de su deseo a través de una retórica sagrada que se construye como transgresión de los valores senequistas y agustinianos de la obra doctrinal. La idolatría cortés del amor pasión y el tópico cancioneril del martirio de amor, objeto de escarnio en la «Premática del desengaño…» incluida en *El Buscón,* son renovados con la inserción audaz de conceptos morales y teológicos; pero a diferencia del efecto especulativo y argumentativo de las agudezas sacroprofanas de John Donne, la poesía amorosa de Quevedo se enfrenta a su obra moral y satírica a través de una retórica del delirio.

Human Nature and Divine Grace intertwine in the Catholic culture of the Spanish Baroque and in the works of Francisco de Quevedo. In his festive and satirical works Quevedo profanes the sacred, as would be denounced by his enemies in the *Tribunal de la justa venganza.* In his love poems, however, Quevedo consecrates, against Stoic and Augustinian values, the self and the profane. The courteous idolatry of human passion and the «cancioneril» topic of the martyrdom of love, objects of derision in the «Premática del desengaño…» in *El Buscon,* are renewed through the audacious use of theological and moral conceits. In contrast to the argumentative and speculative effect of Donne's dialectical yoking together of the sacred and the profane, Quevedo develops in his love poetry a rhetoric of delirium that challenges the tenets of his religious, moral, and satirical works.

Palabras clave: Poesía amorosa. Sagrado y profano.

Lía Schwartz, «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: *la amada fiera* y *la amada pétrea*»

En la poesía amorosa de Quevedo, encontramos algunos textos que recrean una variedad no satírica de la representación negativa del sexo femenino. Se trata de poemas en los que la mujer es interpelada por su crueldad. El rasgo semántico de 'dureza' que se le atribuye corresponde a la imagen de la amada esquiva que prestigió la poesía petrarquista. Sin embargo, la composición de la poesía amorosa de Quevedo no se limita exclusivamente a los códigos petrarquistas. Por el contrario, el procedimiento habitual que sigue Quevedo se basa en la mezcla de códigos petrarquistas con otros provenientes de la poesía elegíaca, lírica o epigramática romana, en cuya confluencia se manifiesta la manipulación del discurso ajeno para la producción de conceptos.

In Quevedo's amorous poetry, we find some poems where a variety of negative representations of women are recreated. These poems define loved woman by his cruelty. The semantic feature of 'hardness' put this poetry in contact with a code created by the Petrarch's poems. However, the composition of Quevedo' amorous poetry does not limit only to Petrarchan codes, but he uses also a combination of materials from elegiac, lyric and epigrammatic Latin poetry, mixed to produce concepts.

Palabras clave: Petrarquismo. Amada fiera. Amada pétrea.

David Gareth Walters, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo»

El principal objetivo de este ensayo es intentar una categorización del mito en la poesía de Quevedo según una división tripartita: *analogia, simulacrum y scena. Analogia* es un procedimiento comparativo o de equivalencia; *simulacrum* implica una alusión disfrazada; *scena* describe un mito personal, el cual consiste en la auto-dramatización y en la creación de un espacio para el drama emocional del poeta. Por otro lado, es muy significativa la distribución de estas categorías. Mientras que las composiciones que pertenecen a las divisiones de *analogia* y *simulacrum* figuran sobre todo entre los poemas no dedicados a Lisi en el *Parnaso español,* aquéllas que están incluidas en la categoría de *scena* proceden mayormente de otras dos fuentes: los poemas a Lisi que figuran en el *Parnaso español* y los poemas amorosos que aparecen en la edición complementaria, *Las tres Musas últimas castellanas.* Que estos poemas sean entre los más destacados de Quevedo debe recordarnos que las deficiencias editoriales de esta edición no perjudican la calidad de los poemas que figuran en ella.

The main aim of this essay is to attempt a classification of Quevedo's treatment of myth in his poetry according to a three-fold division: *analogia, simulacrum, scena. Analogia* is a process that involves comparison or equivalence; *simulacrum* entails a more concealed mode of allusion; with *scena* the conception of myth is as a personal one, comprising self-

dramatization and the creation of a space for the poet's emotional drama. Of further interest is the distribution of these groupings. While the compositions that belong to the divisions of *analogia* and *simulacrum* figure mainly in the poems not dedicated to Lisi in *El Parnaso español,* those that fall in the category of *scena* come principally from two other sources: the poems to Lisi in *El Parnaso español* and the love poems that appear in the complementary edition, *Las tres Musas últimas castellanas.* The fact that these poems are among Quevedo's most striking should remind us not to underestimate the quality of the compositions despite the editorial deficiencies of *Las tres Musas.*

Palabras clave: Poesía amorosa. Mito.

David Felipe Arranz Lago, «Prontuario para frustrar embelecos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo»

Las treinta *Cartas del caballero de la Tenaza* que Francisco de Quevedo escribió aproximadamente en la segunda década del siglo XVII, serán la excusa para aplicar algunos de los presupuestos de pragmática lingüística, como la teoría de los actos de habla, la de los actores sociales del discurso y las máximas de cooperación. Al buscar las estrategias lingüísticas de lo cómico, como la ironía y la mentira, nos auxiliamos de la pragmática como disciplina cada vez más valorada. Este artículo nos permitirá esbozar un marco en el que poder aplicar un *modus operandi* lingüístico.

Francisco de Quevedo wrote thirty *Cartas del caballero de la Tenaza* in Century's XVII second decade. They will be the pretext to apply some of the presuppositions of Linguistic Pragmatics just as the speech acts theory, lies and lingüistic prevarication, the social actors of discourse and the co-operation maxims. When searching linguistic strategies of the comedy, such as irony and lie, we base on Pragmatics science which is increasingly cherished. This paper will hardly allow us to outline a frame for applying a linguistic *modus operandi.*

Palabras clave: Pragmática lingüística. Carnaval.

Jaime María Ferrán, «Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo»

Este artículo analiza la influencia que tuvo Quevedo en el poeta José Agustín Goytisolo. De todos los poetas de las generación de los cincuenta, Goytisolo es uno de los más satíricos. Goytisolo usará la sátira para ridiculizar y criticar la España franquista, recurriendo en sus composiciones a los versos quevedianos. La influencia de la poesía quevediana se encuentra claramente en poemas como *La guerra* y otros analizados en este artículo.

This article analyses the influence of Quevedo in the poet José Agustín Goytisolo. Of all poets who belong to the generation of the fifties, Goytisolo is one of the more satiric. Goytisolo uses satire to ridi-

cule and criticise the Spain ruled by the General Franco, using in his poems quevedian verses. The influence of the style and satire of Quevedo is clearly perceived in poems such as *La guerra* and other analysed in this article.

Palabras clave: Quevedo. Goytisolo. Influencias.

Rafael Iglesias, «El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo»

Cómo ha de ser el privado es una de las pocas obras dramáticas conocidas de Francisco de Quevedo. A pesar de eso, esta comedia apenas ha sido estudiada en el pasado con detenimiento, entre otros motivos, porque, prácticamente desde su redescubrimiento a finales del siglo XIX hasta el día de hoy, la mayor parte de la crítica ha coincidido por lo general en considerarla como un simple instrumento de propaganda política a favor del gobierno del Conde Duque de Olivares. En este estudio, sin embargo, se cuestiona esa interpretación tradicional y se sacan a la luz una serie de elementos de la obra que, de hecho, parecen constituir una forma de sutil reprimenda política por parte de Quevedo hacia los dirigentes de la España del momento. Aparte de eso, también se plantea la posibilidad de que *Cómo ha de ser el privado* aporte, junto con *El chitón de las tarabillas,* algunos de los indicios más claros del posible comienzo ya en torno a 1629 del deterioro de las relaciones de Quevedo y el Conde Duque de Olivares. De esta forma, por lo tanto, se ponen en entredicho algunas teorías bastante extendidas que mantienen que, salvo en lo referente a cuestiones relativamente menores, todavía por esos años Quevedo apoyaba activamente y de forma sincera la mayor parte del programa político de Olivares y de Felipe IV.

Cómo ha de ser el privado is one of the very few known plays by Francisco de Quevedo. In spite of that, only a handful of critical works have analysed this comedy at length since it was rediscovered towards the end of the XIXth century. This apparent lack of interest can be partly explained considering the fact that the vast majority of the critics who have studied the play over the years seem to believe that it is little more than an instrument of propaganda in favor of Olivares' government. The author of this study questions the validity of that interpretation of *Cómo ha de ser el privado* and, in fact, pinpoints a number of elements in the comedy that can be interpreted as a form of subtle political criticism directed at the government of Spain at the time. In addition to that, the author maintains that *Cómo ha de ser el privado* and a slightly later work by the same writer, *El chitón de las tarabillas,* contain evidence that strongly suggests that the year 1629 could represent the beginning of the end of the long and fruitful political collaboration between Francisco de Quevedo and Count Duke of Olivares. This opinion contradicts the widely held view that, despite some minor and brief confrontations,

Quevedo during the 1620's sincerely and actively supported the political program of Olivares and King Philip IV of Spain.

Palabras clave: Teoría política. Olivares.

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)»

El autor de este artículo realiza distintas modificaciones al libro publicado en 1992, *Poesía moral (Polimnia),* reeditado en 1999 con diferentes cambios en la anotación. Se trata de un corpus de 112 poemas y este artículo matiza algunos elementos en los poemas número 1, 3, 6, 7, 11, 13, 17, 20, 21, 22, 27, 28, 34, 35, 43, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 68, 72, 85, 91, 92, 107, 109, 110, 111 y 112.

The author of this article makes some modifications to his book published in 1992, *Poesía moral (Polimnia).* This book has been re-edited in 1999 with a modified annotation. Quevedo's moral poetry is a corpus of 112 poems and this article makes changes in the following poems: numbers 1, 3, 6, 7, 11, 13, 17, 20, 21, 22, 27, 28, 34, 35, 43, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 68, 72, 85, 91, 92, 107, 109, 110, 111 and 112.

Palabras clave: Poesía moral. Musa Polimnia.

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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29 El veneno y la triaca
Ed. J. M. Escudero.
2000. 208 pp.
ISBN: 3-931887-94-4

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

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

32 El arca de Dios cautiva
Ed. C. Buezo.
2001. 245 pp.
ISBN: 3-935004-39-7

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

34 La devoción de la misa
Ed. E. Duarte.
2001. 257pp. + facsímil
ISBN: 3-935004-41-9

35 ¿Quién hallará mujer fuerte?
Ed. I. Arellano / L. Galván.
2001. 160 pp.
ISBN: 3-935004-42-7

36 El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón.
V. Martin.
2002. 224 pp.
ISBN: 3-935004-47-8

37 Llamados y escogidos
Ed. I. Arellano / L. Galván.
2002. 165 pp.
ISBN: 3-935004-55-9

38 La humildad coronada
Ed. I. Arellano.
2002. 191 pp.
ISBN: 3-935004-56-7

39 El gran mercado del mundo
Ed. Ana Suárez Miramón.
2003. 428 pp.
ISBN: 3-935004-45-1

40 El pastor Fido
Ed. Fernando Plata
2003. 237 pp.
ISBN: 3-935004-60-5

41 Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca
L. Escudero / R. Zafra
2003. 209 pp.
ISBN: 3-935004-61-3

42 La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca «Primero y segundo Isaac». Estudio y edición crítica
A. Pacheco y Costa
2003. 371 pp.
ISBN: 3-935004-62-1

43 El cubo de la Almudena
Ed. Luis Galván
2004. 261 pp.
ISBN: 3-935004-84-2

44 Las Órdenes Militares
Ed. José Mª Ruano de la Haza
2005. 260 pp.
ISBN: 3-935004-85-0

45 El día mayor de los días
Ed. Ignacio Arellano / Miguel Zugasti
2004. 230 pp.
ISBN: 3-935004-86-9

46 Los encantos de la culpa
Ed. J. M. Escudero.
Introducción de Aurora Egido
2004. 278 pp.
ISBN: 3-935004-93-1

47 Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón
Enrique Rull
2004. 440 pp.
ISBN: 3-935004-97-4

Autos sacramentales publicados por orden alfabético

Título y nº de serie

A María el corazón 25

Andrómeda y Perseo 7

El año santo de Roma 4

El arca de Dios cautiva 32

El cordero de Isaías 10

El cubo de la Almudena 43

El día mayor de los días 45

El diablo mudo 26

El divino Jasón 1

El Divino Orfeo (Primera y segunda versión) 24

El indulto general 9

El nuevo hospicio de pobres 6

El nuevo palacio del Retiro 19

El pastor Fido 40

El primer blasón del Austria (atribución insegura) 18

El santo rey don Fernando (Primera Parte) 27

El segundo blasón del Austria 14

El socorro general 33

El veneno y la triaca 29

La devoción de la misa 34

La humildad coronada 38

La inmunidad del sagrado 17

La nave del mercader 8

La piel de Gedeón 21

La primer flor del Carmelo 22

La protestación de la fe 30

La segunda esposa y Triunfar muriendo 2

La viña del señor 12

Las Órdenes Militares 44

Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio 23

Los encantos de la culpa 46

Llamados y escogidos 37

No hay instante sin milagro 5

Primero y segundo Isaac 11

¿Quién hallará mujer fuerte? 35

Sueños hay que verdad son 15

Triunfar muriendo 13

Estudios

Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón 47

Bibliografía sobre el Auto Sacramental 3

Diccionario de los autos sacramentales de Calderón 28

Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón 16

El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón 36

Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón 31

La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca «Primero y segundo Isaac». Estudio y edición crítica 42

Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón 20

Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca 41

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 / 674 20 47
theoreichenberger@re.e.telefonica.net

Últimos anejos publicados

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

VOLUMEN 11
Francisco de Quevedo
Lince de Italia u zahorí español
Ed. de Ignacio Pérez Ibáñez

VOLUMEN 12
Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte (editores)
Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)
Vol. 1: General y poesía
Vol. 2: Prosa

VOLUMEN 13
Alfonso Rey (editor)
Estudios sobre el «Buscón»

VOLUMEN 14
Diego Martínez Torrón
Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna

VOLUMEN 15
Luis Galván Moreno
El poema heroico a Cristo resucitado de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación

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

5. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina*, I: *Privar contra su gusto*, *Celos con celos se curan*, *La mujer que manda en casa*, *Antona García*, *El amor médico* y *Doña Beatriz de Silva*, edición del IET, dirigida por I. Arellano, 1999. ISBN 84-923453-4-9. PVP: 49€.

6. *Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles), I. Arellano y B. Oteiza, eds., 2000. ISBN 84-923453-8-1. PVP: 19€.

7. Tirso de Molina, *Obras completas*. *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. I. Arellano, *Arquitecturas del ingenio*. *Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, 2001. ISBN 84-95494-05-1. PVP: 37€.

11. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Cuarta parte de comedias,* II: *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*, *La Peña de Francia*, *Santo y sastre* y *Don Gil de las calzas verdes*, edición del IET, dirigida por I. Arellano, 2003. ISBN 84-95494-03-5. PVP: 49€.

12. *Tirso de Molina*: *Textos e Intertextos* (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma, Parma, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., 2001. ISBN 84-95494-06-X. PVP: 28€.

13. Tirso de Molina, *Mari Hernández*, *la gallega*, ed. S. Eiroa, 2003. ISBN 84-95494-08-6. PVP: 25€.

14. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, ed. C. C. García Valdés, 2003. ISBN 84-95494-09-4. PVP: 25€.

15. *El sustento de los discretos. La dramaturgia Áulica de Tirso de Molina,* (Actas del Congreso internacional, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo), E. Galar y B. Oteiza, eds., 2004. ISBN 84-95494-11-6. PVP: 20€.

16. Florence Béziat, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, 2004. ISBN 84-95494-12-4. PVP: 30€.

17. Tirso de Molina, *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, ed. crítica, estudio y notas de Lara Escudero Baztán, 2004. ISBN 84-95494-15-9. PVP: 35€.

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
C/ Berbiquí 17
Polígono Santa Ana, 28529
RivasVaciamadrid, Madrid
Tel: 91 331 20 53
Fax: 91 332 48 79

Blanca Oteiza.
Dept. de Literatura Hispánica.
Universidad de Navarra.
31080, Pamplona, ESPAÑA.
Telf.: 948 425600. Ext. 2902.
Fax: 948 425636