C U R S O S E C O N G R E S O S

Quevedo en su contexto poético: la silva

ACTAS
DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Santiago de Compostela
21 y 22 de octubre de 2021



EDICIÓN A CARGO DE
María José Alonso Veloso

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quevedo en su contexto poético: la silva

Ante una producción lírica de en torno a un millar de poemas, es fácil deducir que, en los estudios quevedianos, la silva barroca representa un inagotable filón para la reflexión y el análisis crítico. Este aliento impulsó, en el trienio 2019-2021, el proyecto de investigación *Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo: las silvas*, proyecto que, como acto de clausura, convocó el congreso internacional *Quevedo en su contexto poético: la silva*, celebrado en Compostela en el otoño de 2021, y cuyas aportaciones recogen estas páginas. Un volumen coral, en el que una rica y productiva heterogeneidad no desenfoca, empero, el objetivo común: la poesía barroca, con especial atención a Quevedo y la silva, sin perder de vista otras ilustres figuras de la época, como Góngora o Lope. Diecisiete especialistas y seis investigadores noveles perfilan en esta obra una silva de estudios que arroja nueva luz sobre parcelas liricas bien estudiadas pero que, sin duda, aún reservan sorpresas.

Quevedo en su contexto poético: la silva

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
N.º 265

Quevedo en su contexto poético: la silva

Actas del Congreso Internacional
Santiago de Compostela,
21 y 22 de octubre de 2021

Edición a cargo de
María José Alonso Veloso

2022
Universidade de Santiago de Compostela

Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl

© Universidade de Santiago de Compostela, 2022

La presente monografía es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE).

GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN

UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)
Una manera de hacer Europa

Maqueta
Tania Sanmartín Almeida
Imprenta Universitaria

Edita
Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

ISBN 978-84-19155-43-6
DOI: https://dx.doi.org/10.15304/9788419155436

Agradezco a todos los ponentes su participación en el congreso
Quevedo en su contexto poético: la silva, celebrado en octubre de 2021.
Su generosidad y sabiduría se hacen patentes en estas páginas.
Gracias también a Samuel Parada, Laura Castro y
Lidia Recarey, por su esmerada revisión del original.
Para Alfonso Rey, mi admiración, agradecimiento y cariño constantes.

María José Alonso Veloso

ÍNDICE

PRÓLOGO
Los contextos de Quevedo
Alfonso Rey 11

PRESENTACIÓN
Silva de poemas, poemas en silva
María José Alonso Veloso 17

ESTUDIOS
Poesía grave

Fray Luis ante los salmos. Quevedo ante los Trenos. Una *Poetica Theologia*
Javier San José Lera 33

La *contaminatio* literaria en las 'silvas' del *Heráclito cristiano*
Antonio Ramajo Caño 55

La silva en el *Heráclito cristiano* de Quevedo
María José Alonso Veloso 95

Puntos oscuros en el *Poema heroico a Cristo resucitado*
Enrique Moreno Castillo 121

Silvas y sonetos morales de Quevedo: especificidades e implicaciones genéricas
Rafaèle Audoubert 135

Un jeroglífico a mayor gloria de Osuna, ¿autógrafo de Quevedo?
Fernando Plata Parga 173

Poesía burlesca y censura

Quevedo contra Góngora: entre la invectiva y la parodia
(en torno al soneto Bl. 837 "Ten vergüenza, purpúrate, don Luis")
Pedro Conde Parrado 199

Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida
del *Epitafio a Julio el italïano*
Jesús Ponce Cárdenas 239

Las obras poéticas en los índices hispánicos y portugueses (siglo XVII)
Mathilde Albisson 293

Imitación, traducción y recepción

La emoción de Quevedo ante las *Silvae* de Estacio
Francisca Moya del Baño 321

Algo más sobre las poesías relojeras de Quevedo: arte y cultura material
Adrián J. Sáez 349

Quevedo y la tupida selva europea del *Anacreón castellano*
Adrián Izquierdo 367

Epicteto en Quevedo: citas y traducción en silvas
Lúa García Sánchez 393

El bosque o los árboles, o silvas en selvas: imaginería arbórea en la literatura hispánica
Hilaire Kallendorf 415

Otros ingenios en silva

Las *Soledades* de Góngora y el *Sermón* de Quevedo
Pablo Jauralde Pou 437

Lope de Vega y la silva: oraciones en justas poéticas (1605-1622)
Antonio Sánchez Jiménez 447

La silva en las *Obras Métricas* (1665) de Francisco Manuel de Melo
Paulo Silva Pereira 469

El retrato satírico-burlesco en las silvas de Catalina Clara Ramírez de Guzmán
Antía Tacón García 487

Francisco de Rioja, el poeta de las flores: análisis de cinco silvas
Lidia Recarey Ponte 499

Silva de poemas

Taras visuales en la poesía amorosa de Quevedo: elogio de la imperfecta hermosura
Laura Castro Álvarez 519

El corpus pastoril de Quevedo
Samuel Parada Juncal 531

Algunos tópicos antifranceses en la poesía de Quevedo
Lucio R. Cebreiro 551

Prólogo

Los contextos de Quevedo

Alfonso Rey
Universidade de Santiago de Compostela

En el año 2010, en colaboración con la Casa de Velázquez, el grupo Quevedo de la Universidad de Santiago reunió a historiadores de las ideas y de la literatura para abordar con nueva perspectiva lo relativo a la generación de 1635 y la incidencia en las letras españolas de la declaración de guerra por parte de Francia. Ese encuentro marcó el comienzo de una década de estrecha colaboración con investigadores de variada procedencia y trayectoria, la cual se plasmó en la organización de cinco nuevos congresos, ceñidos ya a la figura de Francisco de Quevedo y su entorno histórico y literario. Versaron estos sobre la conexión entre el escritor y otros tantos ámbitos o temas: Italia (2011), Literatura de Europa (2016), Política y religión (2017), el Barroco (2020) y, el más reciente, las Silvas (2021). Todos estos encuentros han tenido su plasmación escrita en los correspondientes libros de actas. La elección de cada tema concreto guardó relación con la necesidad de cubrir una determinada laguna, y tal constatación surgía de las investigaciones y publicaciones que se iban generando en el interior del grupo. Pues durante estos años el grupo Quevedo ha llevado a cabo la publicación de los volúmenes V a VIII de las *Obras completas en prosa* (2012, 2015, 2018, 2020), la poesía amorosa quevedesca (2011 y 2013), el número monográfico de la revista *Calíope* sobre la silva (2021) y la edición de la *Poesía completa de Quevedo* (2021).

Los cinco libros de actas reflejan la evolución reciente de buena parte de los estudios sobre Quevedo, porque, en su diversidad de títulos y propuestas individuales, recogen iniciativas y líneas investigadoras que, de manera transversal, están presentes en los trabajos más significativos de las últimas décadas.

La primera de ellas atañe al pensamiento en materia de religión, historia, política y ética. Quevedo escribe en un momento que William Bouwsma describió como *the waning of the Renaissance*, cuando el andamiaje literario e intelectual del humanismo cede terreno ante la filosofía racionalista, la ciencia experimental, el positivismo jurídico y el constitucionalismo político. Los grandes escritores del Barroco español no estaban formados en la nueva ciencia, y así ocurrió con Quevedo. Como filósofo moral educado en una tradición neoestoica y escolástica se vio en la necesidad de explicar una realidad compleja desde presupuestos ideológicos que iban perdiendo vigencia. Por ello, sus tratados, además del valor literario de su prosa, poseen interés porque reflejan las vacilaciones ante el complejo cambio cultural que se estaba produciendo en sus días. La historia de las ideas atiende preferentemente a los avances de lo nuevo, pero en la historia de la literatura también ofrece interés, a veces mayor, la pervivencia de lo antiguo en los momentos de cambio, en cuanto estímulo de la creación artística.

Esas investigaciones temáticas e ideológicas se complementan con una segunda línea de corte positivista interesada en el estudio de las fuentes eruditas (griegas, latinas, patrísticas, italianas, francesas), así como las cartas, los prólogos a libros ajenos o las anotaciones autógrafas en los libros que formaron parte de la biblioteca de Quevedo, materiales estos últimos que especifican el contexto cotidiano en que se movió el escritor.

Como tercera línea cabe señalar la relación de Quevedo con el ámbito español y europeo en el cual se desarrolló su producción literaria y ensayística. Un entorno constituido unas veces por lecturas (Lipsio, Tasso, Marino, Boccalini) y otras por la observación cercana de acontecimientos desarrollados más allá de las fronteras de España, especialmente en lo referido a la guerra de los Treinta Años. Esa asimilación de lo europeo se corresponde con la difusión y traducción de obras suyas a otras lenguas, especialmente las de contenido político, moral y satírico. La rica colección de traducciones al inglés que se custodia en la Newberry Library de Chicago da muestra de esa difusión durante los siglos XVII y XVIII, testimonio también de la fortuna de las letras hispanas más allá de la Península. De este modo, estudiando la presencia de Europa en Quevedo y, en medida más reducida, la de este en Europa, se ha procurado ofrecer una visión más amplia de su génesis y recepción, enriqueciendo una perspectiva anterior algo limitada. Por otra parte, la participación en nuestros congresos de destacados especialistas en literatura española del siglo XVII queda recogida en las aportaciones que se hicieron sobre contemporáneos tan representativos como Lope de Vega, Gracián, Saavedra Fajardo o Vélez de Guevara,

cuyo estudio es necesario para captar mejor el escenario cotidiano en el que se movió Quevedo o el ambiente que lo rodeó.

La temática de los congresos anteriores propició una dedicación orientada a la prosa más que al verso, consecuencia, en buena parte, del calendario de publicaciones arriba señalado. Equilibrando esa distribución, el simposio más reciente —y, por lo tanto, el libro que el lector tiene en sus manos— se centra en una faceta sobresaliente de Quevedo cual es su extenso y variado cultivo de la silva. Coincide en el tiempo con la publicación del número monográfico de la revista *Calíope*, mencionado líneas atrás, y la próxima publicación, en 2022, de la edición crítica y anotada de la colección de silvas recogida, algo imperfectamente, en *Las tres musas últimas castellanas*, el libro de Quevedo a la manera de Estacio que constituye una de sus originales aportaciones a la lírica barroca.

Todos los congresos y publicaciones aquí aludidos reflejan el esfuerzo y entusiasmo de un grupo investigador afianzado en Compostela desde hace muchos años, con la regular incorporación de nuevos miembros. Como arquitecta de estas iniciativas, María José Alonso ha mostrado su poder de convocatoria y capacidad de organización.

Presentación

Silva de poemas, poemas en silva

María José Alonso Veloso
Universidade de Santiago de Compostela

Entre los años 2019 y 2021 desarrollamos un proyecto de investigación cuyo objetivo era la edición crítica y anotada de las silvas de Quevedo. Pensando en una producción lírica en torno al millar de poemas, podrá parecer limitado afrontar solo un corpus de una treintena de composiciones. Nada más lejos de la realidad: por la centralidad del metro/género en la literatura quevedesca, por la extraordinaria complejidad textual de poemas afectados por la existencia de versiones variantes y, también, por el impacto que pueden tener las soluciones planteadas sobre el diseño del conjunto.

El problema de la silva barroca, con el caso peculiar de las silvas de Quevedo, es fuente inagotable de aportaciones críticas, como se pudo apreciar en el congreso organizado como cierre del proyecto, *Quevedo en su contexto poético: la silva*, y ahora, con mayor sosiego, en estas páginas. Diecisiete especialistas procedentes de universidades españolas (Salamanca, Valladolid, Madrid, Barcelona, Murcia y Santiago de Compostela) y centros extranjeros (Estados Unidos, Francia, Italia, Suiza y Portugal) perfilaron un contexto silvático enriquecido por la presencia de otros ilustres escritores del período, como Góngora o Lope de Vega. Seis investigadores noveles, por su parte, se aproximaron a las silvas y a otras composiciones quevedescas. El resultado es una silva de estudios que arroja nueva luz incluso sobre parcelas líricas bien estudiadas pero que aún reservan algunas sorpresas.

Como corresponde a una silva de estudios, existe en el volumen una rica heterogeneidad que, pese a la variedad de enfoques y perspectivas, nunca abandona el contexto común: la poesía barroca, con especial atención a Quevedo y la silva.

Resulta posible apreciar unos ejes principales que dibujan cuatro esferas destacadas: la materia grave, religiosa, moral y encomiástica, en la que descuella el uso de la silva métrica; el territorio de la sátira y el estilo jocoso; el ámbito de las fuentes, la imitación y la traducción; y finalmente, un contexto al que dan realce figuras de la talla literaria de Lope de Vega, Góngora, Francisco de Rioja y Francisco Manuel de Melo, junto a una autora más desconocida, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, con cabida para una oportuna mirada hacia la acción de la censura inquisitorial sobre los libros poéticos en el siglo XVII. El cierre del volumen corresponde a poemas de Quevedo insertos en otras esferas y ajenos al predominante espacio de la silva barroca: amorosos, pastoriles y relacionados con la polémica antifrancesa.

Javier San José Lera reflexiona sobre el concepto de *Poetica Theologia* y su aplicación en los salmos de fray Luis de León y las *Lamentaciones de Jeremías* de Quevedo. En liras en el primer caso, y en silvas en el segundo, suponen la culminación del humanismo cristiano, que implica la identificación del poeta con el teólogo: «compartían —explica—la pasión por las letras sagradas y la poesía y entendieron que, en liras o en silvas, su misión humanista era devolver a la poesía al espacio que le corresponde por su origen divino, subir a la alta cumbre de la *Poetica Theologia*» (p. 49). Quevedo editó y ordenó la *Obra poética* de fray Luis en 1631, como parte de su actividad «filológica»; los poemas que incluyó en la tercera parte de dicho volumen se corresponden con ese ámbito de la exégesis e implican una suerte de culminación de la «poética teología» del fraile agustino. Las *Lamentaciones* de Jeremías de Quevedo son, por su parte, un concienzudo ejercicio de exégesis bíblica, que consiste en el comentario del primer capítulo del libro y se culmina con paráfrasis en silva. Como argumenta San José, la paráfrasis de los libros poéticos bíblicos en verso pone en juego un procedimiento exegético que los tratados de hermenéutica habían sistematizado plenamente: la traducción para el humanismo bíblico, advierte, es un proceso hermenéutico, y en consecuencia el crítico «debe mostrar el entramado polisémico del texto, su estructura profunda de glosas, comentarios, lecciones variantes, superando las limitaciones engañosas entre literalidad y sentido» (p. 43). En definitiva, Quevedo y Fray Luis practicaron actos filológicos, una «traducción filológica» (p. 43).

Antonio Ramajo Caño asienta a Quevedo en un contexto litúrgico, marcado por la lectura y la imitación de los salmos bíblicos y el *Libro de Job*. En tal ambiente ha de situarse el *Heráclito cristiano* que difundió, de forma estrictamente manuscrita, en el año 1613. Resulta lógico que los libros de la Escritura constituyan la fuente inmediata, la más evidente del poemario, transido por su espíritu. Pero no cabe olvidar otras presencias de no pequeño relieve en los textos: las voces de la tradición clásica representadas por Cicerón, Virgilio, Horacio y Séneca. Aumentando más si cabe la densidad de las fuentes entretejidas, la impronta de san Agustín emerge desde

el ámbito de la patrística. Tras un breve contexto literario y litúrgico, su análisis de los salmos (los nueve penitenciales y los cuatro insertos en una veta neoestoica, de límites no siempre fáciles de establecer) contribuye a poner de relieve la «*contaminatio* de lecturas» apreciable en los poemas escritos con factura de silvas. El poemario, que define como «un grito de eternidad» (p. 82), exhibe la *renuntiatio amoris* en un contexto de lectura de los clásicos grecolatinos, armónicamente combinados con los sentimientos penitenciales de los libros bíblicos de los salmos y Job.

María José Alonso Veloso se fija también en las silvas del *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*, peculiar «cancionero» que surge en un contexto de auge europeo de las colecciones de salmos, y que Quevedo dedica a su tía Margarita de Espinosa en 1613. El *Heráclito* registró una limitada difusión manuscrita y nunca llegó a imprimirse, pues su existencia textual acabó por difuminarse cuando la mayoría de poemas fueron adaptados a un nuevo contexto, en este caso impreso, en versiones variantes: las ediciones póstumas de 1648 y 1670. El poemario contiene trece silvas de compleja delimitación respecto a otras formas poéticas como el madrigal y el ovillejo. Tras precisar el corpus del cancionero —confundido con *Lágrimas de un penitente* en ediciones y estudios, pese a tratarse de poemarios diferentes por época de composición, estructura, contenido y propósito—, el análisis de su métrica permite deducir el concepto de silva de Quevedo en esa época temprana, solo unos pocos años posterior a las traducciones del *Anacreón castellano* (1609) y a la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres* recopilada por Calderón (1611), donde figuran seis silvas quevedescas, cuatro de ellas silvas métricas. En tal momento temprano, la preferencia por los pareados y la casi total ausencia del verso suelto definen su creación de silvas.

Enrique Moreno Castillo publicó en 2008 una edición anotada del *Poema heroico a Cristo resucitado*, de Francisco de Quevedo. El poema épico, constituido por cien octavas reales, se inspira en la bajada de Cristo a los infiernos narrada en el Evangelio de Nicodemo, apócrifo. Pero, como es usual en el escritor y en el período, no se trata de la única fuente: existen infinidad de reminiscencias clásicas entre las que descuella el descenso al Hades de la *Eneida* de Virgilio, que las notas exhaustivas de Moreno iluminan para el lector. Consciente de que la anotación filológica nunca puede darse por concluida, dedica su aportación a revisar algunas de las interpretaciones ofrecidas a ciertos pasajes. Los nuevos datos aducidos permiten aclarar algunos «puntos oscuros» del poema, ahora aun mejor elucidados. Se trata de trece lugares con una apreciable dificultad, que el lector solo puede sortear con la guía de una anotación filológica erudita como la de Moreno: la inicial oscuridad se disipa con sus explicaciones. La interesante información nueva aducida permite incluso plantear como hipótesis la existencia de un posible error de transmisión, a partir del análisis de una expresión reiterada en distintas fuentes.

Rafaèle Audoubert se adentra en el ámbito de la poesía moral de Quevedo, confrontando su corpus de once silvas morales con ciertos sonetos que reflejan algunas concomitancias de interés, en un estudio «forzosamente parcial y analítico» (p. 136). Toma como punto de partida aportaciones previas de Candelas a propósito de su heterogeneidad y modernidad, ponderando el «oxímoron» que implica el ensalzamiento de la tradición y la modernidad de las silvas. Audoubert se detiene en el efecto que la extensión ilimitada de las silvas provoca en la plasmación de temas y motivos, en relación con el espacio ceñido propio de otras formas poéticas, en particular el soneto. La transición entre uno y otro tipo de estrofas evidencia algunos fenómenos de relieve: las «alusiones separadas» (p. 143), la «saturación de oposiciones» (pp. 139-140), variaciones sobre temas específicos, la alegorización o, en sentido inverso, la materialización de ideas. El demorado repaso del corpus de silvas morales conduce a la conclusión de que los rasgos específicos, genéricos, de las silvas se pueden considerar integrados en un sistema más amplio: el de la poesía moral y el del conjunto de la producción lírica de Quevedo.

Fernando Plata Parga nos hace partícipes de un hallazgo de relieve en el complejo ámbito de la transmisión manuscrita de la poesía de Quevedo. No solo aporta información sobre una nueva fuente textual, sino que también plantea argumentos acerca de la autoría de un poema, avanzando hipótesis en el pantanoso territorio de las atribuciones. Su atención recae en un jeroglífico que se dedica doblemente, a la Inmaculada y a Pedro Téllez-Girón, III Duque de Osuna, virrey de Sicilia. El texto, atribuido a Quevedo y nunca bien explicado, es una composición de 13 versos endecasílabos y heptasílabos. Plata ha localizado ahora en el Archivo Histórico Nacional la versión completa del jeroglífico, que incorpora a continuación tres sonetos hasta ahora inéditos. De este modo, su aportación explica el sentido del jeroglífico en su contexto cultural, lo que permite comprender su simbolismo. Es, según sus palabras, «un bello ejemplo de la cultura de la fiesta barroca» (p. 185). Además, como la hoja manuscrita donde se copia indica que se trata de un autógrafo de Quevedo, ofrece hipótesis plausibles sobre la autoría. Lo publicaron Janer, Astrana y Buendía, pero la fiabilidad de la atribución fue valorada de modo diferente: el primero la consideró posible, y Buendía expresó sus dudas, mientras que Astrana negó la autoría quevedesca. Plata rechaza ahora que se trate de su letra, pero no descarta por completo la posible atribución al escritor.

Pedro Conde Parrado nos regala una nueva entrega de sus exhaustivos análisis de los poemas antigongorinos atribuidos a Quevedo, que, como es conocido, se copian en el célebre manuscrito 108 (ahora M-139) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Dichos poemas, sonetos la mayoría aunque no faltan otras formas poéticas como la silva, constituyen duros ataques en los que se entremezclan los motivos personales con los de índole literaria. La atención a esta última esfera, los vicios

elocutivos atribuidos a la poesía cultista, se propaga a partir de los años 1612-1613, cuando irrumpen en la escena literaria de la corte madrileña los llamados «poemas mayores» de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades*. En esta ocasión, su análisis se centra en uno de los sonetos del corpus, que combina la invectiva personal y la parodia literaria contra el estilo gongorino: el poema «Ten vergüenza, purpúrate, don Luis», que, a diferencia de otros sonetos similares, plantea más problemas exegéticos que ecdóticos. Como explica Pedro Conde, la pericia literaria del autor reúne en esta composición, con densidad inusitada, casi todos los motivos de censura y los insultos esgrimidos contra el poeta cordobés durante la polémica. Su análisis impecable y minucioso, verso a verso, culmina con las posibles razones de la escritura: la posible respuesta a un ataque del vate andaluz —a su juicio el contenido en el poema «Cierto poeta en forma peregrina» (escrito hacia 1618), y no el que se había propuesto—, cuyo estilo y expresiones identificamos sin duda como propias del *usus scribendi* de Quevedo.

Jesús Ponce Cárdenas estudia el *Epitafio a Julio el librero*, que califica como un brillante ejemplo escatológico de la sátira contra sodomitas, un subgénero muy vigoroso en la España del Siglo de Oro. En su artículo aclara varios aspectos de esta composición, acudiendo a la fuente italiana imitada por Quevedo: un soneto satírico de Giovan Battista Marino, redactado hacia 1610. El análisis aborda en cuatro apartados sucesivos la tradición italiana del epitafio satírico, con el estudio detallado del poema antijesuítico de Marino; la identificación del personaje vituperado en el poema de Quevedo, lo que implica tomar en consideración la cronología y el contexto de persecución de delitos sexuales en la época; los antecedentes críticos en torno al epigrama; y, finalmente, la explicación exhaustiva del procedimiento imitativo que conduce desde el texto de Marino al de Quevedo. El examen agota, por lo tanto, los aspectos esenciales del texto jocoso, explicado tanto en lo que atañe a las complejas alusiones implícitas en sus versos como en lo relativo a su contexto: su género, el epigrama; su especie satírica, la invectiva *ad hominem*; su fuente, un soneto italiano con doble estrambote; y también el contexto histórico-cultural de la composición, en concreto la denuncia contra sodomitas. Como demuestra Ponce, ciertas imágenes del poema quevedesco traducen con fidelidad el modelo italiano, cuyo carácter irreverente y transgresor explica su circulación exclusivamente manuscrita. Pero Quevedo no se conforma con la mera imitación: su visita a la invectiva europea contra la sodomía se salda con una prudente depuración «de todo tipo de ataque religioso o chiste con ribetes blasfemos» (p. 285), con un alejamiento del riesgo que entrañaba «la polémica sobre la conducta sexual desordenada de algunos eclesiásticos» (p. 285). El resultado: un texto inserto en «el espacio, mucho más inocuo, de la irrisión del vicio italiano por excelencia en el Siglo de Oro» (p. 285).

Mathilde Albisson ofrece un contexto no exclusivo de Quevedo o de la silva, pero muy propio de la lírica barroca y su transmisión: estudia la censura ejercida sobre ciertas obras poéticas, como consecuencia de la actividad de la Inquisición en España y Portugal durante el siglo XVII. El propósito se presenta nítido desde el comienzo: la identificación de los rasgos más notorios de la censura inquisitorial contra el lenguaje y las obras poéticas, atendiendo a los contenidos y aspectos formales que fueron perseguidos, pero también a la perspectiva peculiar desde la que los censores leyeron esta poesía. Esto implica que el artículo no se detenga solo en la enumeración de los contenidos prohibidos (fuesen versos, poemas o incluso poemarios íntegros), sino que avance en la búsqueda de las posibles razones que se esconden tras la decisión de los censores inquisitoriales a la hora de vedar determinadas creaciones literarias. Cuestión fundamental para un estudio de este tipo es la consulta de las fuentes, de ahí que se haya optado por una revisión exhaustiva de los índices de libros prohibidos y expurgados publicados por la inquisición española en 1612, 1632, 1640 y 1707, el último de ellos de sumo interés por recoger las decisiones relativas a la poesía publicada en la segunda mitad del XVII; y el elaborado por el Santo Oficio luso en 1624, que fue el único y el último del siglo. Albisson ha tomado también en consideración los expedientes inquisitoriales relativos a algunas de las obras poéticas incluidas en los índices, que incluyen los informes de los censores sobre ellas. El resultado es un interesante catálogo de textos expurgados, con una eficaz explicación de las razones del censor y su impacto en la poesía de la época. En España se persiguieron los contenidos irreverentes hacia la religión y aquellos que atentaban contra la reputación de alguien; en Portugal, a las razones religiosas se sumaron las morales relacionadas con la sexualidad. Aunque no exclusiva del género poético, fue muy significativa la censura de la hibridación de lo sacro y lo profano, así como de los contenidos licenciosos.

Francisca Moya del Baño recupera la emoción que hubo de sentir Quevedo ante la «grandeza verbal» (p. 325) de uno de sus autores latinos predilectos: Estacio. Conocido es el relieve que este poeta tiene en la literatura quevedesca, pues ha sido materia de concienzudos análisis por parte de numerosos críticos. Sus aportaciones demuestran que, entre los nombres de la Edad de Plata, Estacio mereció un lugar destacado. Moya del Baño se enfrenta al ejemplar de la edición aldina impresa en 1502 que perteneció a Quevedo, donde constan alrededor de cuarenta notas autógrafas estudiadas por Kallendorf y Kallendorf. Lo hace con una nueva perspectiva, fijándose solo en nueve de ellas, las que son diferentes de todas las demás, selectas, tanto en el contexto reducido del citado libro como en el conjunto de notas autógrafas conservadas en otros volúmenes de la biblioteca quevedesca. Ellas reflejan, asegura la estudiosa, «el primer movimiento del espíritu tras la lectura de unos versos; en fin, su emoción» (p. 323). Como explica, el propio Quevedo se deja arrebatar por los sentimientos

que le inspira un pasaje, trasladando sus impresiones a los márgenes del libro; en ellos se atesora cada uno de sus descubrimientos, en este caso sobre las silvas estacianas. Este artículo se detiene en las palabras que el escritor parece ir contándole a su libro, en ciertos pasajes cuya calidad literaria tanto parece haberlo cautivado y emocionado. Su antología de pasajes excelentes comunica a los lectores futuros, nosotros y los que vendrán, cuánto «debemos admirar el *ingenium* de Estacio» (p. 347).

Adrián J. Sáez retoma el asedio al interesante conjunto quevedesco de «silvas relojeras» —denominación que debemos a Asensio y que consolidaron otros críticos como Gargano—, para proponer nuevas perspectivas de estudio, que se sitúan más allá del ejercicio de intertextualidad relacionado con la tradición italiana (Amalteo, Alberti y Stigliani). El corpus se amplía un poco, pues el análisis se detiene en dos sonetos, además de las cuatro silvas. El artículo comienza con una breve presentación de las composiciones, acompañada de un repaso de sus fuentes italianas, que, como muestra Sáez, dejan en los versos una huella notable. A continuación, examina los textos con una doble perspectiva que acentúa su interés: la relación de los poemas con la cultura material y su posible conexión con el mundo del arte, su reflejo artístico. La conclusión es rica en sugerencias: la dimensión intertextual capaz de estimular el ingenio multiplica su efecto por la doble condición clásica y revolucionaria del reloj, y por la presencia de la écfrasis. En palabras de Sáez, «es el arte del ingenio o, quizá mejor, el ingenio del arte» (p. 362).

Adrián Izquierdo comienza repasando la fortuna literaria del *Anacreón castellano* de Quevedo, y constatando el relativo olvido que las aportaciones españoles sufrieron en estudios y colecciones críticas sobre el anacreontismo de los siglos XVI y XVII. Se trata de una oportuna introducción que deja paso a una nueva aproximación a la paráfrasis poética que el escritor realizó en el *Anacreón castellano*. En esta ocasión, el texto quevedesco se confronta con las creaciones anacreónticas a cargo de otros autores que tradujeron e imitaron el género: los ingleses Abraham Cowley y Thomas Stanley, y el francés Pierre de Ronsard, después de un recorrido por el anacreontismo español en silvas. El análisis comparativo de Izquierdo inserta de modo eficaz la versión de Quevedo en la tradición anacreóntica europea y su recepción. Además, estudia las similitudes de procedimientos, temas y experimentación, destacando la importante presencia de la silva métrica en la paráfrasis en torno a 1609. Aunque no quepa establecer vínculos directos entre Quevedo y los autores mencionados, el trabajo permite «medir mejor el alcance del fenómeno y entender los dispositivos que regían la práctica de la traducción cultural y la escritura poética moderna» (p. 388).

Lúa García Sánchez estudia la presencia de Epicteto en Quevedo, a través de la traducción y la adaptación en silva de la doctrina estoica. Como es sabido, elaboró una traducción poética del *Manual* de Epicteto en silvas y citó al filósofo estoico

en diversas obras morales y religiosas. El artículo comienza con una referencia a las citas de las *Disertaciones*, que no parecen revelar una consulta directa, sino de segunda mano, para adentrarse después en la versión en silvas del *Manual*. En el caso de esta última obra, las citas son mucho más abundantes, lo que es coherente con el hecho de que Quevedo hubiese traducido dicho texto en su *Epicteto*. Al comparar su traducción de citas del *Manual* con la paráfrasis construida en silva, se observa la fidelidad de la primera frente a la mayor libertad del texto poético. Los ecos del pensamiento del filósofo estoico griego no se detienen en las composiciones quevedescas mencionadas: se extienden a algunos poemas originales, en concreto dos silvas. El estudio permite apreciar los diferentes grados de adaptación de la doctrina estoica en textos de Quevedo de distinta naturaleza.

Hilaire Kallendorf esboza en su artículo una definición del término *silva*, que es, por su propia naturaleza y en esencia, reacio a encasillarse en normas y rasgos establecidos. Se parte en este caso de un concepto adoptado en un sentido más amplio que en su concepción tradicional, pues el análisis que se articula no está limitado a la *silva métrica*. La consideración flexible del género no obsta para que se proponga a la vez un significado que apunta a un territorio más específico, en este caso, el ámbito más limitado de los poemas, o mejor las historias, en los que el protagonismo corresponde a los árboles. Luego de una breve introducción que repasa la trayectoria del género, el recorrido propuesto comienza (no podría ser de otro modo) con el creador de la silva latina, Publius Papinius Statius, punto de partida desde el que resulta obligada la conexión con Francisco de Quevedo. Las historias arbóreas recuperadas siguen un estricto orden cronológico que traslada al lector hasta el célebre olmo seco de Antonio Machado para conducirle a continuación hasta Vicente Aleixandre. El desenlace, que es solo cierre provisional y podrá ir enriqueciéndose en el futuro con nuevas entregas literarias de índole selvática, llega con las creaciones de María Luisa Bombal y Claribel Alegría. El trabajo traza, por lo tanto, «una genealogía para la imaginería arbórea en la literatura hispánica».

Pablo Jauralde Pou enfrenta a Góngora y Quevedo, en torno al año de 1625. El estímulo para su aportación procede de la convicción de que sigue sin resolver el problema de las silvas quevedescas: su origen, la reacción del escritor al regresar a Madrid desde Italia, en momentos en que todos discutían sobre los poemas «mayores» de Góngora. En particular las *Soledades*, una extensa silva. Su análisis adopta como punto de partida los años 1612-1613, en el «período filológico» de Quevedo, que se cierra con el inicio de una etapa política en la que actúa como confidente de su amigo y virrey, el Duque de Osuna. Formula algunas preguntas (¿leyó las *Soledades* antes de embarcar con destino a Sicilia?) y propone hipótesis para cuestiones aún controvertidas: a su juicio, el manuscrito conservado en Nápoles es una copia desechada a su regreso a Madrid (las mejores silvas serían las incluidas en *Parnaso*); por otra parte,

los documentos demuestran que existió un único viaje a esta ciudad, en 1615, y no dos como se había supuesto. El estudio avanza en torno a las silvas de Quevedo, el verso suelto y la «catedral métrica» (p. 441) de las *Soledades*, para acercarse a la conclusión con una útil relación de silvas que atiende a los testimonios, la cronología y la métrica. El punto final lo ponen el *Sermón estoico*, posible «respuesta de Quevedo al gesto de Góngora» (p. 442), y las *Soledades* gongorinas. En su opinión, las silvas quevedescas representan «la derrota del viejo humanista ante la innovación» (p. 442); por el contrario, las silvas gongorinas fueron «toda una sinfonía que deslumbró a todos, en su mayoría incapaces de esa expresión poética» (p. 446).

Antonio Sánchez Jiménez se adentra en las silvas de Lope de Vega, a quien cabe considerar introductor de la silva métrica en España con su poema «Apolo», incluido en las *Rimas* (1604) lopescas. Su preferencia por el metro resulta evidente, y la revisión de su trayectoria literaria demuestra que cultivó el género con frecuencia y hasta la etapa final de su vida: el *Laurel de Apolo*, el Códice Daza, *La gatomaquia* en las *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Vega del Parnaso* constituyen ejemplos contundentes. Como lo es la afirmación inicial, que no deja lugar a dudas sobre el papel de Lope: «De entre los poetas del Siglo de Oro, pocos cultivaron la silva con el acierto y asiduidad de Lope de Vega» (p. 447). Luego de un breve pero denso estado de la cuestión, el artículo avanza en dos bloques fundamentales. En primer lugar, por medio de una «lectura distante», presenta el corpus de silvas métricas de Lope: una treintena de poemas forjados inicialmente en contextos metapoéticos y con tendencia satírica, entre los que descuellan las siete silvas incluidas en preliminares de libros entre 1624 y 1633; la magistral silva *La gatomaquia*, inserta en la épica burlesca; y cuatro oraciones en justas poéticas datadas en 1605, 1614 y, en el caso de dos de ellas, 1620. El análisis exhaustivo corresponde precisamente a una de estas últimas, «Ilustre labrador que, con doradas», entre cuyos rasgos interesantes cabe señalar la presencia de muchas de las múltiples máscaras de su perfil autorial. Se traza de este modo el recorrido de las silvas lopescas desde los endecasílabos blancos hasta la silva discurso para justas poéticas, al tiempo que se realza la posición privilegiada de Lope en la configuración y el desarrollo de la silva durante el siglo XVII. Así lo corroboran ciertas tendencias que «se dirían originales en el Fénix» (p. 465), diferentes del uso descriptivo, la traducción y la silva soledad en el resto de escritores áureos: las silvas como preliminares de libros y en el poema de introducción de justas poéticas.

Paulo Jorge da Silva Pereira analiza las *Obras Métricas* de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), publicadas en 1665, donde aparecen rotuladas como silvas un total de ocho composiciones poéticas escritas en portugués y en español, que se distribuyen en tres de las nueve secciones o musas: «La Tiorba de Polymnia» (III Musa), «A Viola de Talia» (VI Musa) y «La Fístula de Urania» (IX Musa). Los poemas

estudiados en su artículo permiten apreciar la heterogeneidad de temas desarrollados y la tendencia a las «sales ingeniosas» (p. 469). Fieles a una de las acepciones del término silva, la que apunta a la variedad temática y estrófica, las composiciones de Melo incorporan temas y motivos variados: la creación literaria, el desengaño, la crítica social y moral, los chistes y las burlas, las relaciones interartísticas, la muerte y los elogios fúnebres. El artículo comienza con dos obras funerales de inspiración gongorina, cuyos ecos asoman también en otros poemas: *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, escrito en 1649 tras la muerte de una dama renombrada en la corte portuguesa y dividido en dos «soledades»; y *Silva fúnebre primera en la muerte de don Manuel de Meneses*. La variedad se manifiesta en un interesante grupo de silvas referidas a la creación literaria, en sus más diversas vertientes, también a propósito de los gustos del lector. El contenido metaliterario adquiere especial relieve en el conjunto de textos redactados en el contexto de la actividad de la Academia dos Generosos, la más importante entre las portuguesas: las silvas VIII, muy extensa, IX y X. Son documentos literarios de primera magnitud, pues permiten conocer a sus miembros y los rituales académicos propios. Junto a ese pequeño contexto, asoma otro más amplio, el relativo a las tendencias literarias de la época, en relación con las de otras artes como la música. Las silvas de Melo aún reservan lugar para la materia jocosa, pero siempre ceñida al decoro cortesano: «Para hombres como Melo, el agudo ingenio suplantaba la comicidad baja, si no grosera» (p. 482). En su apropiación de la silva, destaca su novedoso tratamiento del comentario metapoético y los efectos de lo risible.

Antía Tacón García estudia las silvas de una autora del siglo XVII no bien conocida, Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-ca. 1684). Se trata de un conjunto formado por tres poemas escritos en esta métrica: en concreto, dos retratos satírico-burlescos y un tercer poema, en el cual expone su renuencia a enviar un autorretrato a un poeta de su círculo. Los tres textos considerados, posiblemente derivados de reuniones académicas celebradas en Llerena, su lugar de nacimiento, permiten apreciar una faceta significativa de la lírica de la autora, en la que descuella un estilo que cabe calificar como conceptista y que la crítica ha puesto en relación con la sátira quevediana. El artículo comienza con un rápido repaso del contexto, relativo a la escritura femenina en el Siglo de Oro, con atención al género satírico, y al perfil autorial de la escritora, su obra literaria y su estilo. El análisis de los tres poemas perfila la actividad de Ramírez de Guzmán, siempre atenta a las convenciones literarias de su tiempo, que discutió en tono jocoso. Sus poemas no revelan tendencias diferenciadas respecto a los poetas hombres: empleó las mismas formas métricas y los recursos característicos de los autores conceptistas en el Barroco.

Lidia Recarey Ponte analiza las cinco silvas de Francisco de Rioja dedicadas a las flores: la VII *A la arrebolera* («Tristes oras i pocas»), la VIII *Al clavel* («A ti,

clavel ardiente»), la IX *A la rosa amarilla* («¿Cuál suprema piedad, rosa divina»), la X *A la rosa* («Pura, encendida rosa») y la XI *Al jazmín* («¡Ô, en pura nieve i púrpura bañado»). El objetivo del estudio consiste en analizar el simbolismo de las flores en este autor, lo que implica profundizar en los valores que asumen en los distintos poemas y su contribución al significado global de los mismos. El artículo avanza a partir del comentario individual de las silvas, poniendo de relieve temas y motivos relevantes, así como los rasgos de estilo más destacados. Dos conclusiones principales cierran esta aproximación a las silvas de Rioja: en primer lugar, se aprecia cómo el símbolo de la flor adquiere en la pluma del poeta una diversidad de sentidos; por otra parte, las diferencias reseñadas en el aprovechamiento del mencionado valor simbólico no restan cohesión a este corpus de poemas, que propende a un acusado descriptivismo tanto como a una cierta homogeneidad estilístico-formal.

Laura Castro Álvarez centra su atención en una tríada célebre de poemas de Quevedo incluidos en la primera sección de la musa cuarta, *Erato*. Diversos críticos han estudiado estas composiciones, consistentes en elogios paradójicos de las taras visuales de tres damas: primero, la mujer afectada por la bizquera; después, la caracterizada por su condición de tuerta; en último lugar, la aquejada por una total ceguera. Como señala al principio del análisis, la mirada femenina es un aspecto fundamental en la poesía amorosa de la época, y también en la quevedesca. Pero la bizca, la tuerta y la ciega de los tres sonetos, publicados de forma consecutiva en *El Parnaso español* de 1648, en gradación ascendente que subraya el agravamiento de la afección visual, suponen un claro desafío para las convenciones y el canon de belleza imperante en las principales tradiciones amorosas. Tal y como se explica, cabe la posibilidad de que, de modo subrepticio, la idealización característica de las épocas pasadas esté dejando paso a la «imperfecta realidad» (p. 524). Desde este punto de vista, Castro defiende que no cabe considerarlos poemas burlescos ni leerlos solo como una mera sátira de tipos femeninos. «La bizca, la tuerta y la ciega —explica— representan el alejamiento de la idealización que se estaba produciendo en el siglo XVII. El poeta elige mujeres más cercanas a la realidad y evidencia la caducidad de metáforas e hipérboles ya desgastadas» (p. 529).

Samuel Parada Juncal se propone delimitar el corpus pastoril de Quevedo, como paso previo a su estudio exhaustivo, con el que pretende ponerlo en relación con la poesía bucólica de su tiempo. El objetivo está lejos de resultar sencillo, pues, a diferencia de lo sucedido con otros tipos de poesía (la encomiástica, la moral, la fúnebre, la amorosa, la satírico-burlesca o la religiosa), no fue agrupada en una única (o al menos prioritaria) musa de las nueve publicadas en las ediciones póstumas de 1648 y 1670. La musa VII, *Euterpe*, acoge un interesante grupo de sonetos pastoriles, así rotulados, pero la heterogeneidad de los contenidos de dicho apartado impide adscribirlo exclusivamente a la materia bucólica. Con independencia

de las razones que hayan provocado la dispersión editorial de un corpus poético nada desdeñable, entre las cuales podría hallarse la propia disolución del bucolismo en el siglo XVII, la crítica ha prestado escasa atención a estas composiciones. El paso imprescindible para abordar su estudio consiste en delimitar el corpus, que se encuentra diseminado y evidencia distintos grados de lo pastoril: desde las composiciones íntegra y claramente inscritas en el género, alrededor de 44 según sus cálculos, hasta aquellas que incluyen motivos aislados dentro de poemas amorosos o de otro tipo. Pese a que (o tal vez a consecuencia de que) el género se encuentra ya en declive cuando Quevedo coge su testigo, después de muchos siglos de repetición y variación sobre el modelo inicial, Parada aprecia ciertos rasgos particulares de sus composiciones: la desaparición de elementos prototípicos de la pastoral, como el instrumento, el canto e incluso, también, los pastores protagonistas.

Lucio R. Cebreiro examina algunos tópicos antifranceses dispersos en la poesía de Quevedo, quien, como es conocido, esgrimió su pluma contra Francia después de su declaración de guerra de 1635, de manera oficial, en representación de España. La respuesta seria se combina en su obra con la burla punzante contra rasgos, hechos o problemas del país vecino. Tal animosidad hacia los franceses, patente también en diversos escritos prosísticos, no excluye su juvenil admiración por humanistas como Matthieu, Estienne o Muret, aspecto con el que se inicia el presente trabajo. Se fija, sucesivamente, en la flor de lis, el león español, el relato de los gansos del Capitolio, las maniobras de Richelieu, o el destierro de la reina madre. Los mencionados motivos recurrentes configuran un catálogo de expresiones, con reiteraciones y variaciones sobre un mismo asunto, característico de la pluma satírica quevedesca. Se trata de «una pequeña parte de su repertorio como combatiente intelectual de una larga guerra» (p. 561) cuyo desenlace Quevedo no llegó nunca a conocer.

Estudios

Poesía grave

Fray Luis ante los salmos. Quevedo ante los Trenos. Una *Poetica Theologia*

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

Con el otoño, en el entorno de San Lucas, en la vieja universidad salmantina fray Luis de León estaría iniciando un nuevo curso, preparándose para «una carrera tan larga como es la de un año en la vida que allí se vive», es decir, la exigente vida académica, el mundanal ruido (Luis de León 2008:13); ese tiempo otoñal, tan hermosamente recreado en el comienzo de la oda XI a Juan de Grial, convidaba —ayer como hoy— a los estudios nobles: «Recoge ya en el seno | el campo su hermosura | el cielo aoja…». *La* oda, con no pocos problemas y diversas interpretaciones, es bien conocida de todos: exhorta a su amigo Grial a que aproveche el tiempo otoñal para engolfarse en los «estudios nobles» que propiciarán la subida del «sacro monte», donde la «postrer llama» de la muerte no podrá subir.[1]

Los términos seleccionados por el poeta, (*subida, sacro monte, llama*) tienen una indudable textura espiritual, a pesar de lo cual los comentaristas se han inclinado siempre a ver en la *prolusio* luisiana, el estímulo al cultivo de la poesía, y en el monte, la alusión al Parnaso. Seguramente tienen razón, aunque no se entiende bien con sola esa lectura la lira que contrasta el antiguo con el nuevo estilo:

> Escribe lo que Febo
> te dicta favorable, que lo antiguo
> iguala y pasa el nuevo
> estilo… (vv. 31-34).

[1] La oda XI «Al licenciado Juan de Grial» ha sido objeto de abundante erudición interpretativa, que puede verse resumida en las copiosas notas de Antonio Ramajo (Luis de León 2012: 75-78 y 706-713).

¿Lo latino frente a lo romance?, ¿lo castellano frente a lo italianizante?, ¿lo profano frente a lo vulgar? ¿lo romance frente a lo neolatino? se preguntan los comentaristas (Luis de León 2012: 712). El proceso ascensional al que se invita al amigo supone «vencer la cuesta», «ganar la cumbre» y llegar «do más pura mana | la fuente». Al fondo de la imagen —por otra parte, tan familiar en la poesía de fray Luis— no solo actúan las referencias clásicas y los modelos humanistas, señalados por los comentaristas, sino, como es tan frecuente en el agustino, poeta y teólogo, el recuerdo bíblico, que no ha solido anotarse. Se trata de Isaías 40, 9 que dice en la Vulgata: «Super montem excelsum ascende, tu qui evangelizas Sion. Exalta in fortitudine vocem tuam qui evangelizas Hierusalem», paso que la Biblia de Ferrara ha vertido: «Sobre monte alto sube a ti albriciadera (i.e. 'portadora de buenas noticias') de Zion, alça con fuerça tu boz, albriciadera de Hierusalaim». Naturalmente, la subida del monte Sion había alimentado la figuración del ascenso a una vida espiritual plena, como explica fray Bernardino de Laredo al comienzo de su tratado:

> muy alto queda el monte al qual nuestro título se ofrece, con la subida por quieta contemplación. E dado caso que sobre la profética autoridad que dice, *Los caminos de Sion lloran*, algo está declarado, entiéndase que siempre en esta dición (Sion) podemos bien entender la contemplación quieta o las ánimas que están puestas en atalaya sobre las altas virtudes, con las quales van despeñando los vicios, por la subida de aqueste mismo monte. Estas ánimas son las hijas de Sion a quien es hecho el combite que salgan a ver su Reyna (…) Salgan pues las ánimas cuydadosas (…) y suban al Monte Sion a la contemplación alta y podrán mirar su Reyna. Quiere dezir que la vista intelectual de aquestas ánimas tales, esté puesta en el dechado exemplar de aquesta altíssima Reyna, y assí podrán encumbrarse en aqueste monte Sión, porque sea gran gloria a Dios («Notable», *Subida del Monte Sion*, Valencia, Felipe Mey, 1590b1).

Por eso creo que esos «estudios nobles» a que invita el otoño y el poeta son más que el mero cultivo de la poesía profana, o al menos, invitan al cultivo de otra poesía, aquella que permite entender la subida al «sacro monte» no como una mera referencia clásica al Parnaso, sino con un sentido espiritual en el que resuena el aplicado a la declaración del monte Sion.[2] Detrás de esos versos se entraña una concepción de la poesía como actividad de perfeccionamiento moral del individuo, y en la aspiración ascendente, tan frecuente en la poesía de fray Luis, se percibe la voluntad

[2] Y no podemos dejar de recordar, claro, la otra *Subida*, la *del Monte Carmelo*, en cuyo argumento Juan de la Cruz ha escrito: «Toda la doctrina que entiendo al tratar en esta Subida del Monte Carmelo está incluida en las siguientes canciones, y en ellas se contiene el modo de subir hasta la cumbre del monte, que es el alto estado de perfección que aquí llamamos unión del alma con Dios», así como las teofanías de los montes bíblicos, Ararat, Sinaí, Tabor, Calvario, etc. La concepción del monte como espacio de simbolización del estado espiritual más alto se estudia en Mancho Duque (1982: 83-85). Para el sentido de los términos «estudios» y «sacro monte», coincidente con el que propongo, ver ahora O'Reilly (2022:349-351).

de encontrar un espacio elevado en el que se produce la unión perfecta de poesía y espiritualidad, de elocuencia y virtud, de estética y ética. Una Poética Teología.

En el dintel de la puerta del aula de Teología de la Universidad de Salamanca, —conocida hoy como aula de Fray Luis de León— está grabada en una pizarra una frase latina: «Theologiae sacrae. Qua, rerum divinarum cognitione hominum mentes imbutae, terrena despiciant, coelum votis petant, beatamque jam nunc incipiant vivere vitam».[3]

Y debajo de la inscripción latina hay otra en hebreo, tomada de 1 Reg. 10, 8, que traducida según la literalidad de la Biblia de Ferrara suena así: «Bien aventurados tus varones, bien aventurados tus siervos estos: los estantes delante ti continuo (i.e., 'los que están siempre a tu lado'), los oyentes a tu sabiduría».

Esas inscripciones definen el territorio de la Teología como un espacio de conocimiento de las cosas divinas y de perfeccionamiento del individuo por la palabra, que elevan a un territorio celeste, al que aspira también la poesía, pues de él procede, según establecía la *Poetica Theologia* en la tradición humanista. Así lo había dejado escrito Petrarca en una de sus *Familiares* (la 10, 4 escrita en Padua el 2 de diciembre de 1348) sobre el tema «De stilo patrum et de proportione inter theologiam et poetriam»), enviada a su hermano Gherardo: «theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo».[4]

Los versos citados de la Oda a Grial definen, a mi ver, una poética al modo petrarquesco (que no petrarquista), que es al mismo tiempo teología, tanto por la apreciación de la forma poética de los poemas bíblicos, como por la alimentación teológica del poema propio. La estructura profunda del poema invita a considerarlo no solo en su vertiente pagana, sino desde el ideal del humanista cristiano, que integra en su actividad el cultivo de la poesía (O'Reilly 2022: 357). La subida al «sacro monte» es ese «levantarse al cielo» que apunta en el nombre tan inequívocamente llamado «Monte» en *De los nombres de Cristo*, de inevitable referencia por su claridad explícita:

---

[3] 'Aula de Sagrada Teología. Con la cual las mentes de los hombres, preñadas con el conocimiento de las cosas divinas, desprecian las terrenas, elevan plegarias al cielo y comienzan enseguida a vivir una vida verdaderamente feliz'. La cita resuena en boca de don Quijote I, 37: «Las letras divinas tienen por blanco llevar y encaminar las almas al cielo». Las pizarras que ilustran los dinteles de las aulas del edificio de Escuelas Mayores son del siglo XVI; según Antonio Ponz (*Viage de España*, tomo duodécimo, carta sexta, Madrid, Ibarra, 1788, p. 217) «los más son del célebre Fernán Pérez de Oliva, Catedrático doctísimo de esta Universidad». La descripción ya aparecía en el catálogo de 1759: *Index contractus iconem, et inscriptiones exhibens, quae visuntur in aedibus Salmanticensis Academiae, omnium maximae* (Salmanticae 1759, p. 12). Agradezco esta referencia a la directora de la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, Margarita Becedas.

[4] 'La teología no es en absoluto contraria a la poesía. ¿Te admiras de esto? Poco falta para que diga que la teología es la poesía acerca de Dios' (Petrarca 1974: 1091).

> La poesía (…) la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para, con el movimiento y espíritu della, levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así, en los Profetas (…), el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no vían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes (Luis de León, 2008: 110).

El pasaje se produce mientras Marcelo, el fraile agustino que dirige la disertación, y en quien se ha visto —con razón— un trasunto del autor, ha traído como ilustración de su explicación del sentido cristológico del nombre «Monte», el salmo 71, y lo hace recordando cómo «nuestro común amigo lo dijo, traduciendo en verso castellano este salmo»:

> O porque en este punto y diciendo esto me vino a la memoria, quiérolo decir como nuestro común amigo lo dijo, traduciendo en verso castellano este salmo:
>
> ¡Oh siglos de oro
> cuando tan solo una
> espiga sobre el cerro tal tesoro
> producirá sembrada… (Luis de León 2008: 108).

Fray Luis entronca aquí con el cultivo de una poesía bíblica que es manifestación específica de esa *Poetica Theologia,* uno de los formantes esenciales de la poética del humanismo como corriente intelectual central en Europa.[5] El concepto de Teología Poética concentra el problema de las relaciones entre poesía y teología, concibiendo a los teólogos como poetas, capaces de desvelar verdades teológicas encerradas en alegorías literarias (Kahn 2017: 33); comprende, en consecuencia, cuestiones de forma, relacionadas con la apreciación de la literatura bíblica, y, sobre todo, de hermenéutica, y hace de la poesía bíblica un complejo que trasciende el territorio de la mera espiritualidad para plantearse el conflicto entre verdad bíblica

[5] Las relaciones entre Poesía y Teología fueron estudiadas por Ernst Robert Curtius en su trabajo clásico (Curtius 1955: I, 305-323) y han sido posteriormente desarrolladas en el de Charles Trinkaus (1970), en conexión con su repaso a los tratados humanistas que se centran en la vida religiosa (1964), y por Witt a partir de los humanistas italianos Petrarca, Boccaccio, Mussato y, sobre todo, Coluccio Salutati (Witt 1977). Desde los modelos de la poesía latina cristiana (de Prudencio o de Juvenco, por ejemplo) y el desarrollo en la Patrística (Vilas Boas 2012), la idea se ha seguido como fundamento de la concepción poética que identifica al poeta con el teólogo, de Dante a Petrarca. La poética neoplatónica de Ficino en su *Platonica theologia de inmortalitate animorum* a Landino, en el prólogo al Comentario a la *Divina Comedia* de Dante, titulado "Laudi della poesia e de i poeti" concentran la reflexión que se desprende de una concepción trascendente de la poesía como don divino; Para Salutati, por ejemplo, los primeros teólogos debieron ser los poetas, porque las historias y el lenguaje figurativo era necesario no solo para comunicar a la gente común sino para el diálogo entre los sabios, porque la majestad del Dios inefable trasciende tanto nuestros sentidos y entendimiento que uno solo puede hablar de él con imágenes y figuras (Witt 1977:554). Ver también Trinkaus (1979 y 1983) y Granada (1983).

y lenguaje figurado, entre versos y sentidos interpretativos (Leri 1997: 321; Núñez Rivera 2019). El cultivo por parte de fray Luis de León de la poesía bíblica, en distintas formas métricas, responde a estos modelos humanistas.

Si nos asomamos a la figura de Quevedo, la reivindicación de su dimensión europea es también ahora una aportación oportuna (Alonso Veloso 2017), porque europea es la dimensión del humanismo en que se integra esta *Poetica Theologia*. Y necesaria también para completar esa perspectiva del Quevedo «teológico»,[6] desde la creación poética en las silvas de sus *Lágrimas de Jeremías castellanas*.[7] El empleo por Quevedo de lugares bíblicos tiene —como se ha señalado (Fernández Mosquera 2002: 93)— una finalidad sermonaria y un empleo habitual en la configuración de agudezas expresivas, entre otras; pero quiero incidir aquí en que pone en juego, además, una técnica exegética que explicita la voluntad de aplicar una *Poetica Theologia*. El brillante análisis retórico que lleva a cabo Fernández Mosquera (2002) del soneto de la *Musa Urania* «¿No ves a Behemoth cuyas costillas?», construido sobre un paso de Job 41 que retrata al monstruoso Leviatán, apunta al alarde exegético que implica encerrar en los límites del soneto una interpretación tropológica del texto bíblico, virtuosismo al que el propio epígrafe apunta: «Retrató al demonio, *perifraseando, en el rigor que cabe en el soneto*, las palabras de Job…» (sub. mío).[8] Las octavas del *Poema heroico a Cristo resucitado* emplean el procedimiento hermenéutico de la tipología, aplicado a figuras de Cristo en el Antiguo Testamento, como mecanismo erudito de producción del texto poético, sobre la tradición y la ortodoxia interpretativa del *poeta theologus* (Croizat-Viallet 2008).[9]

Sin embargo, en España parecía no haber sido apreciada esa erudición humanista para la *Poetica Theologia,* al menos en su puesta en práctica como mecanismo de producción poética, reconocible en latín, pero no en español. Así lo expresa, en un espacio cronológico entre fray Luis y Quevedo, fray Pedro de Enzinas en el prólogo al lector de sus *Versos espirituales*:

[6] Sin entrar en consideraciones sobre el peso académico de su formación, apreciado en su obra en prosa (Rey 2017: 28-29) y valorado en su poesía religiosa (Moreno Castillo 2017 a y b).

[7] La moderna edición de Milagros del Amo y María Ruiz (Quevedo 2018) da buena cuenta del trasfondo contextual teológico de las *Lágrimas de Jeremías* y restituye textos clásicos y humanísticos y perfecciona con anotación completísima la erudita edición clásica de Wilson & Blecua (1953). La ambición humanista de Quevedo ha sido señalada y está bien estudiada (López Poza 1992 y 1997, Blecua 2017, entre otros).

[8] La bestia bíblica Behemoth como expresión de la máxima maldad de los soberbios y su efecto mortal, por encima de todos («sus fuerzas sobre todos son venenos), resume lo que señala fray Luis de León en su comentario a este paso (Job, 41, 25): «Dize que es rei sobre todos los hijos de sobervia, porque de ordinario lo valiente y animoso y fiero es sobervio. Y llama ansí a todos los animales señalados en braveza y en fuerças», (Fray Luis de León, *Exposición del libro de Job*, 41, 25, ed. Javier San José Lera, Salamanca, 1992, p. 896). Otra aplicación hermenéutica, identificando en la bestia al pueblo hebreo, del mismo paso de Job se lee en la *Execración contra los judíos* que estudia como forma de reescritura el mismo Fernández Mosquera (1994: 59).

[9] «No es la novedad, sino la tradición la que asienta la pluralidad de sentidos de las Escrituras. Quevedo, al extender el campo de la tipología tradicional, no tergiversa el sentido teológico ortodoxo, sino que lo completa a su manera. Busca y aprovecha paralelismos que no se habían utilizado anteriormente pero que entroncan con esta tradición» (Croizat-Viallet 2008).

> Yo a exemplo de los arriba nombrados comienço en nombre de Dios, *no una Poetica Theologia*, de tantos con justo zelo desseada, que aunque algunos de los refferidos en lengua Latina nos la ayan dado, de lo qual no quiero ser juez, en la *Española es cierto, que no la ay*. Comienço digo a abrir una senda *por el Helicon Christiano arriba* mientras que Dios nuestro Señor levanta alguno, en cuya boca, como en la de Stesichoro cante el Ruy Señor [Plinio libro 10, cap. 29]. Y que con la suavidad de su verso, vença a todos los poetas presentes y passados; y abra ancho y fácil camino a las moradas de las divinas Musas (1597: v v°, sub. mío).

El poemario de fray Pedro, en diversas formas métricas italianas —octavas, estancias endecasílabas, oda y canción en forma de silvas—, interesa también por lo que destaca uno de los censores en los documentos preliminares: «tiene cosas muy devotas para mover y inflamar la voluntad, *de mucha erudición* para enseñar, y historias muy bien traýdas para deleytar» (sub. mío); la erudición se desborda en innumerables glosas marginales, que rodean los poemas y saltan a veces de página, glosas en las cuales salen a la luz los subtextos bíblicos y exegéticos que alimentan los versos. Entiendo que es esa erudición —explícita en el caso de Enzinas en las glosas marginales— lo que constituye ese camino nuevo «por el Helicón cristiano arriba», que dice querer seguir el poeta hacia una Poética Teología, que no se ha transitado antes; y en consecuencia, las palabras del prólogo deben interpretarse como un *topos humilitatis*, por un lado, y, por otro, como un mecanismo retórico para preparar favorablemente al lector señalando la novedad del camino emprendido.[10]

Petrarca, en la carta citada arriba, después de haber explicado el sentido de la alegoría y del estilo del poeta alejado del vulgo, ejemplifica con los poetas del Antiguo Testamento:

> Veteris Testamenti Patres heroyco atque aliis carminum generibus usi sunt: Moyses Iob David Salomon Ieremias; Psalterium ipsum daviticum, quod die noctuque canitis, apud Hebreos metro constat, ut non immerito neque ineleganter hunc Cristianorum poetam nuncupare ausim.[11]

[10] Es más que evidente la semejanza con el «…nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua…» de fray Luis de León (Luis de León 2008: 333). Sorprende en el prólogo de Enzinas la ausencia de referencias a fray Luis de León, que a la altura de 1597 era de obligada mención en cualquier acercamiento a la ponderación de la poesía religiosa (ver Palomares 2016). El prólogo de Enzinas y su importancia en la definición de la poesía religiosa ha sido estudiado por Núñez Rivera (2010).

[11] 'Los padres del Antiguo Testamento hicieron uso de versos heroicos y de otros géneros: Moisés, Job, David, Salomón, Jeremías; el mismo Salterio de David, que cantáis día y noche, es para los hebreos en verso, de forma que no sin merecerlo ni sin elegancia podré llamarle poeta de los cristianos' (Petrarca: 1974: 1093). Las relaciones entre Poesía y Biblia en Petrarca, esenciales para el concepto de *Poetica Theologia*, han merecido abundantes estudios, cuya reseña puede seguirse en Leri (1997: 318-232).

David y Jeremías, Salmos y Lamentaciones, poetas de los cristianos, se integran en un espacio de creación que exige para su traducción la teología además del verso. La mención de los libros bíblicos se convierte en tópica para la defensa de una poesía de raíz bíblica y explicita, además, una mirada literaria a la Biblia como poesía, en su dimensión literaria, propia del humanismo, y sobre cuya base se construyen no pocas de las aproximaciones al sentido literal características de la exégesis escriturara del Renacimiento (Leri 1997: 319).

En esa tradición, es en la que se inscriben las liras luisianas dedicadas a los salmos, y es también en la que se entiende el cultivo de la silva métrica de Quevedo en sus *Lágrimas de Jeremías castellanas.* En fray Luis cuaja la forma poética que busca la adecuación del verso castellano al ritmo alterno hebreo, (que el sistema latino ha vertido en el *dicholon tetrastrophon* como se lee en las traducciones de Arias Montano de los *Davidi Psalmi* (Arias Montano 1575).[12] Al rigor estrófico de la lira le sigue la soltura de la silva métrica, liberada hasta de la rima (a pesar de una cierta tendencia a la asonancia), que es la forma que Quevedo elige para verter una primera versión aforística de carácter tropológico (moral) y la posterior paráfrasis más extensa de sus *Lágrimas*.[13] No entro en consideraciones sobre la diferencia entre lira, madrigal y silva a partir de la convencional circunstancia del número de versos del poema tal y como la recoge Juan Caramuel en el *Liber III De sylvis* de su *Rhythmica*, obra bien conocida por los especialistas quevedianos. Allí, tratando del «raro, peregrino, extravagante ingenio» de don Francisco de Quevedo (1668: 587) dedica el artículo V a «De Lyris» (1668: 627) y el VIII a «De Sylvis», donde escribe: «Stropha unica si vigesimum versum non superet, dicitur Madrigal, alias sylvescit, et propter inordinatam linearum pulchritudinem vocatur Sylva» (1668: 647); pero más adelante recuerda lo poco sistemáticos que son los poetas para respetar las normas y cómo llamó «Madrigal» al poema «A una moza hermosa que comía barro» (Musa VI, Talía, 446), a pesar de tener 29 versos:

> Excurrit haec per viginti, et novem lineas, et tamen vocatur Madrigal a suo Authore cum Sylva deberet : ut, vel hinc videas, nullam circa Versuum denominationem legem a Poetis religiose observari».[14]

[12] Esta adaptación es la que han hecho versiones latinas en toda Europa (Gaertner 1956, Grant 1959). Alcina (1991: 143) recuerda cómo la paráfrasis de los salmos siempre ha dado pie a experimentos poéticos, como la silva; para él, la alternancia de «líneas largas y cortas» traduce en heptasílabos y endecasílabos el isomorfismo «de la prosa poética de la *Vulgata*» (1991: 149). Pero la *Vulgata*, como veremos, es solo una de las fuentes bíblicas disponibles.

[13] Estas partes en verso de las *Lágrimas* de Quevedo, como dando sentido coherente al conjunto poético extraído del más extenso estudio, son las que copia el manuscrito de 1724 (BNE, mss. 4066, vol. 2, fol. 151 y ss.). Sobre otros manuscritos ver del Amo y Ruiz (2018: 19-20).

[14] 'Consta este poema de veintinueve versos, y sin embargo su autor lo denomina Madrigal, cuando debería haberle llamado Silva; de esta forma puedes comprobar que no es observada por los poetas religiosamente, ninguna ley acerca de la denominación de los versos' (Caramuel, 1668: 647).

«Madrigal» llama también Quevedo en las *Lágrimas de Jeremías* a la silva, de 38 versos, «¿Quién dijera a Cartago…?», incluida en el *Heráclito cristiano*, que incorpora aquí como ilustración de moralidad («a este propósito lastimoso») en la letra *Dalet* y presenta como «una tristeza mía» (Quevedo 2018: 122).[15]

Pero sea cual sea la forma métrica elegida, la paráfrasis en verso debe considerarse en un contexto teológico y exegético, en una Teología Poética, que, más allá de la adaptación métrica del dístico al tetrástico, de la lira a la silva, integra una diversidad de materiales con voluntad declaratoria y diversidad de sentidos, que determina el resultado poético y que obliga a su consideración para una valoración justa de su alcance. Por eso, la valoración de estas piezas debe ajustarse a sus propósitos, porque, como escriben oportunamente Wilson y Blecua (1953: CXIII):

> Para juzgar certeramente una obra de arte, conviene, si es posible, averiguar las intenciones de su autor; por no hacerlo muchos críticos del siglo pasado edificaron sobre arena. Solían condenar el manzano por no ser peral.

Si «los versos sueltos que forman la medula de la obra parecen áridos y duros a la primera lectura» es porque «Quevedo no quiso halagar con una poesía sensorial y muelle» (Wilson y Blecua 1953: CXIII), sino la realización perfecta del propósito de un buen traductor. En las paráfrasis de los salmos de fray Luis de León y en las paráfrasis del primer capítulo de las *Lamentaciones* en las *Lágrimas* asistimos a la construcción de una Poética Teológica que lleva del salmo a la silva, hacia un territorio de erudición poética que entiende la poesía como instrumento de perfeccionamiento moral.[16]

Quevedo da a la imprenta las obras de fray Luis en 1631. Es sabido que trabajó su edición a partir de un manuscrito que le proporcionó el canónigo de la catedral de Sevilla Manuel Sarmiento y Mendoza, que había sido rector en la Universidad de Salamanca y tenía amistad fuerte con amigos de fray Luis como el Brocense. La división en tres partes la establece el propio fray Luis al enviar sus obras a su amigo Pedro de Portocarrero. Cuando Quevedo da a la imprenta el manuscrito, respeta el orden, pero no distingue en su valoración unas partes por encima de otras, pues, dice de ellas que son «todas de virtud y todas verdaderamente doctas» (Schwartz y Fasquel 2017).

Atraídos por la indudable excelencia de los llamados poemas propios y su peso en la tradición crítica, que ha destacado el breve corpus poético del agustino por encima del resto de su obra, hemos tendido a tener en menos esta otra parte del

[15] Para la genealogía de la silva en Quevedo, ver Asensio (1983), aunque no considera las incluidas en las *Lágrimas,* y los estudios clásicos de Jauralde (1991), Candelas Colodrón (1997) y Moreno Castillo (2017b), además de todo lo que el lector encontrará en este volumen.

[16] Más allá de la resultona aliteración, y de la coincidencia métrica (lira/silva) que se han señalado para los modelos de las silvas de Quevedo (Candelas Colodrón 1997, Núñez Rivera 1995, Alcina, 1991, Montero y Ruiz, 1991).

corpus donde se ejecuta de manera explícita el ideal poético luisiano de la Poética Teología, situado como cierre de la colección no por su posición subalterna, sino con sentido de culminación.

La denominación de la obra luisiana como «tesoros de la verdad» y la condición de «obras doctas» que destaca Quevedo en su dedicatoria «Al Excelentísimo Señor Conde-Duque, Gran Canciller, mi señor» apuntan al centro de una poética cuyo objetivo no distingue entre obras propias y ajenas, sino que abarca a todas, «todas de virtud y todas verdaderamente doctas». No se justifica la exclusión del canon de las versiones de los salmos, donde se concentran esos dos rasgos que destacaba Quevedo y que llevan a su culminación la *Poetica Theologia*: la indagación de la verdad y la aplicación de la docta erudición como caminos para la elevación al cielo, al sacro monte, al Helicón cristiano (al que aspiraba subir fray Pedro de Enzinas, como ya se ha señalado).

Cuando editores y críticos se han asomado a este corpus lo han hecho, creo, sin valorar —o al menos sin afrontar decididamente— la complejidad creativa que encierra, como consecuencia del marco exegético en que es preciso entender las paráfrasis de los salmos. Y que es, en definitiva, la misma complejidad que aplica Quevedo en las paráfrasis poéticas de sus *Lágrimas*.

En otras ocasiones he recordado que «paraphrasis» es uno de los métodos de interpretación de la Sagrada Escritura que compendia Sixto de Siena o Senense en esa enciclopedia de Teología que es su *Bibliotheca Sancta*, un manual de prestigiosa autoridad, que el propio fray Luis pide para elaborar la defensa de su proceso el 5 de abril de 1573. Uno de los procedimientos previstos en esa *Bibliotheca Sancta* del Senense es la *Poeticæ explanationis, quæ divina volumina variis carminum generibus exponit*, es decir, la explicación poética, que expone en varios tipos de versos los libros divinos; el *Poema*, como método expositivo incluye dos variantes metodológicas: puede ser en verso (*carmineum*) o mezclando la prosa y el verso (*prosocarmineum*).[17] Y de esa forma, la poesía adquiere la condición de lenguaje para la hermenéutica bíblica y vía poética para el acceso a la Teología (San José Lera 2006 y 2010).

Desde Menéndez Pelayo (Luis de León 1928) viene siendo un lugar común juzgar las paráfrasis poéticas de los salmos de fray Luis de León y otras traducciones bíblicas en verso, como meros ejercicios de traducción (siguiendo la normativa retórica clásica acerca de los *progymnasmata*), o de acuerdo con su mayor o menor cercanía a la versión latina de san Jerónimo (la del *Psalterium Gallicanum* difundido en la Vulgata) o a la versión hebrea, es decir, según principios de fidelidad a la fuente. También Fernández de Castro en su estudio clásico valora las traducciones

[17] *Bibliothecae Sanctae Liber Tertius* (Siena 1575: 211).

luisianas como paradigma de fidelidad y «poético aderezo (…) acordado al majestuoso concierto de las arpas hebreas» (Fernández de Castro 1928: 68). Estas consideraciones y valoraciones tradicionales entienden la traducción como un traslado en línea recta de un punto a otro, de una lengua fuente a una lengua destino.[18] Lo que Roland Barthes llamó el «mito de la filiación» se muestra en estos planteamientos en toda su limitación (Barthes 1987).

Y precisamente este «mito de la filiación» provoca que los estudiosos no acaben de determinar el origen de la traducción de algunas paráfrasis y generen dudas respecto a la lengua de partida para las mismas: ¿hebreo o latín?, como se preguntaba Gitlitz (1983). Con frecuencia, esa pregunta traduce el desconcierto a la hora de valorar el producto poético.[19]

El mismo problema afecta a quienes tratan de explicar el modo de proceder de Quevedo en las *Lágrimas de Jeremías*. «Se acerca más o menos a la versión de san Jerónimo según le convenga», afirman del Amo y Ruiz (2018: 41). Manuel Durán al reseñar la edición de Wilson y Blecua apunta la «extraña contradicción en la actitud de Quevedo, que por una parte es tenaz defensor de la Vulgata y por otra sigue muy de cerca el texto judaizante de la Biblia de Ferrara» (1956: 53). No, Quevedo no se contradice; actúa con los criterios de un exegeta que utiliza el verso como molde de explicación, y según el sentido que elija se acerca a unas versiones o a otras, a unos comentaristas o a otros. Por más que en Quevedo hay una explícita (y obligada por el tiempo) voluntad panegírica de la versión canónica para un católico postridentino, es decir, la Vulgata y la asunción de los límites ideológicos del tiempo (San José Lera 1996: 479-480). «Razones disciplinarias más que filológicas» del católico sometido a la disciplina de Trento, apuntan Fernández Marcos y Fernández Tejero para esta defensa, a pesar de lo cual proclaman la condición paradójica de don Francisco, al acudir al tiempo a la Biblia de Ferrara y defender la Vulgata (2002: 327). Con acierto se ha comparado la labor de traductor de Quevedo con la tarea del filólogo (Sigler 1994: 46) y se ha hablado de una «traducción compuesta a partir de distintos modelos» (Núñez Rivera 2006: 233).

Con el fin de superar los enfoques restrictivos e imprecisos se hace necesaria una aplicación del concepto de traducción como hermenéutica, tal y como lo plantea George Steiner:

> Esta visión de la traducción como hermenéutica (…) nos permite superar el modelo estéril, la tríada que ha dominado toda la historia y la teoría del tema. La

[18] «La traducción resulta fiel», valora más recientemente Gregorio del Olmo a propósito de las versiones de los salmos (Olmo Lete 2008: 108).

[19] Le pasa también a un gran conocedor de la Biblia, como Gregorio del Olmo que al juzgar la traducción en octavas del *Cantar de los Cantares* atribuida a fray Luis, dice literalmente «se diría que sigue el texto hebreo, aunque no faltan coincidencias que apuntan hacia la Vulgata» (Olmo Lete 2008: 111).

> eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre, se revela mera contingencia. Carece del fundamento filosófico y de precisión (Steiner 1981: 347).

La traducción para el humanismo bíblico es un proceso hermenéutico, y su consideración debe mostrar el entramado polisémico del texto, su estructura profunda de glosas, comentarios, lecciones variantes, superando las limitaciones engañosas entre literalidad y sentido, y debe ser considerada en consecuencia como un acto filológico, como una «traducción filológica».[20]

Las traducciones bíblicas de fray Luis de León, y las paráfrasis de Quevedo en sus *Lágrimas*, en tanto procedimientos hermenéuticos, integran un complejo de materiales, que será necesario visibilizar, no para elegir una u otra fuente, sino para reconstruir el complejo mundo de la traducción bíblica en romance, en liras o en silvas, con que se tejen los versos como instrumento de exégesis.

Por eso, más allá de resolverse la traducción en el mecánico traslado lineal de una lengua a otra, más allá de ser mero ejercicio retórico de estilo o poesía orientada a la lectura devota, la paráfrasis del salterio, como la cultiva fray Luis de León, o la del primer capítulo de las *Lamentaciones*, como la presenta Quevedo, es un género que pone en juego mecanismos exegéticos y hermenéuticos a los que no se puede dejar de atender para tener idea cabal de su alcance y sus logros, y situar las piezas en su contexto creativo dentro de una *Poetica Theologia*. En el campo inmenso de la literatura religiosa, las paráfrasis poéticas apelan más al intelecto que a la devoción, aunque no necesariamente prescindan de la apropiación emocional (Sutherland 2010), como señalaremos luego concisamente.

Si nos asomamos muy brevemente a la paráfrasis del salmo 136 (137), que elijo por su relación contextual con las *Lamentaciones* sobre las que trabajará Quevedo,[21] observamos que la versión que presenta fray Luis no es especialmente parafrástica o amplificatoria: los 9 versos del salmo se convierten en 12 liras: cada verso se traduce en una lira excepto los versos 3, 6 y 7, que se vierten en dos liras

[20] Parafraseo a Norton (1981:173-174) sobre la teoría humanista de la traducción. La idea, aunque no aplicada a la traducción, sino a la complejidad hermenéutica de la poesía de san Juan de la Cruz, la expresa Begoña Alonso (1996-1997: 16) en estos términos: «Los diversos aspectos histórico-literarios, teológicos, espirituales, poéticos y doctrinales, reunidos en torno a esta imagen del "mar místico", permiten concluir que, sobre todo algunas veces, una metáfora no es sólo una metáfora (…) Detrás de ella se ocultan latentes, pero resonando como un eco, los diferentes significados acumulados por la historia, aludiéndose mutuamente en esa relación intertextual, cada vez que una nueva variante entra en juego».

[21] El salmo 136 (137) *Super flumina* se presenta como directamente relacionado con las *Lamentaciones* de Jeremías («David per Hieremiam» traduce el título al latín el griego de los LXX la *Biblia Sacra* de Arias Montano; «Psalmus David propter Ieremiam», anota Nicolás de Lira en su *Glosa*), donde lamenta la destrucción del templo y la cautividad del pueblo que ahora llora con el recuerdo de la patria perdida («In hostili terra dulcis recordatio patriae» glosa Lira desde san Agustín). El llanto por la destrucción de Jerusalén es precisamente el marco de las *Lágrimas* quevedianas.

cada uno. En total, 60 versos, que comparados con los 280 de la versión de Malón de Chaide en el *Libro de la conversión de la Magdalena*, dan una idea de la contención del agustino y de su disciplina estructural (o de la verbosidad del otro agustino, según se mire), a pesar de que la naturaleza de las estructuras morfológicas y sintácticas obliga, como se ha señalado, a que el paso de una lengua a otra suponga un aumento de sustancia verbal (Norton 1981: 176).

La elección de determinadas fórmulas verbales en la paráfrasis esconde un trasfondo de decisiones interpretativas, que deja sin sentido la idea de desechar una paráfrasis por su dependencia de la Vulgata, cuando son tantos los textos que tejen las lecturas y las soluciones del traductor y que convierten el espacio de la traducción en un territorio de exégesis y no solamente de ejercicio traductor o poesía devota.

Por mostrarlo en un único ejemplo; si tomamos los dos primeros versos: «Cuando presos pasamos | los ríos de Babilonia sollozando», y los contrastamos con la Vulgata *Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus*, observamos que el adjetivo «presos» no responde a la versión Vulgata, ni a las versiones latinas de Pagnino o Vatablo, en ninguna de las cuales aparece; constituye, por tanto, en apariencia, una mera amplificación parafrástica. Sin embargo, dentro de la lira construye una tensión dinámica a través de la inmovilidad que implica el predicativo «presos» y la movilidad del verbo «pasamos», junto con el sentido de fluencia implicado en el sustantivo «ríos». El mismo juego de contrastes y tensiones emplea Arias Montano en su traducción latina:

> Flevimus haerentes Babylonica flumina propter,
> Dum memores illic nos tenet alma Sion.

El contraste entre *haerentes* ('encadenados'), *flumina* y *tenet,* junto con la elegante posposición del adverbio *propter* y la aliteración *flevimus flumina*, dota de esa tensión señalada a la paráfrasis montaniana. También está en los versos latinos de Montano la adjetivación aplicada a la patria perdida: *alma Sion* / «dulce Sion». «Nimis dulcis est recordatio patriae, quae in hostili terra probatur existere», había escrito Casiodoro en su *Expositio in Psalmum CXXXVI*, 1 (1958: 1231).

El adjetivo «presos» explicita, además, todo el sentido literal del salmo, tal y como se presenta en la tradición exegética, que se interpreta a la letra del cautiverio de los judíos. Así, san Jerónimo: «Tripliciter iste psalmus intellegi potest: et de captivitate quae populo accidit Iudaeorum…» (*Commentarioli*… 1953: 241); o Casiodoro: «captivus lamentationem hanc incipit desiderio patriae dicens, Super flumina, etc…» (en la Glosa Ordinaria de Lira); así glosa Vatablo en sus escolios: «Quam luctuosum fuerit Israelitis exilium Babylonicum hic ostenditur». Así lo establece, en fin, la tradición patrística que se transmite posteriormente; lo podemos leer, por ejemplo en Ludolfo de Saxonia, en su *Expositio in Psalmos*: «Materia: populi Israel captivatio et eiusdem lamentatio»; o en Nicolás de Lira: «Et dividitur

in duas partes, quia primo describitur populi captivitati lamentatio»; Titelmanus en sus *Annotationes* a este salmo inicia comentando el sentido literal: «Manifestum per se est, hunc Psalmum ad literam convenire filiis Israel in transmigratione Babylonica deflentibus suae captivitatis miseriam…» (1556: II, 579), etc. El mismo Arias Montano en el *argumentum* que antepone a su poema explica este sentido. El adjetivo del verso primero, de significado tan claro para la interpretación literal del salmo, reaparece amplificado en el verso 22 «Presos y en cadena» y convertido en sustantivo en el verso 31: «Si en tal prisión y mengua».

Es evidente que fray Luis quiere dejar bien clara su apuesta por el sentido literal del salmo frente a otras posibilidades; por ejemplo, las *Enarrationes* de San Agustín sobre este salmo (1956: 1964-1965) optan por desarrollar una interpretación de sentido espiritual: «Ierusalem interpretari visionem pacis; Babyloniam confusionem (…) Flumina Babylonis sunt omnia quae hic amantur et transeunt, etc.»; y continúa destacando la ciudad celestial frente a la diabólica, el mal de los pecadores, sentados humildemente y vertiendo pías lágrimas de arrepentimiento, los instrumentos que abandonan son las escrituras y los preceptos…; o el ya mencionado Ludolfo de Sajonia, que combina la interpretación literal con la moral: «Psalmus de populi israelitici in babylone et fidelium in peccatis seu huius seculi miseriis captivatione et eorundem lamentatione». También la paráfrasis romance de Raynerio Snoy Goudano desarrolla con su sistema de *Paraphrasis intertexta* una explicación espiritual, como se aprecia en el verso 1º del salmo, que combina en el original dos tipos de letra para diferenciar la letra del salmo y su interpretación:

> Sobre los ríos de Babilonia *y sobre los deleytes deste mundo, que a manera de río corren sin estar siempre en un ser*, allí nos asentamos *postrados en nuestro abatimiento:* y lloramos *por nuestros peccados y miserias*, quando nos acordávamos de ti Syon *patria celestial que es la verdadera tierra de promisión*.

De estas interpretaciones morales del salmo no queda huella en la paráfrasis de fray Luis, que limita su interpretación al sentido literal.

A propósito de la paráfrasis del salmo 136 dice Menéndez Pelayo que es «algo dudosa. Tiene rimas agudas y el texto es el de la Vulgata» (Luis de León 1928: 386).[22] Para Cuevas (1998) «la traducción es de fray Luis pese a sus ocasionales rimas agudas y reminiscencias de la Vulgata».[23]

[22] Edita a continuación otra paráfrasis del manuscrito Fuentesol, en forma de silva (90 versos) que comienza «Estando en las riberas…» y que considera «estimable», aunque no de fray Luis. Ángel Custodio Vega (1955: 76) señala lo que para él son razones de peso para cuestionar la autenticidad luisiana de la paráfrasis del salmo 136 editada por Quevedo: formas anticuadas como «tañé y cantá», rimas agudas en la lira 4ª, algunas razones de rítmica y rima inadecuada; sin embargo, su presencia en numerosos manuscritos le lleva a considerarla «ensayo primerizo, abandonada luego por el maestro» (1955: 81).

[23] El hecho de que la paráfrasis de este salmo no se recoja en la familia de manuscritos Lugo-Jovellanos, que los editores han considerado de referencia para sus ediciones, no ha beneficiado su fortuna editorial: no la editan

No trataré el problema de las rimas agudas (ocasionales, como reconoce Cuevas).[24] Es cierto que en la paráfrasis no hay hebraísmos llamativos (aunque algunos arcaísmos como *tañé* y *cantá* pueden responder a la voluntad de expresarse en el estilo arcaizante del castellano bíblico, aprendido en Ferrara y en los romanceamientos medievales), pero no es menos cierto que en la traducción de este salmo la coincidencia en las versiones latinas Vulgata (salterios *Gallicanum* y *Romanum*), literal interlineal de Pagnino con glosas de Arias Montano, Vatablo, griega de los LXX etc. apenas ofrece variantes destacables de traducción, como puede comprobarse en la confrontación de textos que ofrecen los salterios políglotas, como el *Psalterium Octaplus* de 1516. Pero la voluntad de construcción de sentidos desde el verso determina unas opciones parafrásticas cuya complejidad no se compadece bien con la idea de que la traducción procede directamente de la Vulgata.

Quevedo actúa con mecanismos semejantes a la hora de elaborar métricamente sus paráfrasis de los Trenos del profeta Jeremías; y en ocasiones explicita esos mecanismos en sus comentarios. Por ejemplo, en la letra *Heth* escribe desde su interpretación del hebreo:

> *Pecó pecado Jerusalem* declaran todos 'gravemente pecó', o 'pecó mucho', por ser las repeticiones como superlativas en el hebreo (…) Yo entiendo aquí *het'hat'âh* 'Pecó de manera que le fue el pecado mismo castigo'. Así lo pongo en mi paráfrasis (…) porque como advierte Pagnino, a las veces se toma 'pecado' por la pena y castigo del pecado; y con propiedad, pues no hay mayor castigo que el pecado mismo en quien le comete (Quevedo 2018: 141);

donde en efecto se lee en dos endecasílabos el sentido apuntado:

> Jerusalén pecó tan gran pecado
> que él de sí propio fue castigo justo» (140).

La paráfrasis en verso se alimenta de ese sentido, que se autoriza con Pagnino, y que incorpora al poema la interpretación, lejos de la literalidad de la Vulgata («Peccatum peccavit Ierusalem, | Propterea instabilis facta est») y más allá de la literalidad de su propia versión en prosa, tan cercana a la Biblia de Ferrara: «Pecado pecó Jerusalén; por tanto por inmunda fue» (138).

Félix García (1990) ni tampoco Antonio Ramajo (2012), aunque sí lo hace Palomares en la más reciente (2021). La cuestión de las atribuciones de fray Luis —como dice Ramajo— pudiera ser irresoluble, debido a la costumbre de sus hermanos religiosos de escribir versos a imitación del maestro (2012: 545).

[24] El problema de las rimas agudas, que afectan a una sola lira de la paráfrasis del salmo *Super flumina*, tal y como lo edita Quevedo, es complejo. Las versiones manuscritas ofrecen variantes que las evitan, pero el resultado no es necesariamente mejor. El canónico «destierro del verso agudo» del que habló Francisco Rico, debe ser sometido a un análisis en contexto rítmico, valorando, por ejemplo, la riqueza rítmica de unos versos metapoéticos, que hablan del canto y la canción, análisis que no es de este lugar.

En la declaración de la letra *Sâdêh* explicita también la integración de las explicaciones de los exegetas en su versión poética en la forma de la silva métrica. Comenta:

> En la declaración desta letra habla (como siempre) doctísimamente Figueiró. Antonio del Río dice lo mismo por otras palabras, y Navarrete más. A ellos remito la exposición literal, *aunque en mi paráfrasis van casi resumidos* (Quevedo 2018: 204, sub. mío).

Fray Luis de León y Quevedo, además de realizar una expresión literaria de la humanista *Poetica Theologia*, en sus aproximaciones métricas a los salmos y a las lamentaciones, llevan a cabo una apropiación afectiva del corpus con el que trabajan, también a la manera petrarquesca (Leri 1997: 319).[25] Tanto el salmo *Super flumina* como los *Trenos* reflejan el duelo que habita al ser humano. El *pathos* compartido caracteriza una traducción que se apropia del texto original y le hace hablar la lengua personal.[26]

Para fray Luis, la literalidad del salmo, la tristeza por el cautiverio, la indignación por la amargura injustamente causada por la furia, la crueldad, la tiranía de feroces guerreros, e incluso el deseo de venganza son sentimientos fácilmente trasladables a sus circunstancias vitales. La tentación a este respecto es grande y la inserción del adjetivo «presos» en el primer verso y las repeticiones posteriores ya señaladas concentran el sentido del salmo sobre ese elemento del cautiverio. Un fray Luis encarcelado durante más de cuatro años podría encontrar en la voz de los cautivos en Babilonia una solidaridad emocional con su propio cautiverio, generador de melancolías, de las que fray Luis sufre especialmente en la cárcel.[27]

Para Quevedo, las *Lamentaciones* de Jeremías, suponen la expresión del dolor y el arrepentimiento y un modelo para ese cancionero del desengaño que será el *Heráclito cristiano*, donde los salmos (así titulados, aunque su vinculación bíblica

---

[25] Leri (1997: 319) comenta el estudio de G. Pozzi («Petrarca, i padri e soprattutto la Bibbia», *Studi petrarcheschi*, IV, 1989, pp. 125-170): «Giobbe e Geremia, oltre a Davide, divengono di volta in volta l'alter ego del poetante che concepisce l'appropriazione scritturale come un prolungamento organico della Bibbia». La apropiación emocional de los salmos es consustancial a su naturaleza de oración e instituye una manera de lectura performativa fuertemente enraizada en los hábitos del uso del salterio desde la Edad Media; la primera persona, del singular o del plural, predispone a ese uso (Sutherland 2010); ambas formas pronominales quedan inscritas en las paráfrasis analizadas.

[26] Esta visión emocional del salmo *Super flumina* mereció una lectura hermosa de Marcel Bataillon (1964: 46 y ss.).

[27] Es cierto que la aparición de estos vocablos no obliga a la interpretación apropiativa, porque su presencia en la oda 10 «A Felipe Ruiz» («¿Cuándo será que pueda | libre desta prisión volar al cielo?») remite a la figuración platónica del cuerpo terreno como cárcel (como en la oda 8: «el alma, que a tu alteza | nació qué desventura | la tiene en esta cárcel baja, escura?»). Y en las paráfrasis de los salmos, puede contrastarse el sentido abstracto de la cadena de los pecados en el salmo 24 («rompe de mis pecados la cadena», v. 90), el relato de cosa lejana del salmo 106 («Aquellos que en cadena | moraron…») o el general del salmo 145 («Dios, que a toda gente | (…) y saca de cadena | los pies injustamente aherrojados» v. 26). Pero no es menos cierto, como se ha señalado, que «fray Luis suele elegir textos para traducir con los que se identifica existencialmente» (Martín Gómez 2021: 852).

no es evidente) son expresión de la confusión y espanto del pecador, del desengaño ante la vida y su fugacidad o del arrepentimiento y amor a Cristo (Rey 1992: 21). Las *Lágrimas* desarrollan una «lamentación» (sobre el título latino del libro de Jeremías, *Lamentationes*) y responden a su sentido de poesía funeral (Del Amo y Ruiz 2018: 12-13) provechosa para la expresión del arrepentimiento del pecador, como recuerda Quevedo en cita de Gregorio Nacianceno: «Todas las veces que este libro tomo en las manos y leo los *Trenos* (…) la voz pierdo, anégome en lágrimas y me parece que aquella calamidad tengo delante de los ojos y con Jeremías lloro» (Quevedo 2018: 70).

En conclusión, el corpus textual que constituyen las paráfrasis bíblicas, en liras en fray Luis de León, en silvas en Quevedo, debe ser afrontado en la consideración de su complejidad, no desde la reducción a la cuestión de la literalidad o adecuación a la *veritas hebraica*, ni tratando de señalar fuentes precisas, por satisfacer «el mito de la filiación» (Barthes 1987: 78), sino mostrando el tejido de intertextos que configuran la construcción de sentidos y al tiempo la construcción con ellos de poemas inspirados, con su propia dinámica lírica y sus condicionamientos expresivos. Teología y Poesía, *Poetica Theologia*, tal y como ha tratado de ser definida al comienzo de este trabajo, definen al poeta «theologus», en un complejo que va más allá de las formas y de los logros líricos de los poetas mejores, para adentrarse en el territorio de la erudición exegética; una erudición «nodriza de la invención», que eleva las mentes de los hombres al cielo, como rezaba la cartela del aula de Teología de fray Luis.[28]

Quevedo ofrece a su destinatario D. Bernardo de Sandoval y Rojas, sus *Lágrimas de Jeremías castellanas* y las presenta como «sus estudios» (Quevedo 2018: 65), entre los cuales no distingue prosa de poesía, comentario de paráfrasis en silvas métricas. Todo se integra en la construcción de una poética más erudita que meramente devota, una Poética Teología. Quevedo concibe su obra como expresión de esos «estudios nobles» a que invitaba fray Luis a su amigo Grial.

Las paráfrasis en verso de los salmos llevadas a cabo por fray Luis de León en apretadas liras, o las realizadas sobre los Trenos por Quevedo, en silvas métricas, constituyen, en definitiva, ese «monumento lírico-filológico de primer orden en el panorama literario de nuestro Siglo de Oro» al que se refería Cristóbal Cuevas en su último trabajo sobre fray Luis de León (2006). Y por cerrar con otro maestro

[28] La expresión «nodriza de la invención» responde al título del trabajo de Sagrario López Poza (1999) en que indaga en la *Providencia de Dios* el concepto acuñado por Nicolás Caussin en su *De Eloquentia Sacra et Humana Parallela libri XVI*, París, 1619; la novena de las fuentes de la invención es para Caussin la Sagrada Escritura. «El poeta tenía un profundo conocimiento de la Biblia y de la hermenéutica cristiana» afirma Jean Croizat-Viallet a propósito del Quevedo que califica de «exegeta» (2008). El gusto por la erudición escrituraria en Quevedo ha sido acertadamente señalado también por Moreno Castillo (2017a: 57).

luisista y quevediano, no podemos más que firmar bajo estas palabras de José Manuel Blecua:

> Después de las de fray Luis de León, no hay traducción española de la poesía bíblica que pueda compararse en su espíritu y forma con estas *Lágrimas de Hieremías castellanas*. Sin desconocer los riesgos, nos atreveríamos a decir que también don Francisco de Quevedo tenía un alma hebrea (Wilson y Blecua, 1953: CXXX).

El teólogo salmanticense y el teólogo complutense (como tal aparece mencionado Quevedo en el manuscrito de las *Lágrimas* del Colegio de Santa Cruz de Valladolid) compartían la pasión por las letras sagradas y la poesía y entendieron que, en liras o en silvas, su misión humanista era devolver a la poesía al espacio que le corresponde por su origen divino, subir a la alta cumbre de la *Poetica Theologia*.

Bibliografía citada

BIBLIAS

[Ferrara] *Biblia de Ferrara*, ed. y prólogo de Moshe Lazar, Madrid: Fundación José Antonio Castro, 1996.

[Glosa/Lira] BIBLIORUM SACRORUM CUM GLOSSA ORDINARIA Primum quidem a Strabo Fuldensi Collecta (...) Postilla Nicolai Lirani, Additionibus Pauli Burgensis... Lugduni, M.D.XC.

[Pagnino] BIBLIA HEBRAICA eorundem Latina Interpretatio Xantis Pagnini Lucensis, Benedicti Ariae Montani Hispal. Et quorundam aliorum collato studio, ad Hebraicam dictionem diligentissime expensa... ANTUERPIAE, Ex Officina Christophori Plantini, M.D.LXXXIV.

[Regia] *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine*: Philipi II Reg. Cathol. pietate et studio ad Sacrosantae Ecclesiae usum, [Benedictus Arias Montanus ... recensuit et probauit], Antuerpiae : Christoph. Plantinus excud., 1569-1573, 8 v.

[Vatablo] BIBLIORUM SACRORUM TOMUS SECUNDUS, Cum duplici translatione, et Scholiis Francisci Vatabli. Salmanticae, Apud Gasparem à Portonariis... M.D.LXXXIIII.

Bibliografía

Agustín san (1956): *Enarrationes in Psalmos*, en *Aurelii Augustini Opera*, Pars X, 3, Corpus Christianorum, Turnholt: Brepols.

Alcina, Juan Francisco (1991): «Notas sobre la silva neolatina», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 129-155.

Alonso Monedero, Begoña (1996-1997): «Morir en el mar místico. Trasfondo literario y formación de una imagen de *Llama de amor viva», Tropelías*, 7 y 8, pp. 5-18.

Alonso Veloso, Mª José (2017): *Quevedo en su contexto europeo. Política y Religión. Traducciones y textos burlescos*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Arias Montano, Benito (1572): *Davidis regis ac prophetæ aliorumque sacrorum vatum, Psalmi*, Antuerpiæ: Ex Officina Christophori Plantini, Architypographi Regii.

Asensio, Eugenio (1983, ed. 2005): «Un Quevedo incógnito. Las *Silvas», en De fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre Retórica, Poética y Humanismo*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 149-188.

Barthes, Roland (1987): «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 73-82.

Bataillon, Marcel (1964): «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, pp. 39-54.

Blecua, Alberto (2017): «Quevedo humanista: sobre las Lágrimas de Hieremías castellanas (1613)», en Ángeles Ezama, José Enrique Laplana, Mª Carmen Marín, R. Pellicer, Antonio Pérez Lasheras, Luis Sánchez Laílla (eds.), *La razón es aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 277-287.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Caramuel, Juan (1668): *Ioannis Caramuelis Primus Calamus Tomus II Ob Oculos Exhibens Rhythmicam…,* Editio secunda, Campaniae: Ex officina Episcopali.

Casiodoro (1958): *Exposotio Psalmorum*, en *Magni Aurelii Cassiodori Senatoris Opera*, Pars II, 2, Corpus Christianorum, Turnholt: Brepols.

Croizat-Viallet, Jean (2008): «Quevedo exegeta: algunas octavas del *Poema a Cristo resucitado», en Françoise Cazal (ed.), Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan.* Nouvelle édition [en ligne]. Toulouse: Presses universitaires du Midi. Disponible en línea: <https://books.openedition.org/pumi/35296> [acceso 08/11/ 2021].

Cuevas García, Cristóbal (2001): «Las traducciones en verso de fray Luis de León», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid: Castalia, pp. 163-170.

Curtius, Ernst R. (1955, ed. 1981): «Poesía y Teología», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México: F.C.E., vol. I, pp. 305-323.

Del Amo, Milagros y María Ruiz Sánchez, eds. (2018): Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios*, A Coruña: SIELAE.

Durán, Manuel (1956): «Reseña a Wilson & Blecua, 1953», *Revista Hispánica Moderna*, 22.1, p. 53.

Enzinas, Pedro de (1597): *Versos espirituales, que tratan, de la conversión del pecador, menos precio del mundo, y vida de nuestro Señor. Con unas sucintas declaraciones sobre algunos passos del libro. Compuestos, por el R. Padre Fray Pedro de E[n]zinas, de la orden de Santo Domingo*, En Cuenca: En casa de Miguel Serrano de Vargas.

Fernández de Castro y Álvarez, Eduardo Felipe (1928): *El Salterio de David en la cultura española (Estudio histórico, crítico y bibliográfico)*, Madrid: Imprenta Helénica.

Fernández Marcos, Natalio y Emilia Fernández Tejero (2002): «¿Quevedo hebraísta? Lágrimas de Hieremías castellanas», *Sefarad*, 62.2, pp. 309-328.

Fernández Mosquera, Santiago (1994): «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro*, 13, pp. 47-63.

Fernández Mosquera, Santiago (2002): «Comentario al soneto "¿No ves a Behemoth, cuyas costillas?" de Quevedo», *La Perinola*, 6, pp. 89-107.

Gaertner, Johannes A. (1956): «Latin Verse Translations of the Psalms: 1500-1620», *The Harvard Theological Review*, 49.4, pp. 271-305.

Granada, Miguel Ángel (1983): «Virgilio y la "theologia poetica" en el humanismo y en el platonismo del Renacimiento», *Faventia*, 5.1, pp. 41-64.

Grant, Leonard W. (1959): «Neo-LatinVerse Translations of the Bible», *The Harvard Theological Review*, 52.3, pp. 205-211.

Gitlitz, David (1983): «*Fray Luis Psalm Translations: From* Hebrew or Latin?», *Romance Notes,* 24, pp. 142-147.

Jauralde, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-180.

Jerónimo san (1959): *Commentarioli in Psalmos*, Brepols, Corpus Christianorum Series Latina, vol. 72.

Kahn, Victoria (2017): «Allegory, Poetic Theology, and Enlightenment Aesthetics», en Paul A. Kottman (ed.), *The Insistence of Art. Philosophy and Aesthetics after Early Modernity*, Fordham University, pp. 31-54.

Laredo, Bernardino de (1590): *Subida del Monte Sion*, Valencia: Felipe Mey.

Leri, Clara (1997): «Bibbia e Letteratura. Rassegna di un Trentennio di Studi (1965-1995)», *Lettere Italiane*, 49.2, pp. 295-345.

López Poza, Sagrario (1992): *Quevedo y la literatura patrística*, La Coruña: Publicaciones de la Universidad.

López Poza, Sagrario (1997): «Quevedo, humanista cristiano», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 59-81.

López Poza, Sagrario (1999): «La erudición nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 171-194.
Ludolfo de Sajonia (1491): *Expositio Ludolfi Chartisiensis in Psaterium qui et auctor fuit Vitae Christi*, Speyer: Peter Drach.
Luis de León, fray (1631): *Obras propias y traduciones latinas, griegas y Italianas. Con la parafrasi de algunos Psalmos, y Capítulos de Iob*… En Madrid: En la Imprenta del Reyno, Año M.DC.XXXI.
Luis de León, fray (1928): *Poesías de fray Luis de León con anotaciones inéditas de D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Madrid: Real Academia Española.
Luis de León, fray (1955): *Poesía completa*, ed. *Ángel Custodio Vega, Madrid:* Saeta.
Luis de León, fray (1990): *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Gredos.
Luis de León, fray (1998): *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
Luis de León, fray (2008): *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
Luis de León, fray (2012): *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Madrid: Real Academia Española.
Luis de León, fray (2021): *Poesía completa*, ed. José Palomares, Madrid: Biblioteca Castro.
Mancho Duque, Mª Jesús (1982): *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
Martín Gómez, María (2021): «Trasladar, imitar e interpretar: la Traducción y explicación del salmo 41, de fray Luis de León», *Bulletin of Hispanic Studies*, 98, pp. 849-862.
Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez (1991): «La silva entre el metro y el género», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-56.
Moreno Báez, Enrique (1956): «Reseña a Wilson & Blecua, 1953», *Arbor*, 124, pp. 646-647.
Moreno Castillo, Enrique (2017a): «La poesía moral de Quevedo en su contexto», en Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en su contexto europeo: política y religión: traducciones y textos burlescos*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 47-61.
Moreno Castillo, Enrique (2017b): Francisco de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos*, Pamplona: EUNSA.
Norton, Glyn P. (1981): «Humanist Foundation of Translation Theory (1400-1450): A Study in the Dynamics of Word», *Canadian Review of Comparative Literature*, VIII.2, pp. 173-203.
Núñez Rivera (2006): «Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos. (En torno al "Cantar de los Cantares")», *La Perinola*, 10, pp. 225-244.

Núñez Rivera, Valentín (2010): «Por la dignificación de la poesía religiosa. Deslindes y modelos en un prólogo de Pedro de Enzinas (1597)», en Julián Olivares (ed.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza: Prensas Universitarias, pp.21-48.

Núñez Rivera, Valentín (2019): «Poesía bíblica en el Siglo de Oro: paradigma y sintagma», *Ínsula*, 865-866, pp. 7-10.

O'Reilly, Terence (2022): «The Movement of Thought and Feeling in the Ode to Juan de Grial», en *Humanisn and Religion in Early Modern Spain. John of the Cross, Francisco de Aldana, Luis de León*, Routledge, London &New York, pp. 345-357.

Olmo Lete, Gregorio (2008): «La Biblia en la literatura espiritual del Siglo de Oro», en Rosa Navarro Durán (coord.), *La Biblia en la literatura española II. Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Trotta, pp. 101-181.

Palomares, José (2016): *Fortuna de Fray Luis de León en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, Madrid: Editorial Agustiniana.

Petrarca, Franceso (1974): *Le Familiari*, ed. Ugo Dotti, Urbino: Argalia Editore.

Psalterium (1516): *Psalterium Hebraeum, Graecum, Arabicum, & Chaldaeum, cum tribus latinis interpretationibus & glossis ...Octaplus psalterii, Augustini Iustiniani Genuensis, predicatorii ordinis, episcopi Nebiensis* ([Génova]: Impressit miro ingenio, Petrus Paulus Porrus, genuae in aedibus Nicolai Iustiniani Pauli, anno christiane salutis, millesimo quingentessimo sextodecimo).

Quevedo, Francisco de (2018): *Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios*, ed. crítica y anotada de Milagros del Amo y María Ruiz Sánchez, A Coruña: SIELAE.

Raynerio Goudano (1555): *Psalterio de David, con las Paraphrases y breves declaraciones de Raynerio Snoy Goudano, Agora nuevamente traduzido en lenguas castellana...*, En Anvers: En casa de Juan Steelsio.

Rey, Alfonso, ed, (1992): Francisco de Quevedo, *Poesía moral. Polimnia*, Madrid: Tamesis Books.

Rey, Alfonso (2017): «Quevedo ante el ateísmo», en Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en su contexto europeo: política y religión: traducciones y textos burlescos*, Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 27-46.

San José Lera, Javier (1996): «Límites ideológicos de la exégesis romance. Al hilo de Juan de Valdés, Fray Luis de León y Francisco de Quevedo», en Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona: Universidad de Toulouse-Universidad de Navarra, vol. III, pp. 471-484.

San José Lera, Javier (2006): «Las paráfrasis bíblicas de fray Luis de León: poética, retórica y hermenéutica», *Via Spiritus, revista de Historia da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 13, pp. 19-44.

San José Lera, Javier (2010): «La traducción poética de los salmos en el Renacimiento: propuesta de método», en Francisco Bautista y Jimena Gamba (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, Semyr, pp. 743-752.

Siena, Sixto de (1575): *Bibliotheca Sancta a F. Sixto Senensi,...collecta...* Lugduni: Sumptibus Philippi Tinghi Florentini.

Sigler, María del Carmen (1994): «Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción», *Salina*, 8, pp. 42-48.

Steiner, George (1981): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: Fondo de Cultura Económica.

Schwartz, Lía y Samuel Fasquel, eds. (2017): Francisco de Quevedo, *Prólogo a las obras de fray Luis de León*, en Mercedes Blanco, *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*. Disponible en línea: <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo> [Último acceso, 15 octubre 2021].

Sutherland, Annie (2010): «Performing the Penitential Psalms in the Middle Ages», en *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, eds. Manuele Gragnolati & Almut Suerbaum, Berlin: De Gruyter, pp. 15-37.

Titelmanus, Franciscus (1556): *Elucidatio in omnes psalmos*, Lugduni: Apud Gulielmum Rovillium, 2 vols.

Trinkaus, Charles (1964): «Humanist Treatises on the Status of the Religious: Petrarch, Salutati, Valla», *Studies in the Renaissance*, 11, pp. 7-45.

Trinkaus, Charles (1970): *In our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanistic Thought*, Chicago: Chicago University Press, 2 vols.

Trinkaus, Charles (1979): *The Poet as Philosopher: Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*, New Haven & London: Yale University Press.

Trinkaus, Charles (1983): «Humanism and Poetry», *The Scope of Renaissance Humanism*, Ann Arbor: The University of Michigan, pp. 88-140.

Vilas Boas, Alex (2012): «A ideia de poiésis na Teologia Cristâ», *Teoliterária*, 4, pp. 264-290.

Wilson, Edward M. y José Manuel Blecua, eds. (1953): Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas*, Madrid: CSIC.

Witt, Ronald G. (1977): «Coluccio Salutati and the Conception of the Poeta Theologus in the Fourteenth Century», *Renaissance Quarterly*, 30.4, pp. 538-563.

La *contaminatio*[1] literaria en las 'silvas'[2] del *Heráclito cristiano*[3]

Antonio Ramajo Caño
Universidad de Salamanca

1. El contexto literario y litúrgico de los salmos de Quevedo

En 1613, en un contexto literario y litúrgico, académico y vivencial, en el que los salmos y el *Libro de Job*, alcanzan honda influencia, Quevedo, bien impregnado ya de lecturas de autores profanos y cristianos,[4] dirige a su tía doña Margarita de Espinosa el *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*.[5]

En el Siglo de Oro aparecen bastantes traducciones y comentarios de los salmos.[6] La *contaminatio* entre el mundo clásico y bíblico es constante. En ese

[1] Terencio defiende la *contaminatio*, 'mezcla', de comedias griegas para escribir sus propias obras. Se sirve del verbo *contaminare*: vid. los prólogos a *Andria*, v. 16, y a *Heautontimorumenos*, v. 17. Para el término de *contaminatio*, vid. Bravo (2001: 34-37).

[2] Si siguiéramos la terminología de Juan Caramuel (*Primer Cálamo*, 1665, t. II, cap. V, artículo XVIII: vid. Alonso Veloso 2012: 624, nota 17), algunas de las *silvas* incluidas en el *Heráclito cristiano* recibirían el nombre de *madrigal*, pues tienen menos de veinte versos. Pero nosotros reservamos ese nombre para poemas de corte amoroso, bien estudiados por la propia Alonso Veloso (2012). Además, Jauralde Pou (1991: 177), al establecer la cronología de las silvas de Quevedo, en 1613 dice, a propósito del *Heráclito cristiano*, que «muchos de los salmos tienen la factura de la silva. Idéntico rótulo había empleado Espinosa para algunas de sus silvas religiosas, lo que parece haber sido una moda poética de hacia 1605».

[3] Seguimos el texto de Schwartz y Arellano (1998), aunque la numeración de los salmos es la de Blecua (1968). No podemos tocar nosotros en este trabajo el problema ecdótico que plantea el *Heráclito*: vid. Varela (1995).

[4] Es bien conocido su aprecio por la literatura patrística: vid. López Poza (1991); y vid. Fasquel (2020), para Tertuliano y Quevedo.

[5] Para este prólogo, vid. la nota de Ramajo Caño (2020: 143-144).

[6] Puede seguirse su ritmo de aparición en Diego Lobejón (1996: 29-100), sin olvidar el estudio de Alberto Blecua (1993), expuesto en Salamanca, en 1979. Un buen panorama sobre los salmos bíblicos y sus versiones y paráfrasis en el Siglo de Oro puede verse en Núñez Rivera (1993). Para las paráfrasis de los salmos de Jorge de Montemayor, vid. Esteva de Llobet (2004). Resulta interesante la traducción de Mal Lara (1568: fol. 29) de un fragmento del salmo

panorama de versiones y traducciones, destaca la labor ingente de fray Luis de León. Quien le sirvió de mayor estímulo para tan magna empresa fue Arias Montano,[7] con su *Davidis regis ac Prophetae aliorumque sacrorum Vatum Psalmi ex hebraica veritate in latinum carmen… conversi* (Amberes, 1573). También él, como luego hará fray Luis, pretende adaptar la métrica horaciana al texto bíblico.[8]

Pero Quevedo, para su labor salmística en el *Heráclito cristiano*, no recibe solo el estímulo de autores que traducían o adaptaban al castellano el texto bíblico, sino también el de un contexto litúrgico, en el cual el canto y lectura de los salmos constituían elementos esenciales en la confección de una práctica devocional. En este sentido, nos referiremos de pasada a dos manifestaciones litúrgicas muy entrañadas en aquellos tiempos: el llamado *Oficio de tinieblas* y el *Oficio de difuntos*.

«El Oficio de Tinieblas era la ceremonia litúrgica que llevaba a cabo la Iglesia católica los días de Miércoles, Jueves y Viernes Santos al caer la tarde en la Liturgia de las Horas […] para preparar y favorecer interior y exteriormente la memoria de la muerte de Jesucristo». El centro icónico del acto penitencial era un candelabro especial que sostenía 15 velas, llamado tenebrario, las cuales representaban a los 11 apóstoles que permanecieron fieles tras la traición de Judas Iscariote, a las tres marías (María Salomé, María de Cleofás y María Magdalena) y a la Virgen María, cuyo cirio era más destacado que los otros. Tanto las luces del templo como las velas se iban apagando una tras otra, para quedar el templo prácticamente a oscuras tras el canto de los salmos».[9] Añádase que un último cirio, el número quince, el más destacado, no se apagaba, sino que se colocaba en la parte trasera del altar, para resaltar la esperanza de la resurrección de Cristo. De hecho, en algunas descripciones

126, *Nisi Dominus custodierit civitatem*, por cuanto trata de imitar la métrica horaciana, y lo hace de acuerdo con su modelo: Marco Antonio Flaminio: «Si el buen padre de todos en concordia, / no guarda la república, / en vano guardarán los fuertes príncipes / la ciudad y sus términos» (cita la *Explanatio* del citado Marco Antonio Flaminio, 1489-1550, en *In librum psalmorum brevis explanatio*, París, 1545, fols. 249-250). Y, según decimos, sigue la trad. de Flaminio, que no encontramos en esa obra de 1545, sino en las que citamos a continuación de los versos transcritos: «Nisi ciuitatem et ciuium concordiam / defendat optimus pater, / et ciuitatem et ciuium concordiam / frustra tuentur principes…» (*Davidis regis et vatis inclyti salmi*, fol. [y6]. Sí se recogen los versos en la ed. de la *Brevis explanatio* de 1547, en París, fol. 385). Vid. también la trad. de Mal Lara de un fragmento del salmo 49, «Invoca me», v. 15: «Llámame, peccador, en cualquier día / questés atribulado, yo prometo / librarte, y lo terné por gloria mía» («Centuria segunda», fol. 48v.); y del salmo 118, «Bonum mihi…», v. 71, : «Quán bien me fue, mi Dios, que con afrenta, / Tú me derribes, porque así comience, / contigo y con tu ley a tener cuenta» («Centuria segunda», fol. 48v.). Vid. Alberto Blecua (1993: 91) y Ramajo Caño (2012: 490). Para Mal Lara como poeta sacro, vid. Escobar (2017).

[7] Para los textos de estas traducciones, vid. la ed. de Cuevas (1998: 425-502). Además, fray Luis es autor de una *In psalmum vigesimum sextum explanatio* (1580): vid. la ed. bilingüe de Becerra Hiraldo (1991). Para cuestiones bibliográficas, vid. Ramajo Caño (2009: 592-593, nota 4). Vid. el comentario de San José Lera (2011) a la trad. castellana de este salmo, en verso, de fray Luis: «Dios es mi luz y vida».

[8] Vid. Ramajo Caño (2012: 489). En la bibliografía citamos otra edición, de 1574, que es la consultada.

[9] Son palabras de Chuvieco (2018). Vid. también Thurston (1912). Se trata de una celebración particularmente importante antes del Concilio Vaticano II, concluido en 1965.

del oficio se considera a este cirio como símbolo del propio Cristo.[10] Preciso es tener en cuenta también que a cada cirio correspondía el canto de un salmo.[11]

El Oficio de difuntos, por su parte, de enorme relieve en aquella sociedad, en la que la muerte se percibía con una dimensión muy diferente a la actual (el propio Quevedo escribe una *Doctrina para morir*, 1634),[12] merece nuestro interés, pues en él figuran abundantes salmos,[13] entre ellos, tres de los llamados «penitenciales»: el 129 (dos veces), el 6 y el 50 (en este orden).[14] También en el Oficio resaltan textos del *Libro de Job*.[15] No resulta casual que, entre los muchos poemas, originales o traducidos, atribuidos a fray Luis de León, figuren «Las nueve lecciones de Job del oficio de difuntos. *Parce mihi, Domine, etc.*».[16] Sin duda, eran textos imprescindibles en el contexto cultural y religioso de la época.

Parece pertinente que hayamos citado a fray Luis de León. Afinidad honda enlaza al catedrático salmantino y a Quevedo: el gusto por los salmos y por el «Libro de Job», como cauces para el desgarro afectivo;[17] el carácter, de ambos, de

[10] Vid. *Ecwiki.Enciclopedia católica on line*, s. v. *Tenebrario*.

[11] Parece, con todo, que algunas comunidades religiosas siguen practicando este oficio, si bien ya en lengua vernácula: vid. el opúsculo titulado *Liturgia de las Horas. Oficio de tinieblas para el triduo pascual*.

[12] Vid. Quevedo, *Obras*, t. II, pp. 39-57 (para cuestiones bibliográficas de la *Doctrina para morir*, vid. Alonso Veloso 2009). En aquellos tiempos se valoraba el mantener la consciencia en el momento de la muerte, para poder arrepentirse de los pecados, frente al deseo de muerte inconsciente en los tiempos presentes. Vid. las *Coplas* de Jorge Manrique: «Assí…, / todos sentidos humanos / conservados…» (vv. 469-471). Y se escribían libros para el momento del morir: piénsese en la *Agonía del tránsito de la muerte* (1537) de Alejo Venegas de Busto. Para la «muerte lúcida» en la tradición clásica, particularmente en Cicerón, vid. Rey (2005: 301).

[13] Los salmos que figuran son los siguientes y en el orden siguiente: 114, 119, 120, 129, 137, 145, 94, 5, 6, 7, 22, 24, 26, 39, 40, 41, 50, 64, 62, 66, 148, 149, 150, 129 (repetido, según se ve). La numeración corresponde a la de la Vulgata, que difiere ligeramente de la de las biblias traducidas del texto hebreo.

[14] La importancia de este *Oficio* propiciaba que la Iglesia publicara opúsculos como el que citamos en la bibliografía, o que lo incluyera en los devocionarios, como el de Benetti (s. a.: 738-805). Para la historia del Oficio de difuntos, la importancia, en él de los salmos, y de los salmos penitenciales en particular, vid. Baldó Alcoz y Pavón Benito (2016). Los salmos penitenciales son los siguientes: 6: «Domine, ne in furore tuo arguas me»; 31: «Beati quorum remissae sunt iniquitates»; 37: «Domine, ne in furore tuo arguas me»; 50: «Miserere mei, Deus, secundum magnam / misericordiam tuam»; 101: «Domine, exaudi orationem meam»; 129: «De profundis clamavi, ad te, Domine»; 142: «Domine, exaudi orationem meam». Los salmos penitenciales se han editado frecuentemente, para avivar la meditación de los fieles: vid. la trad. de Petite (1784). Vid. una ed., más moderna, de los salmos penitenciales en el devocionario citado de Benetti (s. a.: 716-738). Para el aprecio por esta clase de salmos en la poesía del XV, vid. Núñez Rivera (2001).

[15] Para la importancia del *Libro de Job* en el Oficio de difuntos en la Edad Media, vid. Cabello Llano (2019: 30-32). El *Libro* sigue siendo importante en épocas posteriores: bien se ve en el caso de Quevedo. Con todo, no gozó esta obra bíblica de abundantes comentarios en el siglo XVI, vid. San José Lera (1991).

[16] Vid. el comienzo de la primera: «Perdona ya, Señor las culpas mías, / por quien mi triste cuerpo es lastimado, / pues bien sabes que son nada mis días» (vv. 1-3: *Job* VII, 16-21), en el «Apéndice a la tercera parte» de la ed. de Merino, vol. VI, pp. 441-442. En la segunda lección se lee el «Taedet animam meam vitae meae» (*Job* X, 1-7). Comienzan los versos atribuidos a fray Luis: «El alma de mi vida ya enfadada / me hace contra mí decir razones / en odio de una vida tan pesada», vid. ed. Merino (VI, 442).

[17] El gusto de Quevedo por este libro bíblico se manifiesta también en la composición de su obra *La constancia y paciencia del santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, 1641-1642 (en Quevedo, *Vida y obras pósthumas*, 1772: t. VI, pp. 209-308). Tiene, además, Job un romance en que versiona el capítulo 3 del *Libro de Job*, «Lamentándose Job ('Pereat dies in qua natus sum')»: Blecua (1968: 212-215). Para la influencia de la Biblia en Quevedo es útil el catálogo de Arellano (2004).

poetas filólogo; la armonía, en los dos, entre traducción y creación, entre escritura y estudio. En efecto, la labor creadora de Quevedo es, como en fray Luis, inseparable de su faceta traductora, sea de autores profanos[18] o de textos bíblicos.[19] No es casualidad, por otro lado, que en 1631 Quevedo publicara la primera edición de las poesías luisianas, en casi su totalidad inéditas.[20]

2. Análisis de los salmos de Quevedo

En ese contexto litúrgico y literario surge, según decimos, el *Heráclito cristiano*. No sabemos hasta qué punto este poemario brota de una crisis personal del autor, de carácter religioso, con lloro de los *delicta iuventutis*. Alfonso Rey (2013: 307) ha señalado bien el paralelismo entre Quevedo y el Petrarca de los salmos,[21] y, sobre todo, y ello nos interesa de manera particular, la concordancia entre el rechazo de Horacio a seguir sus amores con Cínara, conforme canta en IV, 1, y el arrepentimiento quevedesco de los yerros de su juventud. Literariamente, pues, sin entrar en la entraña vital de nuestro poeta, se confecciona, en nuestra opinión, en el *Heráclito*, una magna *renuntiatio amoris*,[22] *renuntiatio* que no ha de evaluarse como un cambio absoluto en el currículum poético del autor: no presupone un abandono radical de la poesía profana.[23] Ahora bien, la *renuntiatio* supone orillar, aunque sea momentáneamente, una senda literaria para elegir otra. Quevedo se aparta, pues, de los cancioneros petrarquistas, insuflados también de espíritu clásico, para instalarse en el terreno confesional del pecador aherrojado en la culpa, que intenta subir a la luz de la gracia. Y aquí retornamos a Petrarca, quien, embebido en su cancionero amoroso, empapado de lecturas ciceronianas, no puede menos de buscar otra

[18] Vid., como ejemplo, su traducción de las *Anacreónticas*. Cf. el estudio de García Sánchez (2018). Vid. la edición de Gallego Moya y Castro de Castro (2018).

[19] Para estos últimos, vid. Núñez Rivera (2006). Vid. la ed. de la traducción de Quevedo *Lágrimas de Jeremías castellanas* (1613, si es que no es ya de 1609), traducción de los famosos *Trenos* o *Lamentaciones del profeta Jeremías*, por parte de Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez (2018). Hay concomitancias entre el *Heráclito* y este opúsculo quevedesco (vid. la nota de Ramajo Caño 1995: 532-533): por el tono lacrimoso, expresión del arrepentimiento, y por la forma métrica, en lo tocante a las «silvas» del *Heráclito*, pues Quevedo, en las *Lágrimas* introduce paráfrasis de versículos bíblicos, en tiradas de versos sueltos, heptasílabos y endecasílabos, tiradas hermanas, métricamente, de las silvas.

[20] Vid. la descripción de esta ed. de 1631 en Ramajo Caño (2009: 620-622). A lo largo de este trabajo, nos referiremos a posibles ecos luisianos en la poesía de Quevedo. Para la fortuna de fray Luis en el poeta que estudiamos, vid. el excelente trabajo de Palomares (2016: 231-255).

[21] Nos parece que Petrarca se ciñe más a los salmos bíblicos que nuestro Quevedo. Petrarca se acerca a la versión, más que a la creación. Conviene señalar, con Martellotti y Bianchi (1976: 214), que a Petrarca «lo spirito che li anima è assai vicino a quello delle *Confessione* agostiniane». Sobre San Agustín, Petrarca y Quevedo trataremos en líneas posteriores.

[22] Para este tópico en la poesía latina, mediolatina y provenzal, vid. Pérez Milán (2017-2018); para el tópico en la poesía áurea, vid. Ramajo Caño (2001a). Para la cuestión del posible trasfondo biográfico en el *Heráclito* y en las *Rimas sacras* (1614) de Lope de Vega, vid. Gallego Zarzosa (2009).

[23] Para opiniones varias sobre este sesgo temático, en el *Heráclito*, de Quevedo, vid. Patricio (2018).

senda de modelos, para sus ansias existenciales, y en ellas san Agustín tendrá un claro papel principal:[24] en definitiva, Quevedo recuerda al gran poeta italiano en esa dualidad de lecturas clásicas y religiosas, con el santo de Hipona como mentor en un lugar destacado.[25] En el poeta italiano y en el poeta español la mezcla, pues, de influjos en sus textos resulta inevitable.

El título parcial del poemario de Quevedo señala ya una *contaminatio*: a la figura griega, Heráclito, se le adjunta el adjetivo *cristiano*, en una *callida iunctura*, que diría Horacio (*Ars poetica* 47-48).[26] Heráclito se presenta en los siglos áureos como el filósofo que llora, enfrentado a Demócrito, que, ante la misma realidad, ríe.[27] La segunda parte del poemario (*segunda arpa a imitación de la de David*) marca ya claramente una de las fuentes del texto: los salmos, atribuidos en la tradición, al rey David.[28]

Pasamos ya a estudiar aquellos salmos que ofrecen la forma métrica de la silva.

2. 1. Los «salmos penitenciales»

Con este epígrafe nos referimos a los salmos impregnados de sentimientos de compunción —son la mayoría de ellos—. No obstante, como se irá comprobando, la separación en los salmos quevedescos entre aquellos regidos por arrepentimiento o por veta neoestoica no es del todo absoluta.[29]

2. 1. 1. Salmo III («¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo»?)

Comienza la silva, acaso, con el eco de una frase ciceroniana, que los escolares europeos han traducido durante siglos: «Quo usque tandem abutere, Catilina,

[24] Para la presencia de san Agustín en Petrarca, vid. Rico (1991). Para el influjo agustiniano en el propio cancionero petrarquista, vid. Armisén (2012). El influjo de san Agustín en el Siglo de Oro fue intenso: vid., para santa Teresa, Cámara (2011); para fray Luis de León, Béhar (2011); para Lope de Vega, Lezcano Tosca (2009).

[25] Quevedo fue lector atento y constante de san Agustín. Vid. un interesante consejo en la *Introducción a la vida devota*, cap. XVII, *Obras* (1772: 141): «Ten siempre a mano algún buen libro de devoción, como son […] las *Confesiones* de San agustín…» (aunque, en realidad, se trata de una traducción de la obra del mismo título de san Francisco de Sales. Pero Quevedo no se aparta del consejo del santo). Para el influjo de san Agustín en Quevedo, con notas para la diferencia entre el santo y la doctrina estoica, vid. Méndez (2005).

[26] Desconocemos nosotros si esa *callida iunctura* es original de Quevedo o ya imitó algún título preexistente. Tal *iunctura*, en todo caso, parece que era del gusto de las personas del siglo XVII, según Fisher (2007: 76), quien anota la existencia de un anónimo *Heraclitus christianus, hoc est, peccatoris poenitentis suspira, lachrymae* (Colonia, 1615, con aprobación del 30 de julio de 1611). Vid., además, Alonso Veloso (2015).

[27] Para la figura de Heráclito, enfrentada a Demócrito, es fundamental Bécares (1980), quien señala que el tópico se hunde en la tradición griega, entre los filósofos peripatéticos (s. iv a. C.), aunque resulta —añade— imposible señalar fechas concretas. Para la posible influencia de los textos de Heráclito en el poemario que estudiamos (influencia que se nos ocurre bastante problemática: sobre la cuestión volveremos posterioremente), vid. Fisher (2007).

[28] En realidad, los salmos pertenecen a autores varios y a épocas diferentes: vid. Nácar y Colunga (1965: 683-691), y Alonso Schökel y Carniti (1992: 85-86).

[29] Para una estructuración, minuciosa, del poemario del *Heráclito*, vid. Gallego Zarzosa (2009).

patientia nostra?» (*In Catilinam* I, i, 1). Con todo, bien podría Quevedo seguir expresiones idénticas del texto salmístico.[30]

Ya en el primer verso se comprueba el tema del salmo: la sanación viene de Dios.[31] Es idea, bien entrañada en la tradición cristiana, que toca, por ejemplo, fray Luis en su oda VI, con la que, tal vez, mantiene el poema de Quevedo concomitancia en alguno de sus versos. El poder todopoderoso de Dios, verdaderamente sanador, se manifiesta en la inmensa capacidad que tiene de perdón:

> resplandece el poder inaccesible
> en dar facilidad a lo imposible,
> y tu piedad inmensa
> más se conoce en mi mayor ofensa (Quevedo, III, 11-14).

Téngase presente lo que dice Magdalena a Cristo, a quien denomina *médico*, en el final de la oda luisiana citada:

> preséntote un sujeto
> tan mortalmente herido, cual conviene,
> do un médico[32] perfeto
> de cuanto saber tiene
> dé muestra, que por siglos mil resuene (VI, 86-90).[33]

El poeta, en el salmo quevedesco, llora copiosamente porque Dios se muestra sordo a sus plegarias. Implícitamente, suplica al Todopoderoso que le preste oído, en la senda del salmista: «Domine, exaudi orationem meam; / auribus percipe obsecrationem meam…» (salmo 142, 1: 'Señor, escucha mi oración, que tus oídos reciban mi plegaria'). Esa súplica del texto bíblico se hará litúrgica. En las *Letanías mayores*, por ejemplo, que se rezaban el 25 de abril, día de San Marcos, brotaba, suplicante, el ruego apasionado: «Christe, audi nos; -Christe exaudi nos (…)».[34]

---

[30] Vid. salmo 12: «Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem?» (v. 1: '¿Hasta cuándo, Señor, me tendrás por completo olvidado?'). Vid. también salmos 73, 10; 78, 5; 81, 2; 88, 47; 89, 13; 93, 3. Hasta el v. 6, inclusive, en el poema de Quevedo, la interrogación configura los versos, y también la anáfora: *hasta cuándo*…, *cuándo*…, *cuándo*…

[31] Vid. el apóstrofe «salud del mundo enfermo» (v. 1).

[32] En *De los nombres de Cristo*, lib. III, «Jesús», ed. San José Lera (2008: 454), fray Luis habla de la poquedad del alma si Cristo no fuera «*médico* que curara mil llagas», vid. Ramajo Caño (2012: 43). La figura de Cristo médico procede de los primeros tiempos de la Iglesia. Quien primero aplicó este apelativo a Cristo, al parecer, fue san Ignacio de Antioquía (35-108 o 110): vid. Hernán Vázquez (2018: 119-120). En los salmos 37 («Domine, ne in furore tuo arguas me») y 40 («Beatus qui intellegit super egenum et pauperem») se aprecia ya el poder sanador de Dios, a quien acude, pidiendo socorro, el salmista.

[33] Nardoni (2010: 144) relaciona este poder inmenso que Dios tiene de perdonar con santa Teresa, *Libro de la vida*, VI, 12.

[34] Vid. el texto en Molina (1947: 728). Vid. también el salmo 101, 1: «Domine, exaudi orationem meam, / et clamor meus ad te veniat» (este versículo se convierte en litúrgico: figura con frecuencia en preces en el viejo *Misal romano*, concretamente, por ejemplo, en las oraciones introductorias de la misa, 1947: 81); vid. el salmo 118, 149: «Vocem meam audi secundum magnam misericordiam tuam…»; vid. el 129: «De profundis clamavi ad te, Domine: Domine

El alma, en la tradición cristiana, puede ser una pradera mística, un *locus amoenus*, pero para ello necesita agua y sol. Cuando está empecatada, se convierte en *yermo* (v. 4). El arrepentimiento, si llega, se manifestará en ríos de lágrimas, que desembocarán en el «mar» (v. 4), que es Dios.[35] Al producirse tal conmoción en el alma, esta recibe otra agua: el agua de la gracia divina. Pero el pecador del salmo de Quevedo observa su alma convertida en yermo, envuelta en noche. Y suspira por que el «hermoso día» del sol divino destierre la «escuridad». Nos encontramos con lugares comunes: el propio fray Luis, en la oda citada, nos presenta a Magdalena que desea la conversión de sus ojos, antaño *fraguas* (VI, 80) eróticas, en *fuentes* de agua signo de vida nueva.[36] Además del agua, según decimos, la pradera necesita la luz del sol. Por eso el poeta se pregunta: «¿Cuándo amanecerá tu hermoso día / la escuridad que el alma me anochece?» (3-4). El alma está sumida en las tinieblas del pecado, pero la luz de Dios, o Cristo, podrá esclarecerla. Es tópico en la Escritura la luz como símbolo de Cristo, y las tinieblas, como símbolo del pecado. Por eso decía san Pablo: «Eratis enim aliquando tenebrae, nunc autem lux in Domino» (*Efesios* 5, 8-9: 'Fuisteis en algún tiempo tinieblas; ahora sois luz en el Señor').[37] También el amanecer, del que habla Quevedo, tiene valor simbólico. El mismo san Pablo dirá: «Nox praecessit, dies autem appropinquavit. Abiciamus ergo opera tenebrarum et induamur arma lucis» (*Romanos* 13, 12: 'La noche desapareció, y el día se acerca. Expulsemos, pues, las obras de las tinieblas y vistámonos de las armas de la luz'). Se trata de salir del pecado, las tinieblas, para dejarse impregnar de la gracia, la luz. Quevedo se ancla, pues, en una tradición cristiana bien conocida. No desconocería las obras de santa Teresa, editadas en 1588, por su admirado fray Luis de León. En el *Libro de la vida*, cap. 11, 6, la santa mística compara el alma con un huerto, necesitado de cuidados, en el que crecerán las plantas anhelantes de agua.[38]

---

exaudi vocem meam» (v. 1). Vid., además, la *oratio* del domingo segundo después de Epifanía: «…supplicationes populi tui clementer exaudi» (1947: 267).

[35] Vid. Moreno Castillo (2009: 301-302).

[36] De pasada, recordemos, para contextualizar esta manifestación de dolor, las lágrimas, algo que ya hemos dicho: Quevedo es autor de un libro titulado *Lágrimas de Jeremías castellanas*.

[37] Vid. la primera epístola de Juan: «Deus lux est, et tenebrae in illo non sunt ullae» (1, 5: 'Dios es luz, y en él no hay tinieblas'). En el evangelio de Juan, Cristo exclama: «Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris» (8, 12: 'Yo soy la luz del mundo: quien me sigue no anda en tinieblas'). La razón de la venida de Cristo «fue desterrar del mundo la noche del error y, como dijo san Juan, resplandecer en las tinieblas la luz…» (fray Luis de León, «Faces de Dios», *De los nombres de Cristo*, p. 59: aquí fray Luis se refiere al citado evangelio de Juan, 1, 5).

[38] En ese huerto, en esa alma, hay una fuente y un sol, que engendran copiosos frutos. La fuente y el sol han de ser símbolos de la gracia (vid. *Moradas* I, i, 1-3). Para las distintas modulaciones de estos símbolos en santa Teresa, vid. Serés (2003: 137-154). Vid. también san Juan de la Cruz: «Dios está como el sol sobre las almas para comunicarse a ellas» (*Llama de amor viva*, canc. III, 47: Juan de la Cruz, 1973: 950); los avarientos «están … apartados de la fuente que solamente los podía hartar, que es Dios» (*Subida del Monte Carmelo* III, cap. 19, 7: Juan de la Cruz 1973: 582). El agua como símbolo de la gracia tiene base bíblica, bien clara en el evangelio de Juan: es el «aquam vivam» de Juan, 4, 10 y 11, «salientis in vitam aeternam» (Juan, 4, 14: 'agua que salta hasta la vida eterna'). Vid. también Juan, 7, 37-38 (palabras de Jesús): «Si quis sitit, veniat ad me et bibat. Qui credit in me […] de ventre eius fluent aquae vivae» ('Si alguien tiene sed, venga a mí y beba. Quien cree en mí… de su vientre brotarán aguas vivas'. Para Espinel (1998: 100),

El salmo, penitencial de Quevedo, embargado de arrepentimiento, acoge, con todo, una nota horaciana, al hablar del poder inmenso de Dios, a quien compara con el rayo y con la muerte: «Su fuerza muestra el rayo en lo más fuerte / y en los reyes y príncipes la muerte» (9-10). Pero ese poder extraordinario de Dios se convertirá en perdón inmenso. Los versos de Quevedo se impregnan de sustancia gnómica, tan frecuente en la literatura antigua, cargada con frecuencia de intención docente.[39] Horacio, II, x, 9-11,[40] había dicho:

> Saepius uentis agitatur ingens
> pinus et celsae grauiore casu
> decidunt turres feriuntque summos
> fulgura montis
> ('Con frecuencia el erguido pino recibe el azote de los vientos y las torres elevadas con mayor estruendo caen, y los rayos hieren a los montes más empinados').[41]

2.1.2. Salmo IV («¡Que llegue a tanto ya la maldad mía!»[42])

Se trata de un salmo penitencial, pues, implícitamente, el poeta pide perdón a Dios: implícitamente, pues, no dirige un imperativo a la manera del *miserere mei* del salmo 50, salmo penitencial por excelencia.[43] Sus culpas han transpasado toda medida, hasta el punto de que suponen una tentación a Dios, pues ponen a prueba la misericordia divina o su justicia severa.[44] El salmo no presenta pecados específicos, de menor gravedad, sino un hundimiento del alma en el mal. Por eso, quien «oye» la desmesura del pecador cae en el espanto (v. 2). Parece como si Quevedo se sirviera de expresiones muy de Virgilio, de carácter parentético en ocasiones, cuando el vate latino quiere introducirnos en campos extraordinarios. Recuérdese el «horresco referens» de *Eneida* II, 204, en el momento en que Eneas se dispone a contar el terrible episodio de Laoconte.[45]

---

agua es «metáfora que sugiere al Espíritu Santo, a los dones divinos»). Ese simbolismo del agua y del sol llega, al menos, hasta Antonio Machado, «Anoche cuando dormía» (*Soledades. Galerías. Otros poemas*, 1907).

[39] Sobre esta cuestión trataremos en un próximo libro: *Retórica y vida en la poesía áurea (la herencia clásica)*.

[40] En la oda «Rectius, uiues, Licini…».

[41] Son versos que ya gustaban en el siglo XV. Vid. Gómez Manrique, «Defunzión del noble caballero Garci Laso de la Vega»: «De los fuertes rayos e casos turbados / los valles e llanos son siempre seguros, / pero no, señora, las torres e muros / que son en las cuestas e altos collados» (estr. 20, 1-4: ed. Alvar 1969: 680). Para algún eco de esta oda horaciana en las letras españolas, vid. Ramajo Caño (2012: 277). Para mucha información sobre Horacio en el Siglo de Oro, vid. Marías (2016).

[42] En Blecua (1968: 21): «¡Que tenga yo, Señor, atrevimiento!».

[43] Es expresión frecuente en los salmos (y aparece innumerables veces en la liturgia anterior al Concilio Vaticano II): Vid. salmo 4, 2: «Miserere mei et exaudi orationem meam»; 9, 14: «Miserere mei, Domine»: Vid., además, salmos 24, 16; 25, 11; 26, 7; 30, 10; 40, 5 y 11; 85, 3 y 16; 118, 29, 58 y 132. Vid. 122, 3: «Miserere nostri, Domine, miserere nostri».

[44] «¡Qué llegue a tanto ya la maldad mía / de procurar con los pecados míos / agotar tu piedad o tu tormento!» (vv. 1-3).

[45] Cuando Eneas desea realizar un sacrificio en Tracia, brota sangre de las raíces de un árbol, y el héroe comenta: «Horrendum et dictu video mirabile mostrum» (*Eneida* III, 26. 'Veo un acontecimiento admirable y horrible de contar'). Al describir a la Fama, especie de ave monstruosa, el poema dirá: «mirabile dictu» (*Eneida* IV, 182).

El poeta se siente incapaz de salir del pecado. Tal parálisis se muestra en sus deficiencias físicas (vv. 5-6): se halla sin voz, sin capacidad para las lágrimas.[46] El pecado, equivalente al *furor* latino, tan presente en los elegíacos, resulta invencible:[47] es superior a la posibilidad de desaparecer por desengaño (v. 7), sentimiento tan caro a Quevedo, de sabor estoico. El *mundo*, uno de los enemigos del alma (los otros dos son el demonio y la carne), «ha hechizado» al pecador.[48] El poeta teme, con razón, la *saña* (v. 9) de Dios, dado su poder y su inteligencia, a la que nada se esconde. El poeta parece otro Adán, quien, tras el pecado, «abscondidit se» (*Génesis* 3, 8), aunque inútilmente. Encontramos aquí ese Dios justiciero, tan presente en el Antiguo Testamento, aunque en la Escritura también se aprecia la compasión y dulzura de Jehová. Quevedo, implícitamente, parece que desea tornar a la senda de la ley divina, a la persuasión de que «Principium sapientiae timor Domini» (*Proverbios* 9, 10: 'El principio de la sabiduría es el temor del Señor').

2. 1. 3. Salmo V («Como sé cuán distante»)

Este poema está inspirado en el salmo penitencial, famoso, 129, «De profundis clamavi ad te, Domine». Es, como el texto bíblico, un poema de arrepentimiento y dolor por los pecados. Pero, mientras el texto de la Escritura abre, con intensidad, la puerta a la esperanza, el perdón y la redención, redención extendible a todo Israel («et ipse redimet Israel», v. 8), Quevedo intensifica, en gran medida, el «desgarrón afectivo» (conocida expresión de Dámaso Alonso):[49] se queda en el arrepentimiento y dolor por los pecados, cuya conciencia lo sume en «terrible confusión, confuso espanto» (v. 12), con una *derivatio* que enfatiza la oscuridad del corazón del poeta. La redención del salmista a la que hemos aludido, en el texto de Quevedo se transforma en una alusión a la pasión de Cristo («¡del que a tu sufrimiento debe tanto»!, v. 14 y final), que expresa el gusto barroco por la mirada al crucificado, mirada reclamada por la rica imaginería de la época, conforme se formaliza, literariamente, de manera excelsa en el soneto anónimo «No me mueve,

---

Recuérdese el famoso comienzo de *Eneida* II, 3: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem» ('Infando, reina, es el dolor que me ordenas renovar'). Vid. la cita del verso y su utilización retórica en Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXXIV, ed. Correa Calderón (1969: 62). No es destacartable el influjo de las *Confesiones* de san Agustín, entreveradas de expresiones exclamativas e interrogativas que avecinan la prosa al verso lírico. Repárese en el comienzo del lib. VI, cap. 1, 1: «Spes mea a iuventute mea! [expresión del salmo 70, 5]: Ubi mihi eras et quo recesseras?» ('¡Esperanza mía desde mi juventud! ¿Dónde estabas y adónde te me habías apartado?').

[46] Vid. el quiasmo enfático en v. 6: «agua a mis ojos falta, a mi voz bríos».

[47] También figura este término en Herrera: «Sigo al fin mi *furor*…» (*Algunas obras*, s. I, v. 12: ed. Cuevas 1985: 356). Fernando de Herrera intenta, una y otra vez, con la razón, vencer el *furor* amoroso, la locura, aunque aquella sale vencida: vid. Ramajo Caño (2002).

[48] «El mundo, el demonio y la carne son enemigos del alma porque con sus tentaciones nos inducen al pecado» (*Catecismo de la doctrina cristiana*, p. 50). Para el tema de la magia y hechicería en el Siglo de Oro, con matices y deslindes, vid. Montaner y Lara (2014).

[49] Alonso (1971: 497-580).

mi Dios…». El salmo de Quevedo supone, pues, una recreación muy personal del bíblico 129.[50] Pero Quevedo no se sirve solo de la Escritura. Probablemente, toda la tradición del género elegíaco, desde los latinos, hasta los renacentistas, ha dejado su eco en este desarreglo de la mente, que se sale de su centro y equilibrio.

La distancia entre el alma y Dios se manifiesta intensamente en el v. 4: «donde estás *radïante*». La diéresis proporciana énfasis a *radïante*, estableciendo así una antítesis profunda entre la situación de Dios, lleno de luz en el paraíso, y la *confusión* (12) infernal del pecador. En el término *radïante* acaso haya una contaminación entre la luz que la tradición bíblica proporciona a Dios, habitante del cielo estrellado[51], y el *candidus* clásico, epíteto aplicado a los dioses y a los héroes, como al Dafnis de la bucólica V de Virgilio[52] o al Baco de Horacio, I, XVIII, 11.[53]

2.1.4. Salmo VI («*¡Que llegue a tanto ya la maldad mía!*»)

El salmo contiene los siguientes componentes semánticos: conciencia profunda de pecado extremo; pertinacia en el pecado (el pecador no desea, incluso tiene miedo de salir de esa situación); y conciencia de que tal situación de pecado supone hondísima destrucción: «mortal enredo» (v. 10), «baja servidumbre» (v. 13), «gran cautiverio» (v. 16)[54] y «sujeción […] fiera» (v. 22),[55] «infierno» (v. 21), en fin, adelanto del infierno de los novísimos, que parece poco en comparación con el que ahora sufre el alma (los dos versos finales se constituyen en epifonema: resumen y conclusión del poema).[56] El poeta, según se aprecia, juega con los significados de la palabra *infierno*: 'situación en la que se encuentran los condenados tras la muerte', según la doctrina cristiana; y 'situación de profundo sufrimiento'.

En los vv. 2-5, el poeta introduce un paréntesis, al modo del salmo IV, en el que se expresa la conmoción que surge de la situación pintada, en este caso, conmoción en el propio Dios. Es otra vez la exclamación virgiliana del «horresco referens», adaptada al texto.

Pero acaso el componente fundamental del salmo sea esa pertinacia que le impide salir de la situación delictiva y acogerse a la gracia divina (huye el pecador

[50] El atractivo por el salmo 129 llega, al menos, hasta el poema «De profundis», de Dámaso Alonso (en *Hijos de la ira*, vid. la ed. de Flys 1986: 161-162, con oportuna nota).

[51] En su versión del salmo 129, fray Luis, al hablar de las «altas moradas» (v. 32) de Dios, las imagina con sus «lucientes entradas» (v. 34). Para la pasión por la luz en la poesía luisiana, con sus diversas fuentes literarias y filosóficas, vid. Torres Salinas (2013, 2018 y 2019).

[52] «Candidus insuetum miratur limen Olympi / sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis» (Bucólica V, 56-57: 'Radiante, contempla Dafnis el extraño umbral del Olimpo y bajo sus pies ve nubes y astros'). Vid. Plessis y Lejay (1973: 40).

[53] «*Candide* Bassareu». *Basareo* es epíteto de Baco, pues las bacantes se cubrían con piel de zorra (*bassára*).

[54] Esa palabra *cautiverio*, que refleja la prisión del alma dominada por pecado, encierra, para el lector de la Biblia, ecos salmísticos, aunque en tales textos la palabra correspondiente, *captivitas*, se refiera a la opresión que sufre todo el pueblo de Israel: vid. *Salmos*, 13, 7; 52, 7; 77, 61; 84, 2; 125, 1 y 4; 136, 3 (en este caso: «captivos»).

[55] Cada sustantivo se acompaña de un adjunto intensificador.

[56] «¿Cuál infierno, Señor, mi alma espera / mayor que aquesta sujeción tan fiera? » (vv. 21-22).

del salmo de «la Luz que la da a todos», v. 15, o sea, de Cristo).[57] En este retrato del alma empecatada, en el que destaca esa obstinación, parece verse un eco del proceso de conversión de san Agustín. El camino hacia la purificación del alma en el santo de Hipona no es rectilíneo, sino que también queda retenido y demorado, con frecuencia, por el «laqueus diaboli» (*Confesiones* V, 3, 3), por el «mortal enredo» quevedesco. Las pasiones detienen al santo y también a nuestro poeta. Tales pasiones, tales lazos, resultan vanos e ínfimos ante la grandeza de Dios:[58] san Agustín dirá que lo detenían «nugae nugarum et vanitates vanitatium» (*Confesiones* VIII, 11, 26): o sea, bagatelas, deslumbramientos de los sentidos, que, con todo, suponían una fuerza irresistible para no avanzar en el camino de la búsqueda del auténtico ser. En este y en otros salmos penitenciales de Quevedo, el lector, lejos él de la situación del alma angustiada, puede ver hipérbole en el canto de la hondura de las faltas del alma, pero tal hipérbole no lo es para el pecador, afligido por su separación de Dios. Esa hipérbole, desde la perspectiva del espectador, es frecuente en la literatura piadosa y hagiográfica, cargada de autoanálisis: precisamente, el modelo más acabado sería el propio san Agustín con sus citadas *Confesiones*.

2. 1. 5. Salmo VII («*¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos?*»)

Se canta el poder inmenso de un Dios, que, paradójicamente, es sufriente, porque se ha encarnado y ha muerto en la cruz. El poder de Dios recibe canto frecuente en el *Libro de Job* (aunque no solo en él).[59] Podría también pensarse, en relación con este poema, en la presencia inspiradora del salmo 18, «Caeli enarrant gloriam Dei». En él se canta la energía creadora de Dios, que se manifesta, siendo invisible, en lo visible, como diría san Pablo (*Romanos* 1, 20).[60] Quevedo se fija en las *leyes* (v. 7) que rigen las estrellas. Esa armonía estelar ha cautivado a los espíritus no solo cristianos, sino paganos. Así, para Cicerón, la noche estrellada inspira en el alma la idea de que un ser superior dirige el concierto astral (*Tusculanas* I, XXVIII, 68-70).[61]

---

[57] Vid. Juan, 8, 12: «Ego sum lux mundi». Vid. el comentario de Schwartz y Arellano (1998: 684). Nótese el zeugma y la polisemia: *Luz*: es la específica luz de Cristo. Por su parte, el pronombre *la* remite a una innombrada *luz*, con significado primero. Se trata de un procedimiento muy barroco, frenado en el siglo XVIII.

[58] Vid. vv. 4-5: «en cuya voluntad están las llaves / del cielo y de la tierra». Acaso haya eco de Mateo, 16, 19, cuando Cristo concede el primado a san Pedro: «Et tibi dabo claves regni caelorum» ('y te daré las llaves del reino de los cielos').

[59] Véanse palabras de Elifaz: cap. V, 9-27: Dios «facit magna et inscrutabilia» (V, 9); palabras de Job: cap. IX, 4-24; palabras de Sofar, XI, 7-11; palabras, otra vez, de Job: XII, 10-25. El *Libro de Job*, ciertamente, se dilata, en *amplificatio* poemática, cantando el poder de Dios frente a la ignorancia humana.

[60] «Invisibilia… per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur» ('las cosas invisibles, comprendidas por las cosas creadas, pueden contemplarse'). Fray Luis traduce el versículo 2 de este salmo 18 en «Rey de Dios», *De los nombres de Cristo*, lib. II (ed. San José Lera 2008: 201-202): «Que el cielo pregona la gloria de Dios, y sus obras las anuncia el cielo estrellado».

[61] Vid. las siguientes palabras del texto ciceroniano: «Ut cum videmus speciem primum candoremque caeli, deinde conversionis celeritatem tantam […] possumus dubitare quin iis praesit aliquis vel effector…, vel… moderator?» ('Cuando vemos el aspecto y brillo del cielo, en primer lugar, y, después, la rapidez de su revolución, ¿podemos dudar que algún creador no lo presida…, o algún director?').

La lectura de las odas 3 y 8 de fray Luis, y su misma traducción del salmo 18, conduciría también a Quevedo en su mirada hasta el cielo estrellado.[62]Pero, insistimos, este poema es un salmo esencialmente neotestamentario, pues con la faceta sufriente de Dios termina,[63] aunque acaso pueda decirse tambien que es conjunción y armonía entre el Viejo y el Nuevo Testamento. No existe, en efecto, escisión entre los dos elementos semánticos, pues la anáfora *si… si… si…*, *si…*, que domina un tetracolon, vertebra todo el poema. Los dos versos finales: «…hallo tus brazos ocupados / más en sufrir que en perdonar pecados» (13-14), nos sugieren, en efecto, la imagen del crucificado, los brazos extendidos en la cruz. De nuevo, se nos propicia una mirada patética hacia la gran señal del cristiano, muy dentro de la estética barroca.

2. 1. 6. Salmo X («Trabajos dulces, dulces penas mías»)

El poeta se dirige, en apóstrofes, a un pasado dominado por las pasiones: «Trabajos dulces, dulces penas mías» (v. 19), con quiasmo[64] y oxímoros que proporcionan énfasis.[65] La silva se constituye como elegía, en la senda de Garcilaso, soneto X, «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas, / dulces y alegres, cuando Dios quería» (1-2),[66] en tanto que lamento por la pérdida de un bien, y, al tiempo, como salmo de conversión, en cuanto el amante pasa del amor humano al amor divino: del bien

[62] Véase la anotación de Ramajo Caño (2012: 51-58) a la oda VIII de fray Luis de León.

[63] Un Dios que perdona a los «pecadores / que viven tan sin rienda como vivo» (vv. 10-11): late la vieja imagen del caballo, la pasión, que no obedece al jinete, la razón: vid. Platón, *Fedro*, 246a-254e. Para este diálogo platónico, vid. Jaeger (2010: 982-998).

[64] Es frecuente la utilización del quiasmo en la apertura de poemas. Vid. ya Horacio, I, xxii, 1: «Integer vitae, scelerisque purus». Vid. el propio Quevedo: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!» (v. 1, ed. Blecua: 1968: 77); «Lleva Mario el ejército, y a Mario / arrastra ciego la ambición de imperio» (1-2, ed. Blecua: 1968: 5). En el *Heráclito cristiano*, comienza así un famoso soneto: «Un nuevo corazón, un hombre nuevo» (Salmo 1, v. 1, ed. Blecua 1968: 20).

[65] El v. 4, «dulce en un tiempo, sí, mas breve gloria», proporciona con *dulce* un poliptoton respecto a *dulces* del primer verso.

[66] Vid. Schwartz y Arellano (1998: 25). El tono elegíaco se aprecia también en la palabra *gloria* (v. 4), en el sentido de 'momento de exaltación por el gozo del amor'. Es palabra de sabor cancioneril. Véanse, como parco ejemplo, las palabras de Melibea, en el acto XVI de la *Celestina*, en referencia a su goce con el amor de Calisto: «¿Quién es el que me ha de quitar mi *gloria*, quién apartarme mis plazeres? Calisto es mi ánima […] en oírle me *glorifico*». Para el valor profano de términos religiosos en la poesía cancioneril, véase Whinnom (1981: 23). Es vocablo del gusto de Fernando de Herrera (sobre ello trataremos en un estudio de publicación inminente): «¡O crueles despojos de mi *gloria*!» (*Algunas obras*, s. XII, v. 12: ed. Cuevas 1985: 369). También el diálogo con las estrellas es elemento elegíaco. El poeta dice: «no dejó en todo el cielo alguna estrella / que no solicitase / … la voz de mi querella» (15-17). Un «Himno a las estrellas» tiene el propio Quevedo, en el que suplica ayuda a los astros, como auxiliares en sus penas amorosas (ed. Blecua 1968: 430-432: vid. Ramajo Caño 2020: 135). La relación entre las estrellas y los humanos es intensa (vid. Moreno Soldevila 2011: 447). Catulo 7, 6-7, señala a las estrellas como contempladoras de las pasiones humanas. No son seres inertes: «… sidera […], cum tacet nox, / furtivos hominum vident amores»: 'Cuando calla la noche, los astros ven los amores furtivos de los hombres'). Lope, en su teatro, se hace eco de este tópico: Sancho Díaz tiene amores con doña Jimena, hermana de Alfonso el Casto; y no desea que nadie sea testigo de sus citas, ni siquiera las estrellas: «Noche agradable y serena, / tus blancas estrellas cubre […] / No quede ningún testigo / que nos vea en todo el cielo...» (*Las mocedades de Bernardo del Carpio*, Jornada I, *Obras*, XVII, p. 8). El propio término *querellas* (v. 17) remite a Garcilaso, en un contexto eglógico y elegíaco: «aves que aquí sembráis vuestras *querellas*» (Égloga I, 242). Y vid., además, Garcilaso, Elegía I, 13, y Canción V, 48. Vid. ya Estacio, en su *Epicedion in Priscillam* (*Silvae*, V, 1, 22), cómo el esposo se queja de los dioses «*rabidis… querellis*» ('con rabiosas… querellas').

antiguo y perdido y llorado, al bien nuevo y ventajoso. En el arrepentimiento se produce un análisis del aparente mal que el amante recibe: los *llantos* (v. 6) pueden ser *castigo* (v. 7) del cielo, y ello ocasiona consuelo; pero pueden ser *regalos*, que originan amor hacia esa pena honda («mas, si regalos sois, más os estimo», v. 11). De manera que, en este proceso de conversión, acaso haya una elevación de calidad: el simple castigo se inscribiría en el término del dolor de atrición; el regalo divino, en el de contrición. El pecador puede haber llegado a la conversión por un castigo divino, y solo se convierte por miedo a ese mismo castigo; pero el pecador puede haber alcanzado una conversión más honda, la de cambiar de vida no solo por miedo, sino por amor puro a Dios, y, si es así, más que castigo, que produce pavor, ha recibido regalo, o gracia, para decirlo en cristiano, que produce hondo amor.[67]

2. 1. 7. Salmo XIII («La indignación de Dios, airado tanto»)

El salmo contiene dos elementos íntimamente unidos: la petición de perdón (se trata, en parte, de un salmo penitencial), con la confianza en la gracia divina (vv. 1-8; 14-21); y la comprobación de que Dios protegerá al poeta frente a sus desatados enemigos (9-13).[68] La confianza en la gracia se basa en la idea de la filiación divina: el hombre es ser creado por Dios: «…he nacido / su viva semejanza, / espero en su piedad» (vv. 18-20). Esa filiación la encontramos, por ejemplo, en el *Libro de Job* 10, cuando se considera, dirigiéndose a Dios, «opus manuum tuarum» (v. 3);[69] cuando recuerda a su Hacedor: «Manus tuae fecerunt me / et plasmaverunt me totum in circuitu» (v. 8: 'tus manos me hicieron y me plasmaron por completo').[70] Evidentemente, Job no hace sino referirse al *Génesis* I, 26-27.[71] Fray Luis traducirá en su *Libro de Job en tercetos*: «Tus dedos me formaron. Con tu mano, / Señor, me compusiste a la redonda» (X, 19-20).[72]

---

[67] «Dolor de contrición es un sentimiento o pena de haber ofendido a Dios, por ser Él quien es, Bondad infinita, digno de ser amado sobre todas las cosas» (*Catecismo de la doctrina cristiana*, p. 56); el «dolor de atrición es un sentimiento o pena de haber ofendido a Dios por temor al castigo o por la misma fealdad del pecado» (*Catecismo*, p. 56). Para estos conceptos, importantes en la teología y en la literatura, vid. Morreale (2007: 1156-1161). Quevedo marca con claridad las dos dimensiones en que se mueve el alma cristiana: el *suelo* (v. 12) y el *cielo* (13), términos en rima, en configuración muy frecuente en la poesía áurea: vid. Gutiérrez Díaz-Bernardo (1997).

[68] El salmista se siente, con frecuencia, rodeado de enemigos, y en Dios confía: vid. . «Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum» (salmo 1, 1: 'Dichoso el varón que no sigue el consejo de los impíos'); «Deus meus, in te confido; non erubescam. / Neque irrideant me inimici mei» (salmo 24, 2-3: 'Dios mío, en ti confío; no tendré vergüenza. No se burlarán de mí mis enemigos'. Vid. introito del domingo I de Adviento: Molina 1947: 152; introito del domingo segundo de Cuaresma: Molina 1947: 371). Vid., además: salmos 34, 20; 42, 2; 58, 2; 63, 3; 69, 3; y 142, 9.

[69] Fray Luis, en su *Libro de Job en tercetos*, dirá: «¿Es bueno ante tus ojos, oprimido / tener con violencia al qu'es tu hechura…?» (X, 7-8).

[70] Vid. Quevedo, *Doctrina para morir*: «En tus manos encomiendo mi espíritu, pues tus manos me hicieron» (*Obras* 1772: t. II, p. 57).

[71] «'Faciamus hominem ad imaginem et simlitudinem nostram […]'. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam». Vid. en el *Heráclito* el soneto «Un nuevo corazón, un hombre nuevo», v. 9: «Tu hacienda soy; tu imagen, Padre, he sido» (vid. Schwartz y Arellano 1998: 16).

[72] Véase la anotación de Ramajo Caño (2012: 380-381).

En el salmo figuran elementos léxicos anclados en el texto bíblico. Así, en el v. 5, leemos: «contra su mismo *brazo* y poder santo». La palabra *brazo* es de sabor bíblico: léase el conocido texto del *Magnificat*: «Fecit potentiam in bracchio suo» (Lucas, 1, 51): «Desplegó el poder de su brazo».[73] Y es muy pertinente recordar que fray Luis de León dedica uno de *Los nombres de Cristo* (lib. II) a glosar el «Brazo de Dios».[74]

En vv. 14-15, se lee: «Confieso que he ofendido / al *Dios de los ejércitos*…». Es la traducción del veterotestamentario *Dominus exercituum*, 'Señor de los ejércitos', expresión en la que el *exercituum*, a su vez, traduce al *Sabaoth* o *Tsebaoth* hebreo, 'ejércitos', conforme a la *Vulgata* de San Jerónimo.[75] Es expresión recogida en el antiguo *Sanctus*, cierre del Prefacio, de la misa anterior al Concilio Vaticano II (1962-1965).[76]

El poder, inmenso de Dios, sirve, con todo, para el perdón, no para el castigo.

2. 1. 8. Salmo XIV («Negole a la razón el apetito»)

El salmo describe la situación de pecado y arrepentimiento del poeta. Las palabras, según veremos, se van encadenando y enfrentando entre ellas. La *razón* se siente desobedecida por el *apetito* (v. 1). Es la traslación del viejo choque estoico entre *ratio* y *furor* (o acaso, con más precisión, *libido*),[77] dicotomía transplantable al campo cristiano: la fuerza del apetito arrastra al alma armoniosa, que «está olvidada

[73] Es traducción de Nacar y Colunga (1965: 1227). Vid. salmo 88, 11: «*In bracchio virtutis tuae dispersisti inimicos tuos*» (`con el brazo de tu poder dispersaste a tus enemigos').

[74] Fray Luis, en ese nombre, cita a Isaías, 53, 1: «*Et bracchium Domini cui revelatum est?*»: «Y su *brazo* Dios ¿a quién lo descubrirá? » (trad. de fray Luis). Y todavía cita fray Luis, además del canto de la Virgen, a Isaías, 52, 10, y al salmo 70, 18 (*De los nombres de Cristo*, lib. II, «Brazo de Dios», p. 167). Vid., además, Isaías, 33, 2: «*esto bracchium nostrum in mane*» ('Sé nuestro brazo en la mañana'). Ese poder de Dios, omnipotente, no es contrario a la *piedad* (v. 3 de Quevedo), pues, según comenta fray Luis, en el citado nombre de Cristo, «este *Brazo* y fortaleza de Dios, que es Jesucristo, no es fortaleza militar […] sus lorigas y sus petos y sus arneses… son virtudes heroicas del cielo…» (*De los nombres de Cristo*, lib. II, «Brazo de Dios, San José Lera 2008: 175-176): la panoplia de Cristo es, pues, mística.

[75] Vid. Samuel, 17, 45: «Ego autem venio ad te in nomine Domini exercituum» (palabras de David a Goliath). Vid. la misma expresión en: salmo 23, 10; Isaías, 1, 9, y Jeremías, 38, 17 (vid. Rand 1890: s. v. *ejércitos*).

[76] Véase el texto, ya desconocido por las generaciones jóvenes: «Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis» (vid. Molina 1947: 92: 'Santo, santo, santo es el Señor Dios de los ejércitos. Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria. Hosanna en las alturas. Bendito el que viene en nombre del Señor…'. *Hosanna* es palabra hebrea que significa 'salve'). Para la formación de este texto, vid. Isaías, 6, 3, y Mateo, 21, 9. Para la expresión, en la que se conserva el término hebreo, vid. *Romanos*, 9, 29: «Dominus *Sabaoth*»; Santiago, 5, 4: «In aures Domini *Sabaoth*». Fernando de Herrera, «Canción en alabança de la diuina magestad por la vitoria del señor don Juan», exclama: «que tu día es llegado, / Señor de los exércitos armados» (143-144): *Poesía castellana original completa*, p. 262.

[77] Para *furor* como 'locura', véase, aplicado a Dido, *Eneida*, IV, 433. Vid. el claro ejemplo de Séneca, que contrapone las dos palabras en litigio: «Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor...» (*Fedra*, 184: '¿Qué iba a poder la razón? Venció y reina la locura…'). Para el tema del suicidio, de Dido a Fedra, vid., Harto Trujillo (1995). Vid. también Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 10-11: «…postquam ratione furorem / uincere non poterat» (palabras de Medea, que no puede dominar su locura con la razón). Para un cuadro explicativo de las pasiones, con sus matices, pasiones que no afectan al sabio, vid. el lib. III de las *Tusculanas* de Cicerón.

ya del primer nombre» (v. 9), es decir, de su pureza original, al pecado.[78] El *cuerpo* es mal compañero para el *alma*, si es que no es sepulcro, según terminología platónica.[79] Y el cuerpo se ha convertido en tirano despótico, de forma que se ha producido una subversión: el alma, destinada a ser señora, se transmuta en «*esclava* del cuerpo» (v. 8).[80] Y el apetito no solo ha abismado al alma en el pecado, sino que, soberbio, piensa que su «delito… / puede estar a Dios secreto» (3-4), a Dios, que todo lo puede y todo lo sabe, que puede vislumbrar la «escuridad del corazón del hombre / desde el cielo mayor…» (6-7), como se ve en el *Libro de Job*.[81] Con el «cielo mayor», Quevedo se refiere a la «rueda, / que huye más del suelo» (fray Luis de León, X, 3-4), donde reside la «suprema quietud divina» (Ramajo Caño 2012: 66).[82]

En esa situación de hundimiento en el pecado, cabe la esperanza de la regeneración del alma. Esta acaso suba del abismo infernal, al ser consciente de su fealdad.[83] Subirá, en efecto, por la advertencia del mismo *pecado*, que le hará fijarse en esa pérdida de belleza. No se limpiará el alma por voluntad, sino por interés de hermosura. El alma no se convertirá por amor puro a Dios, por contrición, sino por atrición, por conciencia de una impureza que no le favorece no solo ante Dios, sino ante sí misma.

En el poema se plasma con precisión la fealdad del pecado, tema caro a los escritores ascéticos y místicos (sea santa Teresa, o san Juan de la Cruz, o el propio fray Luis).[84] En el cristianismo se produce la traslación del sentido estético del

---

[78] Vid. Vallejo González (2015: 130).

[79] Vid. la propia Vallejo González (2015: 130-131).

[80] Jorge Manrique distingue entre la *señora*, que es el alma, y la *cativa*, que es el cuerpo (*Coplas*, vv. 73-84). Vid. ya Cicerón, *Tusculanas* II, XXI, 47, que distingue una parte del alma dotada de razón, y ella ha de ser «*domina omnium*» (vid., para matizaciones, Lida de Malkiel 1942, y García Gilbert 2010: 50). Que el alma se esclavice y afee por el pecado, se percibe en fray Luis, oda VI, 15: el alma de Elisa está «hecha sierva a vicio bruto»; y en esa misma oda, v. 62, se habla de «torpe mal» de 'feo pecado'. Vid. el propio Quevedo en *Epicteto y Focílides en español, con consonantes* (1635), quien dice que Epicteto «enseña al alma a ser *señora*, rescatándola de la esclavitud del cuerpo» (ed. Janer 1877: 383). En relación con este tema, se halla la percepción del cuidado excesivo que los mortales dedican al cuerpo en contraposicón al descuido que muestran hacia el alma: vid. Cicerón, *Tusculanas* III, i, 1-2; vid. las propias coplas citadas de Jorge Manrique. Con todo, la idea de la superioridad del alma sobre el cuerpo está muy extendida: vid. Salustio, *Conjuración de Catilina*, I, 2 (cf. Pabón 1991: 30); vid. Séneca, *Epístolas a Lucilio*, lib. II, epíst. 14.

[81] Vid. cap. XI, 28-30, trad. en verso de fray Luis de León: «Cuanto el mortal y vano pecho hiciere, / Él lo conoce y cala sus intentos, / y entiende aun al que a sí no se entendiere» (ed. Ramajo Caño 2012: 386). Vid. la *Vulgata* XI, 11: «Ipse enim novit hominum vanitatem» ('pues él bien conoce la vanidad de los hombres'). Para textos enaltecedores del poder de Dios en el Antiguo Testamento, vid. ed. Ramajo Caño (2012: 385-386).

[82] Es el *empyreum*, en terminología de santo Tomás de Aquino (*Summa Theologica*, I, q.68, a.4: en Ramajo Caño 2012: 66).

[83] El alma «está ya tan fea, / que se ha de arrepentir cuando se vea» (vv. 16-17).

[84] Vid. santa Teresa de Jesús (1972: 367), *Moradas primeras*, cap. 2: «Trata de cuán fea cosa es un alma que está en pecado mortal…»; vid. san Juan de la Cruz (1973: 473), *Subida del Monte Carmelo*, 1, cap. 9, 3: «… si hubiésemos de hablar de propósito de la fea y sucia figura que al alma los apetitos pueden poner, no hallaríamos cosa […] a que la pudiésemos comparar»: vid. Schwartz y Arellano (1998: 32). Para la fealdad del pecado en san Ignacio de Loyola, vid. Papaluca (2015: 11). También fray Luis de León, a quien nos acabamos de referir, habla de la «fealdad del pecado» («Cordero», *De los nombres de Cristo*, III, San José Lera 2008: 415). Vid. el propio fray Luis, trad. del salmo 129: «del mal que estabas *feo* / sanarás todavía tu deseo» (vv. 39-40).

cuerpo al alma. Pero, en realidad, ya en Grecia existe la *contaminatio* de las dos bellezas: la física y la moral. Brotaba de forma descarnada en Mimnermo;[85] de forma refinada, en Platón.[86]

2. 1. 9. Salmo XXIV («Para cantar las lágrimas que lloro»)

Es un salmo intencionadamente aflictivo, en el que no parece encontrarse *consolatio*, aunque, en realidad, existe, pues en la misma muerte de Cristo se halla la salvación de una inmensa muchedumbre. Se trata de un poema en la línea del «De morte Christi Domini ad mortales lamentatio» de Sannazaro (1526), aunque sin el transfondo virgiliano, que vertebra frecuentemente las producciones del poeta napolitano.[87] El salmo de Quevedo, por su parte, presenta un comienzo que recuerda lejanamente a fray Luis. El poeta pretende «cantar» (v. 1) la pasión de Jesús, preludio de su Resurrección. En ese *cantar* encontramos el verbo específico utilizado por los poetas para iniciar sus obras, sean épicas o líricas. Enseguida viene una interrogación, acaso recuerdo del propio fray Luis, y en el fondo, de Horacio: «¿quién a la musa mía / dará favor…?» (vv. 3-4).[88] No existen elementos consoladores para el poeta: no lo son ni el *aire* (vv. 9-12), ni el *mar* (vv. 13-14), ni la *tierra* (15-18), ni la *madre* (v. 19) del Salvador. Cada elemento va integrado en una oración introducida por un *si* condicional, en anáfora patética, en estructuras paralelísticas: «Si al aire…pido» (v. 9); «si al mar pido…» (v. 13); «si a la tierra pido…» (v. 15); «Si a su madre le pido» (v. 19).[89] Esa conmoción de la naturaleza ante la muerte de Cristo, encuentra, ciertamente, una base bíblica,[90] aunque el lector de textos grecolatinos puede acordarse también de pasajes clásicos en los que elementos varios del mundo natural, e incluso animal, manifiestan pena por el fallecimiento de un ser que les es querido.[91]

---

[85] Para Mimnermo, la senectud es sinónimo de fealdad, física y moral: «… la triste / vejez, que hace al hombre feo y malo a la par» (ed. Ferraté 1968: 56, n. 10, vv. 5-6). Vid. Teognis: «funesta y deforme vejez» (v. 1021: Rodríguez Adrados 1959-1981: t. II, p. 234. Pero, acaso, el verso es del propio Mimnermo). Vid. Horacio, I, XXXI, 19: «*turpem senectam*». Para el estallido de la defensa de lo individual y del goce de la vida en la literatura arcaica, frente a la reciedumbre homérica, particularmente en Mimnermo, véase Jaeger (2010: 128-131).

[86] Para la unión de belleza física y moral en Platón, vid. Jaeger (2010: 584-585). Para la belleza espiritual en la Biblia y en el cristianismo, vid. Castro (1992).

[87] Vid. Sannazaro (2009: 94-101).

[88] Vid. fray Luis, XIX: «¿Qué santo o qué gloriosa / virtud, qué deïdad que el cielo admira […] / diré…» (1-5). Vid. Horacio, I, xii, 1-3.

[89] Existe, además, quiasmo entre los vv. 13 y 15: «si al mar pido favor»-«si a la tierra favor pido».

[90] Vid. Mateo, 27, 45: «A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam». Vid., además, Mateo, 27, 51-54; Marcos, 15, 33; y Lucas, 23, 44-45.

[91] Vid. Ramajo Caño (1993: 320) y Varela Gestoso (1999: 351). Vid. el «De morte Christi Domini ad mortales lamentatio» de Sannazaro (1526): «Testatur sol ipse suum sub nube dolorem / iam latitans…» (vv. 23-24: Sannazaro 2009: 95): 'El sol mismo atestigua su dolor, escondiéndose ya bajo una nube'. Vid. también Quevedo: «Pues hoy derrama noche el sentimiento / por todo el cerco de la lumbre pura, / y, amortecido el sol en sombra obscura, / da lágrimas al fuego y voz al viento» (vv. 1-4, Blecua: 1968: 158). Vid. el propio Quevedo: «El sol anocheció sus rayos puros, / y la noche perdió respeto al día» («Poema heroico a Cristo resucitado», vv. 17-18, ed. Blecua: 1968: 189).

Tras estas negaciones, viene la afirmación de que el gran elemento consolador, paradójicamente, es la cruz, pues queda enaltecida al estar a ella abrazada aquel a quien «el yerro humano ofende y hiere» (v. 27), o sea, Cristo. Quevedo sigue la tradición cristiana de glorificación de la Cruz. No se olvide que la Iglesia celebra, el 14 de septiembre, la festividad de la «Exaltación de la santa Cruz», con un significativo introito de la misa, en el que se cita a san Pablo: «Nos autem gloriari oportet in Cruce Domini nostri Jesu Christi…» (*Galatas* 6, 14: 'Pero a nosotros nos conviene gloriarnos en la cruz de Jesucristo).[92] Quevedo se inscribe, en este poema, en una línea espiritual de búsqueda de alivio y sosiego en la Cruz, a la manera de santa Teresa, quien escribía: «En la cruz está la vida / y el consuelo, / y ella sola es el camino / para el cielo» (vv. 1-4).[93] Significativamente, el padre Luis de la Palma, jesuita, escribirá, pocos años después del *Heráclito* (1624): «Los buenos cristianos hallan remedio y consuelo en Jesucristo crucificado».[94]

A partir de este punto (v. 29), comienza la segunda gran parte del poema, o el cuerpo del mismo, como si esa primera no hubiera sido sino introducción. En esta segunda parte, el poeta canta la crueldad de la pasión, con su poder salvífico, y el dolor intenso de la Virgen, visualizados ambos elementos, metonímicamente, en el v. 42: «sangre del hijo y agua de la madre»; y canta también la salvación ínsita en tantos sufrimientos.

Paradójicamente, Cristo, al morir, destruye la *ponzoña* (v. 44) de la muerte, pues Él es el segundo Adán.[95] Es muy frecuente el uso metafórico de *ponzoña* y adjetivos correspondientes en fray Luis, con significación moral. Tal palabra una y otra vez sugiere el mundo infernal y demoníaco, pues si el demonio inoculó en

---

[92] Vid. Molina (1947: 1613). Y en la misa de ese mismo día, en el «Aleluya», se entona: «Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera, quae sola fuisti digna sustinere Regem caelorum» (1947: 1614, 'Dulce leño, dulces clavos, portadores de dulce peso, que fuisteis dignos de sostener al Rey de los cielos'). Se trata de una «composición libre», que sigue a Venancio Fortunato (s. vi), según Pascher (1965: 100 y 483). Vid. también Arocena (1992: 149-150). El pasaje citado de san Pablo también se reza en el introito de la misa del Martes Santo (Molina 1947: 558) y en el *Breviario romano*, en esa fiesta de la «Exaltación de la santa Cruz» (en «Laudes»).

[93] Vid. Teresa de Jesús (1972: 506).

[94] *Historia de la Sagrada Pasión*: Rodríguez Molero (1967: cap. XXXII, pp. 251-256). En relación con este tema, ha de verse la idea de la cruz como carga , pero carga salvífica. Esa cruz «que cada uno ha de llevar, y por donde ha de llegar a juntarse con Cristo, propiamente es la obligación y la carga que cada uno tiene por razón del estado en que vive» (fray Luis de León, *La pefecta casada*, «Introducción»: García 1967: I, p. 248). Vid. Mateo, 16, 24: «Tunc Iesus dixit discipulis suis: 'Si quis vult post me venire […] tollat crucem suam et sequatur me'» ('Entonces dijo Jesús a sus discípulos: 'Si alguno quiere venir detrás de mí …, tome su cruz y sígame'). La idea de la necesidad de portar la cruz, en sí consoladora, está entrañada en la doctrina cristiana, según vemos. Vid., además, la *Imitatio Christi* (s. xv), de Tomás de Kempis: «Si vis regnare mecum, porta crucem mecum. Soli enim servi crucis inveniunt vitam beatitudinis et verae lucis» (III, cap. LXVI, 2: 'Si quieres reinar conmigo, lleva la cruz conmigo. Que solo los siervos de la cruz encuentran la vida de la felicidad y de la luz verdadera'). No nos ha sido posible consultar el libro de Christian Wehr, *Meditación espiritual e imaginación poética: Estudios sobre Ignacio de Loyola y Francisco de Quevedo* (2017)

[95] Cita a Adán (v. 51) como causante del pecado original. María, a su vez, será la segunda Eva: para el contraste entre Eva y María, vid. Vallejo González (2012). Quevedo dedica todo un soneto a contraponer las figuras de Adán y Cristo: «Adán en Paraíso, Vos en huerto; / él puesto en honra, Vos en agonía» (vv. 1-2, ed. Blecua 1968: 157).

la manzana que comieron nuestros primeros padres una fuerza destructora, esa «fuerza, unas veces, llamamos ponzoña, porque se presentó el demonio en figura de serpiente» («Padre del Siglo Futuro»).[96]

Al dolor de la Madre dedica Quevedo largo espacio, aunque entreverado con la constatación del dolor de Cristo, dolor salvífico. Nos encontramos con el llamado quinto dolor de la Virgen María, que ha propiciado una devoción consistente en meditar lo que Ella sufre al pie de la cruz[97]. El lector fácilmente traslada su mente al rezadísimo y muy difundido himno «Stabat Mater dolorosa», atribuido a san Buenaventura (1221-1274).[98] Sin embargo, el espíritu del texto de Quevedo resulta lejano al himno eclesiástico. No encontramos en nuestro poeta el calor de los versos latinos, en los que, si se canta el dolor de la Madre, como también hace Quevedo, al tiempo se expresa el ansia del alma cristiana por asociarse a Ella en tal sufrimiento y el anhelo por unirse a las llagas de Cristo, de forma que se alcance la unión mística con Él, algo que no realiza el poeta español. Es poema, en fin, el de Quevedo, barroco y postridentino, carente, pese a su esfuerzo, de la eficacia de hacer estallar al alma en lágrimas de compunción.[99]

---

[96] *De los nombres de Cristo*, lib. I, ed. San José Lera (2008: 126). En este mismo libro, fray Luis habla del poder limpiador de Cristo y del Bautismo, poder que quita la «ponzoña de nuestra culpa» («Padre del Siglo Futuro», *De los nombres de Cristo*, I, San José Lera 2008: 149). Véanse, en fray Luis, los adjetivos correspondientes de *ponzoña*, a veces, con sentido directo: «la envidia *ponzoñosa*» (Odas XV, 3); «basilisco *empozoñado*» (XV, 28); «la Libia *ponzoñosa*» (trad. de Horacio, I, XXII, 8: Ramajo Caño 2012: 272); «*pozoñosas* flechas» (trad. de Virgilio, égloga II, 50: Ramajo Caño 2012: 193). Véanse, además, las concordancias de San José Lera, en «Fray Luis de León», *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, a propósito de la *Exposición del Libro de Job*, *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada*: *Fray Luis de León (cervantesvirtual.com)*.

[97] El canto de los dolores de la Virgen, particularmente, en la Pasión de Cristo, se remonta a los orígenes de nuestra literatura: véase el *Duelo de la Virgen*, de Gonzalo de Berceo. Para la devoción a los dolores de la Virgen, vid. Labarga García (2004). Para alguna manifestación literaria de este dolor, vid. la buena nota de Cruz Casado (2006).

[98] Vid., para el *Stabat Mater*, Pascher (1965: 706). En esta misma obra (1965: 707) se recoge una versión de Lope de Vega, «de extraordinaria fidelidad» (1965: 705), que, en varios obras y autores, suele decirse que se encuentra en las *Rimas sacras* (en realidad, se halla en los *Soliloquios amorosos de una alma a Dios*, 1626: Barrantes 1863: 291-299). Y comienza así: «La Madre piadosa estaba / junto a la Cruz y lloraba / mientras el hijo pendía»). Este Himno latino se rezaba en la misa de «Los siete dolores de la Virgen María», en el Viernes de Pasión, anterior al Domingo de Ramos, y en la de la festividad que con el mismo título se celebraba el 15 de septiembre, en ambos casos en la liturgia anterior al Concilio Vaticano II (tal festividad de la Virgen, la de septiembre —precisemos—, aún existe, y se incluye en su misa tal himno, pero en lengua vernácula). Para detalles sobre estas celebraciones marianas y sobre el himno en cuestión, vid. el citado Pascher (1965: 705-706).

[99] El poeta sí anota las lágrimas de la Madre, en imaginería barroca: «un tesoro de perlas» (v. 40); anota su viudedad, «tórtola vïuda» (v. 37), pues, al morir el Hijo, que es Dios, queda Ella viuda, en tanto que esposa del Espíritu Santo. Ya Berceo, en la *Vida de Santa Oria*, copla 30, c, dice de la Virgen que es «Madre de Christo e Fija e Esposa» (en la ed. de Uría 1992: es, pues, hija del Padre y esposa del Espíritu Santo. Para esta cuestión teológica, del triple título de María, vid. Ocáriz 1988). Para el tema de la tórtola viuda, vid. Bataillon (1953). En este poema, al menos, bien puede darse la razón a Carreira (1999), cuando habla de la seca religiosidad de Quevedo, ayuna de profundidad de corazón. Para una explicación bastante minuciosa de este salmo, además de las notas de Schwartz y Arellano (1998: 46-48), vid. Galván Moreno (2011: 176-186). Los vv. 57-65 resultan particularmente complicados. Proponemos la siguiente interpretación: 'Ve la paloma sin hiel [la Virgen] al águila real [Cristo] dilatar las alas poderosas para seguridad de sus hijuelos, que, encima, van seguros de muerte alada, que no es sino una tormenta de iras desatadas, con flechas penetrantes, cuya apariencia amenaza hasta los mismos cielos; la ve [la Virgen], al águila, herida, por tierra, con mil heridas, por aquellos golpes duros que en sí [su Hijo] recibe con amor constante'.

2. 2. La veta neoestoica

Según veremos en el próximo salmo, no cabe una distinción radical entre la musa regida por el arrepentimiento penitencial y el desengaño estoico, algo que ya hemos señalado anteriormente.

2. 2. 1. Salmo VIII («Dejadme un rato, bárbaros contentos»)[100]

El poeta, en imperativo y anáfora,[101] se dirige a las pasiones, engañosas, a los «bárbaros contentos»,[102] que lo han tenido atado, y de los que se ha liberado. Los contentos se han convertido en *lazos* (v. 12) aprisionadores, de los que el poeta se desliga. La palabra *lazo* se cubre de negatividad en el lenguaje religioso. Bien la conocía y usaba san Agustín, al hablar del poder pestífero de la serpiente infernal, que «spargebat per linguam meam dulces laqueos» (*Confesiones* VI, XII, 21: 'la cual esparcía por mi lengua dulces lazos').[103] Naturalmente, san Agustín la encontraba en los salmos, como en el 139, 6, que se refiere al lazo, a la trampa que el hombre inicuo tiende al justo.[104] Esa serpiente infernal no aparece, al menos explícitamente, en el poema de Quevedo, aunque no es descartable. Y no sería imposible, además, que nuestro poeta guardara en su mente la engañosa serpiente virgiliana, la del famoso verso «Latet anguis in herba» (*Bucólicas* III, 93: 'se esconde la serpiente en la hierba').[105] Ha estado, en efecto, el poeta ligado al pecado; se ha fiado de las apariencias, que, brillantes, escondían fealdad. Ha sido un narciso que se miraba, y se recreaba en su belleza, en unas aguas abismales, aunque parece que él las encontraba, en su ceguera, claras. Pero esas aguas eran oscuras por la fetidez del pecado, aguas infernales,[106] en las que quizá haya ecos de la *Eneida* libro VI, 295-296, versos en los que se agita, violento, el torbellino túrbido del río

[100] La palabra *contentos* está aquí cargada de negatividad, como estado de inconsciencia pecaminosa. Vid. también el soneto «Señor don Juan, pues con la fiebre apenas», vv. 12-13: «La mayor parte de la muerte siento / que se pasa en *contentos* y locuras» (ed. Blecua 1968: 3).

[101] «Dejadme… / Dejadme…» (vv. 1 y 8). La palabra se repite justamente en medio del poema, de dieciséis versos de extensión.

[102] Los vv. 1-3 son un tanto complicados. Véase la interpretación de Schwartz y Arellano (1998: 23), que parafrasean así: 'mirando los contentos al sol de la verdad, examinándolos rectamente, se ve que tienen por sombra, por consecuencia inevitable, los arrepentimientos'.

[103] Vid., además: «laqueus diaboli» (*Confesiones* V, 3, 3), ya citado; «laqueus mortis» (V, 8, 13). Vid. *Ad fratres in eremo sermo XLVI*: «Multos habet diabolus *laqueos*» (Agustín 1837: col. 1933).

[104] Vid. también, como ejemplos, salmos: 34, 8; 118, 10; 141, 4. Vid. Petrarca, *Psalmi penitentiales*, I, 18: «Retia michi disposuit hostis, quacumque ibam; et pedibus meis *laqueos* tetendit» ('Redes contra mí dispuso mi enemigo, doquiera que iba; y a mis pies tendió lazos'). Fray Luis advierte a Cherinto del «peligroso *lazo*» de los placeres pecaminosos (oda IX, 15). Y el propio fray Luis, al traducir a Bembo, habla de los «mil *lazos*» del demonio («Del Bembo», v. 7: ed. Ramajo Caño 2012: 178). Vid. también fray Luis, trad. del salmo 24: «Enséñame por dónde / caminaré, dónde hay deslizaderos, / y el *lazo* dó se asconde» (vv. 16-18: ed. Cuevas 1998: 442). Para esta palabra en el Nuevo Testamento, vid. Luján (1991: 330). Vid. Arellano (2011: 133), para la palabra en Calderón. Pero en *lazo* también puede encontrarse el sustrato de la elegía latina, el *laqueus amoris* (vid., por ejemplo Tibulo, I, IX, 46: vid. Moreno Soldevila 2011: 88), tan frecuente en Petrarca: vid. Soler (2017: II, 675, nota 2453).

[105] Para la fama y recepción de esta frase virgiliana, vid. Izquierdo (1993).

[106] Vid. v. 15: «aguas del abismo».

Aqueronte, afluente del Cocito.[107] Pero ello ha pasado: el poeta ha abrazado los «santos desengaños» (v. 14), expresión construida con *callida iunctura*: es decir, la razón (tan propia de los estoicos) lo ha liberado del *furor*. Pero, además, la liberación se ha producido, insistimos, por «santos desengaños», como si la parte natural de la razón se viera enaltecida y colmada con el poder de la gracia: el poeta asciende de la vía natural a la sobrenatural; de la vía neoestoica a la vía de la gracia, en un camino bien conocido por el citado san Agustín[108].

Constituye el salmo, en definitva, una *renuntiatio amoris*,[109], acaso en la línea de la horaciana oda IV, 1, ya nombrada, en la cual el vate latino, también con imperativos, quiere expulsar a la diosa Venus de su vida.[110] Cierto es que en Horacio la *renuntiatio* resultará fallida, pues, a la postre, sucumbirá en otra pasión: la del joven Ligurino. En Quevedo, en cambio, la lucha contra *eros* concluye, en este poema, con éxito.

2.2.2. Salmo IX («Cuando me vuelvo atrás a ver los años»)

Es salmo que podría haber sido poema introductorio de un libro de versos, a la manera de textos de Prudencio (s. iv d. C.),[111] Boecio,[112] Petrarca[113] o Garcilaso de la Vega.[114]

El poeta pasa revista a su vida pasada y condena el error en que vivió, entre las «redes»[115] y «engaños» (v. 3)[116] del pecado. El poeta se constituye en *senex* que

---

[107] «Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam» ('Aquí hierve con cieno e inmensa vorágine un torbellino, y toda su arena la arroja sobre el Cocito').

[108] San Agustín marca, en efecto, el paso de la mentalidad estoica y pagana a la cristiana. Él había creído que la vida feliz consistía en vivir conforme con «id quod in homine optimum est», es decir, la razón, pero, en su proceso de conversión, se retracta, y piensa que hay que vivir «secundum Deum…, ut possit [homo] ad beatitudinem pervenire» (sin Dios no se alcanza la felicidad; no basta la razón): *De vera religione*, cap. 39, 73, Capánaga (1956: IV, p. 158).

[109] Vid., para el tópico, el citado Ramajo Caño (2001a) y Pérez Milán (2017-2018).

[110] «Parce, precor, precor» (IV, i, 2); «Desine…» (v. 4); «abi…» (v. 7). Pedraza Jiménez (1993: 308) considera que el poeta español imita a Petrarca: «Datemi pace, o duri miei pensieri» (*Cancionero* 274, 1).

[111] Vid. el «Praefatio» a toda su obra, que comienza: «Per quinquennia iam decem, / ni fallor, fuimus; septimus insuper / annum cardo rotat» (vv. 1-2: 'Viví, si no me equivoco, diez lustros; añádase que el eje del solsticio hace rodar el año por séptima vez'). El poeta ha vivido, pues, cincuenta y sieta años. Hace examen de su vida y se dispone a encauzarla en la obediencia al Dios cristiano. Vid. Ortega (1981: 4). Vid. la nota de Isidoro Rodríguez (1981: 3). Es preciso, con todo, no olvidar a Horacio, *Epistulae* I, 1 («non eadem est aetas, non mens…»: v. 4), y Séneca, *De brevitate vitae* 3, 2ss., en textos que marcan el paso de una vida menos exigente espiritualmente a otra de mayor altura moral.

[112] Boecio se refería a los «Carmina qui quondam studio florente peregi» (*De consolatione Philosophiae* I, I, 1: 'Versos que compuse, en otro tiempo, con pasión juvenil').

[113] Petrarca comienza así su poemario: «Voi ch' ascoltate in rime sparse…» (*Canzoniere* I).

[114] Garcilaso convierte al primero de sus sonetos en prologal y famoso («Cuando me paro a contemplar mi 'stado»). Pero Quevedo ha podido tener en cuenta, además, otro texto de Petrarca: «Quando'io me volgo indietro a mirar gli anni» (*Cancionero* 298): vid. Walters (1981: 22-24), Candelas (1996: 336-338) y Ceribelli (2020: 181). Vid. también Fernando de Herrera, *Algunas obras*, s. l: «Gasté en error la edad florida mía» (v. 4, ed. Cuevas 1985: 356); y el primer soneto de las *Rimas sacras* de Lope de Vega: «Cuando me paro a contemplar mi estado, / y a ver los pasos por donde he venido…» (vv. 1-2, ed. Blecua 1983: 317).

[115] Esas *redes* contienen una significación amorosa: el poeta está preso de su pasión erótica. Es algo propio de la poesía italianista: vid. Garcilaso, Canción IV, 101-102: «De los cabellos de oro fue tejida / la *red* que fabricó mi

observa y lamenta los deslices de su tiempo de *puer*. Acaso lata aquí la conciencia del salmista, contrito por los *delicta iuventutis*.[117]

Es punzante la conciencia del desvanecimiento de la vida: «Pasa veloz del mundo la figura, / y la muerte los pasos apresura» (vv. 7-8). Esta idea de la fugacidad de la vida, en el contexto elegíaco en el cual se sitúa, parece inspirada por el sufriente Job (VII, 6): «Dies mei velocius transierunt quam a texente tela succiditur» ('Mis días corrieron más velozmente que la tela es cortada por el tejedor'); VII, 7: «Memento quia ventus est vita mea» ('Acuérdate de que viento es mi vida'). Este aire desolado nos lleva más al texto bíblico que a frases senequistas, en las que se constata la vecindad de la muerte en la persona humana.[118]

El paso de la edad destruye las gracias de la juventud. El poeta se inspira, en los vv. 1-2, «Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía», en Garcilaso, soneto XXIII: «En tanto que de rosa y azucena», para anotar los tópicos del envejecimiento.[119]

Quevedo se vale de Horacio para describir al joven atolondrado, al *necio mancebo* (v. 17): es este el «*puer*» de la oda I, v, del poeta latino, «nescius (*necio*) aurae fallacis» (11-12), 'desconocedor del engañoso viento', carente de experiencia, tan alejado, pues, del *senex*. Ese joven horaciano está dispuesto a engolfarse en el *navigium amoris* (¡luego lo lamentará!).[120]

---

sentimiento»; Gutierre de Cetina: «Querría saber, amantes, cómo es hecha, / esta amorosa *red* que a tantos prende» («Traducción de un soneto toscano», vv. 1-2, Hazañas y la Rúa 1895: 160); Fernando de Herrera: «Tendió a aquel punto Amor su *red*…» (*Algunas obras*, 1582, s. LVII, v. 12, Cuevas 1985: 431); «doi en la *red*…» (Herrera, *Versos*, 1619, ed. de Pacheco, lib. I, soneto V, 8); «No son más rutilantes i encendidos […] / los claros rayos de Titán luziente / que son de la enemiga dulce mía / los hilos (…) / con qu'enriquece Amor la blanca frente, / donde tiene presente, / de fuerte *red* i estrecha, / noble cadena hecha / al alma…» (Herrera, *Versos*, 1619, lib. I, Canción V, vv. 15-24). Quevedo juega con *red* como 'redecilla' que recoge los cabellos de la dama y 'prisión' en la que el amante se encadena, en el madrigal que comienza «Si alguna vez en lazos de oro bellos / la *red*, Flori, encarcela tus cabellos» (ed. Blecua 1968: 440). Naturalmente, en este vocablo, latente, se halla Petrarca. Vid. «Amor fra l'erbe una leggiadra *rete* /… tese…» (*Cancionero*, 181, 1-2).

[116] Es palabra muy propia, junto con sus derivados, de la literatura religiosa o moral: vid. fray Luis de León: «Y como se conoce, / en suerte y pensamientos se mejora; / el oro desconoce / que el vulgo vil adora, / la belleza caduca, *engañadora*» (fray Luis, III, «A Francisco Salinas», vv. 11-15).

[117] El sintagma es, en efecto, bíblico: «Delicta iuventutis meae et ignorantias meas ne memineritis» (Salmo XXIV,7: 'De mis pecados juveniles y de mis culpas no te acuerdes'). Vid. su uso en el *Oficio de difuntos*, p. 44. Flor Serrano (1994: 86): «El salmo se presenta como la oración de un anciano […] solo y afligido». El versículo citado de este salmo alcanzó fortuna en la música y, acaso, en la literatura: vid. el *Instrumento espiritual* de Cristóbal Cabrera (1513-1589): soneto LXXXV: «Aquellos desvaríos de mancebo» (v. 1: en Torres 2015: 245); soneto CCXXIV: «Conozco que soy humo, que soy viento» (v. 1: Torres 2015: 357). Hay eco del versículo en el *Tirant lo Blanch*: vid. Amengual (2015). Es versículo importante para santa Teresa de Jesús, según apunta, sin comentario, Barnes (2004: 286).

[118] Para la idea senequista de la muerte como presencia cotidiana y continua en la vida del hombre, vid. Ramajo Caño (2020: 150). También, creemos, es más punzante, en el poema quevedesco, el sustrato bíblico que el horaciano, del tipo: «… fugaces… / labuntur anni…» (II, XIV, 1-2).

[119] Para el estudio de la belleza marchita, vid. Ramajo Caño (1984). En un próximo libro, *Retórica y vida en la poesía áurea (la herencia clásica)*, aportaremos materiales sobre la decadencia de la belleza, particularmente femenina.

[120] Sobre el tema del *navigium amoris*, vid. Laguna Mariscal (1989), Ramajo Caño (2001b) y Gómez Luque (2018). Para la execración de la navegación en Quevedo, vid. Laguna Mariscal (1994: 287-293).

También la expresión «que corona de flores la cabeza» (v. 18) parece eco de un «*coronatus* nitentis / malobathro Syrio capillos» (Horacio, II, vii, 7-8: 'los cabellos relucientes coronados del malóbatro de Siria').[121] Podría haber, además, influjo de un escalón intermedio: fray Lus de León con su «De púpura y de nieve / florida, la cabeza *coronado*» (XIII, 6-7), aunque fray Luis se refiere a Cristo.[122] En todo caso, Quevedo se aparta decidido de una literatura hedonista, encabezada por un poeta icónico, Mimnermo.[123]

El salmo se cierra con un epifonema: «Pues si la vida es tal, si es desta suerte, / llamarla vida agravio es de la muerte» (vv. 21-22), con un juego conceptual bien barroco.[124]

2.2.3. Salmo XI («*Nací desnudo y solo mis dos ojos*»)

El poema es un canto a la desnudez esencial del hombre. Este nace desnudo y regresa desnudo a la tierra. En el camino de la cuna a la sepultura quiere el poeta también vivir «desnudo», desprendido de los falsos bienes, de los «fingidos» bienes que decía fray Luis,[125] autor que, como señalaremos, se deja sentir en esta silva. Esa senda entre el nacer y el morir no es dulce, sino llena de «abrojos» (v. 4), y el caminar no gusta del sonido de la «lira» (v. 5) ni de cantos. Ese caminar requiere «clarines… de guerra» (v. 6).[126] Parece como si encontráramos una extraña *recusatio*, un rechazo de determinadas formas estéticas para acogimiento de otras:[127] acaso aquí se alejen las odas y los himnos y se prefieran versos de lamento, como los de Job, cercanos a la elegía, aunque los lamentos se mitiguen, en Quevedo, gracias al tono sapiencial. Esa idea de la vida como guerra puede provenir, en efecto, del *Libro de Job*, en la versión de la Vulgata: «Militia est vita hominis super terram» (7, 1-2).[128] Pero acaso haya una brillante *contaminatio* con el Heráclito proclamado en el título de nuestra obra, con la frase, aplicada al filósofo griego, famosa por la *Celestina*, en su prólogo: «Omnia secundum litem fiunt» ('Todas las cosas nacen

[121] No se sabe exactamente a qué planta correspondía este malóbatro sirio, con el que se confeccionaba un aceite perfumado, vid. Villeneuve (1970: 65).

[122] Para la familia léxica de *corona* en Horacio, vid. Buisel (1997). Para el texto de fray Luis, vid. la anotación de Ramajo Caño (2012: 87).

[123] Algunas referencias a este poeta y al hedonismo en las costumbres romanas daremos en un próximo libro: *Retórica y vida en la poesía áurea*...

[124] Vid. Parada Juncal (2019-2020: 44).

[125] Vid. fray Luis, oda VIII, 20 («el bien fingido»: vid. la anotación de Ramajo Caño 2012: 54). Quevedo, en el *Heráclito*, salmo I, suplica a Dios que le libere de las impurezas que se le han pegado en la vida: «*desnúdame* de mí…» (v. 3, ed. Blecua 1968: 20). Vid. Schwartz y Arellano (1998: 681), para el influjo de san Pablo en este poema.

[126] El clarín es un elemento propio del campo militar: vid. Horacio, *Epodos* II, 4-6, para quien es «beatus ille qui… / solutus omni fenore, / neque excitatur classico miles truci / neque horret iratum mare» ('Dichoso aquel que, libre de toda usura, ni, como soldado, lo despierta el fiero clarín, ni siente pavor ante el mar encolerizado'). Vid. Tibulo, I, I, 1-4.

[127] Decimos «extraña», porque la *recusatio* suele trazar el rechazo a la épica para centrarse en la lírica: véanse matices en Ramajo Caño (1998).

[128] Vid. Schwartz y Arellano (1998: 27).

de contienda').[129] Con todo, conviene matizar que nuestro poeta español se acerca más a la Biblia que a Heráclito: en *Job* la idea de la guerra se ofrece en su vertiente personal, existencial; en el filósofo griego, la guerra parece la expresión del movimiento ínsito en el devenir del cosmos y de la propia vida social.

El tema de la desnudez humana proviene de dos caminos, en *contaminatio*: la senda bíblica y la clásica. En la senda bíblica destaca, de nuevo, el *Libro de Job*, en el que, ya en su comienzo, encontramos el grito plañidero del protagonista: «Nudus egressus sum ex utero matris meae; et nudus revertar illuc» (I, 21: 'Desnudo salí del vientre de mi madre; y desnudo he de volver allá').[130] Y en la senda clásica brota la constatación realista de Plinio el Viejo en su *Historia natural*: el hombre es el único ser vivo que nace sin cobertura protectora. Véase un párrafo que se ha hecho famoso: «Ceteris varie tegumenta tribuit [natura] […] hominem tantum nudum et in nuda humo natali die abicit ad vagitus statim et ploratum» (VII, 1: 'A los restantes seres la naturaleza proporcionó vestiduras […]; tan solo al hombre arrojó desnudo en desnuda tierra, el día de su nacimiento, para instantáneos gritos y lloros').

Pero, además, y sobre todo, en esa senda clásica, encontramos la idea de la desnudez cara a los estoicos, con la famosa formulación que ofrece Cicerón, fijándose en el sabio Biante (s. vi a. C.).[131] Este, cuando salía de su ciudad, Priene, ocupada por enemigos, lo hacía desnudo, sin llevar nada, a diferencia de sus conciudadanos. Y exclamó: «*omnia mecum porto mea*» ('todas mis cosas las llevo conmigo'). Y Cicerón añade, a manera de comentario: «Ille haec ludibria fortunae ne sua quidem putavit, quae nos appellamus etiam bona» (*Paradoja de los estoicos* I, 8: 'Aquel consideró que todos esas cosas que nosotros incluso llamamos bienes

[129] Para esta frase de Heráclito, que Fernando de Rojas copia de Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, «Praefatio» al lib. II, vid. Cejador (1968: I, p. 16, que ya localiza, con precisión, en Heráclito la frase) y Gargano (2015: 139-140). Petrarca toma la frase heraclitea de Orígenes, *Contra Celsum* VI, 42. Vid. la traducción, del filósofo griego, de Kirk, Raven y Schofield (2014: 226): «Conviene saber que la guerra es común (a todas las cosas) y que la justicia es discordia y que todas las cosas sobreviven por la discordia y la necesidad».

[130] En el comienzo de *La paciencia y constancia del santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, Quevedo (1772: 212) comenta: «…Job, antes de la persecución, se llamaba *Jobab* […] Se quitaron al nombre las dos letras finales, que son *ab*, y quedó *Job*, que significa 'el afligido' […] En la persecución, donde solo le quedó el dolor y las lágrimas, le llamaron *Job*, que significa este estado *desnudo*».

[131] Vid. también Séneca, *Consolatio ad Marciam* 11, 3: «Quid est homo? Imbecillum corpus et fragile, nudum, suapte natura inermis…» ('¿Qué es el hombre? Un cuerpo débil y frágil, desnudo, inerme por su misma naturaleza…'). En las *Epístolas a Lucilio*, lib. V, 62, 3, habla de su aprecio a un tal Demetrio («cum illo seminudo loquor»: 'hablo con él, que está casi desnudo'), frente a los que visten ropas de púrpura. Vid. también *Epístolas* IX, 76: «…cum voles veram hominis aestimationem inire et scire qualis sit, nudum inspice» ('cuando quieras calibrar el auténtico valor de una persona y de saber quién es en realidad, contémplalo desnudo'). En todo caso, la idea de la desnudez del hombre frente a los animales remonta a Platón, y es seguida por numeros autores paganos y cristianos (vid. Nanu 2013: 243-245). Para la posible relación del texto de Plinio con *La vida es sueño* de Calderón, monólogo de Segismundo (vid.: «pues el delito mayor / del hombre es haber nacido», vv. 111-112), vid. Ynduráin (1985).

no eran sino juguetes de la fortuna, y en nada suyos').[132] Con todo, precisa es una matización: Quevedo identifica esos bienes que en él permanecen: son «los que no han de poder morir conmigo» (v. 8). Hay, pues, una cristianización del pensamiento estoico: en el alma se conservan bienes que no morirán y con ella partirán al encuentro de su Creador.

En esa desnudez, Quevedo quiere pasar la vida. La frugalidad de su vivir recuerda a Horacio, pues este canta la contención en las riquezas.[133] Pero recuerda, sobre todo, a fray Luis, a su oda I. Se sirve Quevedo de una fórmula utilizada por ambos poetas: la *priamel*, en la que se establece un contraste entre los gustos y deseos de los *alii* y los gustos del *ego* (vv. 19-28).[134] Según decimos, la huella luisiana es perceptible. Si Quevedo se aleja del sediento de riquezas, que labora «mientras muere / pretendiendo alcanzallas» (vv. 23-24), fray Luis exclamará: «y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando / con sed insacïable / del peligroso mando, / tendido yo a la sombra esté cantando» (I, 76-80).[135] Repárese en el *mientras* emplazado en el territorio de los alienados por la riqueza. Es verdad, con todo, que en esta silva Quevedo resulta más duro que el agustino, en el cual, pese a su atmósfera religiosa, se aprecia un cierto hedonismo. Quizá en Quevedo, volvamos a insistir, late con fuerza el hondo desgarro de Job.

2.2.4. Salmo XII («*¿Quién dijera a Cartago?*»)

Se trata de un poema perfectamente cincelado, de triple estructura:

1) Vv. 1-22: elaboran el tema de las ruinas:[136] se insertan como *exempla* ciudades egregias de las que se conservan restos arqueológicos o simples recuerdos: Cartago (vv. 1-3:[137] el poeta la imagina contemplada por un «caminante»: v. 2: es el

[132] Esta desnudez humana resuena todavía en Antonio Machado: «Y cuando llegue el día del último viaje, / y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, / me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi *desnudo*, como los hijos de la mar» («Retrato», *Campos de Castilla*, vv. 33-36: Machado 1974: 77).

[133] «Vivitur paruo bene» ('bien se vive con poco'): dice Horacio, II, XVI, 13; y habla de «poscentis aeui pauca» (II, XI, 5: 'de una existencia que exige pocos medios'). Este pensamiento de mesura en el ansia de riquezas es frecuente en este autor: vid., como ejemplo, las odas II, II, «Nullus argento color est auaris», y III, XVI: «*Inclusam Danaen turris aenea*».

[134] Quevedo, en efecto, habla de su «yo» (v. 20), que «con nada está contento» (v. 20), es decir, 'con muy poca cosa', frente a ese que muere por alcanzar las riquezas, frente a «los más» (v. 26), que, si atesoran riquezas, en ellas encuentran más muerte que vida. Para la *priamel* nos limitamos a citar a Ramajo Caño (1994) y Race y Doak (2012).

[135] Fray Luis se sirve de otros subjuntivos exhortativos: «*Despiértenme* las aves…» (I, 31); «*Ténganse* su tesoro…» (I, 61); «la vajilla / de fino oro labrada / *sea* de quien la mar no teme airada» (I, 73-75). En esa línea, dirá Quevedo casi al final del salmo: «*Pretenda* el que quisiere, / para vivir, riquezas…» (vv. 23-24).

[136] Schwartz y Arellano (1998: 28-29) consideran el salmo como «una variación del *ubi sunt*?». Es abundante la bibliografía sobre el tema de las ruinas en la poesía española. Vid., como ejemplos: López Bueno (1986), Cabello Porras (1995), Ferri Coll (2010), Cacho Casal (2012: 185-220), Sáez (2019), Sánchez Jiménez y Crivellari (2019) y Lara Garrido (2020).

[137] Cartago, junto con las otras ciudades citadas, es una de las urbes icónicas de la poesía áurea: vid., como ejemplos, Garcilaso: «Aquí donde el romano encendimiento, / donde el fuego y la llama licenciosa / solo el nombre dejaron a Cartago…» (s. XXXIII, «A Boscán desde la Goleta», vv. 9-11); Gutierre de Cetina, «Excelso monte do el romano estrago» (ed. Ponce Cárdenas 2014: 461), probable adaptación del soneto de Castiglione, dedicado a Roma,

viator, personaje frecuente, explícita o implícitamente, en la poesía de las ruinas, y en la fúnebre);[138] Troya (vv. 4-6);[139] Jerusalén (vv. 7-8), acaso seleccionada aquí por la forma y sustancia salmística del *Heráclito cristiano*;[140] Roma (vv. 9-12);[141] y Sagunto (vv. 20-22).[142] Los versos se configuran en oraciones interrogativas y exclamativas, que expresan la caducidad de la grandeza de tan importantes urbes, las cuales, en buena medida, no son sino nombres, recuerdos, amenazados por «las escuras manos del olvido» (v. 15), personificación de aire virgiliano.[143] Esas

«Superbi colli et voi sacre ruine» (ed. Ponce Cárdenas 2014: 462); Juan de Arguijo: «Este soberbio monte y levantada / cumbre…» (ed. Vranich 1971: 147); «No los mármoles rotos, que contemplo, / tristes reliquias de la gran Cartago» (ed. Vranich 1971: 149). Luis de Góngora, en el soneto «Menos solicitó veloz saeta», hablará de la fugacidad de la vida: «Confiésalo Cartago…» (v. 9, ed. Ciplijauskaité 1978: 247).

[138] Para el término de *caminante* en la poesía fúnebre, vid. el epitafio que elaboró Lope de Vega, *Rimas*, 1609, para Felipe el Hermoso: «No pases, ¡oh, *caminante*!, / esta piedra sin dolor; / aquí yace aquel valor / que no tuvo semejante…» (ed. Blecua 1983: 243).

[139] También Troya es símbolo de caducidad: «El ánimo solícito y turbado, / como se ve en el mar la inquieta boya, / miraba Albano el campo en que fue Troya, / de fuego un tiempo y de dolor cercado» (Lope de Vega, *Rimas*, soneto 172, ed. Blecua 1983: 125-126). Vid., para Troya en Lope, Gómez Sánchez-Romate (1990) y Pardo Pastor (2002). Fernando de Herrera compara el fuego que asoló Troya con la llama amorosa que le abrasa: «Pues venço mi passión con la memoria / i con la onra de saber, penando, / que nunca a Troya ardió fuego tan bello» (*Algunas obras*, s. xv, vv. 12-14, ed. Cuevas 1985: 373). Arguijo igula ese mismo fuego con el que Dido siente por Eneas: «Y mientras Dido escucha enternecida / las griegas armas y el incendio extraño, / otro nuevo y mayor le abrasa el pecho» (Del soneto «A Dido oyendo a Eneas», vv. 12-14, ed. Vranich 1971: 113). Vid., todavía, para Troya, otro soneto de Arguijo: «El que soberbio a no temer se atreve» (ed. Vranich 1971: 141).

[140] Jerusalén, gracias a su templo, es la ciudad santa: véanse los salmos 47, 86 y 121. Véase, sobre todo, el salmo 136, manifestación del amor que el judio exiliado siente por su ciudad: «Si oblitus fuero tui, Ierusalem, / oblivioni detur dextera mea» (v. 5: 'Si me olvidare de ti, Jerusalén, olvidada sea mi diestra'). La «alta y divina profecía» de Jesucristo (Quevedo, XII, 7) avisó de la destrucción de Jerusalén y de su templo (Mateo, 23, 27-39; 24, 4-22; Marcos, 13, 5-20; Lucas, 21, 8-24). Y la profecía se cumplió: en el 70 d. C., Tito, hijo del emperador Vespasiano, arrasó Jerusalén y arruinó su templo.

[141] El deterioro de Roma es cantado y lamentado por humanistas y poetas. Alcuino, en un poema dedicado a la destrucción de Lindisfarne, alude a la ruina de Roma: «Roma, caput mundi, mundi decus, aurea Roma, / nunc remanet tantum saeva ruina tibi» (vv. 37-38: 'Roma, cabeza del mundo, honor del mundo, áurea Roma: ahora solo queda, de ti, terrible ruina': ed. Godman 1985: 126-138). Christoforo Landino (1424-1498), «De Roma fere diruta», se lamentará: «Roma doces, olim tectis miranda superbis, / at nunc sub tanta diruta mole iaces» (vv. 3-4: 'Roma, sirves de enseñanza: antaño eras admirable por tus soberbios edificios, y ahora yaces bajo una enorme mole de escombros': ed. Chatfield 2008: 137). En la silva «Roma antigua y moderna», Quevedo sigue a Propercio IV, 1: «Esta que miras grande Roma agora, / *huésped*, fue yerba un tiempo, fue collado: / primero apacentó pobre ganado; / ya del mundo la ves reina y señora» (vv. 1-4, ed. Blecua 1968: 112).

[142] Hay eco, en estos versos del salmo XII (20-21), de la «Canción a las ruinas de Itálica» (1595) de Rodrigo Caro (1573-1647): «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora, / campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa» (vv. 1-3: ed. de Pascual Barea 2000: 137, que ya apunta tal huella. Nosotros modernizamos las grafías). También Sagunto recibe atención en las letras áureas: vid. Francisco de Rioja: «Pues la ínclita Sagunto por sufrida, / más que a sus fuertes muros i a su gente, / debe a la adversidad su alta memoria» (soneto XXV, 12-14: ed. López Bueno 1984: 169). Sobre Sagunto, vid. las aportaciones abundantes del citado Lara Garrido (2020).

[143] La expresión quevedesca se ofrece amenazadora y monstruosa, como las personificaciones que Virgilio retrata en el vestíbulo del infierno: el Luto, las Preocupaciones, las Enfermedades, la Vejez, el Miedo, el Hambre, la Pobreza (*Eneida* VI, 273-294) —acaso habría que editar *Olvido*, con mayúscula—. El olvido es la muerte definitiva. Recuerda, por otro lado, este verso de Quevedo a un terceto de Lupercio Leonardo de Argensola: «La sombra sola del olvido temo; / porque es como no ser un olvidado, / y no hay mal que se iguale al no haber sido» (vv. 12-14, ed. Blecua 1972: 50).

ciudades, personificadas, pecaron de soberbia, algo en lo que el poeta no quiere caer. Y despreciaron presagios y profecías, como la misma Troya, cuya destrucción estaba anunciada por el sueño que Hécuba, esposa de Príamo, tuvo cuando encinta se hallaba de Paris: soñó la reina que una antorcha crecía en su seno, y los adivinos interpretaron que iba a nacer el causante de la destrucción de Troya, según cuenta Apolodoro (¿ss. i o ii d. C.?), en su *Biblioteca mitológica* III, 12, 5.[144]

El tema de las ruinas es complementario con el de *laudes urbium*: se alaban ciudades, pero se anota lo caduco y perecedero que hay en ellas.[145]

2) Vv. 23-28: Se citan personajes un tiempo famosos pero que fueron arrebatados por la muerte: Creso[146] y Craso (vv. 23-24),[147] enlazados por las riquezas y por la feliz paronomasia quevedesca; Alejandro[148] y Darío (vv. 25-26),[149] asociados por la extensión de su poder. La unión en parejas parece remitir al modelo de Plutarco: *Vidas paralelas*.[150] No se olvide que, al hablar de Roma, el poeta ha citado, en este mismo poema, otros cuatros personajes: César, Mario,[151] Bruto y Decio.[152] Se enlazan César y Bruto por la cercanía de afecto entre ellos, y por el papel capital de Bruto en el final del dictador romano.[153] Mario brilla como caudillo, al igual que César y Decio. Poco importa la actitud política de cada uno de ellos: en el poema

[144] Vid. *Biblioteca mitológica*, p. 99. También Casandra, la hija de Príamo, profetizó la caída de Troya, pero no fue creída («*non umquam credita*»: *Eneida* II, 247: vid. también Propercio, III, XIII, 61-66).

[145] Vid. Ramajo Caño (1995: 538-542 y 2003).

[146] Creso fue rey de Lidia (reinó, probablemente, entre el 560 y el 546 a. C.): fue derrotado y despojado del trono por Ciro II de Persia; se convirtió en el símbolo de la opulencia en las letras latinas: vid. Horacio, *Epístolas* I, xi, 2; Ovidio, *Tristia* III, vii, 44; Séneca, *Epístolas a Lucilio* V, 47, 12. Vid. Tavares de Pinho y Walter de Medeiros (2013: 317). Para el supuesto encuentro entre Solón, el poeta y político griego, y Creso, encuentro que visualiza el contraste entre la búsqueda de la moderación del primero y el ansia por el esplendor del segundo, vid. Jaeger (2010: 147).

[147] Fray Luis se hace eco de la riqueza de Craso: «Al capitán romano / la vida, y no la sed, quitó el bebido / tesoro persïano» (V, 11-13: vid. Schwartz y Arellano 1998: 687): a M. Licinio Craso, gobernador de Siria, tras morir en batalla contra los partos, 53 a. C., le llenaron estos la boca de oro fundido, denuncia de su extrema avaricia (vid. Ramajo Caño 2012: 672): una alusión a esta derrota de Craso se encuentra en la silva «A una mina» de Quevedo, vv. 105-140 (ed. Blecua 1968: 116).

[148] Alejandro Magno (356-323 a. C.): Plutarco, en *Vidas paralelas* cotejará las trayectorias de Alejandro y Julio César.

[149] Probablemente, se trate de Darío I, vencido en Maratón (reinó entre 522 y 486 a. C.). Pero también reinó Darío II Noto (rey de Persia entre el 424 y el 404). Vid. el comienzo de Jenofonte, *Anábasis* I, 1: «Darío y Parisatis tuvieron dos hijos: Artajerjes, el mayor, y Ciro, el más joven». Y áun queda Darío III Codomano (reinó ente el 333 y 330 a. C.), vencido por Alejandro Magno.

[150] Para esta técnica en fray Luis de León, vid. Ramajo Caño (2012: 121).

[151] Véase la anotación de Rey (1998: 251), al soneto de Quevedo «Lleva Mario el ejército, y a Mario» (ed. Blecua 1968: 77): Rey recoge las observaciones de Plutarco, *Marius*, XXXVII-XXVIII. Mario figura también en el v. 9 del soneto «Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres» (ed. Blecua 1968: 43). El comienzo de la brillante carrera militar de Mario (157-86 a. C.), «homo novus», se narra en la *Guerra de Yugurta*, XCV-CXIV, de Salustio.

[152] Se trata de Decio Mus Publius, cónsul en el 340, y gran guerrero en la contienda contra los samnitas (343 a. C.); falleció en ese 340 a. C.: vid. Schwartz y Arellano (1998: 688-689), y, sobre todo, Aldea Celada (2011).

[153] Marco Junio Bruto (85? a. C.-42 a. C.) encabezó la conjura que asesino a César (100-44 a. C.) el 15 de marzo del 44 a. C. (en los *Idus* de marzo). Cicerón le dedicó uno de sus diálogos sobre la oratoria: el *Brutus* (vid. la ed. de Galli 1970). Por su parte, Quevedo escribió una *Historia y vida de Marco Bruto* (1644).

se resalta la idea de la omnipotencia de la muerte. Quevedo se inscribe en la línea de visualizar ideas por medio de galerías de personajes célebres, técnica en la que contaba con precedentes egregios: recordemos aquí solo el caso de Jorge Manrique, en las *Coplas a la muerte de su padre*, XXVII-XXVIII.[154]

3) Vv. 29-38: constituyen una especie de prolongado epifonema, que concluye reflexivamente el poema. De lo expuesto surge, en efecto, un «noble desengaño» (v. 29): si la muerte abate grandes ciudades y grandes personajes, la vida del poeta ha de transcurrir rápida y con temores. Quevedo enlaza el destino de ciudades y casas con el del cuerpo, en una idea senequista.[155]

La vida, tan frágil y fugaz, no es, en efecto, sino una sucesión de momentos, que el poeta agradece a la propia vida. Parece haber un eco de Horacio: «Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et / quem fors dierum cumque dabit, lucro / adpone» (I, ix, 13-15: 'Lo que sea el mañana futuro, huye de investigarlo, y cualquier día que la fortuna te regale, ponlo en tus ganancias').

Pero en todo caso, la vida no es vida, tan cercada como se halla por la muerte: se adelgaza la frontera entre ambas, según vimos ya en el salmo IX, 21-22.[156] Tal vez, Quevedo se acuerde de la famosa espada de Damocles, que, al pender sobre su cabeza, le impedía gozar de la dicha circundante, según cuenta Cicerón en *Tusculanas* V, XXI, 61-62.

3. El poemario de Quevedo, vertebrado por la *contaminatio* de textos bíblicos y clásicos, constituye una *renuntiatio amoris*, manifestación de alguna frecuencia en la poesía áurea, dentro de un contexto cultural de lectura intensa de los clásicos grecolatinos, perfectamente armonizable con sentimientos penitenciales, codificados, esencialmente, en el surco de los salmos y del *Libro de Job*, obras que alcanzaban un significado no solo académico, sino también vivencial. Pero el poemario, pese a los brotes de compunción y humildad cristiana, no puede dejar de ser

[154] Vid. la nota de Beltrán (1991: 149-150).

[155] Para Séneca, *Epístolas a Lucilio*, carta 12, vid. Ramajo Caño (1995: 543).Y no olvidemos la hermosa carta que Servicio Sulpicio Rufo (105-43 a. C.) dirige a su amigo Cicerón para consolarlo por la muerte de Tulia, su hija: «Ex Asia rediens cum ab Aegina Megaram versus navigarem, coepi regiones circumcirca prospicere: post me erat Aegina, ante me Megara, dextra Piraeus, sinistra Corinthus, quae oppida quodam tempore florentissima fuerunt, nunc prostrata et diruta ante oculos iacent. Coepi egomet mecum sic cogitare: 'hem! Nos homunculi indignamur si quis nostrum interiit aut occisus est (quorum vita brevior esse debet), cum uno loco tot oppidum cadavera proiecta iacent?'» (*Ad familiares* IV, 5, 4): 'Al volver de Asia, como navegara desde Egina a Mégara, comencé a observar las regiones circundantes: a mi espalda estaba Egina; ante mí, Mégara; a mi derecha, el Pireo; a mi izquierda, Corinto, ciudades que antaño fueron extraordinariamente florecientes y que ahora yacen ante nuestros ojos caídas y derribadas. Y yo comencé a pensar conmigo mismo: ¡Ay! He aquí que nosotros, pobres personitas (destinados a tener una vida más breve), nos indignamos si alguno de los nuestros muere o recibe muerte, cuando en este solo lugar tantos restos de ciudades yacen como cadáveres'. Pero el texto de Sulpicio es consolatorio, no lo es el salmo quevedesco que comentamos. Para la relación entre ciudad y destino personal, en el caso del romano Mario, en Plutarco, vid. Sánchez Jiménez y Crivellari (2019: 19). Vid. la reelaboración que hace Herrera, en *Versos* (1619), lib. I, s.XXXVI.

[156] Dirá el poeta: «agradezco a la muerte, / con temor excesivo, / todas las horas que en el mundo vivo, / si vive alguna dellas / quien las pasa en temores de perdellas» (XII, 34-38).

algo tan frecuente en la poesía: un grito de eternidad, un ansia de liberarse de «las escuras manos del olvido».

Bibliografía

Agustín, San (1837): *Opera omnia*, ed. Monjes Benedictinos, París: apud Gaume fratres, vol. VI, tomo 2.

Agustín, San (1956): *De la verdadera religión*, en Victoriano Capánaga (ed.), *Obras*, Madrid: La Editorial Católica, vol. IV.

Aldea Celada, José Manuel (2011): «La *devotio* de Decio Mus», *El futuro del pasado*, 2, pp. 201-220.

Alonso, Dámaso (1986): *Hijos de la ira*, ed. Miguel J. Flys, Madrid: Castalia.

Alonso, Dámaso (1971): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.

Alonso Schökel, Luis, y Cecilia Carniti, trads. (1992): *Salmos. I (salmos 1-72)*, Pamplona: Verbo Divino.

Alonso Veloso, María José (2009): «La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo», *La Perinola*, 13, pp. 149-166.

Alonso Veloso, María José (2012): «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 114, pp. 621-624.

Alonso Veloso, María José (2015): «Los títulos de Quevedo», *La Perinola*, 19, pp. 111-148.

Alonso Veloso, María José, coord. (2020): *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial-Trivium.

Alvar, Manuel, ed. (1969): *Poesía medieval*, Barcelona: Planeta.

Amengual i Batle, Josep (2016): «L'*Ordo commendationis animae* en el *Tirant lo Blanch*», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 89, pp. 247-261.

Apolodoro (1987): *Biblioteca mitológica*, trad. José Calderón Felices, Madrid: Akal.

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

Arellano, Ignacio (2011): *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona: Universidad de Navarra.

Argensola, Lupercio Leonardo de (1972): *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe.

Arguijo, Juan de (1971): *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid: Castalia.

Arias Montano, Benito (1574): *Davidis regis ac Prophetae aliorumque sacrorum Vatum Psalmi ex hebraica veritate in latinum carmen… conversi*, Amberes: Plantino.

Armisén, Antonio (2012): «Símbolos unitarios en el *Canzionere* de Petrarca. Las redes de los sonetos IV, LXII, CLXXXI. La petición de hilos del XL. Del soneto XXVI a la sextina doble», *Cuadernos de Filología Italiana*, 19, pp. 71-105.

Baldó Alcoz, Julia y Julia Pavón Benito (2016): «El oficio de difuntos en la Edad Media. La liturgia funeraria en dos códices monásticos del Archivo General de Navarra», *Hispania Sacra*, 68, pp. 187-199. <https://doi.org/10.3989/hs.2016.013>.

Barbosa, Aires (2013): *Obra poética*, ed. Sebastião Tavares de Pinho y Walter de Medeiros, Coimbra: Universidade-Aveiro: Universidade.

Barnes Paddock, John Allan (2004): *Teresa of Ávila's Elaboration of Imagery in her Literary Expression of Mystical Experience*, Tesis Doctoral, Universidad de Glasgow.

Barrantes, Vicente, ed. (1863): Lope de Vega, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Madrid: Imprenta de Prudencio Cuartero.

Bastús, Joaquín (1862): *El trivio y el cuadrivio o la nueva enciclopedia. El cómo, cuándo y la razón de las cosas*, Barcelona: Impr. de la viuda e hijos de Gaspar.

Bataillon, Marcel (1953): «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 291-306.

Bécares, Vicente (1980): «Heráclito lloraba y Demócrito reía: fortuna literaria y orígenes de un tópico antiguo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 5, pp. 37-49.

Becerra Hiraldo, José María, ed. (1991): fray Luis de León, *Declaración del salmo 26*, Salamanca: Diputación.

Benetti, Antonio (¿1887?): *Nuevo eucologio romano. Devocionario completo*, Milán: G. Mauri y Comp. Editores.

Béhar, Roland (2011): «Fray Luis de León y San Agustín: la *Oratio in Laudem Divi Augustini*», *Criticón*, 111-112, consultado en línea el 31 agosto de 2021: <http://journals.openedition.org/criticon/2536>.

Beltrán, Vicente, ed. (1991): Jorge Manrique, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, Barcelona: PPU.

Berceo, Gonzalo de (1992): *Obra completa*, coord. Isabel Uría Maqua, Madrid: Espasa-Calpe.

Blecua, Alberto (1993): «El entorno poético de fray Luis», en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad, pp. 77-99.

Blecua, José Manuel, ed. (1968): Francisco de Quevedo, *Obras completas. I. Poesía Original*, Barcelona: Planeta.

Blecua, José Manuel, ed. (1972): Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, Madrid: Espasa-Calpe.

Blecua, José Manuel, ed. (1983): Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona: Planeta.

Bravo, José Ramón, ed. (2001): Terencio, *Comedias*, Madrid: Cátedra.

Bauisel, María Delia (1997): «Horacio y la coronación del poeta», *Asuter*, 2, pp. 65-89.

Cabello Llano, Ignacio (2019): *El «Libro de Job» y su recepción en el cristianismo medieval. Perspectivas y reflexiones sobre el sufrimiento humano y el mal*, Trabajo de Fin de Máster, Madrid: Universidad Complutense.

Cabello Porras, Gregorio (1995): *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería: Universidad.

Cacho Casal, Rodrigo (2012): *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Cámara, María Luisa de la (2011): «La dinámica del legado agustiniano en Santa Teresa de Jesús (1515-1582)», *Criticón*, 111-112, consultado en línea el 31 agosto 2021: <http://journals.openedition.org/criticon/2523>

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1998): «Petrarca en Quevedo», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares: Universidad, vol. I, pp. 329-340.

Capánaga, Victoriano, ed. (1956): San Agustín, *De la verdadera religión*, en *Obras*, Madrid: La Editorial Católica, vol. IV.

Caro, Rodrigo (2000): *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, ed. Joaquín Pascual Barea, Sevilla: Diputación.

Carreira, Antonio (1999): «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en Cristoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la AISO*, Münster: Ibeoamericana-Vervuert, pp. 275-286.

Castro Sánchez, Secundino (1992): «La belleza en la Biblia», *Revista de Espiritualidad*, 51, pp. 253-270.

Catecismo de la doctrina cristiana (1960): Segundo Grado, Texto Nacional, Madrid: Secretariado Catequístico Nacional.

Cejador y Frauca, Julio, ed. (1968): Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.

Ceribelli, Alessandra (2020): *La literatura italiana en la obra de Quevedo*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela: Universidad.

Cetina, Gutierre de (1895): *Obras*, ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, Sevilla: Impr. de Francisco P. Díaz, tomo 1.

Cetina, Gutierre de (2014): *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.

Chatfield, Mary P. ed. (2008): Cristóforo Landino, *Poems*, Harvard: University Press.

Chihaia, Matei (2010): «*Deus artifex* Zur Funktion eines Topos bei Fray Luis de León», en Verena Olejniczak Lobsien et al. (eds.), *Vollkommenheit. Ästhetische Perfektion in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlín-Nueva York: Walter de Gruyter.

Chuvieco, Enrique (2014): «¿Qué es el Oficio de Tinieblas», *Aleteia*, consultado en línea el 5 de mayo de 2021: <¿Qué es el Oficio de Tinieblas? (aleteia.org)>.

Cicerón, M. Tulio (1970): *Brutus*, ed. Francesco Galli, Milán: Signorelli.

Ciplijauskaité, Biruté, ed. (1978): Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid: Castalia, 1978.

Correa Calderón, Evaristo, ed. (1969): Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Castalia, 2 vols.

Cruz, Juan de la (1973): *Vida y obras completas*, eds. Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús y Luciano Ruano, Madrid: La Editorial Católica.

Cruz Casado, Antonio (2006): «El quinto dolor de la Virgen: un episodio mariano en la Pasión de Cristo (y un reflejo literario)», *Literatura religiosa*, consultado en línea el 17 de septiembre de 2006): <LITERATURA RELIGIOSA: El quinto dolor de la Virgen: un episodio mariano en la Pasión de Cristo (y un reflejo literario) (antocruzcasado.blogspot.com)>.

Cuevas, Cristóbal, ed. (1985): Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra.

Cuevas, Cristóbal, ed. (1998): fray Luis de León, *Poesías completas*, Madrid: Castalia.

Diego Lobejón, María Wenceslada (1996): *Los salmos en la literatura española*, Valladolid: Universidad.

Ecwiki. Enciclopedia católica online, consultado en línea el 28 de julio de 2021): <Tenebrario - Enciclopedia Católica (aciprensa.com)>.

Escobar, Francisco Javier (2017): «Humanismo y espiritualidad en tiempos de Felipe II: posicionamiento profesional de Mal Lara, un cartapacio de Mateo Vázquez y Cervantes a los diecinueve años», *eHumanista*, 35, pp. 16-78.

Espinel, José Luis (1998): *Evangelio según San Juan*, Salamanca: San Esteban.

Esteva de Llobet, María Dolores (2004): «Los cancioneros de Jorge de Montemayor: el *Cancionero del poeta* (1554) y el *Segundo cancionero espiritual* (1558)», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, vol. I, pp. 761-774.

Fasquel, Samuel (2020): «Tertuliano en la obra de Quevedo: entre *errores* y *reparos*», en María José Alonso Veloso (coord.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial-Trivium, pp. 189-208.

Ferraté, Juan, tad. (1968): *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona: Seix Barral.

Ferri Coll, José María (2010): «*Miré los muros de la patria mía* y la tradición poética de las ruinas», *Bulletin of Hispanic Studies*. 87. 5, pp. 523-543.

Fisher, Tyler (2007): «Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo», *La Perinola*, 11, pp. 73-84.

Flaminio, Marco Antonio (1545): *In librum psalmorum brevis explanatio*, París: Ioannes Barbaeus.

Flaminio, Marco Antonio (1547): *In librum psalmorum brevis explanatio*, París: apud Marthurinum du Puys.

Flaminio, Marco Antonio (1558): *Davidis regis et vatis inclyti salmi, a M. Antonio Flaminio et P. Francisco Spinula… latinis versis expressi*, Basilea: per Petrum Pernam.

Flys, Miguel J. ed. (1986): Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid: Castalia.

Flor Serrano, Gonzalo (1994): *Los salmos. Texto y comentario*, Madrid: La Casa de la Biblia.

Gallego Moya, Elena y J. David Castro de Castro, eds. (2018): Francisco de Quevedo, *Anacreón castellano*, A Coruña: SIELAE.

Gallego Zarzosa, Alicia (2009): «*Heráclito cristiano*: la construcción del arrepentimiento», *La Perinola*, 13, pp. 249-261.

Galli, Francesco, ed. (1970): M. Tulio Cicerón, *Brutus*, Milán: Signorelli.

Galván Moreno, Luis (2010): «Meditación y semiología en *Heráclito cristiano*, de Quevedo», en Julián Olivares (ed.), *Eros divino: estudios sobre poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza: Universidad, pp. 163-192.

García, Félix (1967): fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, Madrid: Editorial Católica, 2 vols.

García Gilbert, Javier (2010): *La «humanitas» hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca: Universidad.

García Sánchez, Lúa (2018): *Quevedo traductor del «Anacreón castellano»*, Traballo Fin de Máster, Santiago de Compostela: Universidad.

Gargano, Antonio (2015): «A vueltas con Petrarca y *La Celestina*: el mundo como campo de batalla entre *conscripta remedia* y *laberinto de errores*», *Quaderns d'Italià*, 20, pp. 135-153.

Godman, Peter, ed. (1985): *Poetry of the Carolingian Renaissance*, Londres: Duckworth.

Gómez Luque, Juan Antonio (2018): *El tópico literario de la travesía de amor. De la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro*, Tesis Doctoral, Córdoba: Universidad.

Gómez Sánchez-Romate, María José (1993): «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, tomo I, pp. 453-460.

Góngora, Luis de (1978): *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid: Castalia.

Gracián, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 2 vols.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (1997): «Entre el cielo y el suelo: Fray Luis de León en el Renacimiento», en Rafael Lazcano (ed.), *Homenaje al profesor Jaime García Álvarez*, *Fray Luis de León*, Madrid: Revista Agustiniana, vol. 3, pp.1379-1418.

Harto Trujillo, María Luisa (1995): «Pasión y suicidio: de Dido a Fedra», *Anuario de Estudios Filológicos*, 18, pp. 215-225.

Hazañas y la Rúa, Joaquín, ed. (1895): Gutierre de Cetina, *Obras*, Sevilla: Impr. de Francisco P. Díaz, tomo 1.

Hernán Vázquez, Santiago (2018): «La figura de Cristo médico y la acción terapéutica del gnóstico en Evagrio Póntico», *Veritas*, 39, pp. 113-135.

Herrera, Fernando de (1985): *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.

Horacio (1970): *Odes et épodes*, ed. de François Villeneuve, París: Les Belles Lettres.

Izquierdo Izquierdo, José Antonio (1993): «*Latet anguis in herba* (Virg. *Buc*. 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco», *Helmántica*, 44, pp. 257-266.

Jaeger, Werner (2010): «*Paideia: los ideales de la cultura griega*, trads. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

Janer, Florencio, ed. (1877): Francisco de Quevedo, *Obras. Poesías*, Madrid: M. Rivadeneyra, tomo III.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad-Córdoba: Universidad, pp. 157-180.

Kirk, Geoffrey Stephen, John E. Raven y Michael Schofield, trads. (2014): *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid: Gredos, vol. I. Véase versión digital, consultado y citado en línea el 28 de mayo de 2021: <C (juango.es)>.

Labarga García, Fermín (2004): «Los dolores de la Virgen», *Scripta de María*, II, pp. 365-407.

Laguna Mariscal, Gabriel (1989): «El texto de Ovidio, *Amores*, II, x, 9, y el tópico del *navigium amoris*», *Emérita*, 57, pp. 309-315.

Laguna Mariscal, Gabriel (1994): «Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas», *Anuario de Estudios Filológicos*, 17, pp. 283-294.

Landino, Cristóforo (2008): *Poems*, ed. Mary P. Chatfield, Harvard: University Press.

Lara Garrido, José (2020): «La poética de las ruinas en el Siglo de Oro», *Analecta Malacitana*, 41, pp. 9-117.

León, fray Luis de (1816): *Obras del M. Fr. Luis de León de la orden de San Agustín, reconocidas y cotejadas con varios manuscritos*, ed. Antolín Merino, Madrid: Ibarra, tomo VI.

León, fray Luis de (1991a): *Obras completas castellanas*, ed. Félix García, Madrid: Editorial Católica, 2 vols.

León, fray Luis de (1991b) *Declaración del salmo 26*, ed. José María Becerra Hiraldo, Salamanca: Diputación.

León, fray Luis de (1998): *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Castalia.

León, fray Luis de (2008): *De los nombres de Cristo*, ed. Javier San José Lera, Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

León, fray Luis de (2012): *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Madrid: Real Academia Española.

Lezcano Tosca, Hugo (2009): «San Agustín en la literatura religiosa de Lope», *Criticón*, 107, consultado en línea el 31 agosto 2021: <http://journals.openedition.org/criticon/13989>.

Lida de Malkiel, María Rosa (1977): «Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española», en *Estudios sobre Literatura Española del Siglo XV*, Madrid: José Porrúa Turanzas, pp. 145-178.

Líricos griegos arcaicos (1968): trad. Juan Ferraté, Barcelona: Seix Barral.

Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a. C.) (1959-1981): ed. Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, CSIC, 2 vols.

Liturgia de las Horas. Oficio de tinieblas para el triduo pascual. S. I, s. a., consultado en línea el 17 de mayo de 2021: <Microsoft Word - 02. Suplemento Oficio de Tinieblas.doc (companerosdejesus.es)>.

López Bueno, Begoña, ed. (1984): Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid: Cátedra.

López Bueno, Begoña, (1986): «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 66, pp. 59-74.

López Poza, Sagrario (1991): «Quevedo y las citas patrísticas», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 67, pp. 75-156.

Luján, José (1991): *Concordancias del Nuevo Testamento*, Barcelona: Herder.

Machado, Antonio (1974). *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.

Mal Lara, Juan (1568): *La philosophía vulgar*, Sevilla: Hernando Díaz, en la calle de la Sierpe.

Manrique, Jorge (1991): *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona: PPU.

Marías Martínez, Clara (2016): «La recepción de Horacio en el Siglo de Oro. Traducciones en prosa y verso y estudio del caso de *Nil admirari* (Ep. 1.6)», *Camenae*, 18, pp. 1-24.

Martellotti, Guido y Enrico Bianchi (1976): Francesco Petrarca, *Poesie latine*, Turín: Giulio Einaudi.

Méndez, Sigmund (2006): «Apuntes sobre las fuentes del *Sermón estoico de censura moral* de Quevedo y la fusión barroca de las tradiciones grecolatina y hebraico-cristiana», *La Perinola*, 10, pp. 383-418.

Merino, Antolín (1816): fray Luis de León, *Obras del M. Fr. Luis de León de la orden de San Agustín, reconocidas y cotejadas con varios manuscritos*, Madrid: Ibarra, tomo VI.

Misal completo latino castellano (1947): ed. Padre Vicente Molina, Valencia: Hispania.

Molina, Vicente, ed. (1947): *Misal completo latino castellano*, Valencia: Hispania.

Montaner, Alberto y Eva Lara (2014): «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en Eva Lara y Alberto Montaner (ed.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, pp. 33-184.

Moreno Castillo, Enrique (2009): «Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras (*Epístola satírica y censoria*, vv. 29-30)», *La Perinola*, 13, pp. 299-311.

Moreno Soldevila, Rosario, ed. (2011): *Diccionario de motivos amatorios en la elegía latina (siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva: Universidad.

Morreale, Margherita (2007): *Homenaje a fray Luis de León*, Salamanca: Universidad-Zaragoza: Universidad.

Nácar Fúster, Eloíno y Alberto Colunga, eds. (1965): *Sagrada Biblia*, Madrid: La Editorial Católilca.

Nanu, Irina (2013): *La «Segunda Partida» de Alfonso X el Sabio y la tradición de los «Specula Principum»*, Tesis Doctoral, Valencia: Universidad.

Nardoni, Valerio (2010): «El tiempo de la piedad: para una aproximación al *Heráclito cristiano* de Quevedo», en Julián Olivares (ed.), *Eros divino. Estudios sobre la poesía iberoamericana del siglo XVII*, Zaragoza: Universidad, pp. 135-161.

Núñez Rivera, Valentín (1993): «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en Begoña López Bueno (ed.), *La oda*, Sevilla: Universidad-Córdoba: Universidad, pp. 335-382.

Núñez Rivera, Valentín (2001): «Glosa y parodia de los *salmos penitenciales* en la poesía del Cancionero», *Epos*, 17, pp. 107-139.

Núñez Rivera, Valentín (2006): «Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos. (En torno al *Cantar de los Cantares*)», *La Perinola*, 10, pp. 225-243.

Ocáriz, Fernando (1988): «María y la Trinidad», *Scripta Theologica*, 20, pp. 771-797.

Oficio de difuntos. Se dice enteramente con su invitatorio y tres nocturnos… (¿1847?): Lérida: impr. de Corominas.

Ortega, Alfonso, ed. (1981): Aurelio Prudencio, *Obras completas*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Pabón, José Manuel, ed. (1991): Salustio, *Conjuración de Catilina*, Madrid: Ediciones Clásicas.

Palma, Luis de la (1967): *Obras*, ed. Francisco X. Rodríguez Molero, Madrid: La Imprenta Católica.

Palomares, José (2016): *Fortuna de fray Luis de León en la literatura española (siglos XVI-XVIII)*, Guadarrama: Editorial Agustiniana.

Papaluca, Michele (2015): «*Hacer pazes…*». *El sentido de la reconciliación en la espiritualidad ignaciana*, Madrid: Universidad de Comillas.

Parada Juncal, Samuel (2019-2020): *La evocación de la muerte en la poesía de Francisco de Quevedo*, Traballo de Fin de Grao, Santiago de Compostela: Universidad.

Pardo Pastor, Jordi (2002): «La *poesía de ruinas* en el primer Lope», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 20, consultado en línea: <Jordi Pardo Pastor: La «poesía de ruinas» en el primer Lope -nº 20 Espéculo (UCM)>.

Pascual Barea, Joaquín, ed. (2000): Rodrigo Caro, *Poesía castellana y latina e inscripciones originales*, Sevilla: Diputación.

Pascher, Joseph (1965): *El año litúrgico*, ed. Daniel Ruiz, Madrid: La Editorial Católica.

Patricio, Germán de (2018): «Instrumentalización de la voz arrepentida en el texto religioso a la luz de la sociología cultural: el *Heráclito cristiano* de Quevedo», *Miríada Hispánica*, 16, pp. 61-76.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (1993): Lope de Vega, *Rimas. I [doscientos sonetos]*, Fuenlabrada: Universidad de Castilla-La Mancha

Pérez Milán, Paula (2017-2018): «*Viget amor fervidus*». *Análisis comparativo de tópicos en la elegía latina, la lírica amorosa mediolatina y la «cansó» provenzal*, Trabajo de Fin de Máster, Universitat de Lleida.

Petite, Anselmo (1784): *Los salmos penitenciales en latín y castellano…*, Valladolid: vda. de Tomás de Santander.

Petrarca, Francesco (1976): *Poesie latine*, ed. Guido Martellotti y Enrico Bianchi, Turín: Giulio Einaudi.

Plessis, Fréderic y Paul Lejay (1973): Virgilio, *Oeuvres*, París : Hachette.

Poesía medieval (1969): ed. Manuel Alvar, Barcelona: Planeta.

Poetry of the Carolingian Renaissance (1969): ed. Peter Godman, Londres: Duckworth.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. (2014): Gutierre de Cetina, *Rimas*, Madrid: Cátedra.
Prudencio, Aurelio (1981): *Obras completas*, ed. Alfonso Ortega, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1981.
Quevedo, Francisco de (1772a): *Obras*, Madrid: Joaquín Ibarra, tomo II.
Quevedo, Francisco de (1772b): *Vida y obras pósthumas de don Francisco de Quevedo*, Madrid: Joaquín Ibarra, tomo VI.
Quevedo, Francisco de (1877): *Obras. Poesías*, ed. Florencio Janer, Madrid: M. Rivadeneyra, tomo III.
Quevedo, Francisco de (1968): *Obras completas. I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.
Quevedo, Francisco de (1998a): *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona: Crítica.
Quevedo, Francisco de (1998b): *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Londres: Támesis.
Quevedo, Francisco de (2018a): *Anacreón castellano*, ed. Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, A Coruña: SIELAE.
Quevedo, Francisco de (2018b): *Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios*, eds. Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez, A Coruña: SIELAE.
Race, William H. y Cecilia Doak (2012): «Priamel», en Roland Greene (dir.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: University, pp. 1107-1108.
Ramajo Caño, Antonio (1984): «Cultura clásica y cristiana en un poema de Fray Luis de León: *De la Magdalena*», *Studia Philologica Salmanticensia*, 7-8, pp. 303-320.
Ramajo Caño, Antonio (1993): «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española*, 73, pp. 313-328.
Ramajo Caño, Antonio (1994): «El carácter proemial de la oda primera de Fray Luis de León (y un excurso sobre la ´priamel´en la poesía de los Siglos de Oro)», *Romanische Forschungen*, 106, pp. 83-117.
Ramajo Caño, Antonio (1995): «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 97, pp. 529-544.
Ramajo Caño, Antonio (1998): «La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro», en *Siglos de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares: Universidad, tomo II, pp. 1285-1294.
Ramajo Caño, Antonio (2001a): «La *renuntiatio amoris* en un soneto de Herrera», en José Antonio Bartol Hernández et al. (eds.), *Nuevas aportaciones al*

estudio de la lengua española. Investigaciones filológicas, Salamanca: Luso-Española, pp. 445-453.

Ramajo Caño, Antonio (2001b): «La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea», *Boletín de la Real Academia Española*, 81, pp. 507-528.

Ramajo Caño, Antonio (2002): «'... De mi dichoso mal la rica historia': itinerario amoroso en el cancionero herreriano (1582)», *Criticón*, 86, pp. 5-19.

Ramajo Caño, Antonio (2003): «Notas para el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin Hispanique*, 105, pp. 99-118.

Ramajo Caño, Antonio (2009): «Luis de León, fray», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid: Castalia, pp. 592-625.

Ramajo Caño, Antonio, ed. (2012): fray Luis de León, *Poesía*, Madrid: Real Academia Española.

Ramajo Caño, Antonio (2020): «Formas y tópicos clásicos en la poesía de Quevedo», en María José Alonso Veloso (coord.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial-Trivium, pp. 135-164.

Rand, William W. (1890): *Diccionario de la Santa Biblia*, Nueva York: Sociedad America de Tratados.

Rey, Alfonso (2005): «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)», *La Perinola*, 9, pp. 299-314.

Rey, Alfonso (2013): «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola*, 17, pp. 301-334.

Rey, Alfonso, ed. (1998): Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Londres: Támesis.

Rico, Francisco (1991): «Sobre las autobiografías de Petrarca», *Estudi General*, 11, pp. 73-80.

Rioja, Francisco de (1984): *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra.

Rodríguez Adrados, Francisco (1959-1981): *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a. C.)*, Madrid, CSIC, 2 vols.

Rodríguez Molero, Francisco X. ed. (1967): Luis de la Palma, *Obras*, Madrid: La Imprenta Católica.

Rojas, Fernando de (1968): *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.

Sáez, Adrián J. (2019): «"*Amable y desierta arquitectura*": las ruinas en la poesía de Quevedo», en Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, pp. 157-176.

Sagrada Biblia (1965): eds. Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga, Madrid: La Editorial Católilca.

Salustio (1991): *Conjuración de Catilina*, ed. José Manuel Pabón, Madrid: Ediciones Clásicas, 1991.

San José Lera, Javier (1991): «Fray Diego de Zúñiga y fray Luis de León frente al *Libro de Job*», *Ciudad de Dios*, 204, pp. 967-983.

San José Lera, Javier, ed. (2008): fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Barcelona: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

San José Lera, Javier (2011): «Fray Luis de León: paráfrasis del salmo 26. Traducción poética y exégesis», *Criticón*, 111-112, pp. 73-119.

Sánchez Jiménez, Antonio y Daniele Crivellari (2019): «La poesía de ruinas en el Siglo de Oro», en Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid: Visor Libros, pp. 19-32.

Sannazaro, Jacopo (2009): *Latin Poetry*, ed. Michael C. J., Harvard: University.

Schwartz, Lía e Ignacio Arellano, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica.

Serés, Guillermo (2003): «Santa Teresa de Jesús», en *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto, pp. 137-154.

Soler, Abel (2017): *La cort napoliltana d'Alfons el Magnànim: el context de «Curial e Güelfa»:* volum II. *Les fonts literàries de la novel-la*, Valencia: Universidad, 2017.

Tavares de Pinho Sebastião y Walter de Medeiros (2013): Aires Barbosa, *Obra poética*, Coimbra: Universidade-Aveiro: Universidade.

Terencio (2001): *Comedias*, ed. José Ramón Bravo, Madrid: Cátedra.

Teresa de Jesús (1972): *Obras completas*, eds. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid: La Editorial Católica.

Thurston, Herbert (1912): «Tenebræ», *The Catholic Encyclopedia*, Nueva York: Robert Appleton Company, vol. 14.

Torres Rechy, Juan Ángel (2015): *Edición crítica y estudio de la primera parte del «Instrumento espiritual» de Cristóbal Cabrera*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad.

Torres Salinas, Ginés (2013): «Luz no usada y música estremada: poética neoplatónica de la luz en la oda *A Francisco de Salinas*, de fray Luis de León», *Castilla. Estudios de Literatura*, pp. 93-136.

Torres Salinas, Ginés (2018): «Tres apuntes sobre la filosofía neoplatónica de la luz en la *Canción al nacimiento de la hija del marqués de Alcañices*, de fray Luis de León», *RILCE*, 34. 2, pp. 820-845.

Torres Salinas, Ginés (2019): «*Risus coeli*: una lectura de la *Noche serena* de fray Luis de León desde el neoplatonismo ficiniano de la luz», *Criticón*, 135, consultado en línea el 2 de julio de 2021: <http://journals.openedition.org/criticon/6180>.

Uría Maqua, Isabel, coord. (1992): Gonzalo Berceo, *Obra completa*, Madrid: Espasa-Calpe.

Vallejo González, María (2012): «Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 16, pp. 123-152.

Vallejo González, María (2015): «Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo», en Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 127-138.

Varela Gestoso, Mónica Inés (1995): «*Heráclito cristiano* y *Lágrimas de un penitente*: el problema textual», *RILCE*, 11, pp. 293-315.

Varela Gestoso, Mónica Inés (1999): «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 337-354.

Vega, Lope de (1863): *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, ed. Vicente Barrantes, Madrid: Imprenta de Prudencio Cuartero

Vega, Lope de (1966): *Obras de Lope de Vega. XVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid: Atlas.

Vega, Lope de (1983): *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

Vega, Lope de (1993): *Rimas. I [doscientos sonetos]*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Fuenlabrada: Universidad de Castilla-La Mancha.

Villeneuve, François, ed. (1970): Horacio, *Odes et épodes*, París: Les Belles Lettres.

Virgilio (1973): *Oeuvres*, eds. Fréderic Plessis y Paul Lejay, París: Hachette.

Vranich, Stanko B, ed. (1971): Juan de Arguijo, *Obra poética*, Madrid: Castalia.

Walters, David G. (1981): «Three exemples of petrarchisme in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, pp. 21-30.

Whinnom, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: Universidad.

Ynduráin, Domingo (1985): «*La vida es sueño*: doctrina y mito», *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 41-42, pp. 99-126.

La silva en el *Heráclito cristiano* de Quevedo[1]

María José Alonso Veloso
Universidade de Santiago de Compostela

Quevedo difundió en 1613 un cancionero de salmos bajo el título de *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, que, a juicio de Octavio Paz (1996: 17), es «el primer poema realmente moderno de la literatura española». Él se refería en realidad a *Lágrimas de un penitente*, tardía agrupación parcial derivada de la anterior y publicada en 1670, con la que habitualmente se confunde. En esta serie de composiciones apreciaba una «unidad del asunto y del tono» que autorizaba a tildarla de *poema* (1996: 16). Jauralde (1998: 292) consideró el *Heráclito* una colección «singular» por distintas razones, «la obra más importante de este periodo», «uno de los grandes logros de la poesía quevedesca» (1998: 293) y un «hito fundamental en la historia de la poesía española» (1998: 293). Es la primera ocasión en que Quevedo «engavilla poesía original para difundirla» (1998: 292).

El poemario, que incluye trece silvas métricas además de numerosos sonetos, se inserta de un modo peculiar en el contexto de poesía de carácter penitencial y de arrepentimiento que sigue el modelo de los salmos, aunque en su caso entremezclado con reminiscencias de la filosofía neoestoica.[2] Jauralde (1998: 292)

[1] Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

[2] Como señaló Alcina (1991: 143): «Una temática bastante definida como propia de la silva española es la paráfrasis de los salmos».

lo interpretó como el resultado de «una intensa inspiración poética sufrida en un periodo corto de tiempo, buscando un cauce elegíaco, que encontró en la moda de los "salmos" y en la expresión lírica de su filosofía estoica». Rotulados los poemas en todos los casos como salmos, se inspiran en la tradición bíblica, pero no existe en ninguno de ellos una traducción fiel de los textos sagrados: se trata de un corpus de salmos originales. Las divergencias atañen al sentimiento religioso y al modo en que se plasma poéticamente. En palabras de Montero y Ruiz (2008: 32), en «Quevedo predomina un tono meditativo, apoyado en un aparato de ejemplos histórico-bíblicos, cuando no discurre por los resquicios conceptuales de relevantes puntos de doctrina».[3]

A partir de fray Luis, había quedado «definitivamente establecido el modelo poético de los salmos como odas compuestas en estrofas aliradas» (Núñez Rivera 1993: 357). Los poemas de *Heráclito cristiano* no siguen el esquema de los de fray Luis: no están escritos en liras garcilasistas, sino en silvas y madrigales (Rey y Alonso 2021: 22). Este cancionero funde, por lo tanto, la innovación métrica de la silva, un «metro comodín» (Montero y Ruiz 2008: 50) en la época, y la tradición renovada de los salmos bíblicos.

Debe recordarse que, «al canon de las estrofas aliradas, breves y ceñidas al modelo bíblico-horaciano, prestigiado a partir de las realizaciones luisianas»[4] —estudiadas por San José Lera (2010), por ejemplo—,[5] se había añadido al comienzo del siglo XVII «un nuevo sistema de traducción de los *Salmos* que se apoya fundamentalmente en el cauce métrico de la silva», con procedimientos diferenciados:

> En el primer caso [...] la traducción suele correr muy pareja al texto fuente, o al menos imita sus estructuras métricas, estróficas y retóricas [...] La silva, por el contrario, supone una nueva forma, más abierta y flexible, dado su carácter aestrófico, que se presta con mayor facilidad para el libre desarrollo de los contenidos (Núñez Rivera 2010: 156).

Ambas tendencias formales se corresponden con una diferente presencia de la materia bíblica:

> mientras que las paráfrasis en liras mantienen como punto de referencia un salmo concreto [...] las realizadas en silvas suelen ser «recreaciones originales» de los topoi davídicos, amalgamando citas y referencias de Salmos diversos (Núñez Rivera 2010: 156).

---

[3] Remito al análisis de estructura y contenido a cargo de Jauralde (1998: 293-298). Fisher (2007: 73) los describió así: «La mayor parte de los salmos de Quevedo se puede caracterizar como oraciones poéticas, claramente imitativas de los salmos davídicos de contrición y arrepentimiento». Sobre la imagen del rey David como salmista en el arte pictórica, Doménech (2015). Véase también el análisis de Gallego (2009).

[4] Así lo explicó Núñez Rivera (2010: 156).

[5] Remito también, solo por ejemplo, a Núñez Rivera (2010: 134-136).

Si nos fijamos en su contexto inmediato, el poemario se inserta en la «ola de salmos» que experimenta la poesía española en torno a 1600, que Jauralde (1998: 293) calificó como «enorme». Para cuando Quevedo dedica su cancionero a su tía, se habían difundido ya las primeras muestras relevantes de la exitosa adaptación de los salmos en el cauce métrico de la silva, en concreto en la antología manuscrita de Agustín Calderón, la *Segunda parte de las flores de poetas ilustres* de 1611, donde se copian salmos de tres autores diferentes: el propio antólogo, Luis Martín de la Plaza y Pedro de Espinosa.[6] En la colección de Calderón no figuran salmos de Quevedo, pero sí seis poemas suyos, cuatro de los cuales son silvas métricas de la misma época compositiva que los salmos del *Heráclito*. La mencionada antología y los autores citados cobran protagonismo indiscutible en la trayectoria del salmo y la silva: «ya con Espinosa, la silva se impone sobre cualquier otro cauce estrófico en la creación de poesías de corte sálmico», como señaló Núñez Rivera (2010: 159). Previamente, Egido (1989: 35) había manifestado ya que la silva «iba bien no sólo para la traducción de los clásicos, sino para la traducción bíblica o la paráfrasis». El salmo penitencial se cantaba en silvas en el siglo XVII, con la participación destacada de Espinosa, Quevedo, Jáuregui, Juan de Robles y Bernardino de Rebolledo (Núñez Rivera 1993: 377-382). En estricta coincidencia, temática y cronológica, Lope de Vega divulga sus *Soliloquios* (1612) y *Rimas sacras* (1614), una recreación también personal de los salmos penitenciales.[7] En síntesis y acudiendo a palabras de Jauralde (1991: 170), «el nuevo siglo presenta inequívocamente una tendencia clara a rotular como salmos ese mismo tipo de poesía —moral, digresiva, etc.— cuando tiene marcada inspiración religiosa y, quizá, cuando es algo más breve».

El propósito de esta aportación es modesto: ofrecer una caracterización del conjunto de silvas incluidas en el *Heráclito*, lo que exige explicar en primer lugar qué entiendo por tal desde un punto de vista textual. Me parece imprescindible atender al problema ecdótico en que está implicado el poemario, afectado por la existencia de posibles variantes de autor y reescrituras, pero también por la intervención de los editores, antiguos y modernos. A continuación, prestaré atención a su métrica, con la intención de describir de modo aproximado su concepto de silva a la altura de 1613. Los estudios sobre la silva quevediana no han tomado en consideración este corpus, aunque posee un interés indudable también desde esa perspectiva. Dado que se trata de uno de los escasos conjuntos líricos de datación segura, la configuración de sus versos permite establecer relaciones con otras silvas

[6] Véanse Jauralde (1991: 170-172), Montero y Ruiz (2008: 30-32) y Núñez Rivera (2010: 158). Sobre la «tradición experimental de paráfrasis desde Montemayor», puede consultarse Alcina (1991: 144).

[7] Entre la bibliografía en torno al Lope sacro en relación con la literatura de su época, remito solo a tres volúmenes muy recientes, coordinados por Ponce Cárdenas (2019, 2020, 2021), que incluyen magníficas aportaciones sobre la poesía religiosa lopesca.

de fecha conocida o, al menos, probable,[8] por ejemplo las citadas *Flores* de Calderón y las silvas del *Anacreón castellano*. Otras plantean más problemas, de datación e incluso de atribución, como por ejemplo las burlescas copiadas en el célebre manuscrito 108 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hoy M-139).[9] Enlazando con la estricta delimitación de dicho cancionero con que se inicia el presente artículo, ofreceré al final unas calas en algunas variantes localizadas en silvas de este cancionero en relación con las de *Lágrimas de un penitente*, con incidencia en la rima.

Delimitación del *Heráclito cristiano*

Comienzo este recorrido, recuperando de nuevo palabras de Octavio Paz, pues son idóneo reflejo de la indeterminación que durante décadas ha pesado sobre estas composiciones:

> El núcleo central de los poemas «morales» es una colección de sonetos y salmos en forma de silvas: *Lágrimas de un penitente* (1613). Muchas de las composiciones de esta serie figuran también en otra, probablemente escrita en el mismo año y que ostenta un título descomunal: *Heráclito cristiano y Segunda Harpa a imitación de la de David*. Los culpables de esta confusión fueron el sobrino de Quevedo, don Pedro de Alderete, y su editor, José Antonio González de Salas. En su abono hay que decir que los dos títulos se corresponden perfectamente. El Heráclito de Quevedo es el filósofo que llora, y el David que imita es el de los salmos de contrición y arrepentimiento; en uno y otro caso: lágrimas de un penitente (1983: 119)

> La colección tiene dos títulos: *Heráclito cristiano o Segunda harpa a imitación de la de David* y *Lágrimas de un penitente*. Hay ligeras diferencias entre los dos conjuntos: el orden de los poemas es distinto y en la versión de *Lágrimas de un penitente*, más breve, no aparecen once poemas o salmos como los llamó Quevedo. *Lágrimas de un penitente* es posterior. Es una versión del *Heráclito* corregido por la mano de Quevedo. ¿Por qué preferir a éste, como ya va siendo costumbre de muchos de nuestros críticos? (1996: 16)

Sin desdeñar las geniales intuiciones que le produjo la lectura «con verdadero recogimiento» (1996: 16) de poemas que lo marcaron toda su vida, según su propia confesión, sorprende la asignación cierta de la fecha de 1613 a *Lágrimas*, sobre todo

[8] Interesa la propuesta de Jauralde (1991: 176-179) en torno a la cronología de las silvas.

[9] No obstante, Plata (2000) argumentó de forma convincente la inequívoca autoría quevedesca de cinco de ellos, cuando dio noticia del hallazgo de un manuscrito (ms. 87/V3/11) en la Biblioteca Bartolomé March. Se trata de los poemas «Este cíclope, no sicilïano» (776), «Tantos años y tantos todo el día» (796), «Esta magra y famélica figura» (814), «Este que, en negra tumba, rodeado» (809) y «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (804), cuyo estilo ya denunciaba la autoría. Por su parte, las aportaciones de Parrado y García (2005 y 2011), entre otras, han arrojado nueva luz sobre algunas de las sátiras antigongorinas del citado códice. El número de los poemas citados se corresponde con el de la edición de Rey y Alonso (2021).

si se compara con la mera «probabilidad» que reconoce, en cambio, para el hecho de que en dicho año se hubiese compuesto también el *Heráclito*. Y también resulta llamativa su taxativa afirmación de que *Lágrimas* fue «corregido por la mano de Quevedo», eventualidad de la que no existe constancia. Respecto a su lamento por la prevalencia del *Heráclito* frente a *Lágrimas* (la expresión me parece ambigua, y no descarto que siga remitiendo al segundo título), tal situación sin duda no se ha producido o ha cambiado: la posición privilegiada del primero es siempre solo aparente, pues no se le otorga en la práctica una autoridad textual real: se repiten su título y su dedicatoria, tal vez por su factura indisputablemente quevedesca, pero no se respetan en ningún caso su contenido, los poemas, ni su estructura, que dibuja una calculada secuencia. Como si estos fuesen menos importantes que aquellos.

Las palabras de Octavio Paz, como las de algunos críticos a las que me referiré después, se derivan de un hecho conocido: la mayoría de los 26 poemas que incluye el *Heráclito* se integraron posteriormente, con versiones variantes, en *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas* (1670): seis sonetos en *Polimnia*; uno en *Euterpe*; tres en el apartado de «Sonetos sacros» de Urania; y, en un orden diferente, quince salmos en la sección titulada *Lágrimas de un penitente*, que añade también al final dos composiciones ajenas al *Heráclito*, una de ellas apócrifa.[10] Cuatro poemas no reaparecen en las ediciones póstumas, y uno, «Quién dijera a Cartago», figura también como ilustración del comentario en prosa de la letra *Dalet* en *Lágrimas de Jeremías castellanas*, una obra manuscrita fechada asimismo en 1613, solo un poco después, aunque de posible redacción anterior.

Las primeras ediciones de la poesía de Quevedo no deslindaron con claridad el *Heráclito cristiano*. Janer (1877) respetó la ordenación en musas, pero tan loable decisión le obligó a publicar solo aquellos poemas que, disgregados del cancionero temprano, pasaron a integrarse en las ediciones póstumas. Por su parte, Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1903), que no vieron culminada su edición, manipularon el conjunto debido a su propósito de ofrecer una ordenación cronológica combinada con un criterio temático. Astrana Marín (1932), por su parte, no editó la colección de forma independiente: aunque estableció entre los poemas morales dos subgrupos consagrados a *Heráclito* y *Lágrimas de un penitente*, detrajo del primer conjunto los poemas incluidos en el segundo. Similar proceder se observa en la edición de Buendía (1964), quien vuelve a diluir el *Heráclito* en su afán de evitar presuntas reiteraciones. En definitiva, en todos los casos se produjo una desfiguración de ambas colecciones, que provocó una confusión de críticos y lectores aún hoy no del todo superada.

[10] Como recuerdan Rey y Alonso (2021: 77), «bajo el epígrafe de *Poesías morales. Lágrimas de un penitente* se encuentra una secuencia de 16 salmos numerados correlativamente de la que se podría decir que, juntamente con una parte de Polimnia, constituye un palimpsesto de *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*».

En sus ediciones de la poesía completa de Quevedo, las de 1963 y 1969, Blecua publicó de modo independiente una sección titulada *Heráclito cristiano*, después de lo que denomina «poemas metafísicos» y antes de los «morales». Pero el suyo es un conjunto de 28 composiciones —numeradas del 13 al 40— de diversa procedencia y que mezcla fases de redacción diferentes: además de los salmos editados por Aldrete en la musa *Urania* incluida en *Las tres musas* de 1670, se incluyen sonetos publicados en *Polimnia*, la musa segunda de *El Parnaso* de 1648, así como poemas difundidos en recopilaciones manuscritas previas del siglo XVII, como el llamado *Cancionero de 1628*,[11] o los manuscritos Asensio y Évora, entre otros.

Los criterios adoptados en las ediciones mencionadas suscitaron propuestas para un cambio de estrategia que implicase mayor respeto hacia la información emanada de las fuentes textuales de época. Es el caso de Furr (1986), que no preparó una edición crítica, pero publicó como apéndice de su tesis doctoral los textos de *Heráclito* y *Lágrimas*, reproduciendo de modo estricto la información contenida en los manuscritos y en *Las tres musas*, respectivamente. En un artículo posterior, Furr (1993: 56), quien conoció solo cuatro de los seis manuscritos descritos actualmente, reflexionaba sobre «the unfortunate case of an important, well-documented poetic cycle which has never been presented in an accurate published edition» y hablaba de una «falsification of the cycle», de «notable irregularities» (1993: 58) en la edición de Astrana y de las nefastas consecuencias de la «hybridization of the two cycles» (1993: 59) en la de Blecua, en particular la adición de dos salmos ajenos al ciclo del *Heráclito*.

Jauralde (1987), por su parte, expresó la necesidad de diferenciar con claridad ambas colecciones, para evitar las incoherencias derivadas de la inapropiada fusión de realidades textuales independientes y la supresión de poemas duplicados en versiones variantes.

Con diferente planteamiento, Rey (2000: 332) también advirtió sobre las consecuencias de la mezcla de estadios textuales diversos en poemas con variantes de autor, en particular el cancionero que nos ocupa y sus salmos trasvasados a la musa moral, *Polimnia*:

> Son taracea las ediciones de *Heráclito cristiano* que, alterando lo que Quevedo dejó definitivamente plasmado en los manuscritos, sustituyen poemas en la versión de 1613 por otros impresos en 1648 encuadrados en el *Parnaso español* dentro de secciones que ya no se llaman *Heráclito cristiano,* no percatándose de que los epígrafes y comentarios de González de Salas que acompañan a las nuevas versiones de los poemas no tienen cabida en una fase redaccional de años atrás.

[11] Se trata del manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza con signatura 250-2, una amplia antología de poetas barrocos donde figuran los poemas 13 a 38 de la edición de Blecua, entre otros muchos.

Varela (1995: 302) insistió en que esta agrupación de Urania y el *Heráclito* «son dos colecciones distintas, no intercambiables entre sí y que, por lo tanto, no se deben fundir». En su caso, se proponía defender «la autenticidad y la validez» (1995: 307) de *Lágrimas de un penitente*.

Las consideraciones de Furr (1986 y 1993), Jauralde (1987), Rey (1992, 1999 y 2000) y Varela (1995), entre otros críticos, subrayando la autonomía de ambas colecciones, representantes de fases de redacción y finalidades diferenciadas, no se tradujeron en la publicación de ediciones respetuosas con la transmisión textual del cancionero moral-religioso.

En 1998, Schwartz y Arellano titulaban su antología de la poesía de Quevedo *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. En los criterios de edición justificaban tal título y la elección «ecléctica» de los poemas del cancionero temprano:

> la variedad de textos recogidos en diversos manuscritos y la problemática configuración del poemario nos plantean diversos problemas que no hacen ahora al caso, y nos han inclinado en último extremo a configurar, muy flexiblemente, para esta antología, «un» *Heráclito cristiano* en el que incluimos los poemas más significativos y más reiterados en los diversos testimonios. Nuestro objetivo ha sido ofrecer al lector una de las posibles organizaciones del *Heráclito cristiano*, ya que no contamos con certezas absolutas en este punto, y tal organización varía con los diversos testimonios. Podría considerarse, pues, que hemos establecido una selección «ecléctica» (1998: LXXVIII).

En dicha antología, la primera sección contiene poemas morales, algunos de los cuales se adscriben al *Heráclito*, aunque en realidad reproducen el texto de *Lágrimas de un penitente*.[12] En este caso la selección mantiene lo editado por Blecua, también el prólogo y la dedicatoria del manuscrito de 1613, indebidamente atribuidos al conjunto publicado en la musa *Urania*, y hasta los dos poemas finales añadidos y ajenos al *Heráclito*, el segundo de los cuales era un apócrifo («Amor me tuvo alegre el pensamiento»).

La misma inercia se aprecia en Fisher (2007: 73), quien señala que «los veintiocho poemas en su conjunto llevan el doble título enigmático *Heráclito cristiano y segunda harpa a imitación de David*»; pese a conocer aportaciones que describen los 26 salmos de este poemario, declara adherirse «a la numeración y el orden» de la edición de Blecua (2007: 73, nota 1).

Ha de reconocerse, no obstante, que los estudios literarios y las notas filológicas sobre estos poemas han debido basarse en la canónica edición de Blecua, excelente desde tantos puntos de vista, pero confusa en lo que atañe estrictamente

[12] Son los poemas con los números comprendidos entre 8 y 35, situados en las páginas 15-52.

al corpus señalado. Diferente del caso de los editores mencionados es la posición de Moreno (2012: 9), quien, «sin ánimo de tomar partido en una polémica filológica», opta resueltamente por seguir el texto canónico de Blecua, sin adentrarse en problemas ecdóticos; en consecuencia, adopta la solución más práctica, la única posible, argumentando su decisión de modo ejemplar:

> hemos optado por reproducir el *Heráclito cristiano* tal como lo edita Blecua [...] porque de ese modo nos las habemos con una colección relativamente breve, con cierta unidad temática y que supone una muestra muy representativa de la faceta de la poesía de Quevedo que nos ha interesado estudiar (2012: 9).

Más de dos décadas después de publicada la antología en colaboración con Schwartz, Arellano (2020: 1413-1417) mantiene aún la indefinición del conjunto al final de su reciente edición de *El Parnaso español*, en un apéndice que contiene teóricamente cinco poemas pertenecientes al *Heráclito cristiano*: «La composición exacta del conjunto original, que luego se distribuyó de otra forma, se nos escapa. Parte de esa disposición forma el capítulo llamado "Lágrimas de un penitente" de *Las tres musas últimas castellanas*» (2020: 1413).

Los textos incluidos proceden en cuatro casos de la edición póstuma de Aldrete de 1670, esto es, no del *Heráclito* de 1613, poemario del que se toma solo uno. La edición sigue la de Blecua, que, como se ha señalado, había mezclado fases redaccionales diferentes y añadido poemas ajenos a ellas, hasta alcanzar la cifra de 28 poemas.

En suma, quienes han estudiado o anotado estos poemas, total o parcialmente, han debido servirse de ediciones poco atentas a los avatares de la historia textual de los textos; por su parte, las ediciones de la poesía de Quevedo, desde las de Janer, Astrana o Buendía, pasando por la de Blecua hasta llegar a la última de Arellano, han contribuido a perpetuar la confusión sobre el estricto contenido del poemario que, titulado *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*, el autor había configurado en el año de 1613 para su difusión exclusivamente manuscrita. Lo que acostumbra a publicarse a continuación de tal título y la dedicatoria a su tía no coincide con el contenido al que fue asociado por el propio Quevedo: 26 salmos, con una precisa ordenación.

Los problemas y la supuesta falta de certezas se diluyen, en lo que atañe a *Heráclito cristiano*, a la vista de las seis fuentes textuales manuscritas principales que lo han transmitido, que, con mínimas variantes, copian un conjunto de 26 salmos dispuestos en idéntico orden, precedidos de un prólogo al lector y una dedicatoria a la tía de Quevedo, datado en 1613.[13] Otros testimonios reproducen solo

[13] Los testimonios que han legado este cancionero religioso temprano de Quevedo son el ms. 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, también llamado *Cancionero de 1628*, el único en el que falta uno de los poemas

algún poema o una parte del conjunto, estableciendo así una suerte de antología que parece alejada de la estricta voluntad autorial expresada en aquella fecha, pues desgajan del conjunto algunos poemas de los más célebres.[14]

Dado que lo que se publica como *Heráclito cristiano* «es en realidad ajeno a una voluntad quevediana muy determinada, que quedó expresada de modo inequívoco en 1613» (Alonso Veloso 2008: 296), para el presente estudio sobre sus silvas me atendré al contenido y la disposición del cancionero de 1613 copiado en el manuscrito Asensio,[15] tal y como se publica en la edición de la *Poesía completa* de Quevedo (Rey y Alonso 2021).[16] En ella se delimita por vez primera los dos conjuntos: *Lágrimas de un penitente* se incluye en la musa novena, *Urania*, como se imprimió en *Las tres musas* de 1670, y el cancionero *Heráclito cristiano* se reproduce al final de la edición, tras las nueve musas del Parnaso y la «musa décima»:[17]

> consideramos *Heráclito cristiano* una redacción primitiva que Quevedo no continuó pero tampoco llegó a rechazar. Este cancionero nunca conoció una versión impresa en el siglo XVII, sino que existió exclusivamente en testimonios manuscritos. Aquí publicamos, por primera vez y de forma íntegra, la versión de los 26 poemas que ofrece el manuscrito Asensio, sin la interferencia de versiones propias de 1648 y 1670 (Rey y Alonso 2021: 87).

A diferencia de lo que suele afirmarse o sugerirse, considero que no cabe inferir que Quevedo renunció al *Heráclito* por el hecho de que muchos de sus textos hubiesen sido reutilizados en otros conjuntos poéticos, en concreto en la edición póstuma. Por una parte, no existe ningún documento que lo acredite; por la otra, el dato de que nunca lo hubiese publicado no implica que proyectase destruirlo, pues la transmisión manuscrita es la forma usual de difusión de sus poemas hasta su muerte.

Adicionalmente, los 26 salmos con su dedicatoria poseyeron una vida textual cierta y rastreable en fuentes manuscritas de época fiables, cuyo origen se remonta a la mano de Quevedo: así se deduce de la dedicatoria y de un título característico

---

de la colección, «Todo tras sí lo lleva el año breve»; el Cod. CXV / 1-3 de la Biblioteca Provincial de Évora; el 3706 de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde no figuran los textos preliminares; el HC: 398/1920 de la Hispanic Society; el (6) 8991 de la Biblioteca Nacional de Lisboa; y el llamado manuscrito Asensio, ff. 57-71, hoy en paradero desconocido.

[14] Remito a la información ofrecida por Rey (1999: 28-30) sobre el *Heráclito* y la reutilización de una parte de sus poemas en *Polimnia*; también ofrece una descripción de los testimonios mencionados en el capítulo titulado «Versiones variantes: fuentes» (1999: 72-84). Véase asimismo Alonso Veloso (2008: 294-98).

[15] Dado que el manuscrito desapareció, manejamos una copia que el profesor Asensio facilitó a Alfonso Rey y que este, con total generosidad, puso a mi disposición hace algunos años.

[16] Se encuentra en las páginas 1477-1498 y comprende los poemas 866 a 891.

[17] La expresión, utilizada por Alonso Veloso (2008), remite a poemas auténticos que no fueron incluidos en las ediciones de 1648 y 1670 por razones diversas. Rey y Alonso (2021: 1327-1476) ofrecen un primer esbozo de ese conjunto en su *Poesía completa*, apartado que comprende los poemas 739 a 865.

de su *usus scribendi*. Por el contrario, la construcción editorial *Lágrimas de un penitente* sigue suscitando dudas en lo que respecta al fiel ajuste de su contenido a la voluntad autorial, expresadas ya por Jauralde (1987) o Furr (1986 y 1993), frente a la opinión de Varela (1995) o Vallejo (2017: 132-159). El propio hecho de que los editores acostumbren a sustituir el título de la agrupación tardía por el que solo corresponde al cancionero de 1613 sugiere, en cierta medida, un reconocimiento implícito de que el asignado al *Heráclito* posee superior autoridad textual.

Entre silvas, madrigales y ovillejos: verso suelto y pareado

Cuando se habla del corpus de silvas de Quevedo, se apunta prioritariamente a la treintena de poemas (más o menos de 30, según el crítico) que consideramos silvas estacianas y que fueron transmitidas por manuscritos tan importantes y autorizados como el que se conserva en Nápoles, parcialmente autógrafo, estudiado entre otros por Ettinghausen (1972), Rey (1999), Jauralde (1991) y Moya del Baño (2021); o, ya en letra impresa, por la musa octava, *Calíope*, de *Las tres musas*. Tal identificación oculta en la práctica la preponderancia de la silva en su corpus lírico, un hecho realzado en el análisis exhaustivo de Alatorre (1988) y Jauralde (1991), subrayado por Rey (2021). Son silvas muchas de las versiones quevedianas del *Anacreón castellano* de 1609, recientemente estudiadas por Izquierdo (2019) y García Sánchez (2021), pues la libertad del género/ metro lo hizo idóneo para la traducción de los clásicos. Lo son asimismo los capítulos del *Epicteto* y la totalidad de poemas incluidos en *Lágrimas de Jeremías castellanas*, una obra también de su período filológico,[18] en la que la libre combinación de endecasílabos y heptasílabos se resuelve en un uso generalizado del verso suelto, sin parangón en el resto de composiciones escritas en dicha forma métrica. Y también son silvas algunas incluidas en las distintas musas de forma aislada (Jauralde 1991: 173-176), como *Clío*, *Polimnia* y *Melpómene*, o en forma de colección, como *Calíope*. En esta última figura una nutrida representación del que pudo ser el proyecto del libro de silvas de Quevedo a la manera estaciana (Rey 2006); a ello se suman los salmos de *Lágrimas de un penitente* en *Urania*. Aun es posible añadir algunos poemas que no encontraron lugar en las ediciones póstumas y que cabe agrupar en la «musa décima» (Alonso Veloso 2008; Rey y Alonso 2021). Alatorre (1988: 26-27) apuntó hacia los de carácter jocoso: «en silva están muchas espléndidas confecciones venenosas, epigramas —propios o traducidos de Belleau—, túmulos o epitafios, etc. (el más breve, "Yace Faetón en esta tierra fría…", de 8 versos; el más largo, "Alguacil del Parnaso, Gongorilla…", de 135)».

[18] Acerca de tal etapa en relación con el tema que nos ocupa, puede consultarse Jauralde (1991: 171-173).

Se refiere a un grupo de poemas burlescos que fueron copiados mayoritariamente en el manuscrito santanderino antes citado, que en algún caso es testimonio único. En nuestra reciente edición, su condición de silvas resulta realzada por encontrarse agrupadas en la musa décima: se trata de ocho silvas,[19] a las que cabría añadir cuatro madrigales, tres de ellos con 20 versos.[20] La distinción entre silva y madrigal establecida por Caramuel y aceptada por Asensio, se basa únicamente en el número de versos: el segundo es más breve, hasta veinte versos, mientras que la primera sobrepasa dicha extensión.[21]

El criterio de Asensio (1983: 18) fue expresado en alusión a dos poemas copiados al final del manuscrito de Nápoles («Júpiter, si venganza tan severa» y «Si fueras hoy mi Eurídice, señora»), que entrarían «en la categoría de madrigales», por tener menos de veinte versos. En efecto, desaparecieron del corpus de silvas y fueron publicados como madrigales en la primera sección de Erato (Candelas 1997: 81), donde constan un total de siete, a los que se añade uno incluido en la sección segunda, *Canta sola a Lisi*.[22] No obstante, ha de tenerse en cuenta que ambos poemas se copian en la parte autógrafa del manuscrito Nápoles, donde constan con el rótulo inequívoco de «silvas»; aunque fueron revisados por Quevedo en distintos momentos, nunca modificó tal identificación y sí cambió, por el contrario, el número asignado, hasta tal punto que estas silvas-madrigales presentan de hecho tres numeraciones diferentes: primero «Silva 22» y otro número totalmente borrado; en segundo lugar, «Silva 17» y «Silva 18»; y de modo definitivo, «Silva 13» y «Silva 14».[23]

Y puede añadirse que el poema «Quién dijera a Cartago» (122-123) aparece caracterizado como «Madrigal» en *Lágrimas de Jeremías castellanas*, pese a estar configurado por 38 versos; en sentido estricto, habría que considerarlo silva.[24] Al margen ya del *Heráclito*, el *Cancionero antequerano* copia la silva «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» con el marbete de madrigal, como señaló Candelas (1997:

[19] Son los poemas 804 a 811, editados entre las pp. 1380-1391.

[20] Se trata de las composiciones con los números 813 a 815, en las pp. 1391-1394.

[21] «Evidentemente, este parentesco se afirma desde el punto de vista métrico, pero requiere de matización desde el punto de vista genérico, que supone diversidad temática, retórica, pragmática, de tradición y de tono», advirtieron Montero y Ruiz (2008: 41 y nota 11). Rey y Alonso (2021: 75) señalaron que, «aunque la mayoría de los críticos suelen distinguir entre silva estaciana y "silvas métricas propiamente dichas", esta línea divisoria no resulta funcional para un autor como Quevedo, que no se atuvo a una terminología inequívoca y, además, no delimitó en la práctica las fronteras entre ovillejos, madrigales y silvas. Piénsese, también, que los salmos de *Heráclito cristiano* son indistintamente sonetos, silvas o madrigales».

[22] Remito a las explicaciones sobre estas composiciones de la musa Erato y a los propios poemas en las ediciones de Rey y Alonso (2011: 195-203 y 251-261; 2013: 191-193).

[23] Agradezco a la profesora Francisca Moya del Baño su generosidad, al haber puesto a mi disposición su excelente reproducción del manuscrito Nápoles.

[24] Cito por la edición de Del Amo y Ruiz (2018), que sigue el manuscrito del siglo XVII conservado en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Valladolid, con signatura 113 (antes 93).

81, nota 121), quien advirtió que la falta de límites precisos en la época impide «emitir un juicio categórico sobre lo que es madrigal o es silva».

Por lo tanto, la distinción señalada puede resultar poco operativa en el caso que nos ocupa, en el que Quevedo funde la tradición del salmo bíblico, tan prolífica en el Siglo de Oro, con la innovación métrica barroca de la silva, desdeñando parcialmente su libertad de rima y fundiendo en una única realidad las silvas y los madrigales. Concuerdo entonces con Alatorre en que Quevedo pudo hacer caso omiso, o desconocer, la frontera de los veinte versos establecida por el tratadista. Estamos en un momento y en una obra, la quevedesca, en los que los límites entre madrigal y silva resultan lábiles en exceso o, como él quería, «desaparecen», pues la silva, «género ahora exclusivamente español», puede definirse desde el punto de vista métrico como «madrigal alargado». Y si esto se acepta, argumenta Alatorre, también cabría admitir que puede haber «silvas acortadas» (1988: 26). Según su interpretación:

> En vida de Lope y de Quevedo, la silva, con este nombre o sin él, ha acabado por ser una adquisición métrica estable, y muy dúctil, estirable y encogible, apta para todo, para lo serio y lo chistoso [...] capaz de asumir las funciones del romance, las redondillas, las décimas, la letrilla, los tercetos, las octavas, la canción petrarquista y aun el soneto. Esto se ve muy bien en la obra poética de Quevedo (Alatorre 1988: 26).

En consonancia con los argumentos expuestos, tomaré en consideración los trece salmos escritos en tiradas de endecasílabos y heptasílabos, con independencia de su mayor o menor extensión. Alatorre (1988: 20) defendió que «durante la juventud de Quevedo la palabra *silva* no indicaba una forma métrica determinada», pero intentaremos caracterizar sus salmos en silvas, pues evidencian al menos unas tendencias, unas preferencias, que parecen fruto de una época y que después podrían haber ido diluyéndose, incorporando otros rasgos. Por otra parte, el hecho de que los poemas del *Heráclito cristiano* posean una datación segura, a diferencia de lo que sucede con la mayoría de los poemas de Quevedo —incluidos los de *Lágrimas de un penitente*, pese a las afirmaciones de Octavio Paz—, permite además establecer interesantes correspondencias con otros textos de fecha temprana y deducir qué era para el escritor una silva métrica en los primeros años del siglo y hasta esa fecha simbólica de 1613, cuando se desata la polémica en torno al largo poema gongorino en silva. Y ello a pesar de que Quevedo nunca designó así estos 26 poemas, que, como se ha señalado, se insertan con impronta novedosa en la tradición de los salmos, aprovechando la flexibilidad del metro de moda en el siglo XVII. Para el autor no eran, seguramente, «silvas», al menos no como las que quiso reunir en forma de libro, identificadas explícitamente como tales. Partiendo de la distinción entre la

silva metro y la silva género establecida por Montero y Ruiz (2008), se puede decir que en el *Heráclito* utilizó el cauce métrico de la silva, en auge, para insertarse en la tradición de los salmos, no menos vigorosa en los primeros años de la centuria.

La definición de silva propuesta por Jauralde incluye algunos aspectos de especial relieve en los salmos-silvas de Quevedo, en los que me detendré a continuación:

> en su forma primitiva, hilvanaba heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, *de manera aleatoria*. En tanto que se forjaba como forma métrica, *permitía versos sueltos*, siempre menos que los rimados, allegaba esdrújulos en rima (estaban de moda) y permitía así mismo la *inserción de pareados*, como una forma más de la selva métrica (Jauralde 2011; la cursiva es mía).[25]

De los 26 salmos del *Heráclito cristiano*, 13 consisten en una serie de versos endecasílabos y heptasílabos de extensión variable, aunque contenida, si se compara con otras silvas del período y de la obra de Quevedo: el más breve, el «Psalmo 4», consta de 12 versos; y el más largo, de 70. Este último —cuyo primer verso es «Para cantar las lágrimas que lloro» y que aparece rotulado como «Psalmo 24»— es la silva que sirve de cierre a la colección y una de las que no fueron reutilizadas con posterioridad en la publicación póstuma de la lírica quevedesca. El promedio indicado en el número de versos es semejante al de las silvas del *Anacreón*, copiadas en 1609, donde la más breve tiene 10 versos, y la más extensa 66 (García Sánchez 2021), coincidencia que resulta lógica a tenor de una similar época de escritura: como las *Lágrimas de Jeremías*, los poemas del *Heráclito* se dedican en 1613, pero «pudieron comenzarse tal vez en 1609», la etapa «más conscientemente filológica de Quevedo», como apuntó Núñez Rivera (2010: 245). En el corpus de 37 silvas analizado por Candelas (1997: 80), el promedio de versos es de 98: la más breve tiene 26 versos, y la más extensa 200.

Martínez, Hernando y Redondo (1991: 58) recordaron, en el preámbulo de su «pequeño muestrario» del «gran laberinto» de la silva barroca, que el análisis del corpus evidencia una superior prevalencia del número de endecasílabos. En términos porcentuales y en lo que atañe a la proporción de versos heptasílabos, consideran dato significativo un porcentaje inferior al 10% («cantidad escasa») y superior al 40% («número muy relevante»). Entre los salmos del *Heráclito* solo hay un caso, el del «Psalmo 5», «Como sé cuán distante» (870), en que se supera el 40%, con 6 heptasílabos en los 13 versos totales; y también existe un único

[25] En su *Métrica española*, Jauralde (2020: 417) define la silva del siguiente modo: «Poema de versos en serie es la silva que, en su forma primitiva, hilvanaba heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, de manera aleatoria. A esta primera definición, demasiado rigurosa, no le convienen todos los ejemplos, pues enseguida se abrió a otras muchas variedades, sobre todo al jugar con la disposición de las rimas y la posibilidad de dejar versos sueltos».

poema en el que la presencia del verso de arte menor se sitúe por debajo del 10%, el «Psalmo 3», «¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo» (868). Como media representan un 26%, porcentaje que no disuena respecto a las prácticas usuales en la época.

Si analizamos silvas de Quevedo procedentes de otras fuentes textuales de la misma época, las *Flores* de Calderón reflejan una presencia equivalente del heptasílabo, entre el 18% y el 28%.

Un rasgo llamativo de este corpus consiste en el hecho de que Quevedo desdeñó la licencia que permitía construir silvas con versos sueltos, en ese momento que podemos considerar comprendido entre 1609 y 1613. Las trece silvas/ madrigales, que en conjunto suman 331 versos, dejan libres solo dos (como mucho tres), localizados en el mismo poema y además muy dudosos, como explicaré más adelante: una proporción situada entre el 0,6 y el 0,9%, por debajo del 1%. Dicho de otro modo: doce poemas prefieren las leyes de la rima consonante, que está lejos de distribuirse de forma «aleatoria», como se verá. Quevedo solo admite la posibilidad de abandonarla muy ocasionalmente o, aun mejor, nunca.

Sin llegar a niveles tan bajos de uso del verso suelto, las cuatro silvas de Quevedo copiadas en la antología de Calderón de 1611 prefieren también versos enlazados por la rima. De un total de 246 versos, solo 9 son sueltos, lo que supone un porcentaje del 3,6%. La mayor proporción (5%) se registra en la silva «¿Con qué culpa tan grave», con 93 versos, cinco de ellos sueltos; la más escasa, en «¡Qué alegre que recibes», que rima la totalidad de sus 28 versos. Pueden servir como término de comparación también otras datadas con cierta seguridad, como «De tu peso vencido», situada por Jauralde (1991: 176) en el período vallisoletano, cuando la corte está en Valladolid (1601-1606), con un solo verso suelto (el 25, «Tendrá un retrato menos») en un total de 45; y «Esclarecidas señas da Fortuna», que presenta una proporción superior de versos sueltos, característica de una datación más tardía (1623): 9 de 72, con una tasa del 12,5%.

Los datos apuntados son coherentes con las conclusiones alcanzadas por Jauralde para otras silvas diferentes de las del *Heráclito*, las publicadas en *El Parnaso* o *Las tres musas*, en muchos casos transmitidas también por fuentes manuscritas: «es algo —señala— que Quevedo fue acrecentando según fue asentándose sobre el corpus de silvas». Como muestra de datación temprana y ausencia casi total o absoluta de versos sueltos, cita los poemas «De tu peso vencido», «Esta que veis delante», «El instrumento artífice de muros», «Al tronco y a la fuente» y «¡Oh tú, del cielo para mí venida»; por su parte, presentan un único verso suelto «Diste crédito a un pino» y «Estas que veis aquí pobres y escuras». En el polo opuesto, entre las más tardías, se encontrarían las silvas «Este de los demás sitios Narciso», «Tú, blasón de los bosques» y, sobre todo, el *Sermón estoico*, donde Quevedo «derrocha» versos sueltos.

Pero tal vez el rasgo más significativo de las silvas del *Heráclito* se relaciona con su rima. Junto a la casi total ausencia de versos sueltos, debe señalarse que, con independencia de su extensión, construye muchos pareados, evocando en ocasiones la fórmula del ovillejo. Sus salmos son series de endecasílabos (la mayoría) y heptasílabos (en una proporción que raramente llega al 40% y casi nunca sobrepasa el 20%) rimados siempre dos a dos, muchas veces formando pareados; de hecho, las rimas gemelas se erigen como cierre ideal de los poemas. Se trata de una configuración próxima a la llamada «silva de consonantes»: «La tendencia a la consonancia de pareados —explica Jauralde— es grande en algunos poetas, como el propio Quevedo o como Cervantes; en tanto que parece alejarse de ella Góngora».

Aunque no apuntaba tampoco al *Heráclito* sino a otros poemas, Alatorre (1988: 27) también subrayó «la predilección de Quevedo por los pareados», refiriéndose a promedios por encima del 80%, que duplican la práctica usual en su tiempo. Como explicaba, «nos hallamos casi ante lo que será todo un "género" aparte: el ovillejo, la silva hecha totalmente (o poco menos) en pareados» (1988: 27). Tal rasgo lo sitúa «muy lejos de la hechura de las *Soledades*. Góngora emplea pareados [...] pero nunca en largas tiradas. Lo que predomina es lo contrario» (1988: 28). Esta «tendencia incontenible hacia el porrazo de la rima», cuyo colmo es el ovillejo, a juicio de Alatorre, «donde el porrazo es tan sistemático», se materializa de forma evidente en los salmos del *Heráclito cristiano*, como se apreciará en los datos que se ofrecen a continuación.

De los 331 versos antes referidos, 311 están rimados dos a dos, 18 tres a tres y solo 2 quedan sueltos, aunque podrían derivarse de un error de copia. Hay dos silvas en las que la solución de dotar de una rima común a tres versos en lugar de limitarla a dos, lo usual, parece obedecer a un intento de esquivar los sueltos en poemas con un número impar de versos: así sucede en el «Psalmo 13», «La indignación de Dios airado tanto» (878), de 21, y en el «Psalmo 5», «Como sé cuán distante» (870), de 13. La disposición de estas rimas evidencia la predilección por el pareado, especialmente al final de la silva: de los trece poemas, un total de once concluyen con un contundente pareado final, que hace más pronunciado el cierre del poema. Dos ejemplos de predominio del pareado son los salmos 3 y 7, ambos de 14 versos:

Psalmo 3

¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo,
sordo estarás a los suspiros míos?
¿Cuándo mis tristes ojos vueltos ríos
a ti podrán llegar desde este yermo?
¿Cuándo amanecerá tu blanco día
la escuridad que la alma me anochece?
Confieso que mi culpa siempre crece,
y que es la culpa de que crezca mía.
Su fuerza muestra el rayo en lo más fuerte,
y en los reyes y príncipes la muerte;
resplandece el poder inaccesible
en dar facilidad al imposible.
Y tu piedad inmensa
más se conoce en mi mayor ofensa.

Psalmo 7

¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos
que no vea tu poder divino y santo?
Si al cielo los levanto,
del sol en los ardientes rayos rojos
te miro hacer asiento;
si al manto de la noche soñoliento,
leyes te veo poner a las estrellas;
si los bajo a las tiernas plantas bellas,
te veo pintar las flores;
si los vuelvo a mirar los pecadores
que tan sin rienda viven como vivo,
con amor excesivo,
allí hallo tus brazos, ocupados
más en sufrir que en castigar pecados.

El primero de ellos forma dos cuartetos iniciales con rima abrazada, para dibujar a continuación tres pareados consecutivos: todos los versos son endecasílabos, salvo el penúltimo, en el pareado final. El segundo comienza con lo que podríamos considerar un sexteto lira, cuyo pareado de cierre enlaza con otros cuatro pareados hasta el final del salmo. Es una configuración semejante a la del «Psalmo 8», «Dejadme un rato, bárbaros contentos», al que me referiré después, donde habría dos sextetos lira, uno al principio y otro al final, separados por dos pareados consecutivos. En todos ellos se aprecia que son muy frecuentes las rimas abrazadas y las cruzadas, que parecen perseguir una relativa *varietas*, especialmente al inicio de los poemas, donde pueden formar sextetos lira, en un guiño a una estrofa alirada que Quevedo empleó con cierta frecuencia en poemas rotulados como silvas, como por ejemplo «¡Qué de robos han visto del invierno» y «¿Dónde vas, ignorante navecilla», por citar solo los de una época de composición semejante. Se diría que estos salmos muestran una acusada preferencia por la secuenciación estrófica, común a la traducción de la lírica horaciana en el Siglo de Oro y a la tradición de los salmos bíblicos.

La acusada inclinación al pareado que se ha observado en los salmos del *Heráclito* se aprecia en otras silvas de datación temprana. Alatorre (1988: 22-23) se fijó en algunos rasgos de relieve de las silvas métricas quevedescas compiladas en las *Flores* de 1611, un total de cuatro, cuya factura evidencia diferencias significativas respecto a las de Espinosa, Calderón, Calatayud y Luis Martín:

> en primer lugar, no tienen esdrújulos; en segundo lugar, *la proporción de versos sueltos es bajísima; y en tercer lugar, el índice de versos pareados ha crecido considerablemente*: en las silvas de los otros cuatro autores, el promedio

> de pareados es 34%; en las de Quevedo, 43% [...] Una de esas once silvas, la de Quevedo A una fuente (B-203), sin un solo verso suelto, se ha alejado tanto de la «proto-silva», cumple de tal manera con las leyes aún no formuladas de la «silva métrica» perfecta... (Alatorre 1988: 22-23; la cursiva es mía).

Tales rasgos específicos (ausencia de esdrújulos y casi de sueltos, además de una notable proporción de pareados) no hacen más que confirmarse en el caso de los trece salmos (silvas o madrigales) reunidos en el *Heráclito*, como se ha señalado ya. Aunque producto de una tradición diferente, es una práctica similar a la utilizada en los madrigales amorosos de Erato, en los que la influencia ejercida por el italiano Luigi Groto pudo consistir en una imitación que atañe no solo al contenido, sino también a las características rimas gemelas del poeta pospetrarquista.[26]

El colofón de este rápido recorrido nos conduce al ámbito jocoso, con una aun más escueta referencia a ocho silvas y cuatro madrigales burlescos,[27] tres de ellos de veinte versos, copiados en el manuscrito santanderino antes citado. De un total de 310 versos, Quevedo solo dejó sueltos tres versos; el resto siguen las pautas antes resumidas para el *Heráclito*: predominio de los pareados, que sirven de cierre para el poema de forma mayoritaria, combinados con rimas abrazadas o cruzadas, cuartetos lira, sextetos alirados, etc. Existe una única, y notable, excepción: la silva más extensa, «Alguacil del Parnaso, Gongorilla», dirigida contra el vate cordobés, con un total de 135 versos que conforman una invectiva furibunda. En la misma fuente textual hay otra silva, de 37 versos, y un madrigal, de 20, contra el propio Góngora. Pero la extensión, el contenido y la forma de la primera la convierten en un caso especial. Sus abundantísimos versos sueltos (43) representan un porcentaje muy elevado para Quevedo: casi un 32%. Y forma 45 pareados, rimando dos a dos 90 versos consecutivos. Creo que no existe en el amplio corpus de silvas quevedianas un poema con una configuración métrica semejante. Con independencia de la fecha de composición —sobre la cual carecemos de certezas absolutas, aunque su redacción se ha establecido después de 1625 por ciertas alusiones internas del texto—, la razón de este desvío respecto a las pautas usuales de sus silvas parece estar en el objeto de esta invectiva: Quevedo zahiere a Góngora no solo a través del contenido del poema, los insultos que profiere y la ridiculización de su estilo que practica, sino también por medio de la misma factura de la silva, evocadora

[26] Véase Alonso Veloso (2012).

[27] Como recordó Alatorre (1988: 29), Quevedo fue uno de los pioneros del *ovillejo*, como se constata en los poemas jocosos de las *Flores* de Espinosa y Calderón. La «tendencia creciente» al pareado, patente en la segunda citada, se confirma en los «no pocos juguetes (madrigales, epigramas, epitafios, etc.) compuestos total o casi totalmente en forma de 'ovillejo'» y así denominados (30). Ya de temática religiosa, en *Lágrimas de un penitente* figuran cinco ovillejos, identificados con este nombre: «Adónde, Pedro, están las valentías», «Viendo el mísero Judas que, vendido», «Más te debe la envidia carcomida», «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece» y «Gusanos de la tierra», de 12, 18, 6, 10 y 4 versos, respectivamente.

del ovillejo burlesco: por el abuso del verso suelto y por la recurrencia de la rima consonante en unidades de dos versos, se sitúa en las antípodas del modelo gongorino propuesto en las *Soledades*, el poema vilipendiado, donde no existen versos no rimados ni tampoco se concede lugar de relieve para la configuración de pareados. El desprecio hacia la tendencia estética que representa afecta también a la métrica elegida, diametralmente opuesta a la del poema desdeñado.[28]

Cabe recordar que, entre los poemas antigongorinos atribuidos a Quevedo, algunos están datados de forma tentativa entre 1603 y 1610. Serían posteriores a la fecha de difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, 1613, algunas de las silvas aquí mencionadas: «Esta magra y famélica figura» (839), «Este que, en negra tumba, rodeado» (840) y «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (841). Es posible que los rasgos señalados a propósito de la métrica del *Heráclito* de 1613, y otros poemas que se han ido mencionando, puedan aportar alguna pista para precisar un poco más la época de composición. No es descartable que, como reacción a la divulgación de los poemas de Góngora, Quevedo hubiese incorporado la silva a la sátira antigongorina como un instrumento más de la burla y la parodia.

¿Dos casos de versos sueltos en el *Heráclito*?

Finalizo ejemplificando la «obsesión» de Quevedo por los versos rimados dos a dos y su huida del verso suelto en la época de redacción del *Heráclito* con dos breves calas en poemas del *Heráclito*, que comento como muestra de lo indicado. En primer lugar, el «Psalmo 8», «Dejadme un rato, bárbaros contentos» (873), de 15 versos, interesante también por la presencia de un posible error de copia en el manuscrito Asensio:

Heráclito cristiano
Psalmo 8

Dejadme un rato, bárbaros contentos,
que al sol de la verdad tenéis por sombra
los arrepentimientos;
que la memoria misma se me asombra
de que pudiesen tanto mis deseos
que unos gustos tan feos
hiciesen parecer hermosos tanto.
Dejadme, que me espanto,
según soñé en mi mal adormecido:

Lágrimas de un penitente
Psalmo 5

Dejadme un rato, bárbaros contentos,
que al sol de la verdad tenéis por sombra
los arrepentimientos;
que la memoria misma se me asombra
de que pudiesen tanto mis deseos
que unos gustos tan feos
los pudiesen hacer hermosos tanto.
Dejadme, que me espanto,
según soñé en mi mal adormecido,

[28] Durante la exposición de este trabajo, Pedro Conde Parrado me apuntó, con gran generosidad, la posibilidad de que una métrica tan singular pudiese considerarse un argumento en contra de la autoría quevedesca. La idea me parece plausible. Ciertamente, se trata de un caso único, y el dato tal vez pueda contribuir a resolver de forma definitiva el problema de la atribución de este poema, con el auxilio de otros rasgos.

contentaos con la parte de los años
que deben vuestros lazos a mi vida,
que yo la quiero dar por bien perdida,
ya que abracé los santos desengaños
que conturbaron las aguas del abismo
donde me enamoraba de mí mismo.

más de haber despertado que dormido:
contentaos con la parte de los años
que deben vuestros lazos a mi vida,
que yo la quiero dar por bien perdida,
ya que abracé los santos desengaños
que conturbaron las aguas del abismo
donde me enamoraba de mí mismo.

Como se aprecia, el salmo comienza evocando un sexteto lira (ABaBCc) y forma varios pareados, que sirven como cierre de un poema con predominio del endecasílabo y solo tres heptasílabos. El único verso suelto en este madrigal de 15 en el *Heráclito* es «según soñé en mi mal adormecido» (v. 9). Podría suponerse que la adición del verso «más de haber despertado que dormido» (v. 10) en *Lágrimas*, que rima en pareado con él, es fruto de una revisión autorial o de una intervención de los editores póstumos, pero lo cierto es que los otros cinco manuscritos que copian el *Heráclito* también contienen este verso en un poema de 16. Además, el sentido parece requerirlo. Esta variante tiene la apariencia, por lo tanto, de un posible error del manuscrito Asensio, cuya enmienda haría desaparecer el atípico verso suelto.

Algo en cierta medida semejante podría haber sucedido en el caso del «Psalmo 12», «¿Quién dijera a Cartago» (877), que tiene 38 versos en el *Heráclito* y en *Lágrimas*. Se trata del poema copiado también como parte de *Lágrimas de Jeremías*, aunque con variantes:

Heráclito cristiano

Psalmo 12

¿Quién dijera a Cartago
que, en tan poca ceniza, el caminante
con pies soberbios pisaría sus muros?
¿Qué presagio pudiera ser bastante
a persuadir a Troya el fiero estrago
que fue venganza de los griegos duros?
¿De qué divina y cierta profecía
la gran Hierusalem no se burlaba?
¿A qué verdad no amenazó desprecio
Roma cuando triunfaba,
segura de llorar el postrer día,
con tanto César, Mario, Bruto y Decio?
Y ya de tantas vanas confianzas
apenas se defiende la memoria

Lágrimas de un penitente

Psalmo 12

¿Quién dijera a Cartago
que, en tan poca ceniza, el caminante
con pies soberbios pisaría sus muros?
¿Qué presagio pudiera ser bastante
a persuadir a Troya el fiero estrago
que fue venganza de los griegos duros?
¿De qué divina y cierta profecía
la gran Hierusalem no se burlaba?
¿A qué verdad no amenazó desprecio
Roma cuando triunfaba,
segura de llorar el postrer día,
con tanto César, Marco Bruto y Decio?
Y ya de tantas vanas confianzas
apenas se defiende la memoria

de las escuras manos del olvido.	de las escuras manos del olvido.
¡Qué burladas están las esperanzas	¡Qué burladas están las esperanzas
que así se prometieron *tantas glorias*!	que así se prometieron *tantas glorias*!
¡Cómo se ha reducido	¡Cómo se ha reducido
su fama ilustre a mal formado eco!	toda su fama a un eco!
Adonde fue Sagunto es campo seco:	Adonde fue Sagunto es campo seco:
contenta está con yerba aquella tierra	*contenta está con yerba aquella tierra*
que el cielo amenazó con ira y fuerza.	*que el cielo amenazó con ira y guerra.*
Descansan Creso y Craso,	Descansan Creso y Craso,
poca ceniza y fría, en frágil vaso;	vueltos menudo polvo, en frágil vaso;
de Alejandro y de Darío	de Alejandro y Darío
duermen los blancos güesos sueño frío:	duermen los blancos güesos:
con todos juega y burla la Fortuna,	que todo al fin es juego de Fortuna,
cuantos en cerco azul cubre la luna.	cuanto ven en la tierra sol y luna.
Y así, abrazando amigo desengaño,	Y así, abrazando noble desengaño,
cuento que me da el cielo tantas vidas	vengo a juzgar que tengo tantas vidas
como tiene momentos cada un año;	como tiene momentos cada un año;
y en voces de dolor arrepentidas,	y con voces del ánimo nacidas,
viendo acabado tanto reino fuerte,	viendo acabado tanto reino fuerte,
agradezco a la muerte,	agradezco a la muerte,
con temor excesivo,	con temor excesivo,
todas las horas que prestadas vivo,	todas las horas que en el mundo vivo,
si vive alguna dellas	si vive algunas dellas
quien las pasa en temores de perdellas.	quien las pasa en temores de perdellas.

En el verso 17, parece necesaria la enmienda del manuscrito Asensio, que copia la expresión «tantas glorias», pues el resto de testimonios del *Heráclito* leen «tanta gloria», que rima con «memoria» del verso 14 y evita así un inusual verso suelto, que tampoco se encuentra en *Lágrimas de Jeremías*. A diferencia de lo que sucedía antes, en este caso *Lágrimas de un penitente* mantiene la lectura en plural. Por otra parte, en su actual formulación, los versos 21 y 22 quedan sueltos: «contenta está con yerba aquella tierra / que el cielo amenazó con ira y fuerza». Los manuscritos del *Heráclito* no contienen variantes en este punto: todos leen «fuerza», lectura coincidente con *Lágrimas de Jeremías*. En *Lágrimas de un penitente*, se evita la falta de rima en estos versos con la sustitución de esta palabra por «guerra», que así rima con «tierra» y mantiene la tendencia a trabar totalmente la rima en las silvas del cancionero de 1613. En el caso de introducirse estas sencillas enmiendas, desaparecerían por completo los escasísimos versos sueltos del poemario, y podría afirmarse que Quevedo los excluyó por completo del *Heráclito*.

A modo de conclusión

Cuestión diferente e igualmente interesante, que abordaré en otra ocasión por falta de tiempo ahora, se refiere a la abreviación significativa que se produce en cuatro silvas desde la versión contenida en los seis testimonios de los salmos del *Heráclito* hasta los impresos en *Lágrimas*, si es que el proceso fue como se sugiere, y la versión de *Las tres musas* es la más tardía en el caso concreto de las silvas estudiadas, y no a la inversa. Son versiones definitivas, más pulidas, por ejemplo, los sonetos incorporados a *Polimnia*, como demostró Rey (1999), y tal vez los agrupados dentro de los sonetos sacros de *Urania*, de acuerdo con el análisis de Vallejo (2017). Salvo contadas excepciones, Blecua consideró mejores desde un punto de vista estilístico, más acabadas y definitivas, en términos generales, las versiones de los salmos-silvas contenidas en la musa novena, frente a los manuscritos que copian el cancionero de 1613. Aceptando algunos de sus argumentos, debe reconocerse que otros están teñidos por la subjetividad, por el gusto, cuestionable, del crítico y que tal vez quepan otras posibles interpretaciones en el específico corpus de estas silvas religioso-morales.

A la vista de los datos expuestos, cabría interpretar que Quevedo en primera instancia, en el *Heráclito* y en silvas de la misma época, no quiso liberarse del «ronroneo de la rima» ni limitar esta a la condición de «un elemento más capaz de crear paralelismos», expresiones que tomo de Alcina (1991: 150). En estos salmos el verso suelto no existe, y la rima dibuja estructuras estróficas reconocibles entre las que descuellan el pareado y el sexteto lira. Sus poemas se separan de la tradición de los salmos bíblicos por no ser traducciones, sino textos originales cuajados de reminiscencias clásicas y sacras, pero su métrica se muestra más apegada a las exigencias de la rima y al patrón estrófico que a la libertad de la silva. De modo indirecto, pues no existen indicios de que su enemistad se remontase a esos años tan tempranos,[29] se podría decir que contrarrestaba el airado ataque de Jáuregui en contra de la rima y en defensa del verso suelto, en la conocida dedicatoria de su traducción del *Aminta* de Tasso, datada unos años antes, en julio de 1607,[30]

[29] Rico (2017) estudió algunos de los hitos de la enemistad entre ambos autores, cuyos episodios más significativos están datados en la década de los años 30.

[30] «Bien creo que algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, y sé que hay orejas que, si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia y queda el letor con desabrido paladar, como si en aquello consistiese la sustancia de la poesía; mas estos gustos satisfará algo el coro, que habla en versos ligados, y de los libres es menester saber que no van tan a caso como parece, porque, al usarlos largos o cortos, se guarda también su cierta disposición y decoro». Recuerda estas palabras, entre otros, Asensio (1983: 24), quien adujo también las desdeñosas de Faria y Sousa, pronunciadas varias décadas más tarde, en 1644: «Silvas. Desta suerte ay en esta Parte dos Poemas; i uno en la Quarta: el aver escrito éstos, fue por mostrarme también perezoso, siquiera tres vezes; porque ellas no obligan a cuidado alguno, ni en número de versos, ni en sitios notorios de consonantes: y algunos las han dexado sin ellos, pareciéndoles que eso no se echará de ver en aquella confusión; al fin Silvas o Selvas en que creen se esconden los defetos, como las Savandijas. Pero como yo los veo en ellos, no he querido que

escribiendo unas silvas con una rima marcada, que dibuja las estrofas al uso que el libérrimo cauce métrico propendía a abolir, precisamente. Ello no obsta para que, en otros momentos de su trayectoria, hubiese preferido desprenderse un tanto del imperativo de las consonancias, por ejemplo cuando la musa jocosa lo reclamaba (si se confirma la atribución) en la denuncia del estilo gongorino, salpicando versos sueltos a modo de sahumerio para «desengongorar» poemas pestilenciales multiplicados por las *Soledades*.

Bibliografía

Alatorre, Antonio (1988): «Quevedo: de la silva al ovillejo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 19-31.

Alcina Rovira, Juan Francisco (1991): «Notas sobre la silva neolatina», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 129-155.

Alonso Veloso, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la 'musa décima'», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.

Alonso Veloso, María José (2012): «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin hispanique*, 114. 2, pp. 621-644.

Alonso Veloso, María José (2021): «Dos silvas elegíacas de Quevedo: los lamentos por la tórtola y la mariposa», en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (coords.), *Las silvas de Quevedo*, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 275-299.

Arellano, Ignacio, ed. (2020): *Francisco de Quevedo: El Parnaso español*, Madrid: Real Academia Española.

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, 2, pp. 13–48.

Astrana Marín, Luis, ed. (1932): *Obras Completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid: Aguilar.

Blecua, José Manuel, ed. (1963): *Francisco de Quevedo. Obras Completas. Poesía Original*, Barcelona: Planeta.

Blecua, José Manuel, ed. (1969-1971): *Francisco de Quevedo. Obra Poética*, tomos I-III, Madrid: Castalia.

Buendía, Felicidad, ed. (1964): *Don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras Completas*, II, Madrid: Aguilar.

los ayan visto en mí i digo los dessa calidad que son flaquezas. Antes, aunque me rindiese (como digo) tres vezes a la pereza, la he mejorado en algo, porque van estas Silvas distribuidas en modo que parezen Poemas compuestos de Madrigales, dando a cada uno la suavidad de los remates ... de que resulta el poderse leer con más gusto; como le dan las selvas agradables teniendo a espacios aberturas por donde se entra la luz» (1983: 28).

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez (2005): «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro*, 24, pp. 107-144.

Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez (2011): «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)», *La Perinola*, 15, pp. 57-94.

Doménech García, Sergi (2015): «"Lamentos al son del arpa". La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de arte*, 36, pp. 73-83.

Egido, Aurora (1989): «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las obrecillas de fray Luis)», *Criticón*, 46, pp. 5-39.

Ettinghausen, Henry (1972): «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 52, pp. 211-279.

Fernández Guerra, Aureliano y Marcelino Menéndez Pelayo, eds. (1903): *Obras Completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

Fisher, Tyler (2007): «Heráclito cristianizado y David imitado en los "Salmos" de Quevedo», *La Perinola*, 11, pp. 73-84.

Furr, Eric M. (1986): «*Heráclito Cristiano*». *Quevedo's Meditative Cycle*, Ann Arbor, Michigan: University of Kentucky.

Furr, Eric M. (1993): «Textual Problems in Quevedo Studies: the Case of *Heráclito Cristiano*», *Romance Quaterly*, 40, pp. 56-59.

Gallego Zarzosa, Alicia (2009): «"Heráclito cristiano": la construcción del arrepentimiento, *La Perinola*, 13, pp. 249-261.

García Rodríguez, Javier y Pedro Conde Parrado (2005): "Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)", *Edad de Oro*, 24, pp. 107-144.

García Sánchez, Lúa (2021): «La silva en el "Anacreón castellano" de Quevedo», en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (coords.), *Las silvas de Quevedo*, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 355-375.

Izquierdo, Adrián (2019): «Paráfrasis y experimentación poética en el Anacreón castellano de Quevedo», en Sagrario López Poza et al. (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña: Universidade de A Coruña, pp. 315–338.

Janer, Florencio, ed. (1877): *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, Madrid: Rivadeneyra.

Jauralde Pou, Pablo (1987): «Miré los muros de la patria mía y el *Heráclito Cristiano*», *Edad de Oro*, 6, 165-187.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-180.

Jauralde Pou, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia.

Jauralde Pou, Pablo (2020): *Métrica española*, Madrid: Cátedra.

Jauralde Pou, Pablo (2021): «Entre Góngora y Quevedo», en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (coords.), *Las silvas de Quevedo*, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 228-243.

Martínez Ruiz, Francisco Javier, María Teresa Hernando Cano y Eva María Redondo Ecija (1991): «"Selectae Silvae": pequeño muestrario de un gran laberinto», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 57-86.

Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez (2008): «La silva entre el metro y el género», en Begoña López Bueno (coord.), *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-56.

Moreno Castillo, Enrique, ed. (2012): *Francisco de Quevedo, Poemas metafísicos y Heráclito Cristiano*, Pamplona: Eunsa.

Moya del Baño, Francisca (2021): «Las silvas de Quevedo en el manuscrito de Nápoles», en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (coords.), *Las silvas de Quevedo*, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 244-274.

Núñez Rivera, Valentín (1993): «La versión poética de los Salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda», en Begoña López Bueno (coord.), *La oda*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 335-383.

Núñez Rivera, Valentín (2010): *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Navarra: Iberoamericana.

Paz, Amelia de (1999): «Góngora… ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75, pp. 29-47.

Paz, Octavio (1983): «Quevedo, Heráclito y algunos sonetos», *Sombras de obras*, Barcelona: Seix Barral, pp. 117-130.

Paz, Octavio (1996): *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*, México: Editorial Vuelta.

Plata Parga, Fernando (2000): «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 285-307.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. (2019): *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. (2020): *La escritura religiosa de Lope de Vega: entre lírica y epopeya*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.

Ponce Cárdenas, Jesús, ed. (2021): *En torno al Lope sacro*, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert.

Quevedo, Francisco de (2018): *Lágrimas de Jeremías castellanas, ordenando y declarando la letra hebrea, con paráfrasis y comentarios*, eds. Milagros del Amo Lozano, María Ruiz Sánchez y Rafael Sanz Valdivieso, A Coruña: Universidade da Coruña.

Rey, Alfonso, ed. (1992): *Francisco de Quevedo. Poesía moral. (Polimnia)*, Madrid/Londres: Támesis Books Limited.

Rey, Alfonso, ed. (1999): *Francisco de Quevedo. Poesía moral (Polimnia)* (segunda edición), Madrid/Londres: Támesis Books Limited.

Rey, Alfonso (2000): «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 309-344.

Rey, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121, 257-277.

Rey, Alfonso (2021): «Quevedo ante la silva», en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (coords.), *Las silvas de Quevedo*, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 199-227.

Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. (2011): *Poesía amorosa de Quevedo (Erato, sección I)*, Pamplona: Eunsa.

Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. (2013): *Poesía amorosa de Quevedo. «Canta sola a Lisi» (Erato, sección II)*, Pamplona: Eunsa.

Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. (2021): *Francisco de Quevedo, Poesía completa*, Barcelona: Castalia.

Rico García, José Manuel (2017): «Jáuregui y Quevedo: causas y razones para una discordia», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 37, pp. 46-64.

San José Lera, Javier (2010): «La traducción poética de los salmos en el Renacimiento. Propuesta de método», en Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine (coords.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, pp. 743-752.

Schwartz, Lía e Ignacio Arellano, eds. (1998): *Francisco de Quevedo, Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica.

Vallejo González, María (2017): *La poesía religiosa de Quevedo: Edición crítica y anotada de Urania*, tesis doctoral, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Varela Gestoso, Mónica Inés (1995): «"Heráclito Cristiano" y "Lágrimas de un Penitente": el problema textual», *Rilce*, 11. 2, pp. 293-315.

Puntos oscuros en el *Poema heroico a Cristo resucitado*

Enrique Moreno Castillo

En las páginas que siguen, consideraré algunos lugares problemáticos del *Poema heroico a Cristo resucitado* de Quevedo. Hace algunos años publiqué una edición anotada de esta obra (Biblioteca Nueva, 2008). El paso del tiempo y ulteriores lecturas me han proporcionado nuevos datos y nuevas informaciones que me permiten completar algunas de las notas que puse allí, o reconsiderar algunas de las explicaciones que ofrecí.

El poema, en su versión definitiva, publicada en *Las tres musas últimas castellanas*, consta de cien octavas reales, en las que se narra la bajada de Cristo a los infiernos, tal como se cuenta en el evangelio apócrifo llamado Evangelio de Nicodemo. Quevedo se atiene en líneas generales a este relato, que es el modelo narrativo de todas las versiones posteriores del episodio. Al mismo tiempo, integra en su poema, como era habitual en la poesía religiosa de la época, innumerables reminiscencias clásicas, entre las cuales, previsiblemente, se halla el pasaje de la *Eneida* en el que el héroe desciende al Hades para recibir la corroboración de su destino.

En lo que sigue, iré enumerando los puntos concretos del poema sobre los que puedo añadir algo a lo dicho en mi edición de 2008.

Estrofa XVI.- El demonio, viendo cómo se acerca Cristo con la pretensión de arrebatarle las almas que tiene cautivas, se dispone a luchar contra él, recordando que ya se vio derrotado una vez, cuando los ángeles rebeldes fueron arrojados del cielo, y dice:

Cuando poder inmenso le concedo,
intentaré vencerle, persuadido
que, si me vence, vencerá al vencido.
(vv. 126-128)

El verso final tiene todo el aspecto de expresar una idea consabida, o acaso de ser una frase proverbial. Pero no logré encontrar en su momento más que un ejemplo no del todo probatorio en otro autor. Ahora puedo aportar algunos más:

No es grand vitoria vençer al vençido.
(Rodríguez del Padrón, p. 355).

Matar al cobarde es poca gloria
y vencer al vencido no es victoria.
(Cristóbal de Monroy, p. 3).

A veces la frase aparece en un contexto amoroso:

Bien sabes que es soberbia más que gloria
perseguir al que sigue la Fortuna
y vencer al vencido no es victoria.
(Diego Hurtado de Mendoza, p. 61)

Que en ofenderme a mí no ganas gloria,
pues vencer al vencido no es victoria.
(Pedro de Padilla, p. 330)

Estrofa XVIII.- A continuación, el demonio anima a sus secuaces, recordándoles su origen angélico. Pero luego añade:

Nadie es hijo del tiempo en este polo;
hijos de nuestras obras somos solo.
(vv. 143-144)

La locución «hijos de nuestras obras» aparece varias veces en el *Quijote*: «Importa poco eso, —respondió Don Quijote—, que Haldudos puede haber caballeros; cuanto más que cada uno es hijo de sus obras» (Primera parte, cap. IV, p. 70); «Yo no estoy preñado de nadie —respondió Sancho—, ni soy hombre que me dejaría empreñar, del rey que fuese, y, aunque pobre, soy cristiano viejo y no debo nada a nadie; y si ínsulas deseo, otros desean otras cosas peores, y cada uno es hijo de sus obras; y debajo de ser hombre puedo venir a ser papa» (Primera parte, cap. XLVII, p. 598); «—A eso puedo decir —respondió don Quijote— que Dulcinea es hija de sus obras, y que las virtudes adoban la sangre, y que en más se ha de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado» (Segunda parte, cap. XXXII, p. 980). A partir del contexto, es evidente que la frase significa que cada hombre

debe su verdadero valor no a su linaje sino a su comportamiento. Así lo explica el *Diccionario de Autoridades*: «Cada uno es hijo de sus obras: locución con que se da a entender que las operaciones de cada uno le dan mejor a conocer que las noticias de su nacimiento». La expresión, sin aclaración alguna de su sentido, figura en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas (p. 146). La frase es empleada por Quevedo en el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, que empieza diciendo: «Don Francisco de Quevedo, hijo de sus obras y padrastro de las ajenas...» (OCP, II, p. 173). Esto último acaso pueda explicarse según la acepción de «padrastro» que da *Autoridades* como perteneciente al lenguaje de germanía, con el significado de 'fiscal' o 'acusador'. Así Quevedo se presentaría como «hijo de sus propias obras y crítico o demoledor de las ajenas».

En cuanto a los versos del *Poema heroico*, sigo sin entender lo que significa «hijo del tiempo».

Estrofa XXIII.- Tras el discurso del demonio, el poema presenta una escena tumultuosa de furias y otros seres infernales:

> Pocas les parecieron las culebras
> y los ardientes pinos a las Furias;
> estas vibraron las vivientes hebras,
> y en vano lamentaron sus injurias,
> cuando, por ciegos senos y hondas quiebras,
> los ciudadanos de las negras curias,
> con triste son, tras pálidas banderas,
> vinieron en escuadras y en hileras.
> (vv. 177-184)

Las rimas impares en -ebras son un tanto infrecuentes y artificiosas. Estas mismas palabras aparecen en una octava de tema parecido de *La Dragontea* de Lope, que parece haber influido sobre esta de Quevedo:

> Sale la fiera abominable Aleto
> por mil volcanes de diversas quiebras
> del Érebo espantoso, a un triste efeto
> crinada la cabeza de culebras.
> En el Estige turbio e inquieto
> bañó de azufre las disformes hebras
> y, como pez que sacudió las ovas,
> atrás dejó las hórridas alcobas.
> (X, I, p. 518)

Hay otra estrofa de Lope, en *Los misterios dolorosos* (p. 117), con rimas y temas parecidos, pero es difícil que Quevedo conociera este poema, que nunca se imprimió

y que tuvo poca circulación como manuscrito. Sin duda, Lope, en *La Dragontea*, se acuerda del pasaje de su poema de juventud, de manera que está, en cierto modo, imitándose a sí mismo.

Estrofa XXXVII.- Cuando Cristo entra en el infierno, un raudal de luz invade el lugar tenebroso. Y del demonio, ofuscado por esa claridad, se dice:

> Así la mente de Luzbel aleve,
> herida con el rayo de la cara
> de quien apenas todo el sol es rayo,
> vagaba entre las iras y el desmayo.
> (vv. 293-296)

La cara de Cristo es tan deslumbrante que el sol mismo no es apenas sino un rayo de esa luz. Esta figura parece proceder de un soneto del Bembo, que comienza con esta invocación a la divinidad:

> O Sol, di cui questo bel sole è raggio...
> (*Rime*, CLXIII, p. 647)

Estrofa XLIX.- En esta estrofa se alude a la lucha de Cristo contra el ángel que guarda la entrada del Paraíso. La espada del ángel embotó sus filos, o apagó su fuego, golpeando e hiriendo al Redentor. El mismo Quevedo alude a esto en una de sus obras en prosa, con unas palabras puestas en boca de Dios Padre: «Eché el primer hombre del paraíso y puse de posta a su puerta, porque no entrase en él, un serafín con espada fulminante; ésta cortará de manera en mi hijo que, satisfecha con las heridas suyas mi justicia, quedará la puerta libre a los que se armaren con ellas» (*Declamación de Jesucristo*, OCP, VII, p. 198).

He encontrado una nueva alusión a esta tradición teológica en san Jerónimo: «*Flamma illa rumphea, custos paradisi, et praesidentia foribus cherubin Christi restincta et reserata sunt sanguine*» («La espada de fuego que custodiaba el paraíso quedó apagada, y las puertas vigiladas por los querubines quedaron abiertas por la sangre de Cristo», *Epístolas*, I, p. 267).

Estrofa LIV.- Cuando los patriarcas y profetas salen al encuentro de Cristo, al hablar de Abraham, se dice:

> Mas Abraham, que ve en su seno
> a Cristo, dijo de misterios lleno...
> (vv. 431-432)

El seno de Abraham es la denominación que emplea Jesucristo en la parábola del rico epulón (Lucas, XVI, 22) para designar el mundo del más allá en el que habitan los bienaventurados. Luego se interpretó, más específicamente, como el limbo de los justos. Abraham ve que Cristo entra en el limbo, es decir, «en su seno».

Esta misma expresión se encuentra en otro lugar de Quevedo: «Abraham, en Lázaro, trató las llagas con respeto de joyas, guardándolas en su seno» (*La constancia de Job*, OCP, VII, p. 322).

Estrofa LXI.- Cuando Moisés sale al encuentro de Jesucristo, dice las siguientes palabras:

> Cuando en la zarza os vi fuego anhelante
> y en pacífica llama repartido
> detener el incendio relumbrante
> y a la zarza ostentaros por vestido,
> igualmente por fuego y por amante,
> os adoré con gozo repetido;
> allí vi los misterios enzarzados
> y los miro de zarzas coronados.
> (vv. 481-488)

El verso final convierte la zarza ardiente de *Éxodo*, 3, 2, en figura de la corona de espinas. Esta misma relación se halla en un poema de Marino, titulado *La Corona delle Spine*:

> Ecco il rogo spinoso
> dove vide Moisè Dio stesso ascoso.
> (*La lira*, II, p. 235)

Estrofa LXVII.- Cuando David se muestra ante Jesús, dice:

> ¿En dónde habéis estado detenido
> prolijo plazo y término tan largo,
> mientras en la garganta del olvido
> de la esperanza nos posee el embargo?
> La fe, con dilaciones, ha crecido;
> examinose en el destierro amargo.
> (vv. 529-534)

Las palabras «La fe, con dilaciones ha crecido» parecen reflejar estas otras de san Gregorio Magno: «*Sancta enim desideria... dilatione crescunt*», *Homiliae in Evangelia*, XXV, 2, p. 207 («los santos deseos crecen con la dilación», *Obras*, 25, 2, p. 654). La frase fue muy repetida en obras religiosas y de devoción. Fray Luis de Granada la cita hablando de la alegría de los padres al recibir a Cristo en el limbo, es decir, al mismo propósito que Quevedo en nuestro poema:

> Otra conjetura aun tenemos desta alegría, que es la grandeza del deseo con que estos sanctos desearon este día. Porque cuanto el deseo es más antiguo y de cosa más excelente, tanto suele ser mayor, porque estas son como dos espuelas que avivan los deseos. De lo uno dice el sabio que la esperanza que se dilata aflige el

> ánimo [Proverbios, 13]; y de lo otro dice Sant Gregorio que los sanctos deseos crescen con la dilación» («De la alegría de los sanctos padres del limbo», en *Obras*, II, p. 570).

Estrofa LXX.- Dirigiéndose a los que rescata del infierno, Cristo dice:

> Con los doce cené; Yo fui la cena;
> mi cuerpo les di en pan, mi sangre en vino;
> previne mi partida de amor llena
> y viático quedo a su camino.
> (vv. 553-556)

La palabra viático se ha aplicado a la Eucaristía al menos desde el Concilio de Nicea. Santo Tomás, hablando sobre la diversidad de nombres que recibe este sacramento, dice que: «*hoc sacramentum est praefigurativum fruitionis Dei, quae erit in patria. Et secumdum hoc dicitur 'viaticum': quia hoc praebet nobis viam illud perviniendi*», *Summa theologica*, 3q. 73a. 4, p. 479 («Prefigura este sacramento la fruición de Dios, que tendremos en la patria y, en ese sentido, se le llama viático, porque nos pone aquí en el sendero que nos conduce allí»). Posteriormente, el sentido se ha reducido para aplicarse a la comunión que se lleva a los moribundos, que es la única acepción que registra el *Diccionario de Autoridades*: «Viático: con toda propiedad se llama el sacramento del cuerpo de Cristo, que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte».

Estrofa LXXXIII.- Cuando Cristo sale del infierno llevándose las almas de los justos, se dice de los demonios:

> Reforzoles la pena y los destierros
> ver su frente pisar con mortal planta;
> los ojos les cubrió nube enemiga
> y el aire se vistió de noche antiga.
> (vv. 661-664)

La forma «antiga», según Corominas, convivió con «antigua» hasta el siglo XVI, y es la que ha permanecido en portugués, catalán e italiano. En tiempos de Quevedo debía sentirse ya como un arcaísmo. Aquí la palabra es requerida por la rima, lo mismo que ocurre en la otra aparición de este término en la poesía de Quevedo: «Hoy el mundo fatiga / hambrienta y con los ojos desvelados, / la enfermedad antiga» (*Obra poética*, p. 290).

Pero quiero referirme ahora al sentido del adjetivo *antigua* aplicado a la noche. «No fue pequeño —dice Juan Pérez de Moya— el honor y honra que los antiguos dieron a la Noche, la cual creyeron ser más antigua que ninguno de los dioses [...]. Llamaron a la Noche antiquísima, porque antes que fuese hecho el Sol y el Cielo no había luz alguna» (*Philosofía secreta*, p. 642). Sin embargo este epíteto no

figura en ninguno de los poetas clásicos latinos. El pasaje de Pérez de Moya procede de la *Mitologia* de Natale Conti, que da la referencia del único escritor clásico que la llamó así: «*Neque Nox quidem parvo in honore fuit apud antiquos, quam deorum omnium antiquissimam crediderunt […] Sic igitur illam antiquam apellavit Aratus in Astronomicis: 'Nox antiqua suo cursu convolvitur Aram / Hanc circum, qua signa dedit certissima nautis / Commiserata virum*'», *Mythologiae*, p. 227. («Y tampoco la Noche tuvo un honor pequeño entre los antiguos, que la consideraron la más antigua de todos los dioses [...] Así pues la llamó antigua Arato en los *Astronómica* (408-10): 'Pues junto a aquel Altar la antigua Noche, que llora el trabajo de los hombres, llega como la gran señal del invierno del mar'», *Mitología*, p. 189).

Del poema de Arato se hicieron en la época clásica al menos tres traducciones al latín: la de Cicerón, la de Germánico y la de Avieno, la única que se ha conservado completa. En el siglo XVI se imprimieron varias ediciones del texto griego acompañado de estas tres traducciones, de manera que la obra estaba al alcance de las personas ilustradas y parece que fue muy leída. Sin embargo, el epíteto «antigua» aplicado a la noche es infrecuente en la poesía del Siglo de Oro. Además de en Quevedo, lo encuentro en *Paradise lost* de Milton, tanto bajo la forma *ancient night* (II, 970 y 986) como la de *old night* (II, 1002) o *darkness old* (III, 421). En Milton, la noche antigua se halla en relación con el caos anterior a la creación. También en Quevedo, en otro lugar del *Poema heroico a Cristo resucitado*, se habla de esa oscuridad: «para esconderse pareció al infierno / poca tiniebla la del caos eterno» (vv. 231-232).

Quevedo usa de nuevo la expresión en el *Discurso de todos los diablos*: «Con esto desaparecieron todos atemorizados del castigo, y Lucifer se retiró a su antigua noche» (OCP, I, p. 560). En la versión aparecida en *Juguetes de la niñez* y titulada «El entremetido, la dueña y el soplón», se lee en el mismo lugar: «y Plutón se retiró a su antigua noche» (p. 257).

A pesar de su escaso influjo en poesía, el verso de Arato aparece citado en varios lugares. José Antonio González de Salas, amigo de Quevedo y editor de su poesía, en un libro titulado *De duplici viventium terra dissertatio paradoxica*, lo transcribe en el original griego y en su traducción latina (p. 189). También lo cita Hugo Grocius en su edición de la *Farsalia* (p. 91) anotando el verso 636 del libro V. (Debo estas dos últimas referencias a la generosidad de la profesora María José Alonso Veloso).

Hay que distinguir el calificativo aplicado a la noche con un valor literal de su uso metafórico. En Arato, en Quevedo y en Milton, la noche es antigua por naturaleza, por lo que el adjetivo que así lo significa es un epíteto. Otras veces, se le llama «antigua» en un sentido traslaticio: es la noche de la increencia que finaliza en el amanecer de la fe, o la noche del pecado que desemboca en la aurora de la conversión. Así, por ejemplo en estas frases de san Gregorio Magno:

> «Sancti igitur viri videre verum mane petunt, et, si concedatur, etiam cum corpore illud attingere lucis intimae secretum volunt. Sed quantolibet ardore intentionis exsiliant, adhuc antiqua nox gravat, et corruptibilis huius carnis oculos, quos hostis callidus ad concupiscentiam aperuit, iudex iustus a contuitu interni sui fulgoris premit.» *Moralia in Job*, IV, XXV, 45, p. 191 («Los santos desean ver el verdadero amanecer y quisieran alcanzar incluso con el cuerpo, si se lo pudieran conceder, el secreto de la luz divina. Pero por más que se eleven con todo el ardor de su intención, la antigua noche pesa todavía, y el Juez justo aparta de la contemplación de su resplandor interior los ojos de esa carne corruptible que el enemigo abrió con sus seducciones a la concupiscencia», *Libros morales*, p. 271).

Así ocurre también en *La Umanità del Figliuolo di Dio* de Teofilo Folengo, en el que se habla de la reunión con publicanos mencionada en Mateo, 9, 9, y se dice que el anfitrión

> espera,
> come prima del vivo Sol la vista
> s'aggiri ad essi, converrà si sfaccia
> l'antica notte, che 'l bel giorno scaccia.
> (VII, 69, p. 366)

Se trata pues aquí de una noche simbólica, la noche de la ignorancia y el pecado, que se disipará ante la aparición del sol que es Cristo.

Estrofa LXXXVIII.- Al final del poema, describiendo el paraíso bajo la forma de un *locus amoenus*, se dice:

> Pródiga ya la luz de su tesoro,
> más claros rayos recibió que daba.
> (vv. 697-698)

Hay unos versos de Marino que presentan ciertas semejanzas con estos de Quevedo:

> Tutto per questi piani e questi poggi
> prodigo il tuo tesor diffondi e sciogli.
> (*Adone*, VI, p. 104)

Se da sin embargo la diferencia de que Marino se refiere a un perfume que se expande, no a una luz. Pero encuentro en la *Corona trágica* de Lope unos versos que bien pueden ser la fuente de los de Quevedo y Marino:

> Crinado Apolo de follajes de oro
> a las espaldas de la noche fría,
> pródigo de la luz de su tesoro
> en el campo del mar resplandecía
> (*Corona trágica*, III, LXXIII, p. 323)

Estrofa XCVI.- Hablando del sepulcro de Cristo, el poema dice que los judíos quisieron que fuera únicamente sepulcro, y no lugar de un nuevo nacimiento:

> solo sepulcro, el que sirvió de cuna
> al que, vistiendo el sol, pisa la luna.
> (vv. 767-768)

La idea del sepulcro como cuna aparece, aplicada a un propósito distinto, en otro lugar de Quevedo: «El sepulcro que, con la fama y memoria del valor y virtud propia, se vuelve cuna es digno de invidia. ¡Cuánto mejor epitafio era este y más digno de que le respetara el caminante y de que le buscara el peregrino, que los que ahora, hechos lenguas de un bulto dorado, lisonjean al muerto y entretienen al vivo» (*España defendida*, OCP, VIII, pp. 117-118).

Es posible que esta idea provenga de Angelo Grillo, que, en un soneto fúnebre a la muerte de Tasso, dice lo siguiente:

> mentr'hoggi ammiro
> la tomba, cuna alla novella gloria.
> (*Rime*, p. 199).

Estrofa XCIX.- El poema termina con la entrada de Cristo resucitado en el Paraíso, entre los cánticos de alabanza de los coros angélicos:

> En torno, las seráficas legiones
> nube ardiente tejieron con las alas,
> y para recibirle, las legiones
> líquidas estudiaron nuevas galas;
> el Hosannna, glosado en las canciones,
> se oyó suave en las eternas salas.
> (vv. 785-790)

La metáfora que compara el espacio abierto con una sala es sumamente audaz, aun dentro del desenfreno metafórico del Barroco, pues más que una semejanza establece una relación entre dos términos opuestos: lo que por su naturaleza tiene límites con lo que no los tiene. En cualquier caso, es muy común en la poesía española, hasta llegar al conocido verso de Calderón en el monólogo de Segismundo: «Cuando las etéreas salas / corta con velocidad». En mi edición señalé diversos ejemplos, a los que puedo añadir ahora estos otros:

> Ya en las empíreas sacrosantas salas
> el paraninfo alígero se apresta...
> (Cervantes, *Poesías completas*, II, p. 320)

En una obra de Lope, Cristo es:

llave de cruz de las supremas salas.
(*La Dragontea*, p. 358)

También son de Lope estos otros ejemplos:

De las muchas que tenemos,
otra fue la hermosa escala
que el Cielo y la tierra iguala;
Hombre y Dios son los extremos
del cielo a la empírea sala.
(*Isidro*, pp. 319-320)

Y por quien fue subiendo el hombre al Cielo
hasta llegar a la Suprema Sala.
(*Isidro*, p. 641)

A Angélica decid que están resueltas
para su amparo las supernas salas.
(*La hermosura de Angélica*, XIX, 12, p. 653)

La frase figura en un auto de Calderón:

Ave que llena de galas
rompes altiva y veloz
del sol las etéreas salas...
(Calderón, *El gran mercado del mundo*, p. 67)

La metáfora, frecuente, como se ve, en nuestra poesía, no lo es en la italiana. Es empleada, además de por Quevedo, por Cervantes, Bernardo de Balbuena, Valdivielso, Agustín de Tejada, Villegas y Calderón, pero sobre todo por Lope. Cuando hice mi edición, se me ocurrió pensar que la fuente acaso se hallaba en una frase de Ennio transmitida por Tertuliano en *Contra los valentinianos* I, p. 92, en la que se habla de «*caenacula maxima caeli*» («las inmensas salas del cielo»).

Como se ve, la palabra «salas» como término metafórico para designar el espacio abierto o la gloria del paraíso, lleva múltiples adjetivos: «empíreas», «supremas», pero el más frecuente, con mucho, es «etéreas». Ahora puedo aducir unos versos del poeta italiano Erasmo di Valvason (1523-1593) que acaso sean la fuente de esta metáfora en la poesía española. En su poema *L'Angeleida*, que trata sobre la rebelión de los ángeles malos contra Dios, se dice que, tras ser derrotados por los ángeles fieles, estos entran en el cielo como vencedores, subiendo

di grado in grado per l'eteree sale.
(*L'Angeleida*, III, estr. 73, p. 114)

En otro de sus poemas, titulado *La Caccia*, Valvason habla de los santos que en el cielo recogen las oraciones de los fieles refiriéndose a ellos con estas palabras:

Alme si stan su ne l'eteree sale.
(*La caccia*, II, estr. 64, p. 63)

No sabemos si Erasmo de Valvason fue muy leído por los poetas españoles del siglo XVII, pero es seguro que Lope lo conocía, pues es autor de un poema titulado *Le lagrime di S. Maria Maddalena*, que el poeta español imita en su famosa obra del mismo título. Podemos imaginar que Lope leyó las otras obras de Valvason, se fijó en los versos citados más arriba, los imitó repetidas veces y dio lugar a su vez a múltiples derivaciones de la metáfora en otros poetas españoles. Consignemos como hipótesis la posibilidad de que Valvason se inspirara en la frase de Ennio citada por Tertuliano.

Como hemos visto, Quevedo habla en su poema de «las eternas salas». Es tentador imaginar que se trata de un error de trasmisión, y que en su origen el texto decía «etéreas». Las dos palabras se diferencias solo por una letra. Por otra parte, el adjetivo «etéreas» convierte a «salas» en una metáfora del espacio, mientras que «eternas» no tiene ese valor, aunque sin duda el contexto aclararía la cuestión. Me limito sólo a sugerir esta posibilidad.

Bibliografía

Bembo, Pietro (1989): *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, ed. Carlo Dionisotti, Milano: TEA.

Calderón, Pedro (1997): *El gran mercado del mundo*, en Enrique Rull (ed.), *Autos sacramentales*, vol. II, Madrid: Biblioteca Castro.

Cervantes, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, Francisco Rico (dir.), Madrid: Real Academia Española.

Cervantes, Miguel de (1981): *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, vol. II, Madrid: Castalia.

Conti, Natale (1651): *Mythologiae*, Genevae: Petri Chouët.

Conti, Natale (2006): *Mitología*, ed. y trad. Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia.

Correas, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Madrid: Castalia.

Folengo, Teofilo (2000): *La Umanità del Figliuolo di Dio*, ed. Simona Gatti Ravedati, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

González de Salas, José Antonio (1650): *De duplici viventium terra dissertatio paradoxica,* Lugdunum Batavorum, Elzevirios.

Granada, Fray Luis de (1884): «De la alegría de los sanctos padres del limbo», en *Adiciones al Memorial de la vida cristiana, Meditaciones muy devotas*, cap. XIX, § I,, en *Obras*, vol. II, BAE, 8, Madrid: Rivadeneyra.

Gregorio Magno (1999): *Homiliae in Evangelia*, Corpus Christianorum, CXLI, ed. Raymond Étaix, Turnhout, Brepols.
Gregorio Magno (1958): «Homilías sobre los Evangelios», en Paulino Gallardo y Melquíades Andrés (eds.), *Obras*, Madrid: BAC.
Gregorio Magno (1979): *Moralia in Job*, Corpus Christianorum, CXLIII, ed. Marc Adriaen, Turnholt: Brepols.
Gregorio Magno (1998): *Libros morales*, Biblioteca de Patrística, trad. José Rico Pavés, Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
Grillo, Angelo (1599): *Rime*, Venezia: Ciotti.
Hurtado de Mendoza, Diego (1989): *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díaz Fernández, Barcelona: Planeta.
Jerónimo, San (2013): *Obras completas,* Xa*, Epistolario*, ed. Juan Bautista Valero, vol. I, Madrid: BAC.
Lucano (1816): *Pharsalia*, cum notis Hugonis Groti, Londini.
Marino, Giovan Battista (1988): *L'Adone*, ed. Giovanni Pozzi, Milano: Adelphi.
Milton, John (2005): *Paradise Lost*, ed. Gordon Teskey, New York: Northon.
Monroy, Cristóbal de (1733): *Los príncipes de la Iglesia*, ed. A. Sanz.
Padilla, Pedro de (2008): *Thesoro de varias poesías*, ed. José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, Guadalajara: Moalde, PO.
Pérez de Moya, Juan (1995): *Philosofía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid: Cátedra.
Quevedo, Francisco de (2018): *Declamación de Jesucristo,* ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VII.
Quevedo, Francisco de (2003): *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado*, ed. Alfonso Rey, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I.
Quevedo, Francisco de (1965): *El entremetido y la dueña y el soplón*, en José María Salaverría (ed.), *Obras satíricas y festivas*, Madrid: Espasa-Calpe.
Quevedo, Francisco de (2020): *España defendida y los tiempos de ahora*, ed. Victoriano Roncero López, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII.
Quevedo, Francisco de (2018): *La constancia y paciencia del santo Job*, ed. Valentina Nider, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VII.
Quevedo, Francisco de (2007): *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. II.

Quevedo, Francisco de (1969): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, vol. I.
Quevedo, Francisco de (2008): *Poema heroico a Cristo resucitado*, ed. Enrique Moreno Castillo, Madrid: Biblioteca Nueva.
Rodríguez del Padrón, Juan (1982): *Carta de Madreselva a Mauseol*, en C. Hernández, *Obras completas*, Madrid: Editora Nacional, p. 355.
Tertuliano (1980-1981): *Adversus valentinianos*, ed. J. C. Fredouille, Paris: Cerf, 2 vols.
Valvasone, Erasmo di (1825): *L'Angeleida*, Udine: Mattiuzzi.
Valvasone, Erasmo di (1808): *Della caccia*, Milano: Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani.
Vega, Félix Lope de (2014): *Corona trágica*, ed. Antonio Carreño Rodríguez, Madrid: Cátedra.
Vega, Félix Lope de (2010): *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.
Vega, Félix Lope de (2005): *La hermosura de Angélica*, ed. Marcella Trambaioli, Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
Vega, Félix Lope de (1987): *Los cinco misterios dolorosos*, ed. César Hernández Alonso, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Silvas y sonetos morales de Quevedo: especificidades e implicaciones genéricas

Rafaèle Audoubert
Université Jean Monnet-Saint Étienne

Introducción: ¿la silva quevediana como paradoja?

Se han estudiado ya las silvas quevedianas desde diversos puntos de vista: su origen e historia, su inserción en la Europa de entonces, su estilo, sus temas… la propuesta que se hace aquí es la de un examen analítico de parte de las silvas, las denominadas morales, con relación a los sonetos también así designados. De hecho, si la agrupación por Quevedo de algunas piezas morales en «apartado poético autónomo» fue «sin parangón en España», como bien lo subrayó el profesor Rey, nuestro poeta «fue [también] un pionero en el empleo de la silva, especialmente en su adaptación a temas morales», como nos lo recuerda igualmente.[1] Es también, en realidad, a la ponencia del profesor Manuel Ángel Candelas Colodrón sobre *La modernidad en la poesía de Quevedo*[2] a la que se debe sobre todo el origen de este interés renovado por la modernidad de las silvas. Si la reunión de los poemas morales en una sección aparte,[3] es algo innovador y si la introducción de las silvas en España es «una acción moderna» de Quevedo, ¿qué será de las silvas morales?

[1] Las tres citas son de Alfonso Rey (1995: 240-241).

[2] Próxima publicación.

[3] Esta reunión, según se podría discutir y con algunos matices, corresponde con la musa Polimnia… véanse Rey (1995), Audoubert (2010), y Candelas Colodrón (1997). Manuel Ángel Candelas Colodrón (1997: 65) formula una hipótesis a propósito del manuscrito Moñino B (hacia 1613-1616): «¿pudo haber reunido Quevedo un pequeño grupo homogéneo de silvas morales, destinadas a formar parte de un plan más ambicioso, similar al desarrollado en el Heráclito cristiano?».

¿Representarán lo moderno dentro de lo moderno? ¿Serán la mismísima expresión de la modernidad del poeta? Pero la modernidad no es el punto principal que queremos debatir aquí: según se considera, según quién lo considera, uno es o no es moderno. ¿No escribía Alexandre Koyré «On est toujours moderne, à toute époque, lorsque l'on pense à peu près comme ses contemporains et un peu autrement que ses maîtres»[4] y mucho parece que Quevedo piensa (o por lo menos escribe) de manera un poco diferente de la de muchos de sus contemporáneos. Lo que sobrecoge y fascina sin embargo es la adecuación de una forma moderna con un movimiento de composición moderna y un propósito moralizante de índole más tradicional. Vale la pena, pues, centrarse de manera particularmente específica en los poemas morales entre las silvas.

Este estudio, forzosamente parcial y analítico, responde a la necesidad de examinar ocasionalmente detalles de los textos para completar la labor más extensa de investigación sobre el conjunto de una obra. Las consideraciones que siguen deben pues entenderse como contribución al estudio de unos textos, que se podrán abarcar mejor alternando las miradas globalizantes con las más esporádicas, como esta. Hace falta observar las especificidades formales de las silvas, preguntarse por las implicaciones de dichas particularidades respecto a otras manifestaciones poéticas, examinar y cuestionar la manera cómo se aprovecha la extensión de la silva y su relativa libertad formal respecto a otros géneros. Se podría formular así la hipótesis de que las especificidades de las silvas no solo se vinculan con realidades genéricas sino también con un sistema más amplio: el de los poemas quevedianos, de índole moral en particular, con sus temáticas propias y su composición a veces parecida o hasta recurrente. Pero veremos cómo, a la vez, las silvas destacan en ocasiones de esas realidades genéricas y de este sistema al implicar un tratamiento original, llegando a conformar casos aparte en el conjunto de la poesía moral quevediana. Nos encontramos pues con un género y corpus fundamentalmente paradójico, hasta contradictorio, y rico, un oxímoron, como lo subrayó acertadamente Rodrigo Cacho Casal en su estudio de *Las silvas de Quevedo y la tradición europea*: «En sus manos, la silva se convierte en un oxímoron que ensalza la tradición y, al mismo tiempo, la consume en aras de la novedad».[5]

Pero recordemos que no solo es oxímoron el ensalzamiento de la tradición y la modernidad de las silvas, sino también la manera como se incluyen en un sistema general a la vez que se contraponen, en otras ocasiones, al resto del corpus moral quevediano. Así observaremos tanto los vínculos de las silvas con un sistema poético más general, como su explotación finalmente poco recurrente de

[4] Koyré (1973), «uno siempre es moderno, en cualquier época, mientras piensa más o menos como sus contemporáneos y de manera un poco diferente de la de sus maestros», traducción personal.

[5] Cacho Casal (2012).

la extensión y de la relativa libertad métrica que su género implica, a la vez que constataremos también la contraposición de algunas de las silvas respecto al resto del corpus moral quevediano. Manuel Ángel Candelas Colodrón habló de manera perfectamente apropiada de la heterogeneidad de las silvas:[6] esa misma heterogeneidad combina plenamente con el concepto de oxímoron, pero también con la imagen del «saco grave de las silvas» que empleó el profesor Jauralde Pou, tras subrayar el hecho de que

> En la elección de las silvas como modalidad poética concurren por tanto 1°) la conciencia de una rica tradición gastada en la poesía seria, no en romances y letrilla tan solo; 2°) el deseo de abrir nuevos campos de expresión poética; 3°) la ambición personal de Quevedo como 'grammaticus' en aquellos años.[7]

Las silvas morales son un conjunto heterogéneo a la vez que un sistema, como trataremos de demostrarlo basándonos en el corpus de las once silvas morales y en algunos sonetos morales, religiosos, metafísicos, o hasta amorosos que se puedan examinar con relación a estas silvas. Las once silvas morales son las siguientes:

– La Soberbia
– A una mina
– Roma antigua y moderna
– Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua
– El reloj de arena
– Reloj de campanilla
– El reloj de sol
– A los huesos de un rey, que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona
– Alaba la calamidad
– Al inventor de la pieza de artillería
– Sermón estoico de censura moral

En cuanto a sus fechas, algunas son ciertamente anteriores a 1611 (como *A una mina*, *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*, *El reloj de arena*), *La Soberbia* parece anterior a 1621,[8] el *Sermón estoico de censura moral* es sin duda de antes de 1625-27, *A los huesos de un rey, que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona* y *Al inventor de la pieza de artillería* parecen anteriores a 1627-28, y las demás carecen de fecha fiable. La

[6] Candelas Colodrón (2007).
[7] Jauralde Pou (1991: 180 y 171).
[8] «posiblemente contemporáneo o posterior a la muerte de don Rodrigo Calderón», como lo indica Astrana Marín, citado en nota por Blecua (Quevedo 2004).

extensión de estas silvas es variable, entre 26 versos para *El reloj de sol* y 389 versos para el *Sermón estoico*…, con un promedio de unos cien versos. Propondremos a continuación un análisis detallado de algunos elementos relevantes de las silvas, adoptando el orden anunciado, con el fin de subrayar esta doble realidad, de pertenencia y originalidad respecto a un corpus, ese carácter de oxímoron de las silvas morales quevedianas.

1. *La Soberbia* (Bl 135):[9] «Ésta que veis delante»

La silva *La Soberbia* desarrolla una crítica de lo que será la tercera peste del mundo en *Virtud Militante*. Se fundamenta estructuralmente en una alternancia de rimas esencialmente pareadas y abrazadas, que estructuran el poema de manera muy significativa. La focalización poético-narrativa se hace primero en la Soberbia, apelando a una capacidad escópica ficcional de los alocutarios («Esta que veis delante… esta que con desprecio el mundo mira…», vv. 1 y 5). Se pasa luego a una serie de oposiciones, no solo entre los conceptos de subir y bajar sino también entre los de luz y sombra, y a una metáfora extendida que convoca el mito de Ícaro. La única ocurrencia de rimas alternas, con los versos 37 a 40, conforma una frase aparte a la vez que una vuelta a la focalización en la Soberbia, y ya no en los que suben y bajan. Así se pasa a una segunda fase del poema, en la que se comentan estos ejemplos a modo de escarmientos, con rimas de nuevo pareadas y abrazadas. Destacan luego tres cuartetos al final del poema, tipológicamente realzados y que corresponden con la única serie de rimas alternas de la silva. De este modo, se da paso a referencias ya no paganas, a Ícaro, sino cristianas, a ángeles y serafines, y aunque cada cuarteto cobra cierta unidad a través de sus rimas, los tres constituyen una sola invocación a los «pretensores», alocutarios de la silva:

> Vosotros, ambiciosos pretensores,
>
> vulgo de la ignorancia y del engaño,
> sedientos de la muerte todo el año,
> polvo, ruido y afán de los señores,
>
> ¿con qué esperanza ciega y porfiada
> no dais crédito a tantos escarmientos?
> ¿Por qué no recatáis los pensamientos
> de fiera hasta en los ángeles cebada?
> Disponed medios a mejores fines,
> dad crédito a tan altos testimonios,
> que quien hizo de arcángeles demonios,
> mal hará de demonios serafines.

[9] A partir de ahora así vendrán indicadas las referencias de los poemas de Quevedo: «Bl 135» para el poema que lleva el número 135 en la edición de referencia de J. M. Blecua (Quevedo 2004).

Esta silva forma parte de un sistema más general, en el que se multiplican los ejemplos de poemas con saturación de oposiciones entre los conceptos de *subir*[10] y *bajar*. Citemos, entre los sonetos morales, el soneto «Para, si subes; si has llegado, baja» (Bl 56):

> Para, *si subes*; si has llegado, *baja*;
> que *ascender* a *rodar* es desatino;
> mas *si subiste*, logra tu camino,
> pues *quien desciende de la cumbre, ataja*.
> […]
> *El que puede caer, si él se derriba*,
> ya que no se conserva, se previene
> contra el semblante de la suerte esquiva.
>
> Y pues nadie que llega se detiene,
> tema más quien se mira más arriba;
> y *el que subió, por quien rodando viene*.

En este poema se juntan una serie de varias oposiciones a pesar de la extensión menor del soneto respecto a la silva. Sin embargo, no encontramos esta serie en todo el soneto sino en el primer cuarteto y como apertura y final de los cuartetos, lo que corresponde con el funcionamiento de la silva, que se organiza en distintas partes.

En el poema «Conso, el primer consejo que nos diste» (Bl 76) se observa una saturación de oposiciones:

> Conso, el primer consejo que nos diste
> fue mandarnos *bajar* para lograrte
> a los templos de Júpiter y Marte
> *se sube, si se baja* al que elegiste.
>
> *Al que desciende*, tu deidad asiste,
> y *en lo humilde y lo bajo* puede hallarte
> Dios; que *en las cumbres* nunca tienes parte,
> donde la vanidad se te resiste.
>
> Mas si te admite *aquel que subir quiere*,
> búsquete en *Roma, que creció contigo*,
> y *en ella sus aumentos considere*.
>
> *Yo, que desciendo*, tus altares sigo;
> y quien por ti no *baja*, si *subiere*,
> *buscando premios, hallará castigos*.

[10] Pongo yo las cursivas.

En este soneto, la saturación de oposiciones es hasta mayor que en la silva, donde se encuentran solamente en la primera parte, la de la ejemplificación (v. 1-35), como si la silva condensara en un principio la tensión del soneto, antes de dar paso a otro movimiento poético, con las rimas alternas y la focalización en la propia Soberbia.

Existe también una saturación de oposiciones mayor que en la silva en el soneto «Ya te miro caer precipitado» (Bl 99):

> Ya te miro *caer precipitado*,
> y que en tus propias *ruinas* te confundes;
> que en ti propio *te rompes y te hundes*,
> entre tus chapiteles *sepultado*.
>
> Tanto como has *crecido* has *enfermado*
> y, por más bien que los cimientos fundes,
> mientras en oro y vanidad abundes,
> tu tesoro y poder son tu pecado.
>
> Si de los que *derribas* te *levantas*
> y si de los que *entierras* te *edificas*,
> en amenazas propias te adelantas.
>
> *Medrosos* escarmientos multiplicas;
> lágrimas tristes, que ocasionas, cantas:
> son tu caudal calamidades ricas.

Quevedo adaptaría pues esta condensación, lógicamente propia de la forma del soneto, a la silva, gracias a una estructuración paradójicamente bastante rigurosa de dicha forma, como ocurre en la silva *La Soberbia*, pero también al final del *Sermón estoico de censura moral* («¡Oh corvas almas, oh facinorosos», Bl 145):

> Clito, quien no pretende *levantarse*
> puede arrastrar, mas no *precipitarse*.
> El bajel que navega
> orilla, ni peligra ni se anega.
> Cuando Jove se enoja soberano,
> más cerca tiene *el monte* que no *el llano*,
> y *la encina en la cumbre*
> teme lo que desprecia *la legumbre*.
> *Lección* te son *las hojas*,
> y *maestros las peñas*.

Se encuentran también muchos ejemplos de variaciones, que no implican necesariamente esta condensación, sobre el tema de la oposición entre subir y bajar. El Salmo XI la recuerda en los versos 13-18:

Rehúso de gozallo [= el oro]
por ahorrra la pena que recibe
el hombre, que lo tiene mientras vive,
cuando es llegado el tiempo de dejallo:
que *el mayor tropezón de la caída*
en el humano ser, *es la subida*.

El soneto *Contra los hipócritas y fingida virtud de monjas y beatas, en alegoría del cohete* («No digas, cuando vieres alto el vuelo», Bl 110) ofrece una variante interesante al resolver la paradoja entre apariencia y realidad, entre subir y bajar, a través del binomio lógico subir/ venir del suelo:

No digas, cuando vieres *alto el vuelo*
del cohete, en la pólvora animado,
que *va derecho al cielo encaminado*,
pues *no siempre quien sube llega al cielo*.

Festivo rayo que nació del suelo,
en popular aplauso confiado,
disimula el azufre aprisionado;
traza es la cuerda, y es rebozo el velo.

Si le vieres *en alto radïante*,
que *con el firmamento y sus centellas*
equivoca su sitio y su semblante,

¡oh, no le cuentes tú por una dellas!
Mira que hay fuego artificial farsante,
que es humo y representa las estrellas.

La oposición entre subir y bajar desaparece aquí a favor de la epifanía poética: el objeto que se contempla es un actor que representa un papel, un mero farsante cuyo origen terrenal nunca hay que perder de vista.

El soneto *Es amenaza a la soberbia y consuelo a la humildad del estado* (Bl 111 «¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo») constituye también otra variante a la oposición entre subir y bajar, que pasa a enfrentar el hecho de subir y el de estar por el suelo:

¿Puedes tú ser mayor? ¿Puede tu vuelo
remontarte a más alta y rica cumbre,
ni a más hermosa y clara excelsa lumbre
que la que ves arder por todo el cielo?

¿Puede mi desnudez y mi desvelo,
y el llanto que a mis ojos es costumbre,

bajarme más que al cardo y la legumbre,
que son desmedro al más inútil suelo?

Pues todo el oro fijo y el errante,
que sombras de la noche nos destierra
y son vistas del orbe centelleante,

todo el pueblo de luz que el zafir cierra,
eterno al parecer, siempre constante,
tiene donde caer; mas no la tierra.

La variación que se puede observar en el soneto *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero* (Bl 118: «¿Miras este gigante corpulento / que con soberbia y gravedad camina?») se hace sobre el tema de la oposición entre apariencia y realidad, entre exterior e interior, entre aparente fuerza e intrínseca fragilidad:

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.

De manera similar, el soneto *Comparación de las fábricas de la soberbia con las de la humildad* (Bl 127: «Es la soberbia artífice engañoso») ofrece una oposición entre apariencia y realidad, entre la cabeza y los pies de la estatua de Nabuco, su hermosura y su debilidad:

No alcanzó el oro a ver desde la altura
la guija, que rompió con ligereza
el polvo en quien fundó rica locura. (1er terceto)

La existencia de un sistema general, del que forma parte la silva, se hace pues perceptible y en él coexisten los ecos más fieles con algunas transformaciones. Hasta en el soneto amoroso «La mocedad del año, la ambiciosa» (Bl 295) aparece la referencia a la Soberbia:

La mocedad del año, la ambiciosa
vergüenza del jardín, el encarnado
oloroso rubí, Tiro abreviado,
también del año presunción hermosa;

la ostentación lozana de la rosa,
deidad del campo, estrella del cercado;
el almendro en su propria flor nevado,
que anticiparse a los calores osa,

reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas
de la hermosura y *la soberbia humana*,
que a las leyes de flor está sujeta.

Tu edad se pasará mientras lo dudas;
de ayer te habrás de arrepentir mañana,
y tarde, y con dolor, serás discreta.

Se vaticina el final mortal de cualquier elemento vital, hasta el más hermoso, y el uso de una composición similar a la del soneto moral «En el precio, el favor; y la ventura,» (Bl 104) resalta el funcionamiento de la poesía quevediana como sistema.

Meras menciones de la palabra «Soberbia» confirman esta característica: en el soneto «Si las mentiras de fortuna, Licas»,[11] en la silva «Diste crédito a un pino»,[12] y en el romance amoroso *Advierte al Tiempo de mayores hazañas…*[13]

Sin embargo, en otras ocasiones, las alusiones a los temas aprovechados en la silva se hacen de manera mucho más autónoma, como en el soneto moral «Descansa, mal perdido en alta cumbre» (Bl 55), donde se encuentran alusiones separadas a Ícaro, la caída y la soberbia, y no una metáfora extendida o una serie de oposiciones como se hallan en la silva:

El vuelo de las águilas que miras
debajo de *las alas con que vuelas*,
en tu caída cebarán sus iras.

Harta crédito has dado a las cautelas,
¿Cómo puedes lograr a lo que aspiras,
si, al tiempo de expirar, *soberbio* anhelas?

En la silva *A los huesos de un rey…* (Bl 142: «Estas que veis aquí pobres y escuras») existe otra ocurrencia de la palabra «soberbia», pero que ya no designa un concepto alegorizado sino al contrario una materialización del concepto, confirmando la ya citada heterogeneidad de las silvas:

estas piadosas piedras más que duras,
pues del tiempo vencidas,
borradas de la edad, enmudecieron
letras en donde el caminante junto
leyó y pisó *soberbias del difunto*;

[11] Bl 116: «Esas larvas espléndidas y ricas / que abultan tus gusanos, con vestido / en el veneno tiro recocido, / presto vendrán a tu soberbia chicas» (segundo cuarteto).

[12] Bl 136.

[13] Bl 422: «Serán ceniza en tus manos, / cuando en ellas los aprietes, / los montes, y la soberbia / que los coronan las sienes», v. 36-39.

Además, el paso en plural y el contexto introducen un cambio respecto a la otra silva. Sin embargo, y aunque el título no lo indique, aquí el poema viene dirigido a los «hombres mortales», nombrados en la segunda parte de la silva del mismo modo que en la silva *La Soberbia*, cuyos destinatarios, los «ambiciosos pretensores» solo aparecen nombrados al final del poema.[14] La heterogeneidad de las silvas es tal que, si bien sigue siendo totalmente indudable, es menos perceptible en algunas de ellas que en otras.

2. *A una mina* (Bl 136): «Diste crédito a un pino»

Al continuar el examen de las silvas, constatamos otra vez la inserción de un texto en un sistema más general, con la silva *A una mina*, que va dirigida a Leiva.[15] Después de la descripción de su vida (penosa, totalmente sometida al afán del oro) hasta el verso 28, se pasa sin ruptura estrófica a los reproches y consejos que se le exponen hasta el final de la silva. Se presenta aquí el tema del tirano («¡oh Leiva, de la dulce paz tirano!») que, si bien es aquí Leiva, constituye un eco a otros varios poemas, vinculados también con el mismo motivo del oro que *A una mina*. Citemos los sonetos «Todo lo puede despreciar cualquiera» (Bl 72):

> El metal que a las luces de la esfera
> por hijo primogénito acomodo,
> luego que al fuego se desnuda el lodo,
> espléndido tirano reverbera. (vv. 5-8)

y «En el precio, el favor; y la ventura» (Bl 104): «el oro, pálido tirano» (v. 2).

Citemos también las silvas «Estas que veis aquí pobres y escuras» (Bl 142): «que el oro lisonjero siempre engaña, / alevoso tirano, al que acompaña» (v. 39-40) y «¡Oh, corvas almas, oh facinorosos» (Bl 145, *Sermón Estoico de Censura Moral*): «siendo el oro tirano de buen nombre» (v. 135).

La extensión de las silvas es mayor que de los dos sonetos, pero, en los cinco casos mencionados, se cuenta una sola mención de la palabra «tirano», lo que recalca el funcionamiento de la poesía quevediana (moral por lo menos) como un sistema.[16]

Otros ecos los encontramos entre el verso 79 de la silva *A una mina* («para premiar deseos de tu muerte») y el poema a Clito (Bl 91, *Ciegas peticiones de los hombres a Dios*, «¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros»). El soneto moral

[14] Sobre el tema de la soberbia en los poemas morales de Quevedo, véase también Audoubert (2010: 294 y 482).

[15] Leiva o Loiva, según las versiones. Véase a este propósito Rocha de Sigler (1994: 183-185). Puede también que se trate indirectamente del conquistador Andrés Díaz Venero de Leiva (1515?-1578), que fundó en 1572 el municipio de Villa de Leiva, en la actual Colombia, y en este caso se dejaría ver de este modo la imagen de la conquista de riquezas y nuevos territorios.

[16] Igualmente, véase Audoubert (2010: 112).

describe una situación similar, inspirada en Persio (sátira II): la de un heredero que desea la muerte de su pariente. No obstante, en el soneto, se desarrolla este motivo mientras que solo se aborda en la silva, pese a la extensión de ésta. La focalización se hace sobre un episodio, un motivo en el soneto, mientras que la silva se centra en la cuestión del oro y solo evoca la de los injustos votos.

En el soneto *Al oro, considerándole en su origen y después en su estimación* (Bl 117: «Este metal que resplandecen ardiente»), el oro aparece como un renegado y se ahonda el tema del color, que no se menciona más que de paso en la silva. En el soneto, se asocia el color del oro con el miedo y la debilidad, insistiendo de manera redundante en el brillo del metal («resplandece ardiente») pero también en su palidez casi enfermiza:

> Pálida ley que todo lo permite,
> caudal perdido cuanto más guardado;
> sed que no en la abundancia se remite.

En la silva se encuentra el motivo de la hidropesía: «a tu codicia hidrópica obediente» (v. 26), que constituye un eco al verso final del soneto: «sed que no en la abundancia se remite», aunque en la silva se trata de la sed de conquistas y navegación mientras que en el soneto lo que se codicia es directamente el oro, de acuerdo con el tema del texto.

En el poema a Carlos Quinto *Inscripción de la estatua augusta del césar Carlos Quinto en Aranjuez* (Bl 214) los dos primeros versos proclaman: «Las selvas hizo navegar, y el viento / al cáñamo en sus velas respetaba», lo que casi leemos en la silva: «doy que te sirva el viento lisonjero, / si su furor recelas; / doy que respete al cáñamo y las velas» (vv. 61-63). En ambos casos, la imagen es la del viento respetuoso de las velas y de las cuerdas. El efecto, en el ejemplo del soneto de elogio a Carlos Quinto, es subrayar la grandeza del emperador, a cuyos intereses se someten hasta los elementos naturales. En el caso de la silva, se trata de describir la situación que se desea pero no se alcanza. Si consideramos las dos fechas de primera publicación conocida de los poemas,[17] se ve que el epígrafe a la estatua de Carlos Quinto se presenta como un eco a una creación poética que hacía referencia, en un primer lugar, a un personaje mucho más común que el emperador. Sea lo que fuese, los dos poemas funcionan de manera conjunta hasta cierto punto y se reutiliza en el soneto un elemento ya presente en la silva.

[17] Según J. M. Blecua, «Diste crédito...» es anterior a 1611, ya que se presenta como sacada de la Segunda parte de las *Flores de poetas ilustres*, y anterior a 1648 « Las selvas hizo navegar...», ya que se publicó por primera vez en el *Parnaso español*.

3. *Roma antigua y moderna* (Bl 137): «Esta que miras grande Roma agora»

La silva *Roma antigua y moderna*, sin embargo, brinda un tratamiento diferente del que pueden ofrecer los poemas más breves sobre el mismo tema. Esta silva empieza por un soneto, en el que se opone el origen rústico de la llamada ciudad eterna («fue hierba», «apacentó pobre ganado») a su presente glorioso («grande Roma agora», «del mundo la ves reina y señora»). El resto del poema desarrolla esta oposición: al pasado humilde y silvestre le sucede la época del gobierno humano, visto sin embargo como corrupción del estado natural primero («después, los cónsules, los reyes / con sangre le mancharon»). A la época gloriosa, destinada a desaparecer, sucede una vuelta al origen, en el que la naturaleza lo domina todo de nuevo («hay hierba», «hay fieras», «vuelven a ser ribera las riberas»). Se evoca luego a los grandes emperadores desaparecidos, Marco Aurelio, Mario, Craso, Nerón, para llegar a la paradoja final: la gloria antigua no parece haber desaparecido del todo, más bien ha dejado lugar a una gloria cristiana, ya que Roma acaba presentada como «gobierno de la Iglesia».

En la silva, el Tibre es como el hilo conductor que acaba sepultando las ruinas de los «trofeos y blasones»:

> A la sed de los bueyes
> de Evandro fugitivo Tibre santo
> sirvió (vv. 26-28)
> Añudaron al Tibre cuello y frente
> puentes en lazos de alabastro puros (vv. 50-51)
> Tan envidiosos hados te siguieron,
>
> que el Tibre, que fue espejo a su hermosura,
> los da en sus ondas llanto y sepultura (vv. 69-71)
> y en la guerra civil, en donde fuiste
>
> de ti misma teatro lastimoso,
> siendo de sangre ardiente, que perdiste,
> pródiga tú, y el Tibre caudaloso. (vv. 131-134)

Se cita cuatro veces el nombre del río a lo largo de los 180 versos de la silva, pero a partir del verso 135, ya no se menciona. Al contrario, el soneto *A Roma sepultada en sus ruinas* (Bl 213), que recoge un tema similar, se cierra con la mención del Tibre:

> Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
> si ciudad la regó, ya, sepoltura,
> la llora con funesto son doliente.
> ¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,

huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

En este último poema, que no es un soneto moral propiamente dicho sino que pertenece al conjunto de los elogios, epitafios, túmulos, se recoge la imagen del Tibre como elemento central de una ciudad que, en este caso, llega a desaparecer mientras que «solamente / lo fugitivo permanece y dura». La gloria romana desaparece pues totalmente al final del soneto, donde solo permanece el río, cuando no es el caso en la silva, en la que la ciudad se mantiene eterna. En *Roma antigua y moderna*, solo hay un largo paso de la ciudad antigua a la Roma cristiana, un camino que la extensión poética de esta forma permite recorrer. Con un posicionamiento diferente del del soneto, la silva posibilita la introducción de una nueva imagen: la de la Roma cristiana.

Como se ha mencionado ya, se evoca en la silva a los grandes emperadores fenecidos, entre ellos Mario, que aparece en otras partes como representante de la ceguera humana, como jefe militar guiado por la ambición. Tal es el caso en el soneto «Lleva Mario el ejército, y a Mario» (Bl 90), y en menor medida en el soneto «Próvida dio Campania al gran Pompeo» (Bl 41). La silva cita a Mario en el marco de una enumeración en la que le antecede Marco Aurelio (v. 99) y le siguen «los reyes y los cónsules pasados» (v. 106). Al contrario, el soneto *Rey es quien reina en sus pasiones, y esclavo el rey si ellas son señoras* se centra en este personaje, como lo anuncia la doble mención de su nombre en el primerísimo verso («Lleva Mario el ejército, y a Mario»). De manera menos categórica pero comparable, el soneto «Próvida dio Campania al gran Pompeo» dedica un terceto entero a Mario cuando solamente dos versos entre los 180 versos de la silva le son consagrados. Otra vez, como con la silva *A una mina* y el soneto a Clito (*Ciegas peticiones de los hombres a Dios*, «¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros»), el soneto detalla un motivo que solo se menciona en la silva, a pesar de la extensión mayor de ésta. Claro está que no todo el soneto a Pompeo y a Mario se consagra a este último, pero sí lo hace el soneto *Rey es quien reina en sus pasiones…* y en ambos casos el poema o una parte relevante de él se focaliza sobre lo que solo viene evocado en la silva.

4. *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua* (Bl 138) «¿Dónde vas, ignorante navecilla»

Con sus versos solamente endecasílabos y la repetición sistemática de una estructura en sexta rima, la silva *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua* ofrece otro panorama aún de las demás silvas, más próximo a lo que se observa en los sonetos, pero también en algunas silvas que tratan el mismo tema. Este poema lo constituye una serie de preguntas (estrofas 1-4), de exclamaciones (estrofas

5-8) y de consejos (estrofas 9-11), que advierten a una nave nueva contra todos los peligros a los que se enfrentará si sale a navegar hacia nuevas tierras y riquezas en vez de quedarse en el puerto. La metáfora de la navegación, como sed excesiva de conquistas, y del naufragio, como su inevitable consecuencia, se encuentra a lo largo de toda la silva, ya desde el primer verso, y hasta el penúltimo:

> ¿Dónde vas, ignorante navecilla (v. 1)
> te vio con remos esta playa (v. 4)
> temo que desconozcas por las velas (v. 9)
> les das sobre ti imperio si navegas (v. 19)
> mas si de navegar estás resuelta (v. 65)

En la silva *A los huesos de un rey* (Bl 142: «Estas que veis aquí pobres y escuras»), la advertencia se hace de manera apenas menos directa: «cuéstele vuestra gula desbocada / su pueblo al mar, su habitación al viento» (vv. 58-59) y «Solicitad los mares /para que no os escondan los lugares…» (vv. 66-67), pero el final que se anuncia es este: «la muerte, advertida y veladora, / y recordada en el mayor olvido, / traída de la hora, / presto vendrá con paso enmudecido» (vv. 78-81). En el *Sermón estoico* (Bl 145: «¡Oh corvas almas, oh facinorosos»), cinco palabras derivadas del verbo «navegar» hilvanan la metáfora de la peligrosa travesía que constituye la vida: «navegación» (v. 27), «navegan» (v. 58), «navega» (v. 81), «navegados» (v. 215), «navega» (v. 375). De un modo similar, el último terceto del soneto «¿Ves esa choza pobre que, en la orilla» (Bl 123) empieza con el naufragio metafórico del poder, forzosamente condenado al fracaso: «Y miro, libre, naufragar la saña / del poder cauteloso»… Hasta se concentran las diversas ocurrencias de esta metáfora en una sola imagen, como en el soneto metafísico «¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas!» (Bl 7), en el que las «jarcias y entenas» del título vienen descritas como «vistiendo de naufragios los altares» en el segundo verso. Este no es, sin embargo, el caso más recurrente, y suelen ser, por lo general, varios versos los que desarrollan la metáfora. Es lo que ocurre en el soneto «Tirano de Adria, el Euro» (Bl 112: *Náufraga nave, que advierte y no da escarmiento*), en cuyo terceto final culmina el ejemplo de un naufragio que no logra convertirse en escarmiento:

> Y nunca faltará vela animosa
> —¡tal es la presunción de nuestra vida!—
> que repita su ruina lastimosa.

Se encuentra la misma dimensión pecadora de la nave en el soneto «¿Tan grande precio pones a la escama?» (Bl 121) con la doble adjetivación coordinada «tu nave rica y usurera». No obstante, se podría cuestionar el papel del poema en el caso de *Náufraga nave…*: ¿realmente no da escarmiento la imagen de la nave desarrollada a lo largo de esos 14 versos? En un primer nivel de lectura, acaso no,

pero en el plano extra ficcional de la interacción entre el poeta y sus alocutarios, se puede espera que sí, o en el caso contrario bien poco valoraría Quevedo sus textos.

En cuanto al soneto «Creces, y con desprecio, disfrazada» (Bl 89: *Advierte la temeridad de los que navegan*), presenta una crítica del afán de conquistas bajo la forma de la «execración contra el cáñamo en yerba»,[18] o sea de una forma mucho más indirecta que en la silva. Se puede asociar, desde este punto de vista, con el soneto «La voluntad de Dios por grillos tienes» (Bl 107), que presenta en los tercetos la misma crítica de los árboles y plantas (el lino):

> ¿Quién dio al robre y a l'haya atrevimiento
> de nadar, selva errante deslizada,
> y al lino de impedir el paso al viento ?
>
> Codicia, más que el Ponto desfrenada,
> persuadió que, en el mar, el avariento
> fuese inventor de muerte no esperada.

Con la metonimia que asimila la nave al roble o al haya, se reduce la dimensión material del barco al recuerdo de su origen vegetal, para presentar como aún más presuntuosos sus deseos de conquista. El tema es el mismo en el Salmo XX (Bl 32), con la misma referencia a una «ley de arena» que debería mantener a las naves lejos del afán de conquistas. Se observan así una serie de metáforas marítimas estrechamente vinculadas, con una expresión más directa en la silva que en los sonetos, que funcionan como un sistema en la poesía (moral o de carácter moralizante) de Quevedo.

5. *El reloj de arena* (Bl 139) «¿Qué tienes que contar, reloj molesto,»

La silva *El reloj de arena* forma parte de una serie de tres silvas que describen relojes o se dirigen a ellos, las que Eugenio Asensio llamó poesías relojeras.[19] Son de extensión generalmente menor que las demás silvas ya que, con excepción de la silva *Alaba la calamidad*, son las únicas que cuentan con menos de 50 versos. La silva *El reloj de arena* se basa en una alternancia de rimas pareadas y alternas sobre todo, organizadas en dos estrofas: en la primera se pide al reloj de arena que deje de medir el tiempo y en la segunda se vaticina un final próximo al sujeto poético antes de equipararlo con el reloj de arena: cuando muera, será polvo, igual que él, y mientras viva es frágil vidrio.

El tema de la vida humana como camino y del hombre como peregrino es central en esta silva, como lo percibimos a través de las palabras «un camino», «un paso», «el paso», «deja pasar», «el camino», «pie doloroso», «mísero peregrino»:

[18] Nota de González de Salas.
[19] Asensio (1988).

¿Qué tienes que contar, reloj molesto,
en un soplo de vida desdichada
que se pasa tan presto;
en un camino que es una jornada
breve y estrecha de este al otro polo,
siendo jornada que es un paso solo?
Que, si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzarás allá, si capaz vaso
fueses de las arenas
en donde el alto mar detiene el paso.
Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas,
ni que me notifiques de esa suerte
los términos forzosos de la muerte.
No me hagas más guerra;
déjame y nombre de piadosa cobra,
que harto tiempo me sobra
para dormir debajo de la tierra.

Pero si acaso por oficio tienes
el contarme la vida,
presto descansarás, que los cuidados
mal acondicionados
que alimenta lloroso
el corazón cuitado y lastimoso,
y la llama atrevida
que Amor, ¡triste de mí!, arde en mis venas
(menos de sangre que de fuego llenas),
no sólo me apresura
la muerte pero abréviame el camino;
pues con pie doloroso,
mísero peregrino,
doy cercos a la negra sepultura.
Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero;
y que soy vidrio, como tú, si vivo.

También encontramos la mención del hombre como peregrino en el primero verso del soneto «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!» (Bl 213), para designar al alocutario. Se menciona igualmente en el poema moral *Sermón estoico de censura moral* (Bl 145) a propósito de las circunstancias de la muerte de Aníbal:

El africano duro
que en los Alpes pudo vencer el invierno,
y a la Naturaleza
de su alcázar mayor la fortaleza;
de quien, por darle paso al señorío,
la mitad de la vista cobró el frío,
en Canas, el furor de sus soldados,
con la sangre de venas consulares,
calentó los sembrados,
fue susto del imperio,
hízole ver la cara al captiverio,
dio noticia del miedo su osadía
a tanta presunción de monarquía.
Y peregrino, desterrado y preso
poco después por desdeñoso hado,
militó contra sí desesperado.

En la ya citada silva *A una mina* (Bl 136) se emplea el mismo adjetivo para designar cierta alteridad material del barco de madera respecto al mar:

Diste crédito a un pino
a quien del ocio dura avara mano
trajo del monte al agua peregrino,
¡oh Leiva, de la dulce paz tirano! (vv. 1-4)

En la silva «Estas que veis aquí pobres y escuras» (Bl 142) se menciona también:

Solicitad los mares
para que no os escondan los lugares,
en donde, procelosos,
amparan la inocencia
de vuestra peregrina diligencia,
en parte religiosos (vv. 66-71)

En las dos primeras ocurrencias, así como en la silva que estamos contemplando, el sentido de la palabra «peregrino» no solo remite a la alteridad sino también a una situación de extremo sufrimiento (la muerte de Aníbal y la del sujeto poético de la silva *El reloj de arena*) o peligro (en el caso del pino/ nave de *A una mina*). En la silva «Estas que veis aquí pobres y escuras», se asocia a una dimensión menos extrema, si bien negativa, a través de la inextinguible sed de conquistas que parece ser la de los hombres.

En cuanto a las referencias a la vida como camino, las volvemos a encontrar en el soneto metafísico cuyo primer verso es «Vivir es caminar breve jornada»

(Bl 11) y en el Salmo XIX (también un soneto), donde aparece vinculada con la misma idea de paso fugaz del tiempo: en la silva leemos «que se pasa tan presto», y en el salmo:

> ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
> ¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
> ¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
> pues con callado pie todo lo igualas!

En el salmo XXVII se vuelve a mencionar el mismo tema: «Bien te veo correr, tiempo ligero…» (Bl 39). Claro está que se trata de una metáfora fundamental en la literatura, sin que se deba reducir su empleo a un uso estrictamente original de Quevedo, pero no es menos cierto que las silvas forman parte de un conjunto quevediano más general en el que algunos tópicos esenciales se repiten de manera particularmente acuciante y hasta bastante original. Como lo recuerda Santiago Fernández Mosquera,

> Igualmente, el motivo literario del *peregrino* y sus consiguientes metáforas pueden tener un fondo moral o religioso además del amoroso, como sucede también con la metáfora de *caminante-camino* y todos aquellos términos capaces de sustentar una metáfora o una metonimia referida al motivo general del *homo viator* que ya no señalaremos.
>
> Lo importante es subrayar que Quevedo utiliza simultáneamente el mismo tópico con idéntica metáfora para dos ámbitos diferentes sin aparentes interferencias: el religioso-moral y el amoroso; que el tropo pudo nacer de una fuente común, aunque no única, pero que ha tenido caminos y utilizaciones diferentes (moral y amorosa), como bien se puede demostrar, en la literatura renacentista española, con Aldana o Fray Luis, para el empleo moral. Y quizá también sea destacable que nuestro poeta utilice con mucha más frecuencia esta metáfora y sus derivadas en su poesía religiosa y moral que en la amorosa.[20]

El sistema poético quevediano, además de coherente como conjunto temático, dentro de las silvas y fuera de ellas, corresponde con cierta originalidad en el marco más general de la poesía de la época y de los años anteriores.

6. *Reloj de campanilla* (Bl 140) «El metal animado,»

Como en la silva *El reloj de arena*, la silva *Reloj de campanilla* ofrece una alternancia de rimas pareadas y alternas, con pocas rimas abrazadas. Se dirige a un alocutario en segunda persona, al que se advierte del cuidado con el que se ha de oír el reloj de campanilla: no se trata de una mera máquina sino que anuncia la muerte,

[20] Fernández Mosquera (1999: 68).

y en esta medida se puede percibir como una representación material del desengaño. Esta silva consta de tres unidades estróficas de desigual longitud: en los 25 primeros versos, se describe el reloj en una larga metáfora antes de nombrar al alocutario y de pedirle su atención. Los 17 versos siguientes contienen otros consejos al alocutario, que completan la advertencia primera. El sexteto final empieza con dos imperativos «Estima sus recuerdos, / teme sus desengaños» y acaba la lección moral haciendo del reloj de campanilla un mensajero de la muerte y del tiempo.

De manera más general, como bien lo formula Manuel Ángel Candelas:

> En los ejemplos de poesía moral, Quevedo trata de advertir el desengaño, la distancia que media entre la apariencia, la atracción que ejerce lo superficial de las cosas, y el fundamento y las consecuencias de las mismas. Quevedo somete sus amonestaciones o sus enseñanzas a una especie de dualidades que opone la visión externa de la realidad la verdad oculta detrás de ella.[21]

En efecto, encontramos la misma posición final, y desde luego lógica, del desengaño, en el segundo terceto del soneto metafísico «¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas» (Bl 7):

> Premiad con mi escarmiento mis congojas;
> usurpe al mar mi nave muchas naves;
> débanme el desengaño los pilotos.

Pasa lo mismo en el soneto moral «Desconoces, Damocles, mi castigo» (Bl 93), cuyo último terceto es este:

> Merezca un desengaño antes que muera:
> que la contradicción es compañía,
> y no seremos dos de otra manera.

La posición final de la palabra «desengaño», que realza su importancia, es un punto común entre los tres poemas.

En el soneto moral «A quien la buena dicha no enfurece» (Bl 65), en el que la voz poética intenta impedir que Fabio siga el fácil camino del pecado, se encuentran dos menciones del engaño. Parece lógico que se repita dos veces, por ser tema central este motivo, aunque sin embargo dicha reiteración pueda parecer extraña, y recalca pues su importancia, en una forma tan breve como un soneto:

[21] Candelas Colodrón, a propósito del «período de miembros de construcción [las más de las veces] bimembre» (2007: 69).

Huye el camino izquierdo, que florece
con el engaño de tu propia planta (vv. 5-6)

Y si al engaño, en la opulencia obscuro,
aplicas luz, harás que te persuada
que el oro es cárcel con blasón de muro (vv. 12-14)

Notemos también que el soneto moral «Quiero dar un vecino a la Sibila» (Bl 85) contiene una simple mención de esta misma palabra: «Quiero dar un vecino a la Sibila / y retirar mi desengaño a Cumas», lo que confirma el papel central, no solo del concepto sino también del vocablo, en la poesía moral quevediana.

7. *El reloj de sol* (Bl 141) «¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética»

La última de las tres poesías relojeras se destaca por una clara predominancia de rimas pareadas (abrazadas en dos cuartetos solamente), como si la relativa brevedad de la silva impidiera una mayor variedad en las rimas. Con solamente 26 versos, es la más breve de las silvas morales, y de las silvas quevedianas en general. La constituye una serie de tres preguntas a Floro, para llamar su atención en el paso del tiempo, con un tratamiento al alocutario mucho más directo que en *Reloj de campanilla* (no comparamos *El reloj de sol*, desde este punto de vista con *El reloj de arena* ya que el alocutario de éste es el propio reloj). El nombre de Floro remite a los nombres Floro-Floris-Flora, que generalmente están asociados en la poesía de Quevedo con los temas amorosos, conformando asimismo un uso aquí aislado del nombre Floro en este contexto. En efecto, el alocutario más corriente de la poesía moral es Licas/ Licino/ Lico, y no Floro. Puede que se trate de una paradoja, o de una ruptura, que sirve para sorprender y así conllevar mejor el mensaje de amonestación moral. Pero pasar de Licino a Floro no solo sorprende sino que también hace sonar el eco de la poesía amorosa en la poesía moral, aunque este Floro no aparezca tan distraído por el amor como «estudioso» (v. 11). En cualquier caso, nos encontramos con un nombre que evoca cierta despreocupación (la liviandad e inconsistencia de la flor, el vínculo del nombre con la poesía de temática amorosa) y corresponde con la denunciada ceguera del alocutario respecto al carácter apremiante de las horas y de la muerte:

¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética
números a la docta Geometría,
los pasos de la luz le cuenta al día?
¿Ves por aquella línea, bien fijada
a su meridiano y a su altura,
del sol la velocísima hermosura
con certeza espïada?

¿Agradeces curioso
el saber cuánto vives,
y la luz y las horas que recibes?
Empero si olvidares, estudioso,
con pensamiento ocioso,
el saber cuánto mueres,
ingrato a tu vivir y morir eres:
pues tu vida, si atiendes su doctrina,
camina al paso que su luz camina,
No cuentes por sus líneas solamente
las horas, sino lógrelas tu mente;
pues en él recordada,
ves tu muerte en tu vida retratada,
cuando tú, que eres sombra,
pues la santa verdad ansí te nombra,
como la sombra suya, peregrino,
desde un número en otro tu camino
corres, y pasajero,
te aguarda sombra el número postrero.

Igualmente, no solo llama la atención el uso inicial del nombre Floro, sino también la repetición de las palabras «pasos/ paso», «camina», «luz» (tres menciones), «sombra» y «morir/muerte» (tres menciones), en adecuación total con el tema de la silva: el del reloj que representa la llegada de la última hora. Asimismo, al principio del último cuarteto, se observa el uso del vocablo «peregrino», que recuerda la forma adjetival de la palabra en *El reloj de arena*: «mísero peregrino», y el *topos* ya visto del *homo viator*, lo que confirma la prevalencia de un sistema poético que tiende a recurrir a los mismos motivos, sometiéndolos a algunas variantes. En el último verso, se utiliza el adjetivo «postrero» después del nombre («el número postrero»), mientras que en otras ocasiones, tanto en sonetos como en silvas, se antepone al nombre:

– en el soneto a la estatua ecuestre de Carlos V (Bl 214), en el salmo XIX (Bl 31), y en el soneto metafísico «Ya formidable y espantoso suena» (Bl 8), leemos: «el poster día»

– en el soneto «Si no temo perder lo que poseo» (Bl 5), se lee: «el poster trozo»

– en el soneto moral «Miedo de la virtud llamó algún día» (Bl 95), «postrero parasismo»

– en el soneto moral *Ciegas peticiones de los hombres a Dios* (Bl 91), otra vez «postrero parasismo» y «los postreros / años»

– y en la silva *Sermón estoico…* (Bl 145), se lee «el postrer gemido».

El tema y la palabra son pues recurrentes pero el uso de la posposición de este adjetivo es original, en el marco de una silva de extensión especialmente reducida, donde la palabra «postrero» aparece justamente en postrera posición, puesta de relieve al final para subrayar esta idea de límite vital.

El uso de la silva sería pues como intermedio: más extensa que un soneto, permite cierta variedad, y las repeticiones no contravienen a la dimensión estética ni a las normas genéricas del poema (de las que, sin embargo, se aparta a veces Quevedo hasta en los sonetos, donde no duda en repetir el uso de una misma palabra, como se ha visto más arriba con *Ciegas peticiones…*). Pero, a la vez, la silva *El reloj de sol* es de extensión más reducida que las demás silvas, y las repeticiones se perciben aquí más fácilmente, hasta la saturación, con algunas palabras recurrentes. Ocurre finalmente algo parecido en las tres silvas relojeras: en *El reloj de arena* se repiten las palabras «paso/ pasar», «muerte», «camino», «contar» y en *Reloj de campanilla* son los vocablos «secreto/ secretamente», «sol», «mostrar», «sonido/ sonoro» los que vienen reiterados. Las poesías relojeras pues, estas silvas de extensión más reducida que otras, ofrecen un tratamiento específico del tema con repeticiones que dan una unidad particular al poema y hasta al conjunto de estos tres textos, en los que el tema del paso del tiempo aparece como particularmente adecuado a la condensación expresiva: el tiempo pasa veloz, y condensar la expresión de tal constatación en el poema es subrayar intrínsecamente esta realidad. De igual modo, la repetición de las palabras en el espacio poético relativamente reducido de la silva reproduce la reincidencia del paso de las horas así como el ruido de los pasos del tiempo. La heterogeneidad en las silvas se confirma, en el seno de la que estos tres poemas constituyen un grupo a la vez aparte y representativo del conjunto, tanto original como finalmente coherente.

8. *A los huesos de un rey, que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona* (Bl 142) «Estas que veis aquí pobres y escuras»

En esta silva de extensión mediana (96 versos), donde predominan las rimas pareadas y los versos endecasílabos, la voz poética se dirige primero a un alocutario en segunda persona del plural, al que pretende mostrar los restos mortales de un rey, para que le sirvan de escarmiento. Luego el discurso viene dedicado a la Muerte, cuya omnipotencia se reconoce, y finalmente, la voz poética vuelve a dirigirse al alocutario, a través de antífrasis que fingen celebrar su sed de conquistas, que también es el tema central de la silva *Exhortación a una nave nueva…* Es interesante notar que esta variedad alocutiva del discurso dirigido ya a «vosotros», ya a la Muerte, y otra vez a «vosotros», no es totalmente propia de las silvas. Se encuentra igualmente en la forma del soneto: en el Salmo XIX «¡Cómo de entre mis manos te

resbalas!» (Bl 31), en el que la voz poética empieza dirigiéndose a la «edad mía» y luego a la «muerte fría». Sin embargo, la extensión de la silva permite una variedad mayor que en el soneto, con dos discursos dirigidos al alocutario primero que enmarcan un discurso dirigido a la muerte, mientras que lo que se encuentra en el soneto es un paso de un alocutario ocasional a otro, sin tan grande ampliación.

Las primeras palabras de esta silva constituyen una construcción deíctico-anafórica que acumula las menciones del demostrativo antes de la expresión del verbo principal: «Estas que veis aquí pobres y escuras ruinas» (v. 1), «estas piadosas piedras más que duras» (v. 3), «estos güesos, sin orden derramados» (v. 9) «ellos fueron…» (v. 11). De manera similar, el soneto «Esta concha que ves presuntuosa» (Bl 106) menciona al principio de cada cuarteto un demostrativo anafórico antes de dar paso al verbo principal en el verso 6: «Esta concha que ves presuntuosa», «esta pequeña perla y ambiciosa»… «es defecto del nácar, no decoro». En ambos casos, se aplaza la mención del verbo que expresa la esencia del objeto considerado, creando un efecto de suspense y focalizando pues aún más la atención en el mismísimo objeto (los huesos del rey o la concha y su perla). Sin embargo, la silva tiene como propósito recordar la grandeza pasada mientras que el soneto subraya al contrario la nimiedad presente y real de la perla. Dicho sea de paso, se llama Floris a la mujer que luce la perla como joya en el soneto, lo que recuerda al Floro del *Reloj de sol*, también indebidamente despreocupado y blanco de los consejos de la voz poética.

Las ruinas en cuestión en la silva forman un eco, cuya cronología no podemos determinar con certeza, con otros tres sonetos morales: «Desabrigan en altos monumentos» (Bl 58, quizás de 1616, o sea anterior a la silva), «Ya te miro caer precipitado» (Bl 99) y «Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas!» (Bl 132, cuya fecha desconocemos, como la del soneto precedente). El *topos* de las ruinas se encuentra en otras ocasiones en la poesía quevediana, pero se expresa de manera particularmente explícita aquí: el soneto «Desabrigan en altos monumentos» menciona unas «altas ruinas», «Ya te miro caer precipitado» designa «tus propias ruinas» y «Con mudo incienso y grande ofrenda ¡oh Licas!» nombra unas «ruinas fraternas». En los tres casos, las ruinas son sinónimas (respectivamente) de amenaza, de caída personal y de vergüenza. La situación en la silva parece, sin embargo, levemente diferente, en la medida en que las ruinas aquí descritas constituyen un escarmiento procedente de la experiencia ajena, de la grandeza de un personaje diferente del alocutario, y llegado a menos. La focalización de los sonetos estaría centrada en el alocutario, mientras que la de la silva se centraría más en las ruinas descritas, siendo sin embargo, *in fine*, el alocutario al que se trata de desengañar.

La parte final de la silva, que viene dirigida al alocutario en segunda persona del plural, se caracteriza por ciertas similitudes con el final de la silva *Sermón estoico de censura moral* (Bl 145):

Id, pues, hombres mortales;
id, y dejaos llevar de la grandeza;
y émulos a los tronos celestiales,
vuestra naturaleza
desconoced, dad crédito al tesoro,
fundad vuestras soberbias en el oro;
cuéstele vuestra gula desbocada
su pueblo al mar, su habitación al viento. (*A los huesos de un rey*…)

Id, pues, grandes señores,
a ser rumor del mundo;
y comprando la guerra,
fatigad la paciencia de la tierra,
provocad la impaciencia de los mares
con desatinos nuevos,
sólo por emular locos mancebos;
y a costa de prolija desventura,
será la aclamación de su locura (*Sermón estoico*…)

La construcción inicial con imperativo y vocativo es idéntica, así como la referencia al insensato deseo de navegación (con las dos menciones del mar / los mares), y, de manera más directa aún, al exceso y a la locura («desbocada», «locos»). Es como si existiera una afinidad, no solo de tratamiento sino también en los motivos vinculados con este tópico vocativo en las dos silvas, que, según parece, no se encuentra fuera de las silvas morales. Pese a su heterogeneidad, reflejan pues un funcionamiento coherente, por lo menos en el caso de estos dos poemas.

9. *Alaba la calamidad* (Bl 143) «¡Oh tú, del cielo para mí venida»

Con una predominancia de rimas pareadas y versos endecasílabos, esta silva viene dirigida a la Calamidad, cuya gloria pretende celebrar la voz poética, cobrando así un papel supuestamente original respecto a una propensión humana naturalmente inclinada hacia la queja:

¡Oh tú, del cielo para mí venida,
dura, mas ingeniosa,
calamidad, a Dios agradecida,
sola, desengañada y religiosa
merced, con este nombre disfamada,
de mí serás cantada,
por el conocimiento que te debo;
y si no fuere docto, será nuevo
por lo menos mi canto

para ti, que naciste al luto y llanto,
a quien da la ignorancia injustas quejas!
Tú, que, cuando te vas, a logro dejas,
en ajeno dolor acreditado,
el escarmiento fácil heredado;
de nadie deseada,
y, a su pesar, de muchos padecida,
de pocos conocida,
de menos estimada;
tú, pues, desconsolada
calamidad, de inadvertidos llantos
flacamente mojada,
risueña sólo en ojos de los santos;
tú, hermosamente fea,
averiguaste lo que a Dios debía
en cautiverio la nación hebrea.
Por ti la vara tuvo valentía,
que armó contra el tirano
de maravillas a Moisén la mano,
al pie que peregrino y doloroso
el desierto pisaba temeroso;
la columna que ardía,
que contrahizo al sol, que fingió al día,
las piedras hizo desatar en fuentes
y vestirse de venas las corrientes;
halagó con las nubes los ardores,
disimuló con sombra los calores,
llovió mantenimiento
con maravilla y novedad del viento.

En el resto de la poesía quevediana, la palabra «calamidad» se vincula con un aspecto muy negativo: en «¡Cuántas manos se afanan en Oriente» (Bl 61), se designa al oro como «rubia calamidad»; en el soneto «Ya te miro caer precipitado» (Bl 99) se emplea la misma palabra en un contexto peyorativo también:

Medrosos escarmientos multiplicas;
lágrimas tristes, que ocasionas, cantas:
son tu caudal calamidades ricas.

En el soneto metafísico «"¡Ah de la vida!"... ¿Nadie me responde?» (Bl 2), el segundo cuarteto dice así, empleando la palabra «calamidad» con significado tradicional y claramente negativo:

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Sin embargo, no es el caso en el soneto moral «"Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones"» (Bl 82), donde encontramos el mismo tópico que en la silva *Alaba la calamidad*, el del proverbio senequista *calamitas virtutis occasio est* (y posiblemente del Libro de Job).[22] En él, se recuerdan las peticiones de Epicteto a Dios, a quien va pidiendo que le lleguen calamidades para ejercer su valentía. Se emplea la palabra «calamidad» en un contexto rotundamente positivo, como en la silva (una vez en el soneto, en plural, dos veces en la silva, en singular). Se emplea también en este soneto el adjetivo «valiente» y el sustantivo «valentía», que volvemos a encontrar en la silva. Finalmente, el soneto remite al tema de la lluvia, con la metáfora de Epicteto que pide que «Lluev[an] sobre [él] persecuciones», así como la silva, cuyo final convoca el episodio veterotestamentario del maná caído del cielo («llovió mantenimiento»), concluyendo así esta serie de puntos comunes entre el soneto y la silva. Sin embargo, el soneto se centra en el personaje de Epicteto mientras que el personaje central de la silva, aunque se menciona a Moisés al final del poema, es la propia calamidad. El soneto deja la palabra al filósofo griego en parte del primer cuarteto y en todo el segundo mientras que la voz poética se dirige a lo largo de toda la silva a la calamidad y ostenta personalmente el poder del canto. El ejemplo constituye un papel absolutamente esencial en el propósito edificante del soneto, cuando éste es solo uno de los recursos que se aprovechan en la silva, junto con juegos de oposiciones (canto/llanto, cantar/disfamar, el oxímoron «hermosamente fea»…) y las demás referencias religiosas («religiosa merced», «en ojos de los santos»…), como si la silva sirviera de despliegue religioso del tema que se aborda de manera diferente en el soneto.

En el poema «De amenazas del Ponto rodeado» (Bl 98) se valora también la calamidad, sin que sea nombrada, a través de un personaje cuyo papel ejemplar es el centro del soneto, como en «"Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones"». En este caso también la extensión es menor en el soneto que en la silva, que se dirige a la calamidad y luego contiene la referencia a un ejemplo, cuando todo el soneto se articula alrededor de él, lo que confirma esta diferencia entre el soneto que se centra en el ejemplo cuando se multiplican los recursos en la silva.

[22] Rey (1995: 20).

10. *Al inventor de la pieza de artillería* (Bl 144) «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!,»

La silva *Al inventor de la pieza de artillería* se estructura alrededor de rimas ora alternas ora pareadas, con dos series de cuatro rimas abrazadas que sobresalen en los 18 ultimo versos:

> Deja, no solicites
> las impaciencias de la llama ardiente;
> y al polvo inobediente
> que él arda disimules, no le incites.
> Derribará la torre y la muralla,
> vencerá la batalla,
> y dejará afrentadas
> mil confianzas de armas bien templadas.
> Será la gloria suya;
> suya será también la valentía,
> y sola la osadía
> y la malicia quedará por tuya.
> Si la afición te mueve
> del nombre de ingenioso, porque hallaste
> al hombre muerte, donde no la había,
> al estudio del miedo se le debe
> la traza con que solo descansaste
> de tantos golpes a la muerte fría.

El principio del poema lo constituye una serie de preguntas al alocutario para criticar la osadía de la que presume al querer apropiarse del fuego. Siguen una serie de imperativos que le aconsejan, antes de que la silva tome luego una tonalidad más descriptivo-narrativa, con el recuerdo de batallas cobardemente ganadas gracias a la pólvora, en la distancia y no peleando cuerpo a cuerpo con espadas. Se vuelve finalmente a la modalidad imperativa para introducir un vaticinio de la gloria de la pólvora pero también de la vergüenza que se atribuirá al inventor de la pieza de artillería.

A lo largo de estos 94 versos, aparecen cinco ocurrencias de la palabra «fuego», lo que no se ve en ningún otro poema moral quevediano: en el soneto moral «Cuando la Providencia es artillero» (Bl 101), que narra el incendio ocurrido en Madrid en 1631, se cita el fuego pero se introduce una variedad léxica («centella», «azufre», «humo», «brasa») que no volvemos a encontrar en la silva, pese a su extensión. En la silva, se repiten también cinco veces el verbo «arder» y el adjetivo «ardiente», así como la palabra «llama» (tres veces), mientras que en el conjunto de la poesía moral quevediana, se encuentra el mismo verbo «arder» pero nunca

repetido en el mismo poema: pensemos en la expresión «arder en púrpura» en los sonetos «Quitar codicia, no añadir dinero» (Bl 42) y «¿Miras este gigante corpulento» (Bl 118). Pasa igual con la palabra «llama», que, según lo que hemos averiguado, nunca se encuentra dos veces en un poema moral cuando esta silva lo menciona tres veces. Demasiado básico sería considerar que la mera extensión de la silva permite la repetición de ciertas palabras cuando no lo admite un poema más corto. En efecto, aquí no solo se repiten sino que se multiplican hasta cinco citas de nada menos que tres palabras que refieren al mismo tema. La estética de esta silva es resueltamente diferente de la de los poemas más breves: proliferan las menciones de algunas palabras, representativas del tema de la composición, como ya lo hemos señalado en las silvas relojeras. Sin embargo, esta silva mantiene puntos comunes con los sonetos: de acuerdo con la estética conceptista, *in cauda venenum*: el final de esta composición culmina con lo que se parece a un concepto por disparidad, con el uso del adjetivo «fría», aplicado a la muerte, cuando todo el poema giraba en torno al calor, el fuego, el rayo, la llama… Esta mención de la «muerte fría» se preparaba sin embargo en el verso 48, con la de los «campos fríos», a modo de introducción de este tema no tanto secundario o paradójico como complementario.

Esclarecedora puede ser finalmente una breve comparación de esta silva con el soneto *Pinta el engaño de los alquimistas* (Bl 83):

> ¿Podrá el vidro llorar partos de Oriente?
> ¿Cabrá su habilidad en los crisoles?
> ¿Será la tierra adúltera a los soles,
> Por concebir de un horno siempre ardiente?
>
> ¿Destilarás en baños a Occidente?
> ¿Podrán lo mismo humos que arreboles?
> ¿Abreviarán por ti los españoles
> el precioso naufragio de su gente?
>
> Osas contrahacer su ingenio al día;
> pretendes que le parle docta llama
> los secretos de Dios a tu osadía.
>
> Doctrina ciega y ambiciosa fama:
> el oro miente en la ceniza fría,
> y cuando le promete, le derrama.

En este soneto, se critica la osadía (como en la silva) del alocutario en su búsqueda del oro. La palabra «ardiente» se emplea en el soneto como en la silva, y lo mismo pasa con el adjetivo «fría» que aparece al final de un verso del último terceto. No obstante, se trata en el soneto de una posición final en el penúltimo verso, y no en el último, como en la silva, y el soneto no anticipa la mención del adjetivo

«frío» con una referencia anterior. Amén de estas tres palabras, la estructura del soneto (cuya fecha de composición desconocemos) imita la de la silva: los dos cuartetos consisten en una serie de preguntas al alocutario para criticar su osadía, luego no encontramos imperativos pero sí una tonalidad más narrativo-descriptiva en el primer terceto, antes de un final a modo de vaticinio del vergonzoso fracaso final del alquimista. La extensión de la silva posibilita una multiplicación de las mismas palabras hasta la saturación, lo que no admite el soneto, creando una modalidad expresiva distinta, quizás más libre, pero basada también en esta reiteración.

11. *Sermón estoico de censura moral* (Bl 145) «¡Oh corvas almas, oh facinorosos»

Proponemos incluir entre las silvas morales el *Sermón estoico de censura moral…*, a propósito del cual escribe Manuel Ángel Candelas Colodrón estas palabras, a las que nos adherimos:

> El *Sermón estoico* es una silva métrica y, por ello, debe ser admitida, al menos, en este estudio sobre las silvas quevedianas; otra cuestión sería determinar en qué grado se asemeja a las silvas que sí figuraron, siquiera alguna vez, en un conjunto así rotulado. No resultaría coherente dejar fuera del campo de análisis un poema tan importante por tantas razones como el *Sermón estoico*; no hacerlo conllevaría el absurdo de tener que estudiar un romance, «Tiempo que todo lo mudas», como silva y rechazar una auténtica silva métrica, porque Quevedo tuvo a bien no incluirla en ninguna lista ni en ninguna colección; si no hay constancia de una lista definitiva, la prudencia nos obliga a asumir todo lo que puede ser susceptible de llevar el epígrafe, título, rótulo o indicación de silva.[23]

Este largo poema de 389 versos, que ofrece una apreciable variedad en los tipos de rimas, es la silva de mayor extensión en el corpus quevediano, no solo entre las silvas morales. Citemos la primera estrofa (vv. 1-37):

> ¡Oh corvas almas, oh facinorosos
> espíritus furiosos!
> ¡Oh varios pensamientos insolentes,
> deseos delincuentes,
> cargados sí, mas nunca satisfechos;
> alguna vez cansados,
> ninguna arrepentidos,
> en la copia crecidos,
> y en la necesidad desesperados!
> De vuestra vanidad, de vuestro vuelo,
> ¿qué abismo está ignorado?

[23] Candelas Colodrón (1997: 76).

Todos los senos que la tierra calla,
las llanuras que borra el Oceano
y los retiramientos de la noche,
de que no ha dado el sol noticia al día,
los sabe la codicia del tirano.
Ni horror, ni religión, ni piedad, juntos,
defienden de los vivos los difuntos.
A las cenizas y a los huesos llega,
palpando miedos, la avaricia ciega.
Ni la pluma a las aves,
ni la garra a las fieras,
ni en los golfos del mar, ni en las riberas
el callado nadar del pez de plata,
les puede defender del apetito;
y el orbe, que infinito
a la navegación nos parecía,
es ya corto distrito
para las diligencias de la gula,
pues de esotros sentidos acumula
el vasallaje, y ella se levanta
con cuanto patrimonio
tienen, y los confunde en la garganta.
Y antes que las desórdenes del vientre
satisfagan sus ímpetus violentos,
yermos han de quedar los elementos,
para que el orbe en sus angustias entre.

En este texto, como en otros poemas morales, se utiliza el *topos* de la navegación para denunciar la soberbia humana: «navegación» (v. 27); «navegan» (v. 58); «navega» (v. 81); «navegados» (v. 215); «navega» (v. 375). Como ya se mencionó anteriormente en este trabajo, este mismo tema aparece también en las silvas *A una mina* y *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*, así como en los sonetos «Creces, con desprecio, disfrazada» (justamente titulado *Advierte la temeridad de los que navegan*) (Bl 89) y «¿Ves esa choza pobre que, en la orilla» (Bl 123). La extensión de esta silva permite una repetición con variantes del verbo y del sustantivo asociado, sin embargo, esta no es la única diferencia entre esta silva y los demás poemas morales: curiosamente, dos menciones de este tema no lo relacionan con el peligro sino más bien con una navegación segura, que llegaría a ser cabotaje: «Clito, desde la orilla / navega con la vista el Oceano» (vv. 80-81), y «El bajel que navega / orilla, ni peligra ni se anega» (vv. 375-376). Es como si finalmente, gracias a los consejos de la voz poética, el sujeto alocutivo accediera a una seguridad moral, por más que siguiera dichas amonestaciones.

En realidad, el poema va dedicado a varios alocutarios: mientras que el alocutario principal de la silva es Clito, los versos 1 a 11 y 364 a 372 se dirigen a dos formas en segunda persona del plural. Leemos por ejemplo en los versos 38 a 42 unas palabras destinadas en singular a Clito:

> Tú, Clito, entretenida, mas no llena,
> honesta vida gastarás contigo;
> que no teme la invidia por testigo,
> con pobreza decente, fácil cena.
> Más flaco estarás, ¡oh Clito!

Sin embargo la voz poética llama a un alocutario diferente, en plural, al principio y al final de la silva, sea en los primeros versos: «¡Oh corvas almas, oh facinorosos / espíritus furiosos! / ¡Oh varios pensamientos insolentes», sea en los versos finales:

> Id, pues, grandes señores,
> a ser rumor del mundo;
> y comprando la guerra,
> fatigad la paciencia de la tierra,
> provocad la impaciencia de los mares
> con desatinos nuevos,
> sólo por emular locos mancebos;
> y a costa de prolija desventura,
> será la aclamación de su locura (vv. 364-372)

Estas dos formas plurales no remiten exacta y directamente a un mismo grupo: mientras que en los primeros versos, los alocutarios son los deseos culpables de los hombres, a los que critica la voz poética, los alocutarios de los versos 364 a 372 son verdaderamente seres vivos, diferentes del sujeto poético y de Clito, que se opone a ellos y se cita justo a continuación de dichos versos:

> será la aclamación de su locura.
> Clito, quien no pretende levantarse
> puede arrastrar, mas no precipitarse (vv. 372-374).

La evocación del personaje de Clito antes y después, como enmarcando esta segunda mención de la forma plural de los alocutarios, subraya la diferencia entre los dos tipos de alocutarios plurales: las «corvas almas», o «facinorosos espíritus furiosos», o «varios pensamientos» son intangibles cuando los «grandes señores» remiten posiblemente a seres humanos. Sin embargo, esta diferenciación solo es una etapa en el poema, puesto que se trata *in fine* de un único grupo, presentado ya como conjunto inmaterial de almas (vv. 1-11), ya como grupo constituido por

individuos quizás reconocibles o que por lo menos se puedan asimilar a seres humanos (vv. 364-372). Las «corvas almas» son las del conjunto de los hombres, del que forman parte, como se entiende más lejos, los «grandes señores», tan preocupados por la búsqueda de riquezas materiales en este mundo que su apariencia cambia torciéndose e inclinándose hacia el suelo. La nota de González de Salas aclara la expresión como una referencia a la sátira II de Persio: «*O curvae in terris animae et caelestium inanes*», cuyo eco quizás se pueda percibir también en la silva *A una mina*: «Deja oficio bestial que inclina al suelo / ojos nacidos para ver el cielo.». En cualquier caso, el efecto que se produce aquí es la creación compleja de dos grados de alteridad: el grupo principal lo constituye el «tú», Clito, preso de una indeterminación moral y cuya edificación pretende realizar la voz poética; el grupo secundario lo constituyen dos alocutarios plurales, más lejanos del sujeto y de la voz poética, ya que esta última no aspira explícitamente a sacarlos de su error moral, mientras brinda consejo a Clito con este propósito. Como en la silva *A los huesos de una fortaleza…*, la voz poética multiplica los destinatarios con una variedad mayor en las silvas que en los sonetos.[24]

Aunque no quede muy claro que el nombre de Clito remita al amigo de Alejandro Macedón, otros nombres propios de esta silva parecen dignos de interés para el examen de las silvas respecto a otros poemas de índole moral: se trata de Deucalión, evocado tres veces en esta silva, Ícaro, a cuya caída se refiere el poema, y la Parca, sin duda Átropos o Morta. Centrémonos primero en la referencia a Deucalión: no será fortuito que se recuerde la ascendencia mineral del ser humano en un poema que se sitúa, ya desde el título, en el contexto romano del estoicismo:

> El hombre, de las piedras descendiente
> (¡dura generación, duro linaje!),
> osó vestir las plumas (vv. 48-50)
>
> Y el rústico linaje,
> que fue de piedra dura,
> vuelve otra vez viviente en escultura (vv. 220-222)
>
> Fue motín porfiado
> en la progenie de Abraham eterna,
> contra el padre del pueblo endurecido,
> que dio por ellos el postrer gemido (vv. 259-262)

En su artículo sobre este poema, Enrique Moreno Castillo (2007: 138) reúne varias fuentes para mostrar que el uso del adjetivo «duro» en este contexto particular no es nada nuevo: cita a Ovidio, Virgilio, y la expresión «*durum genus*».

[24] A este respecto, véase también Rey (1995: 115-119).

Sin embargo, la voz poética quevediana insiste de una manera especial en esta idea, asociando de manera fundamental la dureza del humano corazón con la propia condición humana. Empero, el nombre de Deucalión no aparece en esta silva, cuando se menciona de manera explícita en otros poemas que lo evocan. En «Pise, no por desprecio, por grandeza» (Bl 27, Salmo 15), leemos: «El escultor a Deucalión imite, / cuando anime las piedras de su casa» (vv. 9-10) y la silva «Esta que miras grande Roma agora» (Bl 137) contiene estos versos:

> las peñas que vivieron
> dura vida, con almas imitadas,
> que parece que fueron
> por Deucalión tiradas,
> no de ingeniosa mano adelgazadas,
> son troncos lastimosos,
> robados sin piedad de los curiosos (vv. 86-92)

No se puede invocar la extensión de la silva como algo que favorecería el uso de la perífrasis en vez de la denominación directa, puesto que aparece el nombre Deucalión en la silva «Esta que miras grande Roma agora»; sencillamente, estamos frente a una manifestación de la heterogeneidad de las silvas, ya subrayada entre otros por Manuel Ángel Candelas Colodrón.

De un modo parecido, en el *Sermón estoico…*, no se nombra al personaje de Ícaro, cuando los versos 50 a 58, justo después de la referencia a Deucalión, evocan claramente su caída:

> [el hombre] osó vestir las plumas;
> osó tratar, ardiente,
> las líquidas veredas; hizo ultraje
> al gobierno de Eolo;
> desvaneció su presunción Apolo,
> y en teatro de espumas,
> su vuelo desatado,
> yace el nombre y el cuerpo justiciado,
> y navegan sus plumas.

En este caso, el verso 57 incluye una indicación respecto a una razón posible de la ausencia de este nombre («yace el nombre y el cuerpo justiciado»): la ausencia del nombre de Ícaro llega a ser transcripción, en el campo poético, de su muerte física. En el valioso artículo que dedica a este poema, Enrique Moreno Castillo[25] asocia la alusión al nombre yacente al hecho de que el mar Egeo llevaba el nombre

[25] Moreno Castillo (2007: 139).

de Ícaro en el lugar donde se suponía que había caído dicho personaje, y en efecto las referencias que cita se valen de este vínculo:

> *Yace el nombre:* porque el lugar en el que cayó Ícaro se llamó desde entonces el mar de Icaria. La idea procede de Ovidio: «*'Icare' clamabat; pinnas aspexit in undis. / Ossa tegit tellus; aequora nomen habent*», (*Arte de amar*, II, vv. 95-96, '¡Ícaro !, clama [Dédalo] y descubría plumas sobre las olas. La tierra cubrió sus huesos, el mar lleva su nombre'); y también «*Icarus, aequoreis nomina fecit aquis*» (Ovidio, *Tristes*, I, I, 90, 'Ícaro dio su nombre a las aguas del mar'). A partir de aquí, la mención del nombre dado al mar se convierte en un elemento canónico del tema poético de Ícaro : «Per troppo ardir fu esanimato e spento ; / ed or del nome suo tutto rimbomba / un mar di spazioso» (Sannarazo, *Rime*, LXIII) ; «aquel que con las alas derretidas / cayendo, fama y nombre al mar ha dado» (Garcilaso, soneto XII, p. 27) ; «¿Qué buen fin espera / quien va sin recelo, / subiendo en el cielo / con alas de cera ? / De vuestros antojos / vencido el volar / daréis nombre al mar / que han hecho a mis ojos» (Diego Hurtado de Mendoza, p. 228) ; «Ché s'altri, cui disio simil compunse, / dié nome eterno al mar col suo morire, / ove l'ardite penne il sol disgiunse» (L. Tansilo, I, p. 5) ; «Que si otro puso al mar perpetuo nombre» (Gutierre de Cetina, p. 17) ; «Perdió las alas y, en el aire muerto, / recibiéndole el mar del alto vuelo, / por el nombre le dio la sepultura» (Hernando de Acuña, p. 343) ; «Não cometera... o ar vacio / o grande arquitector c'o filho, dando / [...] nome ao mar» (Camões, *Os Lusiadas*, IV, 104, p. 221) ; «aquel joven atrevido / que dio al cerúleo piélago su nombre» (Fernando de Herrera, p. 410) ; «cayó el rapaz, y con el nombre suyo / intituló sus trágicas espumas» (Bartolomé L. de Argensola, vol. 1, p. 67) ; «Que si muerto cual Ícaro bajares / nombre darás al mar de mis tormentos» (Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor*, fol. 14) ; «al mar [...] gran honra le será [...] / que le hurte su nombre tu ruina» (Góngora, *Sonetos*, p. 138) ; «te arrojó al mar, a quien tú nombre ha dado» (Arguijo, p. 57).

Sin embargo, Quevedo no se limita a constatar una relación entre la caída de un personaje en un lugar y el hecho de que dicho sitio lleve su nombre: describe al propio nombre como yacente, para representar su carácter ejemplar, a modo de escarmiento. El nombre de Ícaro desaparece, como el propio personaje muerto, para dejar el mayor espacio posible a la edificación moral del ser humano al representar la caída de Ícaro. En este caso, la silva no ostenta un papel aparte en el conjunto de los poemas morales quevedianos: tampoco se menciona explícitamente el nombre de Ícaro en el soneto «Quiero dar un vecino a la Sibila» (Bl 85), que sin embargo lo evoca como imagen de la ambición fracasada: «corta a su vuelo la ambición las plumas» (v. 7).

Para terminar, otro personaje mitológico presente en el *Sermón estoico*… y recurrente en los poemas morales quevedianos es una de las Parcas, siempre

llamada «La Parca» sin que se especifique de cuál de ellas se trata. Consideramos que se trata de Átropos/ Morta, ya que ostenta el papel final en el proceso que las tres juntas ilustran. El *Sermón estoico*… la representa como autoridad que juzga a los hombres y desestima a cuantos se precian de grandes y poderosos:

> Y el que en la variedad de las naciones
> se agrada más, y crece
> los ambiciosos títulos profanos,
> es, cuanto más se precia de monarca,
> más ilustre desprecio de la Parca (vv. 324-328)

La repetición del adverbio de intensidad expresa aquí la correlación entre el exceso de ambición mundana y la manera como, inevitablemente, los que así se ilustren se verán sometidos al desprecio y acción fatal de Átropos. Un eco a este poema se puede percibir en el soneto moral «Quiero dar un vecino a la Sibila» (Bl 85), en el que se nota también cierta condensación del papel de varias Parcas en una sola: «pues ya la Parca corta lo que hila» (v. 8). Es como si una sola Parca realizara el papel de dos Parcas, Cloto y Átropos, la que hila y la que corta. En el soneto metafísico «Si no temo perder lo que poseo» (Bl 5), se trata esencialmente de las primeras acciones de las Parcas ya que la voz poética invita a no «anhelar a la Parca su rodeo». Una vez más, la silva no ostenta aquí un papel aparte respecto a los demás poemas de Quevedo, aun los más breves, sino que al contrario corresponde a un esquema que se encuentra en otros textos.

¿Hacia una conclusión?

El profesor Jauralde describió en su biografía de Quevedo la obra de este autor como «lo que siempre ha de estar abierto».[26] ¿Cómo atreverse, pues, a proponer una conclusión a un estudio acerca de parte de dicha obra? Según lo que acabamos de demostrar, sin embargo, parece que destacan algunas constantes:

- Si bien las especificidades de las silvas se vinculan con realidades genéricas, se incluyen a la vez de manera estrecha y compleja con el sistema más amplio de los poemas quevedianos, morales en particular.

- A la vez, las silvas se alejan en ocasiones de dicho sistema, sin que esta originalidad se reduzca necesariamente a las ya citadas realidades genéricas.

- Dentro de su heterogeneidad, algunas líneas directrices son recurrentes: el uso organizado de ciertos tipos de repetición, la complejidad de las situaciones alocutivas, los juegos conceptistas sobre los nombres y personajes…

El aporte de la silva en la poesía de Quevedo bien podría ser la de una apertura hacia una circulación aún más libre de los motivos entre los diversos campos

[26] Jauralde Pou (1999: 15).

de sus escritos en verso. Al servir a la vez como hilo conductor y como campo de exploración de modalidades menos compelidas, la silva abre el paso a una interpretación muy quevediana de modelos que van del estilo estaciano a las variantes italianas entonces más modernas. Sin dejar de ser «el resultado de una reelaboración personal que no equivale a la mera suma de sus modelos», para terminar citando el profesor Rey,[27] el uso que hace Quevedo de la silva alimenta nuevamente una capacidad creativa ya riquísima.

Bibliografía

Asensio, Eugenio (1988): «Reloj de arena y amor en la poesía de Quevedo (fuentes italianas y derivaciones españolas)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 7, pp. 17-32.

Audoubert, Rafaèle (2010): *Arts et stratégies du dépassement dans la poésie morale de Francisco de Quevedo*, Tesis Doctoral, Saint-Étienne, Université Jean Monnet-Saint Étienne.

Cacho Casal, Rodrigo (2012): *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Candelas Colodrón Manuel Ángel (1995): «La *compositio* en las silvas de Quevedo», *Criticón*, 65, pp. 65-86.

Candelas Colodrón Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Candelas Colodrón Manuel Ángel (2007): *La poesía de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Candelas Colodrón Manuel Ángel (en prensa): «Notas sobre la modernidad en la poesía de Quevedo», en Rafaèle Audoubert (coord.), *Plurivocalité et polyphonies: une voie vers la modernité?*, Paris: Classiques Garnier.

Fernández Mosquera, Santiago (1999): *La poesía amorosa de Quevedo, disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos.

Gargano, Antonio (2004): «Quevedo y las "poesías relojeras"», *La Perinola*, 8, pp. 187-199.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad-Córdoba: Universidad, pp. 157-180.

Jauralde Pou, Pablo (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia.

Koyré, Alexandre (1973): Études d'histoire de la pensée scientifique, Paris: Gallimard.

Moreno Castillo, Enrique (2001): «Anotaciones a la silva *Al inventor de la pieza de artillería* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 5, pp. 165-183.

[27] Rey (1995: 13).

Moreno Castillo, Enrique (2004) «Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 8, pp. 501-543.

Moreno Castillo, Enrique (2007) «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, pp. 131-183.

Quevedo, Francisco de (2004): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

Rey, Alfonso (1995): *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid: Castalia.

Rey, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *MLN*, 121. 2, pp. 257-277.

Rocha de Sigler, María del Carmen (1994): *Francisco de Quevedo, cinco silvas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Un jeroglífico a mayor gloria de Osuna, ¿autógrafo de Quevedo?

Fernando Plata Parga
Colgate University

1. Introducción

Entre los textos atribuidos a Quevedo y desatendidos por la crítica, se encuentra un curioso jeroglífico, dedicado a la Inmaculada y a Pedro Téllez-Girón, III Duque de Osuna, a la sazón virrey de Sicilia, compuesto de 13 versos endecasílabos y heptasílabos. Fue publicado en 1877 por Janer en un apartado de «Adiciones a las Musas», sin indicar su procedencia.[1] En 1932 publicó el poema Astrana, procedente «de una copia del señor Alonso Sanjurjo», a pesar de que no lo consideraba auténtico, y escribió de forma tajante:

> Lo que desde luego ofrece señales completas de espurio es el jeroglífico atribuido a Quevedo en honor del duque de Osuna, virrey de Sicilia, que publicó asimismo el señor Janer. [...] Basta leer estos versos pedestres indignos de la pluma de don Francisco, para rechazar la "jeroglífica" sin otras razones ni más apelación.[2]

Pese a la concluyente afirmación de Astrana, Buendía, basándose tan solo en Janer, también incluyó el texto en su edición de 1960, pero relegado a un apartado de «Escritos de atribución dudosa».[3]

Me cabe la suerte de haber topado ahora con el texto de este jeroglífico, pero en su versión completa, una copia en limpio sin tachaduras, que añade al poema

[1] Janer (1877/1953: 499-500, núm. 833).
[2] Astrana (1932/1943: 737-738).
[3] Buendía (1960/1967: 1936).

ya conocido tres sonetos inéditos, lo cual contribuye, como espero demostrar, a entender su simbolismo de forma cabal. En las páginas que siguen analizaré el contexto cultural y el sentido del jeroglífico. Además, este descubrimiento puede contribuir a dilucidar si la atribución a Quevedo es admisible, como quiso Janer; dudosa, como quiso Buendía; o rechazable, como quiso Astrana: y es que el jeroglífico está en una hoja manuscrita[4] donde se señala que es un autógrafo de Quevedo que procede, precisamente, de la colección de Eugenio Alonso Sanjurjo (1824-1884). El texto publicado por Janer, Astrana y Buendía no presenta ninguna variante reseñable, salvo pequeños errores de copia y algún que otro detalle nimio, que señalaré, por lo que es probable que Janer y Astrana lo publicasen a través de una copia incompleta de este original (ya dijimos que Buendía parece tomarlo directamente de Janer).

2. Análisis del jeroglífico

El jeroglífico va dedicado en latín a la Inmaculada Concepción y a Osuna en su condición de virrey de Sicilia, cargo que ocupó de 1611 a 1616:

> Ad Virginem Mariam conceptam sine peccato
> Pro Rege et Siciliae dux dat lucem Ossuna
> et pro Deo maximo deiparae conceptioni
> Hieroglifica[5]

El sentido está lo suficientemente claro, aunque el latín es complejo y aventuro esta traducción: 'A la Virgen María, sin pecado concebida. El duque (de) Osuna no solo alumbra a Sicilia haciendo las veces del rey (como su virrey), sino también a la Concepción deipara (madre de Dios) en honor de Dios. Jeroglífico'.[6]

A continuación, encontramos la descripción de una suerte de arquitectura efímera destinada a adornar algún altar erigido en las calles para celebrar el día de la Inmaculada en la Sicilia gobernada por Osuna:

> La Concepción entre dos colunas; a la una, el subtil Escoto con una letra de la boca a la virgen santísima María: *in conceptione tua Virgo Inmaculata fuisti*; y en la otra coluna, a santo Antonio, señalando a Su Excelencia el Duque, que estará en medio de las colunas con un blandón o farol alumbrando, con esta letra:

[4] Archivo Histórico Nacional, *Diversos-Colecciones*, 2, N. 95. En la hoja en la que se encuentra el jeroglífico, en mal estado de conservación, no se aprecia filigrana. Agradezco a Raquel Martín Polín, Jefa de Sala de dicho Archivo, facilitarme la consulta *in situ* del documento, a pesar de estar en proceso de restauración en noviembre de 2021, y ayudarme a mejorar algunas lecturas que no se aprecian bien en la copia digitalizada de la página web del Ministerio de Cultura y Deportes.

[5] Variantes: Mariam] *om Buendía* // et] el *Buendía* // Rege] reges *Astrana* // prodeo] pro eo *Buendía*.

[6] Agradezco la amable e inestimable ayuda de Pedro Conde Parrado y Concepción Fernández López a la hora de traducir estas líneas.

> *Salua Ducem quem redemisti*; y en la una coluna, la Fe; y en la otra, la Caridad; y la Esperanza en medio; y las armas de Cicilia y las de Su Excelencia pendientes de las colunas, y por remate.[7]

Se nos presenta, pues, a la Inmaculada entre dos columnas, flanqueada por el franciscano Juan Duns Escoto, el famoso «doctor subtilis», cuya presencia aquí se justifica porque fue él quien consiguió, en el siglo XIV, que la Universidad de París hiciese juramento inmaculista y quien formuló el principio de la redención preservativa: «potuit, decuit ergo fecit», de gran peso entre los partidarios de la llamada «opinión piadosa».[8] De la boca del franciscano sale una filacteria —elemento habitual en arquitecturas efímeras—[9] con las palabras a la Virgen: «en tu concepción fuiste, Virgen, inmaculada». La otra columna la ocupa san Antonio de Padua, otro franciscano cuya orden, insisto, se distinguió en la entonces polémica defensa de la Inmaculada. Y en lugar central, bajo el foco de un blandón o farol que lo alumbra, junto a la Inmaculada y señalado por el Santo, el duque de Osuna, verdadero protagonista del jeroglífico, bajo el amparo de Escoto, que le pide a la Virgen, en papel único de redentora: «Salva al Duque a quien redimiste». Ambas columnas se adornan también de las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, esta última en medio. No es difícil suponer, aunque el texto no lo indique, que estos iconos pudieron estar representados con alguno de los atributos que indica Cesare Ripa en su *Iconología* (1593); por ejemplo, la Caridad, una «Mujer vestida con traje rojo, que sostiene en su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene un niño abrazado»; la Esperanza «mujer vestida de verde que lleva un lirio en una mano»; y la Fe, una «Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un Cáliz».[10] Y como remate de esta arquitectura, pendientes de las columnas, las armas de Sicilia (con la grafía entonces habitual de «Cicilia»)[11] y de Osuna.

Tras esta suerte de «acotación» teatral para la construcción del escenario efímero, viene un poema en endecasílabos y heptasílabos, que parece estar dividido en dos partes:

---

[7] Variantes: santo Antonio] san Antonio *Janer, Astrana, Buendía* // con una letra] en una letra *Buendía*.

[8] Véanse, para este asunto, Plata (2020 y 2021).

[9] Véanse, por ejemplo, los grabados que figuran en Mínguez *et al.* (2014:150).

[10] Ripa (2016: I, 161-164, 353-356, 401-407); las citas en pp. 161, 353 y 401, respectivamente. El uso de la obra de Ripa es evidente en otro programa iconográfico para las fiestas a santa Rosalía de Palermo de 1683; véase Mínguez *et al.* (2014:120).

[11] Covarrubias (2006): «Ciciliano, el natural de Cicilia. Tenemos corrompido este nombre, porque pronunciamos la C por la S, y decimos Cicilia, habiendo de decir Sicilia». Véanse, por ejemplo, Lope de Vega (2002: v. 48); su editor, Giuliani (2002:501), en la «Nota onomástica» indica que Sicilia «Aparece siempre como Cicilia en [la *princeps*]»; etc.

Águila generosa,
reina de las que vuelan por el cielo,
pues eres tan preciosa,
de tan subido vuelo,
vuela y caza las fieras de este suelo.

Y tú, don Pedro Girón, tan sin segundo,
junta las dos colunas
y términos del mundo
del bárbaro enemigo,
llevando en tu defensa por patrón
la limpia Concepción
y a san Antonio amigo.
Del turco y de cien mil saldrás triunfante,
llevando estas colunas adelante.[12]

La primera estrofa va dirigida a un águila, símbolo polisémico, pero que aquí tiene que ser la que figura en el cuartel inferior derecho del escudo nobiliario de Osuna, que cuelga de una de las dos columnas de nuestro jeroglífico. Así, en un libro de empresas en alabanza de un antepasado del III Duque se ve un águila sobre una columna, sujetando el escudo nobiliario de Osuna;[13] y en un soneto de Saporiti, de 1611, aparece nuestro Duque identificado con el águila: «La vía en el cielo de águila volante / [...] / Porque, Duque, tan alto os levantáis / con el ligero y soberano vuelo / que apenas en el aire dejáis vía».[14] En la segunda estrofa del poema, el apóstrofe al águila simbólica da paso a una interpelación directa al vigente titular del ducado de Osuna, «Y tú, don Pedro Girón», a quien se invita a unir las dos columnas de Escoto y san Antonio ya descritas, si bien los versos 8, «y términos del mundo», y 14, «llevando estas colunas adelante», enlazan dichas columnas con las míticas de Hércules, que sellaban el Mediterráneo con el mote «non plus ultra», redefinido por Carlos V como «plus ultra». Bajo el amparo de la Inmaculada y del Santo franciscano, se le profetiza al Virrey el triunfo militar frente a los turcos, contra quienes libraría frecuentes combates durante sus años en Sicilia y Nápoles.[15] Todo esto encaja perfectamente con la estrategia de Osuna, muy bien explicada por Redondo, de labrarse una imagen pública de luchador incansable frente a la amenaza turca y de defensor del cristianismo frente al islam, para justificar su

[12] Variantes: 8 del] de *Buendía* // 11 limpia] linda *Astrana*.

[13] *Imprese, motti e versi fatti in lode dell'illustriss. & eccellentiss. sig. D. Pietro Girone, duca di Ossuna, e vecerè di Napoli, nelle solenni festività del santiss. Sacramento e del glorioso san Gio. Battista nell'anno 1583*, (Nápoles, Gioseppe Cacchii, 1584), *apud* Martínez del Barrio (1991: 1077, 1115, 1125).

[14] Saporiti (fol. 26).

[15] Los documenta, por ejemplo, López Poza (2007).

controvertida política y presentarse como el gran gobernante vencedor de los turcos, todo ello bajo el amparo de la Virgen.[16] Una Inmaculada, no lo olvidemos, por la que sentía gran devoción y que era protectora de la Casa de Osuna. Todo ello debe relacionarse, además, con la entonces polémica defensa de la «opinión pía», convertida en «cuestión palpitante» en Sevilla y Andalucía, sobre todo a partir de 1613.

El jeroglífico continúa con tres sonetos, en lo que se me alcanza, inéditos, dedicados a la Inmaculada, a san Antonio de Padua y a san Benito de Palermo. Conviene recordar, en este sentido, que no es raro encontrar, en arquitecturas efímeras de época, sonetos y otros textos poéticos que adornan y explican emblemas visuales.[17]

3. La Fe: La Concepción

Soneto a la Concepción

¿Quién la generación del Hijo eterno
podrá contar? ¿Mas quién podrá, si cuenta,
saber cuánto el caudal humano aumenta
tal rocío en vellón con tal gobierno?

Flores, cual prado, muestra el frío invierno;
pluvias riegan la tierra sin tormenta;
vuela el silguero[18] y a cantar se asienta
encima el roble duro o salce[19] tierno,

señal que [¿..?] hermosa, aunque morena;
sin duda alguna nacerá hidalga,
pues concebida fue divinamente.

Entre espinos de Adam, blanca azucena;
¡Mil veces, en buen hora, con bien salga
el Sol divino del humano Oriente!

[16] Así lo explica Redondo (2012: 406-407, 410), que cita una *relación de sucesos* de 1614 sobre *la insigne vitoria que consiguieron las Galeras de Sicilia contra ocho galeras de fanal del Gran Turco*, que refiere *la solenísima procesión que en hacimiento de gracias se hizo [en Palermo] por tan gran vitoria*, en la que «Dijo misa de Pontifical el cardenal Doria, y predicó el confesor del Duque en honra de la limpísima Concepción de Nuestra Señora, diciendo lo que había sucedido, y es que, siendo la devoción de la casa de los Girones a este santísimo misterio, labró el Virrey para sí una galera de treinta bancos que hoy sirve de capitana en la escuadra de Sicilia [...] y la puso nombre de *La Concepción*». Además, en 1624, tras la muerte de Osuna, un pliego suelto menciona que el Duque en su prisión tenía dos compañías, un Cristo pequeño y «una imagen de la Concepción de Nuestra Señora, de la cual fue sumamente devoto, como lo es y ha sido toda su Casa»; las citas, en Redondo (2012: 415); modernizo la grafía. López Poza (2007) ha puesto de relieve la habilidad de Osuna para crear una opinión pública favorable a sus acciones en Italia mediante el uso de las «relaciones» de sucesos, los noticieros de la época.

[17] Véanse dos ejemplos en Mínguez *et al.* (2014: 304, 307).

[18] *silguero*: «Lo mismo que xilguero» (*Autoridades*, s. u. «silguero»).

[19] *salce*: «lo mismo que sauce» (*Autoridades*, s. u. «salce»).

El soneto se abre con la admiración ante el misterio de la doble generación de Cristo «¿Quién la generación del Hijo eterno / podrá contar?» (vv. 1-2); misterio que la Iglesia ha explicado en varias reiteraciones del «credo», por ejemplo: «Ambas generaciones [de su Padre y de María] son en Él maravillosas, pues del Padre fue engendrado sin madre antes de los siglos, y en el fin de los siglos fue engendrado de la madre sin padre».[20] El *Catecismo* de Trento lo explica así: «Dios [...], entendiéndose a Sí mismo engendra al Verbo eterno; [...] Jesucristo [...] engendrado, en cuanto Dios, por el Padre, [...] y en cuanto hombre, nacido en tiempo de su Madre la Virgen María» *Catecismo* (1971: 37).

Algunos motivos inmaculistas apenas incoados en el poema se convertirán en las décadas siguientes en lugares comunes de la predicación y la literatura. Los versos 3-4 «cuánto el caudal humano aumenta / tal rocío en vellón con tal gobierno» aluden al Mesías, simbolizado en el rocío y el vellón, que hace referencia a pasajes bíblicos, como *Salmos* 71, 6, o el episodio de Gedeón, que pide a Dios una muestra de su alianza, haciendo llover rocío sobre un vellón quedando lo demás de su alrededor seco, y viceversa (*Jueces*, 6, 36);[21] El v. 9, «hermosa, aunque morena» remite al *Cantar de los cantares*, 1,4 «Nigra sum, sed formosa», en referencia a la Sulamita, que es tipo o prefiguración de la Virgen María.[22] El v. 10 «sin duda alguna nacerá [la Virgen] hidalga» hace referencia a un símil desarrollado en la época: al igual que los villanos en el Antiguo Régimen tienen que pagar tributos onerosos, así el género humano tiene que pagar el tributo del pecado original; la Virgen, sin embargo, pertenece al estamento de los hidalgos, por lo que está exenta de pagar dicho tributo. Calderón desarrollará esta alegoría en un auto sacramental titulado precisamente *La hidalga del valle*, de 1640.[23] El v. 12, «Entre espinos de Adán, blanca azucena», remite a la azucena como símbolo de la pureza, elemento común de la iconografía de la Virgen, frente a los espinos de Adam, que aluden aquí a la maldición del *Génesis*, 3, 17-18 «la tierra [...] te producirá espinas», vinculada con el pecado original, del cual está exenta la Virgen.[24] En cuanto al último verso, «el Sol divino del humano Oriente», se refiere a Cristo, el «Sol divino» anunciado por la Aurora o el «Oriente», María, símbolo de la santificación de la Virgen desde el momento de su concepción, de tal forma que es inmune al pecado original.[25]

En general, se percibe en el pensamiento de este soneto una supeditación del papel de la Virgen con respecto a Jesucristo. A la Virgen se le canta, ya en el

[20] XI Concilio de Toledo, año 675, citado en Denzinger (1963: número 285); véase también el número 344.

[21] Arellano (2000: 190-191).

[22] Véase, por ejemplo, el comentario al versículo que hace Cornelius a Lapide (1650: 33).

[23] Plata (2016: 182).

[24] Arellano (2000: 88-89).

[25] Cfr. Medinilla (1618: 76v): «Y a la fama del Sol [Cristo] el Oriente [María] / nuevas luces creciendo discurría, / y del opuesto monte en la alta frente / tomaba alegre posesión el día».

v. 1, como misteriosa engendradora del Hijo, y el soneto cierra con un anticipo y alborozo por la llegada de Cristo, el Sol, anunciado por el Oriente, imagen de la Virgen. No encontramos aquí el tono más polémico y militante que alcanzará la cuestión inmaculista en España en esta década de 1610, y también en las siguientes. En ese sentido creo significativa, para el sentido global del jeroglífico, la colocación de la Concepción con el icono de la Fe, en la primera columna, ya que la representa una mujer «revestida de blanco», como sugiere Ripa, y la defensa de la Inmaculada era, al fin y al cabo, una cuestión de «opinión piadosa», frente a la «rigurosa» que concedía tal privilegio solo a Jesucristo: una cuestión, pues, de fe.

4. La Caridad: San Antonio

Soneto a santo Antonio

Con profunda humildad y con gran celo,
Antonio nos convida y nos advierte
cómo le vence a Dios, siendo tan fuerte,
y a sus manos le baja dende el cielo.

Cual águila levanta tanto el vuelo
y así rinde y subjeta de tal suerte
cielo, tierra, demonios, vida y muerte,
con las veces de Dios[26] acá en el suelo.

Tanto de omnipotencia Antonio tiene
que enfermos, cojos, mancos vuelven sanos.
¿Qué gracia, qué bien hay que en él no sobre?

Así nos le da Dios, cual nos conviene,
y, como tiene a Dios tan en sus manos,
a manos llenas ampara al rico, al pobre.

El soneto al santo franciscano destaca en el primer verso su «profunda humildad», virtud que le adorna tradicionalmente, como se ve en tantos textos coetáneos.[27] Hace referencia después a uno de los motivos iconográficos más conocidos del Santo, su representación con el niño Jesús en las manos (v. 4: «a sus manos le baja [a Dios] dende el cielo», y v. 13: «como tiene a Dios tan en sus manos»). Dicho motivo procede, como explica Mateo Alemán, de una visión del Santo, que narra así el autor sevillano:

[26] *con las veces de Dios*: es decir, 'obrando en nombre o como representación de Dios' (cfr. *Autoridades*, s. u. «veces»).

[27] Juan López del Valle, soneto laudatorio del *San Antonio de Padua* (1604) de Mateo Alemán (2014: 120): «En la humildad, que es la virtud que sale / más en los santos y que más condena / nuestras soberbias a perpetua pena, / gloria es del santo que el lector le iguale»; Tovar (1616: 1, 25v, 26): «como fuiste humilde», «con humildad tan grande que admiraba», «Humilde huyendo la divina historia», «Humilde ofresco aquí lo que me has dado», etc.

> vio [el anfitrión de san Antonio] al bienaventurado santo de rodillas en el suelo, con un libro cerrado delante de sí, y al niño benditísimo Jesús que, como en un trono real, estaba sentado encima de él, y que de allí se levantaba y se pasaba luego entre los brazos del santo y se le arrimaba con caricias a los pechos; y el santo glorioso lo besaba con grande abundancia de lágrimas, dándole muy familiares abrazos, llegándolo muchas veces a sus ojos [...] De aquí tuvo principio pintar a san Antonio con el niño Jesús en el pecho, sentado encima de un libro.[28]

Otros versos del soneto parecen hacerse eco del tradicional «Responso a san Antonio», que data del siglo XIII; así el v. 7 ("cielo, tierra, demonios, vida y muerte") que recuerda a «mira muerte y error desterrados, / miseria y demonio huidos»; y el v. 10 ("que enfermos, cojos, mancos vuelven sanos"), eco del: «mira [...] / leprosos y enfermos sanos [...] miembros y bienes perdidos / recobran mozos y ancianos».

El Santo franciscano ocupa, en nuestro jeroglífico, la otra columna junto al icono de la Caridad. Esto no es casual, y puede estar estrechamente relacionado, por un lado, con la virtud de la Caridad, el amor, que se destaca a propósito de san Antonio en tantos textos coetáneos; por ejemplo, Lope de Vega, en una canción laudatoria escrita para los preliminares del *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán (1604) escribe: «Antonio enamorado, / como nos dan sus obras testimonio [...] Transformado en su amante, / Antonio vive en Dios».[29] Además, ya hemos visto que la Caridad se representaba, según Ripa, como una «Mujer vestida con traje rojo, que sostiene en su diestra un corazón ardiente, mientras con la siniestra tiene un niño abrazado»; este niño que sostiene en su mano izquierda es paralelo al niño Jesús que sostiene san Antonio.

5. San Benito de Palermo

Soneto al negro santo Benedito

¿A quién no admira ver negro tan blanco?
¿O quién como en claro espejo en él no mira
el blanco de Dios en negro tal que admira
ver cómo Dios se muestra largo y franco?

Si lo blanco en lo negro sale tanto,
¿qué Apeles, qué Timantes han llegado,
con todas las pinturas que han pintado,
sacando a luz de un negro un blanco santo?

¡Oh, negro, confusión del blanco sabio,
a quien los racionales obedientes
hacen, y irracionales, reverencia!

[28] Alemán (2014: 332-333). Véase también Tovar (1616: 110v-125v).
[29] Alemán (2014: 112).

¡Oh, negro docto, que sin astrolabio
fuiste docto maestro de las gentes,
del blanco de Dios con penitencia!

El último soneto va dedicado a san Benito de Palermo, fraile franciscano de Sicilia, llamado «negro santo Benedito», hijo de esclavos negros, que había muerto en Palermo en 1589 en olor de santidad. La Monarquía hispánica puso mucho interés en su beatificación, aunque esta no se produciría hasta 1743, y su canonización, hasta 1807. Según Bernard Vincent, Felipe III había impulsado la canonización de santos españoles, esfuerzo que culminaría en 1622 con la de santa Teresa, san Ignacio, san Isidro y san Francisco Javier. De manera paralela, se interesó la corona por la canonización de santos de los territorios controlados por la monarquía, los virreinatos americanos e italianos, de ahí el interés por el «santo negro», o por santa Rosa de Lima, canonizada en 1671. Subraya Vincent que «Adoptar a Benito tuvo como objeto subrayar el alcance universal de la militancia católica de la monarquía hispánica a través de santos llegados de todos los horizontes».[30] Además, el soneto puede estar vinculado al interés de Osuna, durante su virreinato siciliano, por ayudar a numerosos conventos franciscanos, entre los que se encuentra el de Santa María de Jesús, donde había sido prior, precisamente, el «negro santo» en 1578, donde murió en 1589, y cuya reforma promueve Osuna, según deja constancia un documento de 19 de diciembre de 1612,[31] en fechas, por tanto, muy cercanas a las de este soneto.

El soneto está articulado en torno al contraste de los colores blanco y negro, que tiene como trasfondo la asociación del blanco con el bien, y los ángeles y el negro con el infierno y el demonio.[32] La antítesis entre «blanco» y «negro», que subraya la paradoja subsiguiente, «negro santo», estructura el soneto desde su apertura: «¿A quién no admira ver negro tan blanco?»; y continúa en los v. 5, «Si lo blanco en lo negro sale tanto», y 8, «sacando a luz de un negro un blanco santo». También informa el poema la antanaclasis de «blanco», con los sentidos de 'color blanco' y 'objeto de los afectos': «el blanco de Dios en negro» (v. 3).[33]

Paradoja, antítesis y antanaclasis que vienen servidas ya en una biografía contemporánea del santo palermitano, la de fray Antonio Daza, de 1611.[34] En el

[30] Vincent (2016: 26).

[31] Martínez del Barrio (1991: 647, 657).

[32] Por poner un ejemplo lo suficientemente elocuente del prejuicio religioso-racial de la época que informa el soneto, compárese el encuentro de doña Beatriz con su amante, el esclavo negro Antón, tal como lo observa don Fadrique en una novela contemporánea: «en una cama [...] estaba echado un negro [...] tan feo y abominable que [...] le pareció [a don Fadrique] que el demonio no podía serlo tanto [...] Sentose doña Beatriz, en entrando, sobre su cama [...] pareciendo en su hermosura ella el ángel y él, un fiero demonio» (María de Zayas 1998: 98).

[33] Esta segunda acepción de blanco como 'objeto de los afectos' aparece en *Autoridades*; se aprecia mejor en este texto del XVIII: «Negro divino ... Blanco de los cariños de todo un Dios»; citado en Vincent (2016: 34).

[34] Daza fue «al parecer su primer biógrafo» dice Giuliani (2002: 399).

capítulo sobre «fray Benedito de San Fratello, llamado el *Santo Negro*» leemos: «porque, aunque negro, fue el blanco de todos los varones espirituales de aquel tiempo». También el v. 2 del soneto «Quien como en claro espejo en él no mira» parece recoger palabras de Daza: «considerando que había de ser [este bendito negro y santo idiota] *el blanco y espejo* en que sus súbditos se mirasen». Los vv. 12-13, «¡Oh, negro docto, que sin astrolabio / fuiste docto maestro de las gentes», con la repetición de «docto», subrayan la paradoja de este ex-esclavo «docto», paradoja que también encontramos en la biografía de Daza:

> Y salía de la oración tan ilustrado su entendimiento y tan alumbrado de Dios, que alcanzó sabiduría y don particular del Espíritu Santo, para responder a muchas preguntas que hombres muy *doctos* le hacían de cuestiones muy altas y lugares dificultosos de la Sagrada Escritura. Y por gozar de sus respuestas y santa conversación, que era muy agradable y discreta, le visitaban muchas personas principales y *doctas*».[35]

Aunque en Daza son personas «doctas» las que consultan al negro santo, mientras que en nuestro soneto el adjetivo se transfiere al propio santo.

Las paradojas, antítesis y antanaclasis que articulan el soneto aparecían también en una comedia que Lope de Vega había dedicado al Santo negro pocos años antes de la llegada de Osuna a Palermo, pero que fue publicada en tiempos ya de su virreinato: *El Santo Negro Rosambuco, de la ciudad de Palermo* (compuesta h. 1604-1607; *princeps* de 1612): «Blanca el alma, el cuerpo negro» (v. 1040); «un fraile santo, aunque negro» (v. 1080); «Al cielo divino y franco, / con la dulce María, / un negro rosas envía / a Dios que tiene por blanco» (vv. 1183-1186); «aunque eres negro, habrá día / que estés bello, hermoso y blanco» (vv. 1197-1198); «¡Bien haya persona negra / que de los bienes es blanco!» (vv. 1914-1915); «sin ser posible que regalo o cama / quiera admitir el negro de Dios blanco» (vv. 2312-2313).[36]

6. Sentido global del jeroglífico

Hasta aquí la consideración del sentido y contexto cultural de los poemas individuales. Ahora hay que tener en cuenta que todos estos materiales conforman un jeroglífico, que, tal y como lo define *Autoridades*, es «Expresión del concepto y lo que se quiere decir por figuras de otras cosas que se ofrecen a la vista».[37] Las figuras «que se ofrecen a la vista» son la Concepción, san Antonio y san Benito, junto a las virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, Duns Escoto, y el duque de Osuna,

---

[35] Fray Antonio Daza, «De la vida y milagros del bienaventurado fray Benedito de San Fratello, llamado el Santo Negro, colegida de un proceso auténtico», en *Cuarta parte de la crónica general de nuestro padre san Francisco y su apostólica orden* (1611); citado en Giuliani (2002: 400-401), el subrayado es mío.

[36] Cito por la edición de Giuliani (2002).

[37] *Autoridades*, s. u. «geroglyphico».



Figura 1. Palermo, prospetto di Porta D'Osuna, incisione in rame di Antonio Bova, in LiparioTriziano (pseudonimo di Antonino Mongitore), *Le porte della città di Palermo al presente esistenti*, Palermo, 1732. Tomado de Giuffrè (2012: 153).

colocados en dos columnas rematadas por los escudos de Sicilia y Osuna. Nos encontramos, pues, ante un jeroglífico relacionado con las famosas arquitecturas efímeras erigidas en las fiestas barrocas. Si intentamos visualizar esas dos columnas, en una Escoto y la Fe, en otra san Antonio y la Caridad, y ocupando el espacio entre ellas, la Inmaculada, la Esperanza y don Pedro Téllez Girón, con las armas de Osuna y de Sicilia encima de las columnas, podríamos llegar a algo comparable a este grabado en cobre de una «Puerta de Osuna» en Palermo (Figura 1).[38]

Ya hemos visto que la presencia de tres santos franciscanos en un poema dedicado a la Inmaculada subraya el protagonismo de la orden seráfica en la defensa de la «opinión pía» y, además, cómo la Casa de Osuna, incluido el Gran Duque,

[38] Conservamos el grabado de un arco triunfal erigido en Palermo para el virrey Osuna en 1655: Mínguez *et al.* (2014: 389), así como otros de arcos efímeros para fiestas barrocas virreinales: Mínguez *et al.* (2014: 184, 190, 195, 201, 206, 210, 234).

promovió conventos franciscanos,[39] tuvo gran devoción a san Antonio[40] y buscó el amparo de la Concepción para sus empresas.[41] Los sentidos ideológico y político, de promoción de la casa de Osuna y la centralidad del III Duque, quedan claros. También hemos visto que la Fe se coloca en una columna junto a la Concepción, subrayando lo que la Iglesia confirmaría siglos después, que el misterio de la Inmaculada es dogma de fe. En la otra columna, la Caridad se coloca junto a san Antonio, subrayando esta característica del santo franciscano. Queda, por último, la Esperanza, colocada en el centro de esta arquitectura efímera junto a la figura del III Duque de Osuna, quien es, a la postre, alfa y omega de todo este programa iconográfico, por lo que la Esperanza podría interpretarse por la que trae a Sicilia Osuna en su tarea por desterrar el peligro de turcos y berberiscos en el Mediterráneo.

También se puede ver otro sentido político a los sonetos de los santos franciscanos. Como señalé arriba, la monarquía hispánica busca en estas primeras décadas del siglo la canonización de santos procedentes de los virreinatos. Así, además de anclar la arquitectura efímera en el espacio temporal del Palermo virreinal, el texto se convertiría en munición propagandística de ese maridaje de la monarquía hispana con el catolicismo. En cuanto a san Antonio, como en aquel momento Portugal estaba unido a la Corona, se ha convertido de hecho en un santo *español*. Así lo expresa de forma meridiana, por esas mismas fechas, el poeta portugués Luis de Tovar en el «Prólogo al lector» de su *Poema místico del glorioso santo Antonio de Padua* (1616), publicado en Lisboa:

---

[39] Martínez del Barrio (1991: 634) recuerda la fundación del Convento de la Encarnación en Peñafiel, «de la orden de san Francisco, a la que los duques tenían en gran estima, aprecio que heredaría su nieto el III duque de Osuna» y da otros datos sobre la estima de la Casa de Osuna por los franciscanos (1991: 636-637).

[40] Roe (2012: 422) trae a colación la semblanza que hace Zazzera de «una grandísima procesione, uscendo di S. Francesco per insino al palazzo alla sua chiesa», organizada por Osuna, durante su virreinato en Sicilia, para la celebración de la fiesta del santo lisboeta el 13 de junio de 1611.

[41] La Universidad de Osuna, fundada en 1548, y la propia Casa de Osuna fueron puestas bajo la protección de la Inmaculada Concepción, como explica Martínez del Barrio (1991: 27); según el mismo Martínez del Barrio (1991: 640) «El acontecimiento más importante del año era para el III duque de Osuna la celebración de la Inmaculada Concepción». «Al parecer», cuenta Linde (2005: 309), «Osuna hacía jurar a sus soldados y corsarios el voto de la Inmaculada y después les regalaba una medalla de bronce, en cuyo anverso figuraba su efigie y en el reverso la imagen de la Inmaculada». Pastorelli (2012: 358-359) estudia y reproduce una medalla con esas características. La preferencia por los franciscanos está vinculada con la posición inmaculista de estos, como explica Martínez del Barrio (1991: 645-646), quien recuerda que el primer gran acto en favor de la Inmaculada en Nápoles lo celebró Osuna en la iglesia de los franciscanos de San Lorenzo Maggiore el 8 de diciembre de 1616. En un documento de 1672 se recuerda «la devota devoción de las devociones que mucho tiempo ha profesaron sus excelentísimos ascendientes [los de la Casa de Osuna] con marcas incancelables de erectiones de templos, universidades, hospitales y otras obras pías, en sus propios estados y fuera de ellos, en nombre de la limpia y pura concepción de la virgen Santa María», y que el juramento de seguir la «piadosa opinión» fue instituido por «el duque don Pedro», siendo virrey de «ambas Sicilias»; Martínez del Barrio (1991: 1623-1624). Sobre la Inmaculada como protectora de la Casa de Osuna, véase también Gutiérrez Núñez y Hernández González (2010: 140-141).

> Cierto que era cosa indigna de los ingenios de Lusitania no haber entre tantos uno que siguiese tan famosa empresa como las alabanzas de *nuestro Santo* (*honor de España* y del mundo), si no es que tomen por disculpa su bélico ingenio, aplicado a las cosas de Marte, o era que mi estrella me tenía destinada tal ventura.[42]

A esta estrategia de «apropiación» del santo lisboeta se debe añadir que a san Antonio se le aplica el gentilicio *de Padua*, ciudad en la que murió y que no se menciona en nuestro jeroglífico, quizá porque Padua, en tiempos del III Duque de Osuna, era territorio de la *Serenísima*, enemiga de los designios de Osuna en el Mediterráneo, por lo que también podríamos ver aquí otra estrategia de negación y apropiación del santo lisboeta.

Se trata, en resumen, de un mensaje político y panegírico claro: el maridaje de la Casa de Osuna, con el III Duque a la cabeza, con los franciscanos, principales promotores de la causa inmaculista, y con la Inmaculada, cuya causa, convertida en ruidosa polémica, se va a ver favorecida muy pronto por los esfuerzos de la Monarquía. En torno a Osuna se congregan además los «nuevos santos» hispanos: el portugués de Padua y el palermitano, aún no santo, pero muerto ya en olor de santidad.

Como culminación del sentido cifrado de este jeroglífico, compuesto a mayor gloria del III Duque de Osuna, observemos la *dispositio* de los poemas en el pliego, formando una cruz (Figura 2).[43]

Además de su sentido inmediato, no podemos descartar un vínculo del leño santo con la devoción franciscana al culto de la Vera Cruz, que les llevó a la fundación de cofradías de la Santa Vera Cruz, la más antigua de las cuales fue precisamente la de Osuna a mediados del siglo XVI,[44] lo cual cierra el círculo hermenéutico que conforman la Casa de Osuna, los santos franciscanos, la Inmaculada y la Cruz.

Nuestro texto es, pues, un bello ejemplo de la cultura de la fiesta barroca que tan bien se ilustra en el libro de Mínguez, cuyas palabras pueden servir bien de contexto y colofón de lo que acabamos de analizar:

> calles y plazas [del Palermo virreinal] eran decoradas con motivo de las interminables celebraciones públicas políticas y religiosas con arquitectura efímeras [...] sobre las que se colgaban en todas las ocasiones cientos de jeroglíficos festivos [... que] por medio de la combinación de imagen y palabra [...] dotaban a las arquitecturas festivas de la conveniente ideología al servicio del orden establecido.[45]

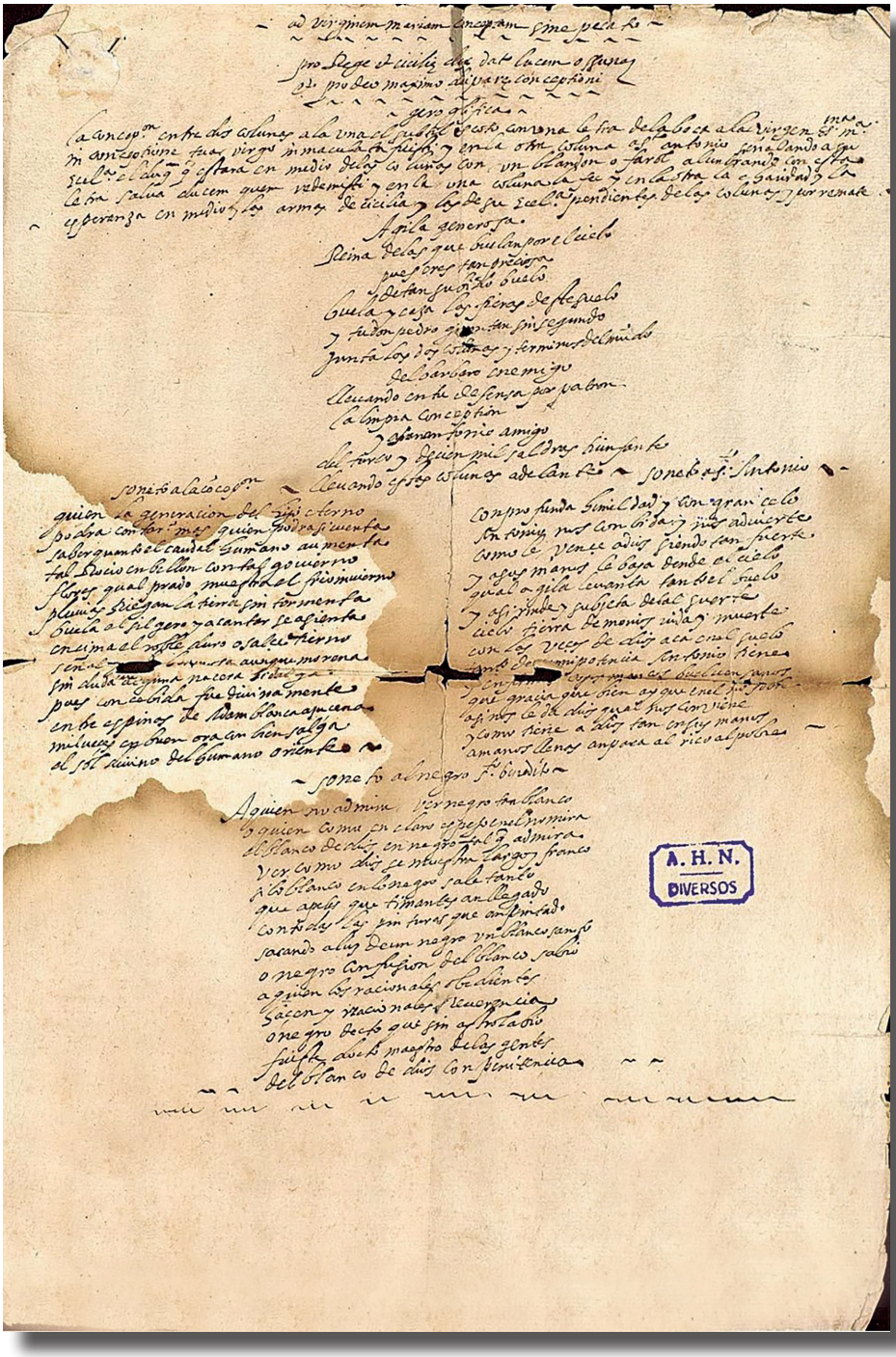
---

[42] Tovar (1616: 2); el subrayado es mío.

[43] Reproducción autorizada por el Archivo Histórico Nacional.

[44] Esta cofradía costeó en 1616 una fiesta en Osuna en honor de la Inmaculada; véase Gutiérrez Núñez y Hernández González (2010: 134-135 y 140).

[45] Mínguez *et al.* (2014: 97).


A. H. N.
DIVERSOS

7. ¿Obra de Quevedo?

Queda, para finalizar, la espinosa cuestión de la autoría del texto y la de su letra. Ya hemos visto que los tres editores de la versión fragmentaria vacilan en considerar la atribución a Quevedo —admisible, dudosa o descartable— y que no conocieron el texto completo. Sin embargo, y ya que el único testimonio que conocemos viene atribuido a Quevedo, cumple examinar esta posibilidad.

No cabe duda de que el jeroglífico fue compuesto durante los años del virreinato de Osuna en Sicilia, por lo que hay que considerar, en primer lugar, que Quevedo estuvo en Palermo desde el otoño de 1613 hasta agosto de 1615, atendiendo la llamada de don Pedro Téllez-Girón, su amigo y confidente, por lo que no sería extraño que hubiese compuesto este jeroglífico por encargo para una festividad señalada —quizá un 8 de diciembre de 1613 o 1614, día de la Inmaculada—, con el objeto de ensalzar los éxitos de Osuna en el Mediterráneo. Si así fuera, este texto arrojaría algo de luz sobre las actividades del poeta durante estos años, de las cuales no tenemos otro rastro que algunas especulaciones sobre un posible contacto con academias literarias locales e intelectuales y escritores de la isla.[46]

Además, por esas fechas Quevedo muestra cierto interés por los jeroglíficos, a juzgar por un soneto laudatorio que compuso para la miscelánea de Diego Rosel y Fuenllana *Parte primera de las varias aplicaciones y transformaciones, las cuales tractan términos cortesanos, prática militar, casos de Estado, en prosa y verso, con nuevos hieroglíficos y algunos puntos morales* (Nápoles, Juan Domingo Roncallolo, 1613, aunque con aprobaciones en Barcelona, 1607). El soneto de Quevedo lleva el título «Al sargento mayor don Diego Rosel y Fuenllana. Hieroglífico en su servicio» (fol. b4v).[47] Astrana lo supone compuesto para alguna academia burlesca de Madrid en 1606 o 1607, aunque Jauralde, atendiendo a su fecha de publicación, piensa que también lo pudo componer en Sicilia.[48] Además de algunos sonetos laudatorios en los que se interpela al autor como «príncipe de los Hieroglíficos», y otro en el que Cervantes lo llama «inventor de nuevos artes» (fol. b4r), este curioso libro lleva una carta de Giulio Cesare Capaccio (1552-1634), quien fue autor, precisamente, de un arte epistolar, *Del secretario* (1589), que contiene un largo tratado «delle cifre», con un apartado sobre los «Ieroglifici de gli Egitij» utilizados «per nasconderui infiniti secreti».[49] En dicha carta se lee: «con suoi geroglifici, nuova da lui ritrouata materia nella poesia, ha voluto esplicar i più graui concetti che può l'ingegno concipere» (fol. c3r). Esta relación que establece entre los jeroglíficos y los conceptos del ingenio apunta, claro está, al conceptismo de Quevedo. De hecho

[46] Juárez (1990: 15); Jauralde (1998: 298 y 317).
[47] Comienza «Coronado de lauro, yedra y box»; número 287 en la edición de Blecua (1969: 479).
[48] Astrana (1945: 215); Jauralde (1998: 189).
[49] Véase Plata (2018: 383).

Soons indica que Gracián menciona el libro de Rosel en su *Agudeza y arte de ingenio*, y considera el libro «an insignificant precursor of the great conceptists».[50]

En cuanto al vocabulario, todas las palabras que aparecen en nuestro jeroglífico se pueden encontrar entre las que empleó Quevedo en otros lugares de su poesía,[51] con la excepción de «astrolabio» y «pluvias». Además, el estilo de Quevedo, tan amigo de juegos de palabras y de paradojas, encaja bien con la urdimbre retórica que vimos en el soneto al Santo negro.

Sin embargo, la temática de los sonetos no parece encajar en el conjunto de la obra de Quevedo, de quien no se conocen otros textos sobre san Antonio de Padua ni san Benito de Palermo,[52] y cuyo interés por la Inmaculada no aparece en su obra hasta la última década de su vida, en la que ensayará una defensa de la «opinión piadosa» en varios excursos dentro de algunas de sus obras en prosa.[53]

Llaman la atención también diversas anomalías en la métrica de los poemas, que obligan a proponer que, de haber sido obra de Quevedo, solo su rápida composición para una arquitectura efímera explicaría tantos descuidos. Son los siguientes:

1. El poema en heptasílabos y endecasílabos parece estar articulado torpemente en dos estrofas en las que los primeros cinco versos conforman una lira (7a / 11B / 7a / 7b / 11 B), mientras que los ocho restantes no responden a una estructura métrica determinada: [11]A / [11]A / 7b / 11C / 7c / 7b / 11D / 11D, con el agravante de que los dos primeros versos de esta segunda estrofa son hipermétricos, de doce y catorce sílabas, respectivamente. En mi estudio he desdoblado el segundo verso en dos heptasílabos, por lo que quedaría suelto el verso terminado en «coluna»: [11]A / 7- / 7a / 7b / 11 C / 7c / 7b / 11D / 11D.

2. En los sonetos hay tres versos hipermétricos y uno hipométrico:

Soneto a santo Antonio:

v. 14: a-ma-nos-lle-nas-am-pa-ra al-ri-co al-po-bre = 12 sílabas

Soneto al negro santo Benedito:

v. 2: ¿O-quién-co-mo en-cla-ro es-pe-jo en-él-no-mi-ra = 12 sílabas

v. 3: el-blan-co-de-Dios-en-ne-gro-tal-que ad-mi-ra = 12 sílabas

v. 14: del-blan-co-de-Dios-con-pe-ni-ten-cia! = 10 sílabas

[50] Soons (1957: 159). Para una visión global de la importancia de los jeroglíficos egipcios y su simbolismo en las arquitecturas festivas de la Edad Moderna, véase López Poza (2008).

[51] Véanse las concordancias que elaboraron Fernández Mosquera y Azaustre Galiana (1993) a partir de la magna edición de Blecua.

[52] Según se desprende del recorrido por las menciones a los santos en la obra de Quevedo que hace Fernández Mosquera (2004).

[53] Véase Plata (2021).

3. Además, y esto es más sorprendente, los cuartetos de este último soneto no tienen la estructura habitual (ABBA : ABBA),[54] sino que presentan una rima independiente ABBA: CDDC, que no se halla en ningún otro lugar de Quevedo ni de otros contemporáneos fuera y dentro de España:[55]

¿A quién no admira ver negro tan blanco?	A
¿O quién como en claro espejo en él no mira	B
el blanco de Dios en negro tal que admira	B
ver cómo Dios se muestra largo y franco?	A
Si lo blanco en lo negro sale tanto,	C
¿qué Apeles, qué Timantes han llegado,	D
con todas las pinturas que han pintado,	D
sacando a luz de un negro un blanco santo?	C

8. ¿Autógrafo?

Como tal autógrafo fue autentificado el jeroglífico en una nota manuscrita que lo acompaña en el Archivo Histórico Nacional: «Cotejado con el autógrafo (firma) de Quevedo del leg. h3.617 de Consejos, fol. 96, parece ser de </letra> Quevedo / 1951 / C. Pescador». La autentificación corrió a cargo, pues, de María del Carmen Pescador del Hoyo (1911-1990), que fue archivera de dicho centro entre 1949 y 1980.

Si fuera cierto que se trata de un autógrafo de Quevedo, el jeroglífico tendría que ser, insisto, de 1613-1615, el período que Quevedo pasó en Sicilia junto a Osuna, por lo que hemos comparado la letra de nuestro texto con la de otros autógrafos auténticos de Quevedo de la misma década: el manuscrito de *La España defendida*, de 1609-1612;[56] dos cartas al duque de Osuna, de 21 de noviembre de 1615 y de 13 de abril de 1616;[57] y una carta al Marqués de Caracena, de 4 de enero de 1619.[58] En nuestro manuscrito observamos, efectivamente, algunas de las características de otros autógrafos quevedianos:

- *Agila*: «en bastantes circunstancias, al sonido suave de la g le falta la u: *segir*, *gija*;[59] «es frecuente otro uso [en todos sus autógrafos]: el no escribir a veces la *u*

[54] «Desde Boscán y Garcilaso hasta el modernismo el orden de las rimas de los cuartetos ha sido uniformemente con raras excepciones ABBA: ABBA»; «En los cuartetos [de los sonetos del Siglo de Oro] se mantuvo estrictamente la disposición ABBA: ABBA» dice Navarro Tomás (1974: 205 y 252). Pero en los *Sonetos al itálico modo* del Marqués de Santillana encontramos estructuras más cercanas a la de nuestro soneto; por ejemplo, en el soneto 31, ABBA: ACCA (www.cervantesvirtual.com; edición basada en la de Kerkhof).

[55] Confróntense los datos sobre los diferentes esquemas de rima de los sonetos de Quevedo y otros en Roig Miranda (1989: 283-287).

[56] Conservado en la Real Academia de la Historia. Consultamos el facsímil en Roncero (2012).

[57] Conservadas en el Archivo Histórico Nacional. Consultamos el facsímil en Astrana (1946: entre pp. 22-23).

[58] Conservada en la biblioteca particular del bibliófilo bilbaíno José María Arriola Arana. Consultamos el facsímil en Sánchez (2008-2009).

[59] Astrana (1946: 526).

después de la *g* oclusiva velar sonora: *segir*, [...] *segian*».[60] «En la representación del fonema oclusivo velar sonoro, se emplea mayoritariamente la letra <g> ante cualquier vocal [...] *gerra* [...] *giar*».[61]

• *an*, *ay*: «el verbo haber lo escribe sin hache (*a* por ha, y *ay* por hay)».[62]

• *bueluen*: Moya y Miralles recogen *bolbiendo*.[63]

• *conception*: «hemos documentado algunas voces que mantienen rasgos propiamente latinos [...] uso de la grafía culta <ti> por <ci> [...] *corruption*, *presumption*, *resurrection*, *traduction*»;[64] *asumption*.[65]

• *charidad*: «en muchas palabras adopta la forma griega o latina, *charidad*».[66] «Son muy frecuentes las adaptaciones gráficas de raíz latina <ch> [...] para las aspiradas griegas [...] choro, christiano, Christo, monarcha [...] Además, hemos documentado algunos ejemplos en los que los dígrafos <ch> y <th> son empleado contra la etimología [...] *charidad*».[67]

• *deste*: «dice *del*, *desta*, *deste*, *desto*».[68]

• *quanto*, *qual*: «Escribe [...] *quando*, *quarta*, *delinquentes*».[69] «Para /kw/ se emplea siempre el dígrafo <qu> [...] en las voces patrimoniales (*qual*, *quando*, *quanto*, *quatro*)».[70]

• *Reina, Riegan*, *Rocio*: «La distinción entre la vibrante simple y la múltiple la establece [Quevedo] escribiendo la múltiple, aún en posición inicial de palabra [...] más frecuentemente con *R* mayúscula».[71]

• *veçes*, *haçen*: «usa de la ç como *s* y como *c* o *z*».[72]

• *escoto*, *antonio*, *cicilia*, *benedito*, *apeles*, *timantes*, *dios*: «los nombres propios suelen aparecer con minúscula».[73]

Sin embargo, hay otras características que no concuerdan con rasgos de la escritura quevediana:

---

[60] López Grigera (1998: 95).
[61] Blanco (2009: 217). Más usos en Moya y Miralles (2018: 21).
[62] Astrana (1946: 526). Más usos en Moya y Miralles (2018: 21).
[63] Moya y Miralles (2018: 21).
[64] Blanco (2009: 220).
[65] Moya y Miralles (2018: 22).
[66] Astrana (1946: 526).
[67] Blanco (2009: 219-220).
[68] Astrana (1946: 526). Más usos en Moya y Miralles (2018: 23).
[69] Astrana (1946: 526).
[70] Blanco (2009: 220). Más usos en Moya y Miralles (2018: 22).
[71] López Grigera (1998: 95). Más usos en Moya y Miralles (2018: 23).
[72] Astrana (1946: 526). Más usos en Moya y Miralles (2018: 21).
[73] Astrana (1946: 526).

• Uso de y griega en vez de i latina como conjunción, habitual en los autógrafos quevedianos de la época.

• *inuierno*: en vez de *iuierno*, forma preferida por Quevedo, si bien en los *Índices* de Fernández Mosquera y Azaustre Galiana,[74] se dan 39 casos de «invierno» frente a 9 de «hibierno».

• Abreviatura *su excel*^{a}, frente a *su ex*^{a}, como se observa en las cartas autógrafas al Duque de Osuna.

Finalmente, el análisis y comparación de la grafía de dichos autógrafos con nuestro texto muestran otras diferencias claras en las letras (sobre todo, la «z» y la «j» inconfundibles de Quevedo), y, en general, la lectura *in situ* de la carta a Osuna de 21 de noviembre de 1615[75] deja la clara impresión de que ambos documentos no son de la misma mano.

La presunta condición de autógrafo de este manuscrito incide, claro está, en la posible atribución a Quevedo. Por decirlo con Crosby: «si se probara un día que cierto manuscrito tenido por autógrafo no lo es, surgiría implícito el problema de la atribución de la obra misma, pues habría que buscar otros criterios para establecerla de nuevo».[76] Sin ser experto en caligrafía, pero conociendo bastante bien la letra de Quevedo, me inclino a pensar, insisto, que no se trata de un texto autógrafo. Sin embargo, ha sido atribuido a Quevedo, y hay bastantes razones para pensar que pudo deberse a su pluma, como acabo de explicar, por lo que no creo que tal atribución deba descartarse y propongo la inclusión de nuestro jeroglífico entre los textos atribuidos con fundamento a Quevedo.

[74] Fernández Mosquera y Azaustre Galiana (1993).
[75] Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, 49868.
[76] Crosby (1967:73).

Apéndice: transcripción paleográfica del texto manuscrito

—ad virginem mariam conceptam sine pecato—
---
pro Rege et ciciliae dux dat lucem ossuna
et pro deo maximo deiparae conceptioni

—geroglifica—

La concep^{on} entre dos colunas a la una el subtil escoto con una letra de la boca a la virgen st^{ma} M^{a} in conceptione tua virgo inmaculata fuisti y en la otra coluna a S^{to} antonio señalando a su excel^{a} el duq q estara en medio de las colunas con un blandon o farol alunbrando con esta letra salua ducem quem redemisti y en la una coluna la fee y en la otra la charidad y la esperanza en medio y las armas de cicilia y las de su excel^{a} pendientes de las colunas y por remate

Agila generosa
Reina de las que buelan por el cielo
pues eres tan preciosa
de tan subido buelo
buela y caza las fieras deste suelo
y tu don pedro giron tan sin segundo
junta las dos colunas y términos del mûdo
del barbaro enemigo
llevando en tu defensa por patron
la limpia conception
y a san antonio amigo
del turco y de cien mil saldras triunfante
llevando estas colunas adelante

—Soneto a la cõcep^{on}—

quien la generación del hijo eterno
podra contar? mas quien podra si cuenta
saber quanto el caudal humano aumenta
tal Rocio en bellon con tal gouierno
flores qual prado muestra el frio inuierno
pluuias Riegan la tierra sin tormenta
buela el silgero y a cantar se asienta
encima el roble duro o salce tierno
señal que [¿..?] hermosa aunque morena
sin duda alguna nacera hidalga
pues concebida fue diuinamente
entre espinos de Adam blanca azucena
mil ueçes en buen ora con bien salga
el sol diuino del humano oriente—

—Soneto a s^{to} Antonio—

Con profunda humildad y con gran çelo
Antonio nos conbida y nos aduierte
como le vence a dios siendo tan fuerte
y a sus manos le baja dende el cielo
qual agila leuanta tanto el buelo
y asi rinde y subjeta de tal suerte
cielo tierra demonios uida y muerte
con las veçes de dios aca en el suelo
tanto de omnipotencia Antonio tiene
q enfermos cojos mancos bueluen sanos
que gracia que bien ay que en el no sobre
asi nos le da dios qual nos conviene
y como tiene a dios tan en sus manos
a manos llenas anpara al rico al pobre—

— Soneto al negro s^{to} benedito —

A quien no admira ver negro tan blanco
o quien como en claro espejo en el no mira
el blanco de dios en negro tal q admira
ver como dios se muestra largo y franco
si lo blanco en lo negro sale tanto
que apeles que timantes an llegado
con todas las pinturas que an pintado
sacando a luz de un negro un blanco santo
o negro confusion del blanco sabio
a quien los racionales obedientes
haçen y iracionales reuerencia
o negro docto que sin astrolabio
fuiste docto maestro de las gentes
----- del blanco de dios con penitencia -----

Bibliografía

Alemán, Antonio (2014): *La obra completa. 2. San Antonio de Padua*, eds. Henri Guerreiro y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Arellano, Ignacio (2000): *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Kassel-Pamplona: Reichenberger-Universidad de Navarra.

Astrana Marín, Luis, ed. (1932/1943): Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas [...] Obras en verso*, Madrid: Aguilar.

Astrana Marín, Luis (1945): *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid: Gran Capitán.

Astrana Marín, Luis (1946): «Modo de escribir de Quevedo: su especial puntuación y ortografía», en *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid: Instituto Editorial Reus, pp. 524-527.

Autoridades: Real Academia Española (1990), *Diccionario de autoridades. Edición facsímil*, Madrid: Gredos.

Buendía, Felicidad, ed. (1960/1967): Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas. Tomo II. Obras en Verso*, Madrid: Aguilar.

Blanco, Marta (2009): «La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio», *La Perinola*, 13, pp. 209-227.

Blecua, José Manuel, ed. (1969): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid: Castalia, vol. I.

Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento mandado publicar por san Pío V, Pontífice Máximo (1971): Madrid: Magisterio Español.

Covarrubias Horozco, Sebastián (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de Clásicos Españoles.

Crosby, James O. (1967): «Manuscritos reputados por autógrafos», en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, pp. 73-94.

Denzinger, Enrique (1963): *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Barcelona: Herder.

Fernández Mosquera, Santiago (2004): «Quevedo y los santos», *Criticón*, 92, pp. 7-37.

Fernández Mosquera, Santiago y Antonio Azaustre Galiana (1993): *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona: PPU-Universidade de Santiago de Compostela.

Giuffrè, Maria (2012): «Palermo ai tempi del viceré d'Osuna: città e architetture», en Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles: Tullio Pironti, pp. 145-158.

Giuliani, Luigi, ed. (2002): Lope de Vega, *El Santo Negro Rosambuco*, en *Comedias. Parte III*, Lleida: Milenio, pp. 397-501.

Gutiérrez Núñez, Francisco Javier y Salvador Hernández González (2010): «Las órdenes religiosas masculinas en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna (siglos XVI-XVIII). Relaciones de poder y predicamento social», *Ariadna*, 21, pp. 107-158.

Janer, Florencio, ed. (1877/1953): Francisco de Quevedo Villegas, *Obras [...] Poesías*, Madrid: Atlas.

Jauralde Pou, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia.

Juárez, Encarnación (1990): *Italia en la vida y obra de Quevedo*, Nueva York: Peter Lang.

Lapide, Cornelius a (1650): *Commentarii in Canticum Canticorum*, Amberes: Iacobus Meursius.

Linde, Luis M. (2005): *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid: Encuentro.

López Grigera, Luisa (1998): «Apuntes sobre la grafía y la lengua de Quevedo», en *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*, Salamanca: Gráficas Cervantes, pp. 95-97.

López Poza, Sagrario (2007): «El gran duque de Osuna y las relaciones sobre su actuación en el Mediterráneo como virrey de Sicilia y Nápoles», en Antonina Paba (ed.), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma: Aracne, pp. 407-440.

López Poza, Sagrario (2008): «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas», *Edad de Oro*, 27, pp. 167-200.

Martínez del Barrio, Javier Ignacio (1991): *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense, 2 vols.

Medinilla, Baltasar Elisio de (1618): *Limpia concepción de la Virgen señora nuestra*, Madrid: Viuda de Alonso Martín.

Mínguez, Víctor, *et al.* (2014): *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713). Triunfos barrocos. Volumen Tercero*. Castelló de la Plana-Palermo: Universitat Jaume I-Biblioteca centrale della Regione siciliana «Alberto Bombace».

Ministerio de Cultura y Deportes, Archivo Histórico Nacional, Diversos-Colecciones, 2, N. 95. Disponible en línea: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/2365090?nm> [consulta: 8 de diciembre de 2020].

Moya del Baño, Francisca y José Carlos Miralles Maldonado (2018): «La lengua y escritura de Quevedo», en Francisco de Quevedo, *España defendida*, A Coruña: SIELAE, pp. 20-25.

Navarro Tomás, Tomás (1974): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva (Cuarta edición)*, Madrid-Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor.

Pastorelli, Rita (2012): «Le "memorie metalliche" del duca d'Osuna. La medaglistica a Napoli nella prima metà del Seicento», en Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles: Tullio Pironti, pp. 353-372.

Plata Parga, Fernando (2016): «Risas de ida y vuelta: León y Arce con Quevedo de viaje a Andalucía», *La Perinola*, 20, pp. 157-202.

Plata Parga, Fernando, ed. (2018): Lope de Vega, *El sol parado*, en Daniele Crivellari y Eugenio Maggi (coords.), *Comedias. Parte XVII*, Barcelona: Gredos, vol. II, pp. 349-512.

Plata Parga, Fernando, ed. (2020): Lope de Vega, *La limpieza no manchada*, en Alejandro García-Reidy y Fernando Plata Parga (coords.), *Comedias. Parte XIX*, Barcelona: Gredos, vol. II, pp. 335-509.

Plata Parga, Fernando (2021): «Quevedo y la Inmaculada, entre burlas y veras», *La Perinola*, 25, pp. 119-136.

Ripa, Cesare (2016): *Iconología*, trad. Juan Barja, Yago Barja, Rosa Mª Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero, Tres Cantos: Akal, 2 vols.

Redondo, Augustin (2012): «La lucha contra el turco del III Duque de Osuna según las "relaciones de sucesos" (1611-1620): puesta en escena y propaganda personal», en Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles: Tullio Pironti, pp. 395-416.

Roe, Jeremy (2012): «Diversas facetas del mecenazgo del duque de Osuna y consideraciones sobre las condiciones culturales que dieron forma al mecenazgo virreinal», en Encarnación Sánchez García y Caterina Ruta (eds.), *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles: Tullio Pironti, pp. 417-428.

Roig Miranda, Marie (1989): *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.

Roncero, Victoriano, ed. (2012): Francisco de Quevedo, *España defendida [...] con facsímil del autógrafo*, Nueva York: Idea-Igas.

Sánchez Sánchez, Mercedes (2008-2009): «Una nueva carta autógrafa e inédita de Quevedo», *Revista de erudición y crítica*, 7, pp. 6-14.

Santillana, Marqués de: *Sonetos al itálico modo*, ed. Maximiliaam Kerkhof. Disponible en línea: <www.cervantesvirtual.com>.

Saporiti, Jaime de: *La sombra de las heroicas hazañas, antigua nobleza y famosísimo gobierno del ilustrísimo y excelentísimo señor el señor don Pedro Girón,*

duque de Osuna, conde de Ureña, marqués de Peñafiel, caballero de la insigne orden del Tusón de Oro, virrey, lugarteniente y capitán general por Su Majestad en este reino de Sicilia. En la cual se leen sonetos, tercetos, epigramas, empresas, emblemas, jeroglíficos, arte cábala, sentencias, historias y fábulas. Autor don Jaime Saporiti, natural de Trapana, Madrid: Biblioteca Nacional de España, MS 2984.

Soons, C. A. (1957): «The *Aplicaciones y transformaciones* of Diego Rosel y Fuenllana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34.3, pp. 147-159.

Tovar, Luis de (1616): *Poema místico del glorioso santo Antonio de Padua. Contiene su vida, milagros y muerte*, Lisboa: Pedro Craesbeeck.

Vega, Lope de (2002): *El Santo Negro Rosambuco*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias. Parte III*, Lleida: Milenio, pp. 397-501.

Vincent, Bernard (2016): «San Benito de Palermo en España», *Studia historica. Historia moderna*, 38.1, pp. 23-38.

Zayas y Sotomayor, María de (1998): *El prevenido engañado*, en Eduardo Rincón (ed.), *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Madrid: Alianza, pp. 83-125.

Poesía burlesca y censura

Quevedo contra Góngora: entre la invectiva y la parodia (en torno al soneto Bl. 837 «Ten vergüenza, purpúrate, don Luis»)[1]

Pedro Conde Parrado
Universidad de Valladolid

El soneto al que José Manuel Blecua [en adelante Bl.] asignó el número de poema 837 en su aún canónica edición de la poesía de Francisco de Quevedo es uno de los que se han transmitido únicamente en el conocido manuscrito 108 de la santanderina Biblioteca de Menéndez Pelayo [en adelante BMP 108], el cual recoge una considerable cantidad de poemas atribuidos a ese autor y, entre ellos, la colección más amplia de supuestos poemas antigongorinos escritos por él (dieciséis en concreto):[2] de estos últimos, son cuatro los que tienen como único testimonio el que contiene ese manuscrito, y uno de esos es el citado poema 837, que es el que va a ser objeto de nuestro análisis aquí y cuyo texto, en transcripción paleográfica (por la que citaremos a partir de ahora sus versos), es el siguiente:

Otro soneto
A el mesmo Gongora

Ten vergüenza, purpurate Don Luis,
pues eres, poco verme, y mucho pus,
cede por el costado que eres tus,
cito, no incienso, no lo hagamos Lis.

[1] Este artículo se inscribe en el Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

[2] Sobre ello remitimos a Conde Parrado (2019; 2021; en ese mismo volumen de 2021 puede consultarse ahora con notable provecho el trabajo de compilación de Blanco, Elvira y Plagnard sobre tal conjunto de textos antigongorinos atribuidos a Quevedo).

Construie Gerigonza Parais
que circuncirca es del Polo mus,
vete a dudar camino de Emaus
Pues te desprecia el palo, y el mentis

Tu Nariz se ha juntado con el os
y ya tu Lengua pañizuelo es
sonaba a Lyra, suena a moco y tos

Peor es tu cabeza que mis pies
yo poto, no lo niego, por los dos
tu Puto, no lo niegues, por los tres.

Este poema forma parte de un conjunto de media docena de sonetos en los que claramente se censura y parodia el estilo poético gongorino: se trata de Bl. 825 («Quien quisiere ser culto en solo un día»), que es la célebre *Receta para hacer Soledades en un día*, la cual se imprimió en la *Aguja de navegar cultos* incluida al final del *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, que, a su vez, pertenece a *Juguetes de la niñez* (Madrid 1631);[3] Bl. 832 («Este cíclope, no siciliano», soneto escrito, evidentemente, contra la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora); Bl. 834 («¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas»); Bl. 836 («Sulquivagante, pretensor de Estolo»); y Bl. 838 («¿Qué captas, noturnal, en tus canciones»).[4] Todos esos sonetos se recogen en el citado manuscrito BMP 108: Bl. 834 y Bl. 836, más el Bl. 837, que, como decíamos, nos ocupará aquí, lo tienen como único testimonio, mientras que los dos primeros (Bl. 825 y Bl. 832) aparecen también en el manuscrito 87/V3/11 de la Biblioteca March de Palma de Mallorca, de cuya existencia se hizo eco en su día Fernando Plata (2000).[5] Bl. 838, por su parte, cuenta con una decena aproximada de manuscritos, una cantidad verdaderamente notable para este tipo de poemas (pueden verse dos propuestas de edición de ese soneto en Cacho Casal 2004 y en García Rodríguez-Conde Parrado 2005: 142-144).

De los citados sonetos antigongorinos, plantean graves dificultades de intelección —y con mucha probabilidad también ecdóticas— los que en la edición de Blecua portan los números 834, 836, 837 y 838, debido sobre todo a que en ellos se emplea un muy extraño léxico, parte del cual es evidente invención del autor con el

[3] En el BMP 108, ff. 172r-172v, y en el manuscrito de la Biblioteca March que menciono luego (ff. 18v-19r), el primer verso presenta la lectura «Quien quisiere ser Góngora en un día», y el último, «hacen ya Soledades como migas», frente a la version luego impresa, donde se lee «cultedades» (véase al respecto Conde Parrado 2021: 205-206).

[4] Cito los primeros endecasílabos de cada uno según la edición de Blecua, sin que ello quiera decir que acepte, en todos los casos, la puntuación establecida por ese editor.

[5] También se recogen en él otros poemas antigongorinos atribuidos a Quevedo, como Bl. 833 («Tantos años y tantos todo el día»), Bl. 839 («Esta magra y famélica figura»), Bl. 840 («Este que, en negra tumba, rodeado») y Bl. 841 («Alguacil del Parnaso, Gongorilla»), estos dos últimos también relacionados con la crítica contra la poesía del cordobés.

objetivo de parodiar, afeándolos, algunos de los principales recursos de la entonces llamada «nueva poesía». Desde hace una treintena de años, algunos estudiosos, con la convicción de que a todos los versos de esos sonetos puede hallárseles una explicación más o menos aceptable, los hemos asediado intentando apurar al máximo esa muy compleja exégesis. En estos momentos, mi muy personal balance de esa tarea es: 1) que se ha avanzado bastante; 2) que queda aún bastante por avanzar; y 3) que es muy posible que nunca se llegue a una interpretación plausible completa de esos textos. El motivo de esta última opinión-intuición es, precisamente, la escasez de testimonios textuales en los que basar la tarea ecdótica que es base fundamental de la exegética: si, como sucede en los sonetos 834, 836 y 837, solamente contamos con el testimonio del BMP 108, que (en el caso de que su autor sea Quevedo) no es un autógrafo,[6] y si, como decía, en esos poemas hay palabras extrañísimas e, incluso, varios *hápax*, ¿cómo podemos estar seguros de que la palabra que ha llegado hasta nosotros es la que escribió el autor y no se ha visto sometida a deturpaciones propias de la transmisión textual, que, además, son más esperables al tratarse de extraños vocablos que no tienen ningún sentido en castellano?

A día de hoy, sigue habiendo unos cuantos versos de esos sonetos a los que, a mi juicio (y repito que hablo como uno de los varios que lo ha intentado), no se les ha dado aún una explicación que pueda considerarse mínimamente convincente: así, por ejemplo, el décimo verso de Bl. 834 («vorágines, triclinios, promptuarios»), el séptimo de Bl. 836 («súrculos slabros de teretes picas») o el séptimo de Bl. 838 («como priscos, estigmas o antiguallas»).[7]

Pese a todo lo señalado hasta aquí, lo cierto es que el soneto Bl. 837, que comienza «Ten vergüenza, purpúrate, don Luis», no parece adolecer, en principio, de esos graves problemas de transmisión textual. Las dificultades que plantea son de índole mucho más exegética que ecdótica, pues contiene versos de bastante complicada intelección; y ello es debido, sobre todo y según mi criterio, a que este soneto también propone, entre otras cosas, una evidente parodia de la «nueva poesía» gongorina desde los presupuestos de la teoría aristotélica que Quevedo (si es que es su autor) contraponía a esa corriente poética que estaba causando furor entre los poetas de su tiempo.

El carácter paródico y burlesco del soneto se aprecia ya de entrada, no solo en el empleo de la rima en sílaba aguda para todos los versos, sino también en su realización por medio de monosílabos en la mayoría de ellos. Cacho Casal (2003: 322-323) recordó un soneto recitado por el personaje de un pedante en la comedia

[6] De hecho, es un testimonio relativamente alejado cronológicamente del propio Quevedo, pues su letra parece situar su composición a finales del siglo XVII (Conde Parrado 2019: 271-272).

[7] Sobre este verso remito a lo explicado y propuesto en Conde Parrado (2019: 281-282).

Stravaganze d'amore (1587) de Cristoforo Castelleti, en el que los finales de verso son todos monosílabos latinos (*spes*, *mos*, *os*, *pes*, *bis*, etc.) como sucede en la mitad de los versos del soneto Bl. 837, que curiosamente coincide en el empleo de algunos de esos monosílabos. Por su parte, Blanco, Elvira y Plagnard (2021: 657) apuntan: «Es rasgo notable del soneto el que las cuatro rimas terminen con la sibilante "s", lo que le da un sonsonete particularmente agresivo y venenoso».

La púrpura de la vergüenza (verso 1)

En este soneto, el ataque comienza interpelando directa y descaradamente, ya en el primer verso y de tú, a la persona objeto de esa burla: un «don Luis» que parece que solamente puede ser Góngora («Ten verguenza, purpurate, don Luis»). Se le pide, y casi exige, que se avergüence y que, por tanto, se sonroje;[8] para expresar lo segundo, se emplea un verbo ('purpurarse') construido a partir de uno de los sustantivos que solían aparecer en las listas de términos que se daban como propios y típicos de la «nueva poesía»: 'púrpura' y sus derivados (que aparecen cuatro veces en el *Polifemo*, diecisiete en las *Soledades* y casi cuarenta en el resto de la poesía de Góngora); así, en la ya citada *Receta para hacer Soledades en un día* (Bl. 825), cuyo quinto verso se imprimió «poco, mucho, si no, purpuracía», aunque en los citados manuscritos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (el 108) y de la Biblioteca March se lee, respectivamente, con las variantes «purpurar día» y «purpurear día», que parecen más correctas.[9] En el empleo de ese verbo ('purpurarse'), bastante inusitado en castellano —y más en el de entonces—,[10] encontramos ya uno de los elementos recurrentes que sustentan las parodias antigongorinas, como es el empleo de un léxico altisonante para reflejar una realidad trivial: la púrpura era término que connotaba o la realeza (ya secular, ya religiosa —el cardenalato—) o la sangre, normalmente vertida en circunstancias heroico-trágicas (era especialmente célebre el pasaje de la *Eneida* IX, 349: *purpuream vomit ille animam*), incluso por seres no humanos (recuérdese el «purpurear la nieve» por parte de las sangrantes

[8] Ya lo explicaba así Arellano (1984: 537): «*purpúrate*: 'ponte rojo, como la púrpura, de vergüenza'. Parodia los cultismos gongorinos».

[9] Probablemente esa expresión aluda a giros de tono gongorino empleados para reflejar el amanecer o el ocaso, momentos del día en que el cielo (y, por tanto, el día) puede adquirir una tonalidad púrpura. Se parodia, así mismo, en el soneto de Quevedo (incluido en su *Parnaso Español*: *Musa VI, Thalia*) Bl. 534 («Leí los rudimentos de la aurora»), cuyo título es «A un tratado impreso que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto» y en cuyo cuarto verso se lee «lo purpurizante de la hora». Todo el primer cuarteto de ese soneto se centra precisamente en metáforas aplicables al amanecer.

[10] El actual DRAE recoge 'purpurar' y da dos acepciones: «teñir de púrpura» y «vestir de púrpura». Eran las mismas presentes ya en el *Diccionario de Autoridades* (1737), donde se definía como «teñir o vestir de púrpura» y se ilustraba, curiosamente, con unos versos de Lope de Vega, si bien de un Lope ya tardío como es el autor de la *Corona trágica* (1627): «purpurando la rústica maleza / las dos heridas del sangriento dardo». Se recoge allí también la voz 'purpurear', que tendría un uso intransitivo: «tomar o mostrar el color de púrpura»; se ilustra con un pasaje de la *Corona gótica* de Saavedra Fajardo.

piezas cobradas por el cazador duque de Béjar en la dedicatoria a las *Soledades*, v. 15); pero aquí, el verbo derivado del nombre de esa valiosa sustancia se emplea para designar la muy común, y poco heroica, acción de «ponerse rojo», la cual, además, suele ser consecuencia de algún acto o circunstancia vergonzosos para quien experimenta tal proceso psicofisiológico.

Y si en este soneto se emplea un tan «altisonante» verbo para designar tan trivial acción, algo similar había hecho Góngora cuando en dos pasajes de la *Soledad primera* había puesto en conexión la púrpura con ese sonrojo provocado por la vergüenza: en vv. 730-731 («un color, que la púrpura que cela / por brújula concede vergonzosa») y, sobre todo, en vv. 790-791 («de sus mejillas siempre vergonzosas / purpúreo son trofeo»), en ambos casos refiriéndose al casto pudor de la joven campesina que se desposa en presencia del peregrino. No parece descabellado pensar que el autor del soneto Bl. 837 pudiera haber tenido estos pasajes concretos en el punto de mira de su parodia. Aunque seguramente tuviera también otros, en los que la desproporción entre el léxico empleado y la realidad aludida fue especialmente criticada por algunos polemistas antigongorinos, como Jáuregui en su célebre *Antídoto*: me refiero, por ejemplo, a la célebre perífrasis «purpúreos hilos de grana fina» (*Soledades* I, 162) para referirse a algo tan vulgar como la cecina de chivo; para el poeta sevillano eso no eran más que «exageraciones […] disformes y desproporcionadas» (Jáuregui 2002: 56).[11]

De gusanillos, pus y ratones ¿que vuelan? (versos 2, 5 y 6)

Comentado ese primer verso, cuya interpretación no plantea grandes problemas, pasamos al segundo («pues eres, poco verme, y mucho pus»), que, por el contrario, puede considerarse el más oscuro de todo el soneto. Lo primero que se observa es, como ya apuntó certeramente Cacho Casal (2003: 317), «una nueva parodia del estilo cultista, puesto que hay una burla de las construcciones con *poco* y *mucho*, tan frecuentes en las *Soledades*: "Si mucho poco mapa les despliega", "mucho oceano y pocas aguas prenden" o "mucho teatro hizo poca arena" (I, v. 194; II, vv. 75 y 771)».[12] Como más adelante veremos, hay algún otro ejemplo de uso de *poco* por parte de Góngora que puede ser claramente censurable desde el punto de vista de la gramática del castellano, y es probable que sea lo que se esté atacando y parodiando aquí. Cabe señalar, por otra parte, que ambos adjetivos-adverbios están presentes en el mismo verso de la *Receta para hacer Soledades* en el que aparece la púrpura

[11] Véase, a propósito de todo esto, Azaustre Galiana (1999: 35-36).

[12] A los que se pueden añadir: «que en letras pocas lean muchos años» (*Soledades* I, 943), «y mucha sal no solo en poco vaso» (*Soledades* II, 4; véase aquí luego), «de muchos pocos numeroso dueño» (*Soledades* II, 40) o «urna es mucha, pirámide no poca» (*Polifemo* 492). Y ello sin contar unos versos de un romance de Góngora («muchos siglos de hermosura / en pocos años de edad») que Quevedo imitó y parodió en más de una ocasión (Cacho Casal 2003: 47).

(«*poco*, *mucho*, si no, purpuracía»). Una vez detectado ese bastante evidente nivel de parodia, hay que adentrarse en la interpretación del verso, que causa una inmediata extrañeza por varias razones.

Pero antes de ahondar en esa exégesis, quiero recordar aquí, por juzgarlo muy pertinente, un texto quevediano (este sí de autoría indudable) sobre el que ya tratamos en un trabajo previo (García Rodríguez-Conde Parrado 2005: 121 y ss.) y que sigo considerando de capital importancia a la hora de analizar la parodia del estilo gongorino presente en estos textos atribuidos a don Francisco: me refiero a los preliminares (al parecer escritos hacia 1629) a su edición de la poesía de fray Luis de León, dedicada al conde-duque de Olivares, publicada en 1631 y enderezada a proponer un «contramodelo» de auténtica poesía castellana frente a la moda iniciada por Góngora: una poesía libre de «la confusión afectada de figuras y […] la inundación de palabras forasteras».[13] En ese opúsculo, Quevedo se basa en un pasaje de la *Poética* de Aristóteles al que aquel denomina «el texto del escándalo». Reproduciré aquí la paráfrasis de dicho pasaje que incluimos en el trabajo previo ya citado:

> En los citados preliminares a los poemas de Luis de León, Quevedo alega un pasaje de la *Poética* aristotélica (1458a) que los defensores de la *nueva poesía* traían en su defensa, pero manipulándolo a su antojo (siempre a juicio de Quevedo). En ese pasaje, el Filósofo afirma que para lograr una dicción poética 'perspicua' o 'clara' (σαφής), pero no 'plebeya' o 'vulgar' (ταπεινή), debe recurrirse a lo 'peregrino' o 'inhabitual' (ξενικὸν), concepto que abarcaría, entre otros elementos, la 'variedad de lenguas' (γλῶττα)[14] y la 'translación' (μεταφορά). Lanza Quevedo su ataque contra aquellos que, para defender su punto de vista, «descansaban la lección en ese punto», esto es, «no leían lo que sigue»:[15] y lo que sigue es una sentencia bien clara de Aristóteles en el sentido de que un estilo basado únicamente en esos recursos termina incurriendo en dos extremos viciosos: el *aenigma* (αἴνιγμα), cuando se abusa de la μεταφορά, y el *barbarismus* (βαρβαρισμός), cuando hay exceso de γλῶτται o vocablos extranjeros. [...] Lógicamente, el filósofo griego predica la mesura (τὸ μέτρον) en el empleo de esos medios para elevar la dicción poética, una mesura que debe lograr que tales medios queden discretamente ocultos, que no se note su empleo y, mucho menos, que parezcan alarde del

[13] Puede verse una edición del texto en Rivers (1998), en Quevedo (2003b: 127-161; ed. de A. Azaustre Galiana; la cita reproducida puede verse allí en p. 128) y en Quevedo (2017; ed. en línea de L. Schwartz y S. Fasquel).

[14] Con 'variedad de lenguas' Quevedo, como Aristóteles, hace referencia al empleo de términos no propios de la lengua en que se escribe: es decir, extranjerismos.

[15] Es lo que habían hecho, precisamente, algunos de los defensores de los polémicos poemas de Góngora, quienes citaron ese pasaje aristotélico pero solo en su primera parte, la que afirma que hay que recurrir a lo «peregrino e inhabitual»: así, Pedro Díaz de Rivas en sus *Discursos apologéticos* y Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute, en su *Examen del Antídoto* (de Juan de Jáuregui), aunque no en su *Parecer sobre las Soledades*, donde sí recordó la parte en que Aristóteles recomienda mesura en el empleo de esos recursos (véase Azaustre Galiana 2005: 55-56).

> autor, puesto que lo más probable es que su abuso termine causando mera risa (χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο).

Se ha señalado que esos preliminares a la edición de la poesía frailuisiana, dada su fecha de publicación, son una intervención tardía de Quevedo en la polémica, y dirigida más contra el gongorismo que contra Góngora. Es algo, sobre todo lo primero, que parece innegable, pero ello no se opone a que su autor viniera sustentando tales ideas desde hacía bastante tiempo, y probablemente desde que los dos grandes poemas gongorinos habían comenzado a difundirse (en 1613-1614, como bien se sabe).[16] Mi idea sigue siendo la expresada en el artículo del que procede la cita recién reproducida: que algunos de estos sonetos contra Góngora (como este Bl. 837) son en gran medida una demostración «práctica» de todas esas ideas aristotélicas. El poeta cordobés habría atentado contra los que son algunos de los conceptos clave de la teoría poética aristotélica y que giran en torno al concepto de 'mesura', de lo 'conveniente', de lo 'apropiado': de lo 'decoroso', en suma (τὸ μέτρον, τὸ πρέπον, τὸ ἁρμόττον); y atentar contra ello, sin intención lúdica y paródica, suponía hacer el mayor de los ridículos.[17] Quevedo (si es que es su autor) va a jugar, aprovechándolos y mezclándolos al dictado de su genio, con todos esos abusos denunciados por Aristóteles para demostrar sus tesis en unos poemas que son una combinación magistral de teoría y de práctica, o también, si se quiere, de lo burlesco y lo satírico: al mismo tiempo que se censura, se divierte al lector parodiando el estilo censurado.

---

[16] Azaustre (2003: 69) explica que este pasaje se alegó con bastante frecuencia en los textos que sustentaron las polémicas literarias de la época, incluido alguno de los que se consideran obra de partidarios de Góngora, como el mencionado *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba. Por otra parte, en una obra que no puede en modo alguno adscribirse con plena seguridad a Quevedo, pero que se le ha atribuido por parte de varios de sus editores modernos, el *Comento contra setenta y tres estancias* escritas por Juan Ruiz de Alarcón con motivo de la célebre visita de incógnito realizada por Carlos, príncipe de Gales, a Madrid en 1623 para tratar de conseguir la mano de la infanta María, hermana del monarca Felipe IV, encontramos ideas muy próximas a las vertidas en los preliminares a la edición de la poesía de fray Luis, igualmente «autorizadas» en Aristóteles y motivadas en este caso por el estilo más o menos «gongorino» empleado por el escritor novohispano en esas estancias celebratorias: «Parece que don Juan de Alarcón ha escrito setenta y tres estancias a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta de Castilla, que los setenta y dos intérpretes será fuerza que las declaren, si se han de entender; y la estancia que hay más, por faltar un intérprete para llegar al número de ellas, se quedará por entender hasta que Dios ordene otra cosa, por ser todas *metáfora de metáforas, enigma de enigmas y confusión de confusiones*. Aristóteles, en su *Poética*, hablando de la locución, dice «La bondad de la locución es que sea clara y no humilde". ¿Qué dirá don Juan viendo esto y que su elogio es una mezcla de metáforas y de nombres forasteros, usando de ellos tan mal que —como dice el mismo Aristóteles— quien hiciese esto pretende que su estilo sea ridículo? *Pues, haciendo su discurso de metáforas, fabricó un enigma y, componiendo de diversidad de lenguas, formó un barbarismo*» (Quevedo 2020d: 471-474; cursivas mías. En p. 485 insiste en ello: «Nótese con cuidado que todo lo que escribe o es humilde o enigma o barbarismo»).

[17] Bien lo señala Aristóteles, como decíamos, en el pasaje referido: «Pues quien emplee inadecuadamente metáforas, términos exóticos y demás figuras, *logrará el mismo efecto que quien deliberadamente busca hacer reír*» (Aristóteles 2011: 81; cursivas mías). Eso es precisamente lo que busca el autor de sonetos como Bl. 837 a costa de Góngora, quien, según ese texto aristotélico, habría hecho el ridículo, pues hacía eso mismo con un objetivo no paródico, sino totalmente serio.

Antes de volver sobre la exégesis del segundo verso del soneto, quiero recordar aún otro aporte de ese mismo artículo: el intento de explicación de otros dos versos de este soneto Bl. 837, el quinto y el sexto, a partir de esa teoría aristotélica (García Rodríguez-Conde Parrado 2005: 135). Dichos versos dicen, en la versión que transmite el MP 108: «Construie Gerigonza Parais / que circuncirca es del Polo mus». No tengo ninguna duda de que la forma correcta del final del primero de esos versos es «para is», siendo esta última palabra el pronombre fórico latino *is*, *ea*, *id*, aquí con el significado de «el que» o «ese que»,[18] correspondiendo el «que» al pronombre relativo que abre el verso posterior, en una estructura sintáctica que calcaría la latina *is qui*.

Jerigonza es término con el que Quevedo califica en varios textos genuinos suyos el «idiolecto» poético gongorino: de nuevo, me veo obligado a recordar el soneto de la *Receta para hacer Soledades*, en cuyo segundo verso se la incluye con la magistral tmesis «la jeri (aprenderá) gonza siguiente». Aparece también en el poema Bl. 840, vv. 17-19 («Este a la jerigonza quitó el nombre, / pues después que cantó cíclopemente, / la llama jerigóngora la gente»), en el remate de la *Aguja de navegar cultos*, que se inicia, como ya dijimos, precisamente con el soneto de la *Receta* («Mientras por preservar nuestros Pegasos / del mal olor de culta jerigonza, / quemamos por pastillas Garcilasos») o en el pasaje de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* en el que se ridiculiza a un poeta que lee una «canción cultísima», la cual estaba «atestada de latines y tapiada de jerigonzas» (Quevedo 2003e: 608). Y también lo emplea, como era previsible, en los citados preliminares a las poesías de Fray Luis («inundación de jerigonzas»: Quevedo 2003b: 145).[19]

En ese mismo soneto de la *Receta*, con el que parece evidente que tiene bastante relación el Bl. 837 que analizamos aquí, se incluye como término gongorino también el verbo *construye* (v. 4: «candor, *construye*, métrica armonía»): dicho verbo está empleado en nuestro soneto con toda intención, pues, además de ser un latinismo cuya aplicación a 'jerigonza' resulta ya de por sí muy chocante

[18] Posibilidad ya apuntada por Arellano (1984: 537). Cacho Casal (2003: 319-320) trabajó en principio sobre esa hipótesis (para mí, insisto, certeza), pero intentó también buscarle un sentido a 'paraís' interpretándolo como apócope de 'paraíso' y proponiendo que «jerigonza paraís» equivale a *poesía elevada*. Me parece una exégesis no solo errada, sino innecesaria, aunque no tanto como la que llega a sugerir allí en nota al pie: «par ais», que significaría, según Cacho, «igual a lo que afirmas»; de ser eso de verdad latín y significar algo, significaría «dices lo igual» o «dices lo mismo».

[19] Así se define el término en el *Diccionario de Autoridades* (s.v. Gerigonza): 1.- «El dialecto o modo de hablar que usan los Gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos, adaptando las voces comunes a sus conceptos particulares, e introduciendo muchas voluntarias. Covarr. siente puede venir esta voz del nombre Latino *Gyrus, ri,* por la vuelta y rodeo que hai en las voces y mudanza de la significacion: o que se pudo decir quasi *Gregigonza,* por lo peregrina que era en lo antiguo la lengua Griega. Llámase tambien Germanía»; 2.- «Se llama por extension todo aquello que está obscuro, y dificultoso de percebir o entender», significado que se ilustra con una primera cita del propio Quevedo (la presente en *La Fortuna con seso*), seguida de otra del *Quijote*.

(estaríamos ante una especie de *contradictio in terminis*, según lo que ahora vamos a explicar), es un tecnicismo fundamental en la enseñanza de la gramática latina, pues como bien señala *Autoridades*, 'construir' es en la Gramática «traducir literalmente una lengua en otra», y se empleaba, sobre todo, para traducir del latín al castellano. Aunque, aplicado estrictamente al latín, suponía ordenar, para traducirla, la frase según el orden de palabras habitual en la lengua de destino: sería algo así como el análisis morfosintáctico actual de una frase latina que intentamos o mandamos traducir. Ese verbo lo encontramos también en otros textos paródicos antigongorinos de Quevedo, como el ya citado (ver nota 8) soneto Bl. 534 («Leí los rudimentos de la aurora»), cuyo tercer verso se burla de «la pira y el *construye* y ascendía», en *La culta latiniparla*, donde hablando de un papel escrito por la dama «culta y hembrilatina» a la que va dedicada la obra, se dice que era tan abstruso, que «no bastó *construirle* ni estudiarle, y así le conjuramos» (Quevedo 2003a: 98-99) y también, dos veces, en el *Discurso de todos los diablos* (Quevedo 2003d: 534 y 536), así como en las décimas «Con tres estilos alanos» (Quevedo 2020f: 876).[20] Lo vemos, así mismo, empleado por parte de alguno de los partidarios de Góngora y también a propósito de las dificultades de intelección que plantea la sintaxis de sus versos; así, en el *Parecer* del Abad de Rute: «a la verdad, es terrible cosa que en mi lengua materna haya yo de andar como en un Aristóteles o en un Persio, o en otro autor difícil griego o latino, juntando partes, *construyendo* y adivinando qué quiso decir en aquello o en eso otro» (Fernández de Córdoba 2015 *en línea*; cursiva mía).

Así pues, en el quinto verso del soneto se le pide a Góngora, con todo desprecio, que se dedique a algo imposible como es «construir» una jerigonza y hacerlo para ese que «circuncirca es del polo mus». En el citado trabajo anterior ya explicábamos cómo, a nuestro juicio, este verso resulta un perfecto ejemplo práctico de parodia antigongorina basada en los presupuestos de la *Poética* aristotélica que antes hemos recordado: en primer lugar, y dejando a un lado la clara burla del hipérbaton gongorino, en él se acumulan hasta tres *glóttai* o vocablos extranjeros, que son los latinismos crudos 'circuncirca' y 'mus', más el término 'polo', usado de manera exclusiva por los poetas (ya los latinos, pero también los españoles de la época por imitación de aquellos) en el sentido de 'cielo'.[21] Y esas tres *glóttai*, que, por su exceso, hacen que el verso sea un puro *barbarismós*, forman, a su vez, una

[20] Alonso de Castillo Solórzano (2003: 334), en un romance que incluye en sus *Donaires del Parnaso* y en el que parodia «el docto lenguaje culto», dice a propósito de los poemas que se escribían con dicho lenguaje: «No ha de hallarse luego claro, / bien es que tenga rebusco, / que todo culto poema / ha pecado de inconstructo». Cinco versos después, a tal estilo lo tilda de «jerigonza», y vuelve a hacerlo hacia el final del romance (v. 107).

[21] Valga un solo ejemplo del mismo Góngora (*Soledad segunda*, vv. 893-894): «en desatarse, al polo ya vecina, / la disonante niebla de las aves». Jammes (en Góngora 1994: 565) lo parafrasea así: «en deshacerse la bandada de aves que estaban ya cerca del cielo».

translación o *metaphorá*, lo que da lugar, a su vez, al *aenigma*: es decir, justo lo que Aristóteles aconsejaba encarecidamente evitar. Y como ya propusimos en su momento, la solución a ese «enigma» planteado por la «barbarística» metáfora «mus del polo circuncirca» es ni más ni menos que «el ratón (*mus*) del cielo (*polo*), dando rodeos por él»:[22] es decir, el murciélago o murciégalo, animal con el que Quevedo asocia la oscuridad gongorina en algunos de sus textos polémicos contra ella; así, de nuevo, en *La culta latiniparla*, en cuya dedicatoria al lector se lee: «por todas estas cosas he resuelto de fabricarte este lampión contra palabras murciégalas y razonamientos lechuzas» (Quevedo 2003a: 101); y más claro aún en la continuación del pasaje ya citado arriba de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*: «y a la oscuridad de la obra, que era tanta que no se vía la mano, acudieron lechuzas y murciélagos, y los oyentes, encendiendo linternas y candelillas, oían de ronda la musa, a quien llaman "la enemiga del día, que el negro manto descoge"» (Quevedo 2003e: 610).[23] Es decir, que si designar al murciélago como «ratón del cielo» ya sería bastante duro de aceptar como metáfora, emplear para ello dos latinismos y crear la expresión «mus del polo» es incurrir en un enigma y un barbarismo flagrantes que Aristóteles habría condenado sin remisión posible. Recordemos que el Filósofo indicaba que, cuando se abusa de los extranjerismos y de las metáforas, se incurre en enigma *o* en barbarismo. Pues bien, seguramente para Quevedo la conjunción empleada por el filósofo griego posee un valor copulativo y no disyuntivo:[24] esto es, que quien cometía el citado abuso caía al mismo tiempo en los dos vicios; de ahí que Quevedo construya estos versos mezclando ambos procedimientos, lo que dificulta mucho más su interpretación.

Por tanto, lo que los versos quinto y sexto del soneto Bl. 837, atribuido a Quevedo, le dicen a don Luis (de Góngora) parece ser simple y exactamente esto: «Escribe tus ininteligibles poemas para [que los lean] los murciélagos», que son los únicos seres capaces de «ver» en medio de la más absoluta oscuridad, un concepto clave, como es bien sabido, en la polémica gongorina.

---

[22] Considero que el muy raro adverbio latino *circumcirca* está empleado ahí en ese doble sentido: los rodeos constantes que en su vuelo da el murciélago y el rodeo que supone designarlo con una expression tan rebuscada y enigmática como «mus del polo» = «ratón del cielo». En nuestro trabajo anterior proponíamos también que Quevedo pudiera estar jugando con las dos posibles etimologías de 'murciélago': la que parece ser la correcta (de *mus* y *caecus*: 'ratón ciego' = murciégalo) y la incorrecta, originada por etimología popular (de *mus* y *caelum*: 'ratón del o que se mueve por el cielo' = murciélago).

[23] La parte final de la cita procede del romance «Sale la estrella de Venus», que, aunque hoy suele atribuirse a Lope de Vega, en el siglo XVII se consideraba obra de Góngora (véase la nota de la editora en la edición a la que remitimos)

[24] Véase la clarificadora nota de Azaustre en la ed. citada (Quevedo 2003b: 134, n. 28); también en Azaustre Galiana (2003: 71-72).

Considero, además, que al lector culto de la época, este verso («que circuncirca es del polo mus») le evocaría otros dos de la literatura latina terminados en el mismo monosílabo, y que seguramente haya tratado de imitar Quevedo aquí: sobre todo uno celebérrimo de Horacio en su *Ars poetica* (v. 139), el del «parto de los montes» (*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*), y también otro de Virgilio en el primer libro de sus *Geórgicas* (v. 181): *tum variae inludant pestes: saepe exiguus mus*. De hecho, es el propio Quevedo quien mencionará ambos versos en los mismos *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León* al remitir en ellos a un pasaje de la *Institutio oratoria* de Quintiliano en el que este los trae a colación:

> De todo esto se asegura quien ama la propiedad y la luz, y la escribe y las razona. Severo censor es Quintiliano, y en el lib. 8 de sus *Instituciones*, cap. 3, alaba en Virgilio lo que un mal culto usurpador deste buen renombre arrojara por bajo y asqueroso. Virgilio en la *Geórgica*, lib. 4 [error por '1']: *Saepe exiguus mus* (Muchas veces el pequeño ratón). Pondera el severo Fabio: *Nam epitheton exiguus, aptum proprium efficit, ne plus expectaremus; et casus singularis magis decuit, et clausula ipsa unius syllabae non usitata addit gratiam; imitatus est utrumque Horatius: Nascetur ridiculus mus* (Porque el epíteto pequeño [es decir, *exiguus*], acomodado y propio, previene para que no esperemos más, y el caso singular fue más conveniente, y la cláusula de una sílaba añadió gracia. Las dos cosas imitó Horacio: Nacerá el ridículo ratón).[25]

Teniendo muy en cuenta, pues, todo lo anterior, es como creo que podemos enfrentarnos a la exégesis del oscuro y complejo segundo verso del poema, en el que, para apurar bien los niveles de parodia que, a mi juicio, podría ocultar, hay que tener también muy presente la teoría poética aristotélica sobre los enigmas y los barbarismos. Tras detectar el plano paródico más superficial, el de la imitación risible de las fórmulas gongorinas de *poco* y *mucho*, entramos en otro más profundo analizando el primer sintagma —«poco verme»— de los dos que forman este verso de bimembre construcción.

La muy extraña expresión «poco verme» tiene, en principio, una clara apariencia de solecismo en castellano, pues en esta lengua no es admisible la conexión entre el adjetivo o adverbio 'poco' y un infinitivo 'verme', si tal sintagma funciona como atributo. Y es que, en principio, parece que la única posibilidad de entender en estricto y correcto castellano esa parte del verso es interpretar *verme* como infinitivo de *ver* más el pronombre personal *me* como complemento directo. La expresión 'poco verme' podría tener sentido en alguna frase del tipo «de tan poco verme, ya no me conoces» o algo similar, pero nunca, insisto, funcionando como

[25] Quevedo (2003b: 149). Las acotaciones entre corchetes son mías. También Cacho Casal (2003: 320) considera probable que en el sexto verso del soneto haya un guiño al verso del *Arte poética* de Horacio, pero no menciona el de Virgilio.

atributo: *«ser alguien poco verme». Habría, si acaso, pero con mucha licencia, la posibilidad de entenderlo como «(tú eres) poco (para) verme (a mí)» o «tú eres *de* poco verme» (es decir, «tu costumbre es verme poco», *ergo* «no te gusta verme») o algo así, y que es lo primero a lo que le suena al lector cuando lo conecta con el «Ten vergüenza» del primer verso.[26] Pero, en realidad, la expresión presente en ese verso solo tendría sentido si *verme* fuera un adjetivo o un sustantivo. ¿Existe en castellano tal adjetivo o sustantivo? Según el *DRAE*, sí, pues s.v. *verme* define: «zool. Gusano y, en especial, lombriz intestinal».[27] Pero la acotación inicial de dicha definición es bien clara: se trata de un término que se emplea en el ámbito estricto de la zoología, puesto que el común de los mortales castellanohablantes decimos 'gusano'. Y, desde luego, en la época de Quevedo solo los muy «cultos» conocerían el significado latino a partir de *vermis*. Cabe señalar aquí que la primera aparición de 'verme' en el diccionario de referencia para el español se da en la edición de 1899 y aparece definido sólo como «lombriz intestinal», con la indicación de que es voz del ámbito exclusivamente médico. Por lo tanto, entendido como 'gusano', *verme* era, en el momento en que se escribió el soneto, un latinismo crudo y, por tanto, una *glótta*, en terminología aristotélica.

En el caso de *poco* está, además, su ambigüedad, pues puede emplearse en castellano, sea como adjetivo, sea como adverbio, haciendo referencia tanto a la cantidad («poco pan») como a la cualidad («poco hombre»), pero, en principio y estrictamente hablando, no puede aplicarse en castellano en referencia al *tamaño* de algo, salvo que lo hagamos como licencia poética: así, «poco pan» se refiere a una cantidad pequeña de pan («en relación con cierto valor contextualmente determinado», según acota el *DRAE* en la segunda acepción: así, en «es poco pan para todos estos comensales»), pero no tiene por qué hacerlo a un pan pequeño, y «poco hombre» se emplea para referirse a alguien de cuya hombría (*cualidad* de varón) se duda, pero no indica que sea de baja estatura (aunque sí se podría «jugar del concepto» —y sería bien quevedesco— si es un varón de muy baja estatura y muy cobarde al mismo tiempo). Por lo tanto, si entendemos *poco* en su sentido de 'escasamente' y *verme* como latinismo crudo, tendríamos la expresión «poco gusano» (que sería algo así como «escasamente gusano»); pero entonces esa especie de lítote no sería ofensiva para con Góngora, pues ¿qué

[26] Ese tipo de interpretación es más o menos la que ensaya Celma Valero (1982: 52, n. 56), conectándola con la expresión «no poder ver a alguno», o sea, aborrecerlo: «así *eres poco verme* podría significar que, según Quevedo, Góngora lo aborrece».

[27] La interpretación de *verme* como 'gusano' está ya apuntada en la edición de Blecua y recogida después por Arellano (1984: 537) y Cacho Casal (2003: 317), quien señala que, además de latinismo, podría considerárselo un italianismo. Y es cierto que en algunas lenguas romances, como el italiano ('verme'), el francés ('ver') o el portugués ('verme'), al 'gusano' se lo nombra con el vocablo descendiente del latín *vermis*, pero no en castellano, donde solo pervive como cultismo (y en compuestos cultos, como 'vermífugo').

insulto hay en decirle que es «poco gusano»? Para que haya insulto, el término modificado por 'poco' tiene que ser claramente positivo, como en el citado caso de «poco hombre». Por tanto, si entendemos *verme* como infinitivo, el verso no funciona por absurdo, y si entendemos *poco* en ese sentido de «escasamente» y *verme* como latinismo por 'gusano', entonces tiene sentido, pero tampoco funciona por no constituir un insulto.

Ahora bien, entendiendo *poco* con valor de adjetivo referido al tamaño y en el sentido de 'pequeño', 'diminuto', y *verme* como latinismo crudo, obtendríamos que la frase *eres poco verme* significa «eres un pequeño gusano», «un gusanillo», «una sabandija»;[28] insulto de, relativamente, fácil interpretación recurriendo a la parodia de los —supuestos— solecismos gongorinos. Pues, como ya apunté más arriba, el poeta cordobés tiene algún ejemplo en sus poemas mayores de ese uso de 'poco' que es, en principio, inadmisible en la gramática (aunque no en la poética) castellana: por ejemplo, en el cuarto verso de la segunda *Soledad*, el cual dice, refiriéndose a un arroyo que, apenas nacido de una roca, ya se adentra en el mar: «y mucha sal no solo en poco vaso / […] bebe»; así lo parafrasea Jammes (Góngora 1994: 421): «y no solamente bebe en *pequeño vaso* mucho agua [*sic*] salobre» (cursiva mía), el cual explica en la página previa: «en su reducida desembocadura». Por tanto, si Góngora puede emplear «poco vaso» en el sentido de «pequeño vaso», es lícito pensar que Quevedo, o quien fuera el autor del soneto Bl. 837, puede emplear «poco verme» en el de «pequeño gusano» precisamente para burlarse de esos usos lingüísticos y estilísticos del poeta cordobés.

Antes de seguir adelante, podemos traer a colación un pasaje de Quevedo en el que este censura tal tipo de construcción no en Góngora, sino en alguien que lo imitó en un verso que muestra esa combinación de 'poco' y 'mucho': en concreto, Juan Pérez de Montalbán. Como es sabido, Quevedo enderezó una célebre sátira, *La Perinola* (fechada en 1632 por su último editor, Fernando Plata), al «retacillo de Lope» (así se denomina en ella a Pérez de Montalbán) cuando este publicó su algo extravagante miscelánea *Para todos*. Al comentar pasajes procedentes de una canción allí contenida, la crítica de Quevedo se detiene a afearle el empleo del referido cliché estilístico de cuño gongorino: «Y el llamar a la culebra *dama*, o a la lagarta, es cosa para que los proprios lagartos se mueran de risa. Acaba con este verso: *corriendo, en poco salto, tierra mucha*; y, demás de ser esto imposible, no se entiende poco ni mucho» (Quevedo 2020c: 356).[29]

[28] *Autoridades*, s. v. sabandija: «Animalillo imperfecto de los que se crían de la putrefacción y humedad de la tierra. […] Lat. *Animal imperfectum*. ***Vermis***, ***is***. […] Por traslación significa la persona pequeña o despreciable, por su forma, acciones o estado. Dícese por dicterio».

[29] Cabe señalar que el verso de Montalbán se aplica nada menos que a un lagarto que corre raudo al escuchar «el silbo de su dama», la cual, como apunta bien y con malicia Quevedo, no sabemos si es culebra (puesto que «silba») o lagarta; a ello se añade que «es imposible» que un lagarto, dando un *pequeño* salto, recorra mucha tierra.

Volviendo, pues, sobre la intelección de *verme* como 'gusano' y de *poco verme* como 'gusanillo', observamos que se compadece perfectamente con la segunda parte del verso, *mucho pus*, dado que ambas expresiones, unidas, remiten al campo semántico de la infección, la podredumbre, la corrupción, e, incluso, la muerte, un campo explotado en otros textos antigongorinos atribuidos a Quevedo, como los tercetos del soneto Bl 838 «¿Qué captas, noturnal, en tus canciones…?» (*viscerable cacoquimia*, *mumia*,[30] *estomacabundancia*).[31] En lo que atañe a *pus*, es preciso señalar que en tiempos de Quevedo tal término, al contrario de lo que sucede hoy en día, era de uso muy poco común fuera del ámbito de la medicina y la cirugía. Así lo señala expresamente *Autoridades*, que es el primer diccionario del castellano en que se recoge (ed. 1734): «La sangre corrompida, encrassada y reducida al color blanco que comúnmente llaman materia. Es voz puramente latina, y usada de los médicos y cirujanos. *Lat. pus*, *puris*». Efectivamente, el término usado y conocido entonces era 'materia',[32] por lo que *pus* debía de sonar a los lectores legos (si es que los tuvo este soneto) tan peregrino como *verme*: es, por tanto, otro extranjerismo (no obstante, luego volveré sobre él para analizar qué significado puede tener ahí unido a *mucho*).[33]

Tendríamos así un verso que contiene dos insultos, «pequeño gusano» y «gran cantidad de materia (purulenta)», que, unidos, son de por sí evidentemente agresivos contra Góngora, al que empequeñecen y parangonan con lo putrefacto y repulsivo, razón por la cual el cordobés debería avergonzarse y «purpurarse». En dicho verso, su estilo literario se parodiaría, pues, recurriendo tanto al solecismo (la unión de *poco* con *verme*, del mismo modo que Góngora hablaba, por ejemplo, de *poco vaso*) como a las *glóttai* (los latinismos *verme* y *pus*), que conducen al indeseable «barbarismo».

Ahora bien, la pregunta que podemos plantearnos tras haber llegado hasta aquí (sin haber avanzado mucho respecto a anteriores exégetas del soneto) es la siguiente: ¿y qué pasa con el «enigma»? ¿acaso lo hay en este verso como evidentemente lo hay en el *mus del polo* (= 'murciélago') del sexto? A mi juicio, sí pueden

---

[30] Para la interpretación de *mumia* —que no *munia*, lectura que da el ms. BMP108 y que rompe la rima, ni *numia*, que es como lo editó Blecua— véase Cacho Casal (2003: 353-354) y García Rodríguez-Conde Parrado (2005: 113-114).

[31] Por otra parte, aunque de por sí *verme* o 'gusano' posee suficiente potencia como insulto a un rival, es posible que Quevedo tuviera en mente algún pasaje célebre que incluyera el término, como puede ser el versículo de uno de los Salmos más conocidos y empleados en la liturgia, el XXII (*Deus, Deus, respice in me: quare me dereliquisti?*), cuyo versículo sexto reza: *Ego sum vermis et non homo: opprobium hominum et abiectio plebis* («Un gusano soy y no un hombre: oprobio de los hombres y desprecio de la gente»).

[32] «Materia en las heridas, es la podre que sale dellas. Lat. *pus puris*» (*Covarrubias*).

[33] Es decir, que para entender bien la extrañeza que tenía que provocar por entonces todo el segundo verso del soneto, y no solo su primera parte, tenemos que tener muy en cuenta ese carácter de tecnicismo médico que entonces tenía *pus*, abstrayéndonos del hecho de que hoy en día sea una palabra de uso bastante común y habitual en castellano.

proponerse hipótesis que expliquen los posibles acertijos o *aenigmata* que encierran las expresiones «poco verme» y «mucho pus». Y las soluciones que propongo para ellos están, como se verá, en perfecta consonancia con otros elementos cotextuales tanto del primer cuarteto como de todo el soneto.

Comenzando por «poco verme», si aceptamos que su significado es el de «pequeño gusano», podemos plantearnos si está empleado ahí casi como un mero pleonasmo (pues todo gusano suele ser, por definición, pequeño) o si hay algo más; es decir, que creo pertinente preguntarse qué aporta el adjetivo *poco* a un insulto (*verme*, 'gusano') que ya funciona por sí mismo como tal. Opino que más bien aporta eso: muy poco. Y llegados a este punto, podemos entrar en un nivel más profundo de exégesis de la parodia, y tal vez se considere lícito poner ese sintagma «poco verme» en relación con una palabra que es el diminutivo, procedente del latín, de la propia palabra *verme*; me refiero a 'vermículo' (de *vermiculus*). Con ese nombre se designaba específicamente un tipo de gusano diminuto: en concreto, aquel que se engendra en el interior de la grana o coco (*coccus*), pequeña excrecencia o agalla que se forma en la corteza de la coscoja (*Quercus coccifera* L.). De ese gusano, conocido también como 'quermes' (de donde el 'carmesí' y probablemente también el 'carmín'), se obtenía un apreciado polvo de color *rojo* que se empleaba para teñir de ese color las telas,[34] del mismo modo que se obtenían el 'múrice' y la 'púrpura' (otra vez la púrpura…) a partir, como se sabe, de un molusco gasterópodo marino. Así, lo explicaba por entonces Francisco Cascales en una de sus célebres *Cartas filológicas* (1930: I, 33):

> El color rojo no sólo nos le da la púrpura y el *buccino*, que es especie de púrpura a manera de caracol o bocina, de la cual toma su nombre, pero el *vermículo*, que en lengua púnica se dice 'carmín', como siente Rodigino, y la *ochra*, y el *sil*, y el *minio*, y el *croco*, y el *coccino*, y la *sandyx*, y otras cosas (década 1ª, epíst. 5ª, *Sobre la púrpura y «sindon»*).[35]

Pero, avanzando otro paso en nuestra exégesis, lo que más nos interesa aquí es que 'vermículo', por esa relación con el color rojo que se acaba de explicar, es el étimo de un adjetivo castellano estrechamente relacionado con el color rojo y que poseía connotaciones muy negativas en tiempos de Quevedo. Así, Juan López de Velasco (1582: 54), en su *Orthographia y Pronunciación castellana*, ya explicaba: «Del italiano parece que traen *b* por *v* 'bermejo', de *vermiglio*, aunque también

[34] En *Autoridades* se define 'grana' como «Paño muy fino de color *purpúreo*, llamado así por teñirse con el polvo de ciertos *gusanillos* que se crían dentro del fruto de la coscoja, llamado grana» (cursivas mías).

[35] En el soneto de Quevedo *A un tratado impreso que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto* y que comienza «Leí los rudimentos de la aurora» (ya recordado un par de veces en este trabajo), se recogen esos elementos: «lo purpurizante de la hora», «el múrice y el tirio y el colora».

este será del latino *vermiculo*, un gusanillo de que se hace la grana», y en la p. 127 insiste en que 'bermejo' viene de *vermiculo*, y también el verbo 'bermejear'. Ello demuestra que ya en el siglo XVI se tenía plena conciencia del origen de ese adjetivo ('bermejo' < *vermiculus*).[36]

Y llegados a este punto, apenas hace falta recordar, por ser bien sabidas y estar detenidamente estudiadas, esas muy negativas connotaciones que 'bermejo' tenía en la época: además de, o unidas a, las consideraciones fisiognómicas que ya desde la Antigüedad hacían del bermejo —el pelirrojo e incluso el rubio— un sujeto cuando menos peligroso, está la conexión de ese adjetivo en tiempos de Quevedo con lo judío y, especialmente, con «el peor» de todos los judíos (a ojos de los cristianos): Judas Iscariote. De ello tenemos abundantes testimonios en la literatura del Siglo de Oro y, especialmente, en el propio Quevedo, tal como indicaba González Ollé (1981: 155) en su estudio sobre el asunto. Recordemos una de las apariciones más célebres del adjetivo en la prosa quevediana: en algunas de las versiones del *Buscón*, la descripción del dómine Cabra incluye como característica su «pelo bermejo», con el añadido «no hay más que decir para quien sabe el refrán», y ese refrán lo explicita a renglón seguido una de esas versiones («que dice *ni gato ni perro de aquella color*»).[37] El mismo González Ollé (1981: 156) recoge más de veinte refranes en ese sentido, entre los cuales encontramos una versión extensa del antes citado en la que aparecen tanto el perro —animal al que se aludirá en el tercer y cuarto versos del soneto en referencia a la condición de judío— como Judas («Rubicundo era Judas el traidor: ni mujer ni hombre ni perro ni gato de aquella color»),[38] así como otro muy significativo: «Bermejo o cordobés o diente ahelgado,[39] dalo al diablo».

---

[36] E incluso a finales del siglo anterior, si atendemos el testimonio del *Vocabulario eclesiástico* de Rodrigo Fernández de Santaella recogido en el CORDE, donde se data en 1499: «Coccus. ci. griego. masculino género la grana que en latin se dize granum o *el color bermejo que tambien se dize vermiculus* y haze se dela grana que nasce en la coscoja y es como sangre muy pura» (cursivas mías). El *Diccionario de Autoridades* recoge una etimología diferente, y bastante improbable, que toma del *Tesoro* de Covarrubias (1611), sin declararlo: «Es voz compuesta de *Ber*, que en Arábigo significa tierra del campo, y del nombre *Minium*, que en Castilla se llama Bermellón». En cambio, el diccionario etimológico de Francisco del Rosal (anterior al *Tesoro*) sí propone el origen a partir del nombre latino del gusano, pero probablemente lo tome, al menos en parte y también sin declararlo, de la obra de López de Velasco, dadas las evidentes coincidencias: «El ital. dice Vermiglio del lat. Vermiculo un Gusanillo de que se hace la grana; y de aquí Bermellón; de donde a qualquier gusanillo llamamos coco, que es el nombre de la grana en gr. y lat. y asi cochinilla ciertos insectos bermejuelos» (consultado en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, en la web de la Real Academia).

[37] Quevedo volverá a mencionarlo en *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (Quevedo 2003e: 759), igualmente refiriéndose a Judas.

[38] Otro refrán recogido por González Ollé en el que se pone en conexión el color bermejo con el apóstol traidor es «Si bermejo no hubiera sido Judas, a Cristo no hubiera vendido».

[39] 'Ahelgado' o 'helgado' designa, en los diccionarios históricos del castellano, al que tiene los dientes muy separados entre sí, no al propio diente. Probablemente el refrán se refiera, por sinécdoque, al que padece tal defecto, equiparable a ser 'bermejo' y a ser 'cordobés'.

Decíamos y demostrábamos más arriba que en esos tiempos se tenía conciencia de la relación etimológica entre el latín *vermis* y el adjetivo 'bermejo'; pero es que, además, contamos con un testimonio muy significativo del propio Quevedo en ese sentido. En 1626, respondió con un texto de abierta índole polémica a la censura que había divulgado el padre jesuita Juan de Pineda contra la primera edición de su *Política de Dios*. Consta por otros testimonios, entre otros uno del propio Luis de Góngora, que dicho padre jesuita era «bermejo», esto es, pelirrojo,[40] lo que no dejará de aprovechar Quevedo para zaherirlo en varios pasajes de su texto;[41] más adelante recordaremos, a otro propósito, uno de ellos, en el que el escritor madrileño llega a apuntar la conexión de ese color rojizo del jesuita con el judaísmo, pero aquí nos interesa otro que es especialmente significativo para lo que venimos exponiendo y que reza así: «Esto no es condición de vuestra paternidad, sino de picaza, sentarse solo en las mataduras, gusano que se cría en lo podrido. Bermejo tiene las tres partes del *vermis*» (Quevedo 2020b: 176).

A partir de este testimonio, parece que no puede negarse, incluso con las dudas de interpretación que plantea esa última frase,[42] que Quevedo conocía la relación etimológica entre el adjetivo 'bermejo' y el sustantivo latino *vermis*. La mención del 'gusano' que nace en y de la podredumbre (término además estrechamente relacionado, como decíamos, con el *pus*) parece haber activado en Quevedo el recuerdo de esa relación etimológica.

Así pues, si se acepta esta hipótesis explicativa del «poco verme» del segundo verso del soneto Bl. 837, el mensaje lanzado contra Góngora en la primera parte de dicho verso sería: «don Luis, eres un bermejo (o sea, tan judío como Judas)», con lo cual, en los dos primeros versos, tendríamos una insistencia en el color rojo a través de dos elementos que lo aluden, uno de manera bastante más clara (o, si se prefiere, menos «enigmática») —*púrpura*— que el otro —*poco verme* ('pequeño gusano') > 'vermículo' > 'bermejo'—, pero ambos de un modo que claramente parodia la poesía puesta entonces de moda por los «cultos».[43] Las pullas contra

[40] Góngora, en el segundo verso de su soneto contra Pineda que comienza «¿Yo en justa injusta expuesto a la sentencia?», lo llama «padre azafranado» (Góngora 2019: 1006).

[41] Así en Quevedo (2020b: 182, 188 y 227).

[42] María Jose Alonso (quien amablemente dirigió mi atención hacia este pasaje durante el encuentro científico del que deriva la presente publicación) señala en nota: «Entiendo que las tres cualidades que reuniría Pineda para que le siente bien el apodo de "bermejo" serían su pelo rojo, su condición de gusano y también de insecto». En mi opinión, Quevedo estaría ahí jugando con el metalenguaje: la expresión «las tres partes» podía significar en esa época «las tres cuartas partes de algo»; así lo vemos, por ejemplo, en el soneto de Quevedo que lleva el epígrafe «Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone» (Bl. 522) y que comienza: «Si no duerme su cara con Filena, / ni con sus dientes come, y su vestido / las tres partes le hurta a su marido, / y la cuarta el afeite le cercena» (es decir, las tres partes de ella misma, o de su cuerpo). Partiendo de ese testimonio, creo que puede interpretarse que, según Quevedo, tres cuartas partes (aproximadamente, claro) del adjetivo 'bermejo' son, o proceden de, *vermis* (esto es, la primera parte: 'berme-'), siendo la cuarta parte el sufijo —*jo*, procedente del —*culus* latino.

[43] Y en ambos casos, haciendo referencia a dos elementos de la naturaleza, uno de origen marino y otro terrestre, que se empleaban en la época como tintes de color rojizo.

Góngora apuntando a su condición de converso (y de judaizante) no empezarían, por tanto y como siempre se ha interpretado, en el «tus» al final del tercer verso (y en otros del soneto; para todo ello véase luego), sino ya en los dos primeros.[44]

Tal interpretación de «poco verme», una vez que se va más allá del insulto a Góngora llamándolo 'gusanillo', ya no parece tener mucho sentido combinada con «mucho pus» si entendemos esta expresión como «gran cantidad de infecta materia (purulenta)». Ello obliga a intentar descubrir en ese segundo elemento del verso otra información 'codificada' que sea coherente con el primero en ese nivel profundo de exégesis de la parodia que hemos logrado alcanzar. En este caso, confieso que la vía de intentar su explicación por el latín me ha resultado completamente estéril, puesto que *pus* es un término de significado fisiopatológico tan restringido, que no he podido hallar el modo de «decodificarlo» recurriendo a esa lengua.

Pero la indagación por la vía de la otra gran lengua de cultura de Occidente, el griego, sí que ha ofrecido una posibilidad de interpretación que considero, modestamente, aceptable. Recordando que en el verso 66 de un romance-vejamen relativamente célebre («Tenemos un doctorando») fechado en 1611 —no mucho antes de que se difundieran el *Polifemo* y las *Soledades*—, el propio Góngora había hecho ya un juego de palabras con el sustantivo que en griego designa el 'pie' («este nieto de *Pus Podos*, / por lo cumplido de pies»), pensé que tal vez el autor del soneto Bl. 837, que nos ocupa, pudo realizar ese mismo juego en su segundo verso: en él, por tanto, *pus* podría tener una primera lectura como latinismo ('materia purulenta') y una segunda como grecismo con ese significado de 'pie', palabra cuyo étimo latino aparece, por cierto, al final del verso duodécimo («mi pes»). Y si aplicamos esa vía de explicación por la lengua griega también al otro elemento del sintagma, *mucho*, llegamos al término griego equivalente, que no era otro, como es bien sabido, que *poly*. ¿Y se me permitirá proponer la posibilidad de que exista en «mucho pus» un juego de palabras que remite a *polypus* («de muchos pies —o patas—»), grecismo que, pasando por el latín, da nuestro común 'pulpo'? Pero si se me permite, al punto se me preguntará, y con razón, qué puede pintar aquí ese otro animal y si hay alguna razón para que aparezca en este contexto de ataque e insulto al gusanillo (y bermejo) Góngora.

Diré, de entrada, que la «reputación» de ese molusco cefalópodo en los tiempos en que se escribió este soneto (dejando a un lado el aspecto gastronómico) era bastante negativa debido a ciertas costumbres —algunas ciertas y otras no tanto—

[44] Cacho Casal (2003: 318), tan perspicaz y acertado en muchas de sus apreciaciones, propone una explicación para todo el segundo verso la cual es, a mi juicio, muy poco aceptable por demasiado enrevesada, pero que curiosamente (y en ello sí creo que acierta) apunta también a que hay alusiones antijudaicas en él: partiendo en dos la palabra «verme», alegando que «poco verme» significaría que Góngora lo es «solo a medias» (??), y uniéndole el monosílabo «pus», llega al adjetivo latino *verpus*, que significa 'circuncidado' y, por tanto, 'judío'.

que se le atribuían y que fácilmente se trasladaban, por vía de tropo, a los seres humanos a los que se asimilaba con él. A este marino animal se le achacaba una marcada lujuria, una voracidad extrema y un talante taimado, voluble y «camaleónico», propio de lisonjeros aduladores; existían, de hecho, varios adagios erasmianos que tenían al pulpo como protagonista, y casi siempre por cualidades negativas: así, el 93, *Polypi mentem obtine*, el 999, *Polypi caput*,[45] el 1291, *Polypi*. Un buen resumen de esa variada visión negativa sobre el pulpo lo encontramos, por ejemplo, en los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Juan de Pineda[46] (1589: 216r-v):

> Dize tambien el mesmo Eliano que no biue mas el pulpo de un año porque es tan luxurioso que pierde sus fuerças de arte que ni para procurar su mantenimiento, ni aun para nadar le son bastantes; y que entonces le comen los otros pesces […] También dize significarse por el pulpo los hombres tragones y desperdiciados, que comen lo suyo y lo ageno, como el pulpo que se dize roer sus colas, si mas no tiene […] Otro Hieroglyphico del pulpo significa a un hombre biuidor que se acommoda con todos para sacar prouecho de todos, como el pulpo se reuiste de los colores a que se allega […]
>
> El glorioso sant Basilio entiende por el pulpo mudable segun el color a que se arrima, al lisongero […] porque el lisongero no tiene mas parecer de como le quieren aquellos con quien se halla, vituperando, o alabando las cosas por el antojo de los otros, siquiera vaya a pelo, siquiera a pospelo.

Otro ilustre coetáneo, más famoso aún que Pineda, como es fray Luis de Granada (1989: 122), refiere igualmente la «mala fama» del molusco en su *Introducción del Símbolo de la Fe*:

> Pues, ¿qué diremos de las astucias de que el pulpo usa para buscar de comer? En el cual parece quiso el Criador representarnos las artes de los hombres que llamamos *de dos caras*, doblados, fingidos y disimuladores, porque este pez viene

[45] Resulta curioso lo que explica Erasmo a propósito de este, que se emplearía *in hominem varium et in quo pariter et vitia quaedam et virtutes invenias.* […] *Competit et in rem ex qua non parum commoditatis capere queas, sed quae eadem nonnullis incommodis noceat. Allegoria ducta est ab eius piscis capite, quod, sicut testatur Plutarchus in libello cui titulus* Quomodo sint adolescentibus audiendi poetae, *esu quidem suavissimum et esculentum, caeterum somnia parit tristia ac prodigiosa.* […] *Proinde poeticen* polypi caput *vocat, in qua sicuti sunt permulta cognitu tum iucunda tum frugifera, ita sunt nonnulla, nisi caveas, pestilentia* («Contra una persona que no es de una pieza y en la que pueden hallarse tanto algunos vicios como virtudes. […] Puede también aplicarse a algo que a un tiempo reporta no pocas ventajas, pero al mismo tiempo también daña de alguna manera. La alegoría procede de la cabeza de ese animal marino, la cual, según Plutarco en su opúsculo titulado *Cómo deben los jóvenes escuchar a los poetas*, es deliciosa y sabrosa de comer, pero provoca un sueño de graves y perturbadoras pesadillas. […] Por eso llama *cabeza de pulpo* a la poesía, en la cual hay muchas cosas dignas de conocer tanto por su amenidad como por su provecho, pero también hay algunas muy nocivas, si no nos prevenimos contra ellas»).

[46] No debe confundirse este Juan de Pineda (c. 1520-1599), franciscano natural de Medina del Campo (Valladolid), con el otro Juan de Pineda que se cita en este mismo artículo, el jesuita sevillano (1557-1637) que polemizó con Quevedo.

> a pegarse en alguna peña que está en el agua, tomando el color de ella, y encubriendo el suyo; entonces las sardinas y otros pececillos, como gente simple, engáñanse con aquel color mentiroso, y llégan se a él. Acude luego el traidor, y préndelas con aquellos sus ramales con que pesca. Y de aquí nació el proverbio de los latinos, los cuales dicen que los hombres falsos y engañadores tienen las condiciones de pulpos.

Y también en este caso tenemos el testimonio de la paremiografía vernácula, pues Correas recoge por ejemplo el refrán «Tener más rrabos ke un pulpo» y explica que se dice «del tranposo y enredador».[47]

Pero no es solamente esa mala reputación del molusco, muy probablemente conocida por Quevedo o por quien fuera el autor del soneto Bl. 837, lo que creo que pueda ocultarse tras la expresión «mucho pus» empleada en su segundo verso: mi hipótesis de explicación apunta, más allá del pulpo en sí, también a un uso metafórico de su nombre griego al que se recurría para nombrar una fea y molesta afección. Me refiero al pólipo (*polypus*), una excrecencia tumoral, también conocida por entonces con el grecismo *ozena* u *ocena*, que surge en la cavidad interna de la nariz y que, en fase avanzada, puede hacer que aumente su tamaño de forma tan excesiva como desagradable y grotesca, lo que provocaba graves dificultades para la respiración y el habla; podía, además, exhalar un olor fétido. Aparece descrita en textos tanto de la medicina griega (Hipócrates, Galeno) como de la latina (Cornelio Celso) y como de la española coetánea de Quevedo y Góngora; así, por ejemplo, lo define el catedrático de la universidad de Alcalá Juan Alonso de los Ruices Fontecha en su *Diccionario médico* (1606: 109 *s.v.* Polypus): «Una enfermedad que se haze en los caños de las narizes, y no dexa hablar claro». Por tanto, hace hablar «oscuro»…, como Góngora. Pero lo importante no es tanto eso como el hecho de que aquí nos encontremos con una nariz que tiene, aunque sea por causas patológicas, un tamaño desmesurado. Y la nariz es un elemento que está bien presente en el primer terceto del soneto.

De ese sustantivo se derivaba en latín el adjetivo *polyposus*, término que designa a quien padece tal afección y que es especialmente conocido a causa de su empleo por parte de Marcial en uno de sus epigramas de asunto literario, el

[47] A ese refrán parece aludir una de las dos apariciones de este animal acuático que he podido hallar en la obra de Quevedo, concretamente en una de las versiones del *Buscón*, donde leemos: «Yo que iba haciendo punta a uno, Dios que lo quiso, topo con un licenciado Flechilla, amigo mío, que venía haldeando por la calle abajo, con más barros que la cara de un sanguino, y tantos rabos que parecía chirrión con sotana, pulpo graduado o mercader que cargaba para Italia» (libro tercero, capítulo segundo; Quevedo 1980: 179). La otra la encontramos en el *Sueño de la Muerte* (Quevedo 2003c: 402), en el pasaje sobre los «entremetidos», a los que se presenta como «muy soberbios y satisfechos y presumidos, que son las tres lepras de la honra del mundo. Venían injiriéndose en los otros y penetrándose en todo, tejidos y enmarañados en cualquier negocio. Son lapas de la ambición y pulpos de la prosperidad»; es decir, que se allegan y pegan a quienes han prosperado con la intención de parasitarlos y sacar provecho.

37 del libro XII, un dístico que reza así: *Nasutus nimium cupis videri:* / *nasutum volo, nolo polyposum* («Tú quieres parecer muy narigudo: / busco un narigudo, no un poliposo»). Este epigrama juega con la relación entre el tamaño de la nariz y el agudo juicio en materia literaria, a través del concepto de «olfato crítico». El destinatario del epigrama quiere parecer persona «de gran nariz» en sus juicios sobre las obras literarias ajenas (la de Marcial entre ellas, seguramente), pero se excede y termina pareciendo un «poliposo», es decir, alguien con una nariz desmesuradamente grande por causa de su hinchazón. Parte de la gracia reside en que el poliposo, en realidad, no puede tener apenas olfato, porque la enfermedad que le agranda la nariz se la obstruye también al mismo tiempo.

Teniendo en cuenta el frecuente y profundo trato literario que Quevedo tenía con su admirado Marcial, no ha faltado quien ha puesto ese epigrama en relación con uno de los más célebres sonetos de nuestro gran satírico. Me refiero al titulado *A una nariz* o *A un hombre de gran nariz* que comienza «Érase un hombre a una nariz pegado». Su último verso en alguna de las versiones del soneto que se conservan (no en la impresa en *El Parnaso español*) reza «sabañón garrafal, morado y frito», una metáfora patológica que se ha relacionado directamente, como decía, con el *polyposus* de Marcial XII 37 (así, en Candelas 1999: 82). Cacho Casal (2003: 138), por su parte, recordaba ese mismo epigrama a propósito del verso cuarto, «érase un peje espada mal barbado», afirmando: «La metáfora del 'peje espada' se basa en el parecido entre la nariz del personaje y el morro saliente y puntiagudo de este pez. Marcial hizo una asociación semejante en uno de sus *Epigramas*, donde aparece otro referente marino para reflejar la grandeza de una nariz, un pulpo: 'nasutum volo, nolo polyposum'». Y llegados a este punto, es necesario recordar que ese soneto de Quevedo comienza siendo la sátira de un defecto físico para terminar —y más aún en la versión impresa en *El Parnaso*, que se cierra con el verso «que en la cara de Anás fuera delito»— como una evidente sátira antijudaica a partir del tópico de la nariz larga propia de la raza hebrea (no olvidemos que incluso ha habido quien ha interpretado este poema como una posible ataque contra el mismo Góngora).

Y así, por esta vía, hemos llegado de nuevo al que parece ser el asunto central de todo el primer cuarteto de Bl. 837, y también de algunos de los versos restantes: la acusación a Góngora de no ser «limpio de sangre» por tener ascendencia judía. Si en la primera parte del verso encontrábamos camuflada la cualidad de 'bermejo' como estigma, es posible que en la segunda tengamos otro de los rasgos típicos, como decía, en la caracterización folclórica y literaria del judío: la nariz larga.

No negaré que las dos interpretaciones que acabo de proponer como hipótesis pueden tal vez antojarse un «exceso hermenéutico», una «sobreinterpretación», pero creo que me estará permitido recordar que juegos bastante similares a estos podemos encontrarlos en obras de autoría genuinamente quevediana como puede

ser la muy antigongorina y muy jocosa *La culta latinaparla*, ya mencionada aquí, donde podemos encontrar pasajes como los que siguen, en todos los cuales el sujeto elíptico es la dama «culta y hembrilatina», que habla constantemente por medio de *enigmas*, y muy preciada de embutir *barbarismos* en su ininteligible tarabilla:

> Si se ofreciere decir que despabilen las velas, dirá: «suena catarro luciente», «excita esplendores, pañizuela de corte» […]
>
> Y porque la palabra «gota» es muy facinorosa y para los oyentes abunda de cosquillas, si se ofreciere decir: «deme una gota de agua» o «deme dos gotas de vino», diga: «denme una podagra de agua» o «denme dos podagras de vino»[48] […]
>
> Para no decir: «estoy con el mes» o «con la regla», […] si el interlocutor es graduado, dirá: «tengo calendas purpúreas» [...]
>
> En las visitas no dirá: «arrastra esa silla» […]; dirá: «aproxima requiem», sin temor de los responsos (Quevedo 2003a: 104-111).

De perros, flores y pleitos: insistencia en el linaje sospechoso (versos 3 y 4)

Como apuntábamos más arriba, en su tercer verso, y aun en el cuarto, este soneto Bl. 837 («cede por el costado que eres tus, / cito, no incienso, no lo hagamos Lis») continúa centrándose en las malignas alusiones a la supuesta ascendencia hebrea del poeta cordobés. La nueva andanada se abre con un verbo que de nuevo podemos leer, y en esa misma forma, en la *Receta para hacer Soledades en un día*: se trata de «cede»,[49] que ya Arellano (1984: 537) interpretaba —correctamente, en mi opinión— como «retírate, apártate a un lado», a partir del sentido de 'ceder' que *Autoridades* recoge de este modo: «Rendirse, sujetarse, mostrarse inferior, reconociendo en otro superioridad y ventaja. Lat. *Alicui cedere, concedere*»; una acepción intransitiva que es, en efecto, la más próxima al sentido que este verbo tenía principalmente en latín. En este sentido, podemos traer aquí a colación otro pasaje del ya citado alegato quevediano contra las censuras del jesuita Pineda, en el que encontramos el verbo 'ceder' conectado con la 'vergüenza' y con un adjetivo que nos es ya de sobra conocido: «Sin alguna *vergüenza* mía pudiera *ceder* a vuestra paternidad en esto del dinero y en el contarlo y saber lo que valía, que con un *bermejo* en denarios cerca de la pasión, la arismética se puede rendir».[50]

---

[48] Repárese en que aquí el término no es latino, sino griego, y curiosamente también relacionado con *pus*, *podós* ('pie').

[49] En la *Receta* aparece abriendo el noveno verso: «cede, impide, cisuras, petulante». Aunque cabe señalar que la lectura «cede» corresponde a la versión impresa del soneto y al testimonio presente en el manuscrito BMP 108, mientras que en el 87/V3/11 de la Biblioteca March lo que se lee es «cele».

[50] Quevedo (2020b: 227; cursivas mías).

Si reparamos en este pasaje, nos encontramos con la misma situación elocutiva que plantea el inicio del soneto que venimos analizando: alguien que, a causa de la «vergüenza» que siente, ha de «ceder» (esto es, rendirse, retirarse) ante alguien superior (aunque en este caso Quevedo no lo considera en realidad tal, salvo en su «materialista» obsesión por el dinero); y resulta más que curioso que a ese alguien se lo moteje de «judío» (y de Judas) recurriendo al adjetivo «bermejo».[51]

Considero que también iba correctamente encaminada la exégesis de Arellano cuando puso en relación la voz *costado* con asuntos de genealogía, recordando que *Autoridades* explica que se llaman así «las lineas de los quatro Avuelos de una persona: y assi se dice Noble de todos quatro costados: Villano de todos quatro costados»; y, sin duda alguna, acertaba también el mismo estudioso al glosar el extraño monosílabo «tus» como 'perro', añadiendo que es «insulto dado a moros, judíos y esclavos». La no menos extraña palabra que abre el cuarto verso, «cito», también debe ponerse en relación con ese animal. No me consta que hasta ahora ninguno de los exégetas de este soneto haya alegado un texto del propio Quevedo, muy significativo, en el que él mismo explica esos términos y su relación con el perro; me refiero a un pasaje del cuarto capítulo de la *España defendida*, en el que se estudia el origen de unas cuantas palabras castellanas, y entre ellas estas:

> *Tus*, que llamamos al perro, es hebreo, desta palabra טוּשׁ *tus*, que quiere decir 'darse prisa'; y ahora se entenderá qué quiere decir cuando llaman a un perro *cito tus*, pues le llaman con una palabra latina y otra hebrea para que venga aprisa, aprisa, pues *cito* y *citissime* significan en latín 'luego', 'aprisa', 'presto', y *tus* en hebreo 'aprisa'. Niñería es, pero importante al propósito.[52]

Por tanto, si el soneto es obra de Quevedo, parece claro que la referencia al judaísmo que subyace a «tus» va más allá del hecho de que se tildara de 'perros' a quienes pertenecían a esa raza y esa religión, pues el pasaje reproducido demuestra con claridad que él consideraba, además, que esa interjección monosilábica tenía su origen en la lengua de los propios judíos.

Aclarado lo anterior, cabe preguntarse ahora por la intelección del verso completo. Desde Blecua, viene aceptándose su edición en la forma «cede por el costado, que eres tus», lo que parece obligar a entender el «que» con un valor explicativo: «cede, quítate de delante, apártate de mi presencia por el costado, *porque* eres tus (un perro y, por tanto, un judío)». Pero entonces ¿qué significado tiene ahí, tomada ella sola, la expresión «ceder por el costado» y cómo se conecta con esa

[51] Como bien explica en nota al pasaje la reciente editora del texto, María José Alonso, la «pasión» que se menciona en él es la de Cristo, y los «denarios» aluden a las monedas obtenidas por el «bermejo» Judas Iscariote como recompensa por haber vendido a su maestro.

[52] Texto citado por la edición de Roncero (Quevedo 2020a: 71-72).

segunda parte del verso supuestamente explicativa? ¿«Cede por el costado, porque eres un tus»? ¿Por qué «costado» —se supone que en sentido anatómico— ha de «ceder» don Luis? Tal vez sea necesario replantearse la puntuación de este tercer endecasílabo del soneto. La sospecha de ser de sangre «impura» debía de perseguir a Góngora desde mucho tiempo antes, y cargaba con ella a ojos de muchos de sus contemporáneos, a los que les habrían llegado rumores en ese sentido probablemente emanados y difundidos desde la propia patria del poeta, Córdoba, donde debían de ser muy abundantes. Fuera quien fuera el autor de las décimas que comienzan «En lo sucio que has cantado / y en lo largo de narices» y que se escribieron contra Góngora cuando este residió durante algunos meses de 1603 en la corte de Valladolid,[53] lo cierto es que dicho autor centró ya entonces todo su ataque en esa acusación de «judío», como lo harían varios otros de los poemas que integran esta polémica y que igualmente se atribuyen a Quevedo, siendo el más célebre en ese sentido el soneto que comienza «Yo te untaré mis obras con tocino» (Bl. 829). Todo parece indicar, pues, que Góngora llegó a Valladolid acompañado, si no precedido, de esa fama. Hoy, gracias a las investigaciones del profesor Soria Mesa (2014; 2015), historiador y catedrático de universidad en la propia Córdoba, sabemos a ciencia cierta que al genial poeta le afluía sangre hebrea por varios de sus «costados», pero podría ser que a Quevedo solamente le hubieran llegado rumores acerca de uno solo de ellos (¿tal vez el de su abuela materna Ana González de Falces?).[54] Y bien sabemos que, por desgracia, un solo costado «impuro» bastaba para asegurar el baldón a quien lo tuviera.[55]

Por tanto, creo que podría proponerse que el tercer verso del soneto debería ser editado tal como aparece en el propio manuscrito santanderino, el BMP 108: esto es, sin ninguna coma y entendiendo el «que» como pronombre que introduce una oración de relativo especificativa y el «por» en sentido causal: «cede por el costado que eres tus», o sea, «cede, retírate de mi presencia, a causa de ese costado por el que eres tus (judío)»; o, si acaso, desplazando tras «cede» la coma con que viene editándose hasta ahora el verso: «cede, por el costado que eres tus». En fin, la idea de este verso parece ser la misma que encontramos al inicio del soneto de Quevedo Bl. 566: «Perrazo, ¿a un español noble y cristiano, / insolente, presumes hacer cara?».

[53] Sobre ello puede verse Conde Parrado-García Rodríguez (2011).

[54] Miguel Artigas, que dedicó ya algunas valiosas páginas a la cuestión del linaje de Góngora (1925: 100-110), apuntó la posibilidad de que alguna familia cordobesa, enemiga de Góngora y cercana a Quevedo, hubiera podido informar a este acerca de las sospechas sobre ancestros judíos en la familia de aquel; Artigas apunta en concreto a la familia de los Carrillo (p. 128).

[55] Cacho Casal (2003: 318) piensa que en lo del «costado» hay una alusión al episodio evangélico en el que el apóstol Tomás (un judío) duda de la resurrección de Cristo y, a instancias de este, introduce el dedo en la llaga de su costado (*Juan* 20, 24-29). Aunque es cierto que el segundo cuarteto se cierra, como veremos, con un episodio del Nuevo Testamento parcialmente similar, me parece un exceso exegético, por lo que no estoy de acuerdo con ello.

El cuarto verso del soneto («cito, no incienso, no lo hagamos lis») vuelve a jugar con la cuestión de los latinismos. La voz *tus* existe en latín: se trata de un sustantivo de la tercera declinación que se enuncia *tus*, *turis* y que significa 'incienso'. Como ya explicaba Arellano (1984: 537): «Góngora puede interpretar el *tus* anterior como 'incienso' y atribuírselo como tributo a su excelencia;[56] se restringe entonces el posible significado: 'eres tus, pero no *tus* incienso, sino tus *perro* (porque *cito* es otra voz para llamar a los perros)'». El verso se cierra con un nuevo monosílabo, «lis», que tiene un significado diferente según se interprete o no como voz latina: *lis*, *litis* es un sustantivo femenino, igualmente de la tercera declinación, que significa 'riña', 'disputa' e incluso 'pleito' (de ahí el verbo 'litigar'). En castellano, remite a la flor de lis, que es la «insignia con que se adorna el escudo de las armas de Francia que son tres Lirios, porque en aquella Lengua se llama Lis esta flor» (*Autoridades*). Celma Valero (1982: 52) lo interpretó en ese sentido, conectándolo con el ataque a la sangre «impura» de Góngora, al que se niega «toda ascendencia noble o hidalga, pues sabido es que el *lis* es la flor heráldica por excelencia», mientras que Arellano (1984: 537), si bien recoge la opinión de la citada estudiosa, prefiere interpretarlo en el sentido del latinismo, por lo que a Góngora se le conminaría ahí a aceptar el insulto y a «no discutir, no reñir», no «hacer *lis*» por ello y de ello.[57] Pienso que ambas interpretaciones pueden ser válidas a un tiempo y complementarse: «don Luis, no tomes lo de *tus* como una '*lis*onja' (término que tal vez podría evocar también *lis*, aunque no hay relación etimológica entre ellos), pues no significa aquí 'incienso', sino 'perro' (o sea, judío), ni tampoco lo discutas, pues no hay duda de ello». Y de nuevo podemos aportar un texto genuino de Quevedo en el que este retoma el juego con el mismo monosílabo, en este caso explicitando él mismo sus dos significados, el latino y el castellano(-francés): me refiero al quinto verso del soneto Bl. 226 («Pequeños jornaleros de la tierra»), que reza «Lis suena *flor* y lis el *pleito* cierra» (cursivas mías) y que alude a la monarquía francesa y a sus intrigas en Italia contra los intereses españoles, como también sucede en el romance satírico «Estábame en casa yo» (Bl. 752), en el que vuelven a aparecer combinados ambos conceptos: «*Flor* de la Lis, que reduce / el *pleito* en rumor de Italia» (vv. 75-76; cursivas mías), refiriéndose el sintagma inicial a la reina Isabel de Borbón.

[56] Nos informa el *Diccionario de Autoridades* de que 'incienso': 2. «En el sentido analógico y moral, significa qualquiera adoración o reverencia especial, que se hace a un sugeto. Latín. *Cultus. Veneratio*»; 3. «Metaphoricamente vale la adoración política y séquito, por adulación o interés: y assí se dice de algunos, que gustan del incienso de los pretendientes. Latín. *Assentatio. Adulatio*», autorizando esta última acepción con un pasaje de Quevedo (concretamente, del *Discurso de todos los diablos*).

[57] Seguido en ello por Cacho Casal (2003: 318).

La duda acusadora de unos antiguos peregrinos (versos 7 y 8)

En el segundo cuarteto, y tras la parodia del estilo «culto» presente en el *aenigma* del murciélago (versos 5 y 6), volvemos a encontrarnos con el mismo tipo de ataque contra el linaje «semita» del genio cordobés (versos 7 y 8): en este caso, por medio de la alusión a un pasaje neotestamentario, el de los conocidos como «peregrinos de Emaús», narrado en *Lucas* 24, 13-35 (más una muy sucinta noticia en *Marcos* 16, 12-13, en la que no se menciona esa población de Palestina, aunque parece referirse al mismo episodio). Como es sabido, lo que allí se cuenta es que, tras la muerte y resurrección de Cristo, dos de sus discípulos se ponen en camino hacia Emaús; durante el trayecto se les une un desconocido con el que conversarán acerca de lo sucedido esos días atrás en Jerusalén y al que solo reconocerán como su maestro Jesucristo cuando, tras invitarlo a quedarse a cenar con ellos, lo vean partir el pan. En la conversación que mantienen durante el trayecto, los dos discípulos de Cristo, que tal vez estén huyendo de la ciudad santa para no ser reconocidos como tales, hablan de los hechos de la pasión y resurrección de aquel en términos que indican claramente sus dudas acerca de si en verdad él era el prometido Mesías, lo que les valdrá la reconvención del desconocido por su pusilánime tibieza y su falta de fe en los vaticinios de los antiguos profetas, cuyo cumplimiento en la figura de Cristo les explicará este con detalle. Así pues, el séptimo verso del soneto introduce la quinta orden que se le da a Góngora (tras «ten vergüenza», «purpúrate», «cede» y «construye jerigonza»), esta vez enviándolo a «dudar camino de Emaús» como aquellos dos no muy «convencidos» discípulos, en lo que es un «nuevo reproche por la falta de fe del poeta cordobés, que al ser judío no cree en Cristo» (Cacho Casal 2003: 321). Y también en este caso tenemos un testimonio paralelo que alegar procedente de la prosa quevediana, si bien debe señalarse que esta vez la obra es de atribución no del todo fiable. Se encuentra en la *Censura del tratado que don Francisco Morveli publicó en favor del patronato de santa Teresa* y dice así:

> Supuesto brevemente todo esto, se ha de entender que aquellos 15.000 hombres que huyeron en la dicha persecución eran de estos *recién convertidos*, y no bien instruidos; los cuales, como tan tiernos en la fe, se turbaron y huyeron atemorizados y *dudosos de la fe*, verdad en que no estaban suficientemente fundados, como vemos que *los dos discípulos que iban al castillo de Emaús iban confusos y desconfiados* después de tanta doctrina, con el temor que habían recibido de la pasión y muerte de su maestro (Quevedo 2020e: 603-604; cursivas mías).

Por otra parte, y teniendo en cuenta la evidente imbricación que en este soneto se observa entre invectiva *ad hominem* (basada sobre todo en esa acusación de «judaísmo») y parodia literaria de los novedosos modos poéticos de Góngora, considero posible que en la orden «vete a dudar camino de Emaús», el verbo 'dudar'

pueda estar aludiendo también a otro de los más llamativos clichés estilísticos de la poesía de aquel: me refiero a la dubitación retórica (en sentido amplio), estudiada en su día por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora*;[58] de dicho recurso se burla, una vez más, la varias veces aquí citada *Receta para hacer Soledades en un día* y en el mismo verso en que lo hace del abuso de «poco» y «mucho», y que contiene la referencia a la púrpura, término presente en el primer verso del soneto que venimos analizando: «poco, mucho, *si no*, purpuracía». Por recordar solamente dos ejemplos entre muchos, podemos reproducir aquí los vv. 187-188 del *Polifemo* («polvo el cabello, húmidas centellas, / si no ardientes aljófares sudando») y los vv. 190-191 de la *Soledad segunda* («Yace en el mar, si no continuada, / isla mal de la tierra dividida»).

En el octavo verso encontramos la razón por la que «don Luis» es enviado a *dudar* junto a los dos tibios discípulos que caminaban a Emaús: porque lo «desprecia el palo y el mentis». El término que cierra el verso es una forma verbal que se usaba, y se usa, como sustantivo, y que definía así el *Diccionario de Autoridades*: «Voz con que se da a entender a alguno se engaña o miente en lo que dice o afirma. Es palabra injuriosa y denigrativa. Es la segunda persona del plural del presente de indicativo del verbo Mentir, que se usa como substantivo». Efectivamente, espetar a alguien un «¡Mentís!» era en aquella época una muy grave afrenta, pudiendo encontrarnos en los textos la palabra funcionando claramente como sustantivo,[59] pero también como el verbo que es en origen. Por poner un ejemplo significativo, podemos traer aquí un pasaje de la anónima comedia burlesca *No hay vida como la honra* (vv. 1024-1025) en el que una de las damas, Estela, replica airada a don Fernando cuando este la acusa de tener envidia a otra dama: «¿Yo invidia? ¡Desvergonzado! / ¡Mentís, judío!». Vemos cómo se conecta aquí el verbo-interjección con la voz 'judío' empleada como insulto, pues el citado caballero no lo es, evidentemente. Y cabe señalar que al comienzo de la comedia, en un pasaje aún más significativo quizá, el mismo don Fernando explica a otro caballero, don Carlos, la causa por la que se halla en prisión (vv. 240-244):

Fernando	Porque al decirme «Mentís»,
	di a un cochero cuatro coces.
Carlos	Es caso de Inquisición
	y habéis de morir quemado.

[58] Alonso (1935: 138-156; esp. 143).

[59] Así en el *León prodigioso* (1636) de Cosme Gómez de Tejada podemos leer: «Dejélos en su peligroso cuanto mentiroso trato y pareciéndome que los caballeros, la gente principal, y potentados de la tierra tienen por punto muy esencial de honra no mentir, y que por un mentís darán vuelta al mundo en busca de su venganza, los fui a visitar pero recibiéronme tan ásperamente como los demás diciendo que con ellos nacía la verdad, unida y mezclada a la nobleza de su generosa sangre» (testimonio recabado en el CORDE).

Fernando	¿Por qué? ¡Si yo no he pecado!
Carlos	Porque disteis ocasión.[60]

Tal vez deban interpretarse esas últimas palabras —teniendo en cuenta también la citada exclamación de Estela en el otro pasaje posterior— en el sentido de que don Fernando, ante el «¡mentís!» de un simple cochero, habría reaccionado violentamente (propinándole «cuatro coces») como alguien a quien se achacara un delito típico de los que juzgaba el Santo Oficio y que solía conducir a la hoguera al imputado: esto es, habría dado indicios de reaccionar como alguien a quien se acusara de ser judío (gritándole un «¡mentís!») y, por tanto, podría haber dado también «ocasión» de que se lo investigara, y condenara, por ello. Lo que propongo, pues, es que de estos pasajes podría inferirse una particular conexión por entonces entre la exclamación injuriosa «¡Mentís!» y la acusación de no ser «cristiano viejo»; dicho de otro modo, que fuera habitual que se la empleara con cierta frecuencia para echarle en cara a alguien un abolengo hebraico.

En cuanto al «palo», solo he encontrado un intento de explicación, entre los exégetas del soneto, en Cacho Casal (2003: 321), quien dice que *palo* «debe ser [*sic*] una metonimia por la cruz donde éste [Cristo] fue martirizado, que desprecia a Góngora porque delata su calidad de incrédulo (*mentís*)». Sin atreverme a negarlo con rotundidad, puesto que es posible encontrar pasajes de textos de la época en los que se emplea 'palo' en tal sentido, he de decir que, por más que nos encontremos en el terreno de la sátira, con sus libertades a la hora de emplear el lenguaje, me parece excesivamente irrespetuoso e impío el empleo de esa dura, ruda y casi grosera metonimia de algo tan sagrado como la cruz de Cristo por parte de alguien que se expresa todo el rato desde la perspectiva del «cristiano viejo» contra alguien de sangre contaminada de hebraísmo. Pienso que puede probarse otra vía de explicación; acudiendo de nuevo al *Diccionario de Autoridades* nos encontramos con que una de las varias entradas del lema 'Palo' explica que «Usado como interjección, sirve para expressar la dissonancia que causa algun dicho menos decente. Lat. *Fustibus mulctandus, vel percutiendus* [Que ha de ser castigado o golpeado con palos]». El también dieciochesco diccionario compilado por Esteban de Terreros y Pando (1788) es bastante más claro que el de la docta institución: «Usado como interjección, lo mismo que palo, o golpe, o castigo en alguno que le merece por alguna cosa. *Palo en él*, etc.». En efecto, podemos encontrar en textos de la época —por ejemplo en comedias, y habitualmente en boca de los graciosos— la voz 'palo' empleada como interjección en tal sentido; así, lo hallamos en varios pasajes de Francisco de Rojas Zorrilla, de quien aportaré uno procedente de *Los áspides de*

[60] Anónimo (2011: 220 y 255). La editora no ofrece explicación alguna sobre el pasaje.

Cleopatra (vv. 983-984) que creo bastante significativo; en él, el personaje Lelio indica a la reina egipcia: «La mujer que ves está / sentenciada a quemar», ante lo que el gracioso Caimán tercia exclamando: «¡Palo!».[61] De acuerdo con lo que explica Terreros, esa exclamación elíptica tendríamos que entenderla como «¡Palo en ella!» o «¡Palo a ella!». Pues bien, dado que ambos términos, 'palo' y 'mentís', era habitual encontrarlos empleados como interjección-exclamación, y siempre en contra de alguien a quien por alguna razón se consideraba merecedor o de un castigo o de una reconvención por mentiroso (o por ambas cosas a la vez), me pregunto si el octavo verso del soneto que aquí estudiamos no debería editarse en la forma «pues te desprecia el "¡palo!" y el "¡mentís!"»: esto es, pues se te desprecia, por ser un judío que finge no serlo, lanzándote a la cara ambas injuriosas expresiones.

Quién te ha visto y quién te lee… Decrepitud física y literaria (versos 9 a 12)

El primero de los tercetos de este soneto Bl. 837 puede considerarse la sección menos oscura de todo el soneto, aunque su primer verso vuelva a cerrarse con un monosílabo latino, «os», que como «mus» ('ratón'), y al contrario que «tus» ('incienso'/'perro') y «lis» ('pleito'/'flor de lis'), no se emplea en castellano ni en su sentido propio ('boca', de *os*, *oris*) ni en otro distinto. La figura grotesca que se dibuja ese primer verso no apunta solo a la fealdad física de la persona atacada en él, sino también y sobre todo a los rasgos faciales deformados a causa de su edad provecta, algo facilitado porque una de la partes de su rostro ya es de por sí muy grande, lo que se asociaba con la fisonomía propia de las personas de raza judía: «tu nariz se ha juntado con el os», esto es, «se te ha juntado la nariz con la boca», con la consecuencia de que la lengua le sirve ahora a este «don Luis» de «pañizuelo» (para limpiarse los mocos, se entiende).[62] Como bien explicó Cacho Casal, «esta escena grotesca es muy característica de las obras quevedianas, y se repite en numerosos textos donde se ataca a las viejas», recordando este estudioso a continuación unos versos del romance Bl. 748 (vv. 69-70): «barba, que con la nariz, / se junta a dar un pellizco»), a los que podríamos sumar, procedente de la prosa de Quevedo, esta descripción de *La Perinola*: «Una dueña, que con una cara de guitarra juntaba en tenaza la barba y la nariz» (Quevedo 2020c: 311). Su editor más reciente, Fernando Plata, aporta en nota a ese pasaje otros varios quevedianos al respecto, tanto en prosa como en verso, incluido el citado por Cacho. Sería, en definitiva, el rostro de

[61] Rojas Zorrilla (2017: 223). En Rojas Zorrilla (2018: 469) se recogen otros pasajes del teatro de este autor en los que se emplea del mismo modo la interjección.

[62] Según *Autoridades*, el diminutivo 'pañizuelo' es «lo mismo que pañuelo para limpiar las narizes». Recuérdese que en un pasaje de *La culta latiniparla* citado aquí más arriba se aludía a las tijeras de despabilar velas mediante el *aenigma* «pañizuela de corte», a partir de la metáfora de «moco» entendido como «liquor derretido de las velas, que se va cuajando, pegado a ellas» (*Autoridades*).

la «impresión del Grifo», giro que Quevedo emplea, aunque no es creación suya, en más de una ocasión (por ejemplo, en los versos que siguen a los antes citados del romance Bl. 748) y que alude al animal mitológico grifo, que algunos impresores de la época, y principalmente el francés, aunque de origen alemán, Sébastien Griphe o Greiff (Sebastianus Gryphius), empleaban en el emblema con que ilustraban las portadas de los libros que salían de sus prensas.[63]

Sea como fuere, lo cierto es que los ataques a Góngora por su avanzada edad son otro de los motivos recurrentes en los poemas que conforman este amplio grupo de textos atribuidos a Quevedo, ataques que suelen asociarse a la idea de que esa vejez, con el deterioro mental que conllevaría, habría sido la causa de que se hubiera visto afectado de un delirio conducente a perpetrar poéticas insensateces (el *Polifemo* y, sobre todo, las *Soledades*), precisamente él que había dado muestras de ser un gran poeta en sus textos anteriores: así, el terceto se remata restregándole que su lengua, la cual anteriormente «sonaba a lira», suena ahora «a moco y tos», como corresponde a los achaques respiratorios padecidos por un anciano. Los dos primeros cuartetos del soneto Bl. 834, por ejemplo, inciden en similares ideas cuando le espetan a Góngora que «desbudela inanidades de su toraz veternoso» y que sus «vertiginosas navidades se gratulan neotericidades»,[64] y ello a pesar de haber sido el poeta «más escrito en España y más leído / y con más justo nombre celebrado», según se lee en el soneto Bl. 830 (vv. 3-4).[65]

En fin, el verso que abre el segundo terceto parece mantener una conexión lógica con el terceto anterior, del que, por un lado, reflejaría la consecuencia de lo que se afirma en él, y, por otro, aludiría a una crítica, muy probablemente en forma de burla, que el tal «don Luis» habría formulado contra los pies del autor de este soneto (mencionados por medio de un singular y de nuevo con un monosílabo latino sin empleo en castellano ni siquiera en forma de homónimo: «mi pes»): «tienes una cara propia de un viejo (o vieja) en la que se juntan la nariz y la boca, no emanando de esta ya más que asquerosos, por mucosos, humores, *ergo* "peor es tu cabeza que mi pes"». El empleo del adjetivo comparativo «peor» implica que la voz autorial reconoce que su «pes» es también malo, o defectuoso; y un pie en deficientes condiciones suele provocar el defecto físico que consta, incluso por sus propios testimonios, que aquejaba a Francisco de Quevedo: la cojera.

[63] Sobre todo ello puede remitirse ahora a Álvarez de Miranda (2021).

[64] Para la interpretación de estos versos, y en general para lo que en estas líneas se expone, remito de nuevo a García Rodríguez-Conde Parrado (2005: 125-127 y 130).

[65] Y para este soneto, a Conde Parrado-García Rodríguez (2011: 76-77).

Yo confieso… un pecado no tan nefando como el tuyo (versos 13 y 14)

En el arranque del penúltimo verso del soneto («yo poto, no lo niego, por los dos») encontramos el que parece ser el último ejemplo de empleo de un vocablo tomado directamente del latín, el verbo en primera persona «poto», que significaría 'yo bebo', si bien debe señalarse que el *Diccionario de Autoridades* explica que 'potar' se usaba en germanía (jerga que bien sabemos hasta qué punto dominaba Quevedo) también en esa acepción originaria de 'beber'. Parece, en todo caso, que debe interpretarse ahí el verbo 'potar' en el sentido ampliado, en que también suele usarse actualmente, de 'ingerir bebidas alcohólicas' (tercera acepción del *DRAE*, s.v. 'beber') con mayor o menor frecuencia (habitualmente, mayor): así pues, la voz autorial de este soneto, a tenor de lo que añade inmediatamente después («no lo niego»), reconoce que se le puede achacar que le guste «darle al trago». Por contra, pienso que no hay juego alguno con el latín en el empleo de «puto» presente en el último verso, a pesar de que podría ser también un verbo de esa lengua en primera persona *puto* ('yo pienso'), algo que defendió Celma Valero (1982: 53): personalmente, me declaro incapaz de interpretar de ninguna manera ese último verso («tú, puto, no lo niegues, por los tres») partiendo de que ahí «puto» pueda significar 'pienso'. Lo que pienso es que no hay más que un juego paronomástico con el «poto» del verso anterior, algo que Celma Valero no podía tener en consideración, desde el momento en que se basaba para su análisis en la errónea versión de este soneto editada por Blecua, quien leyó en el manuscrito BMP 108 «polo» donde claramente dice «poto».[66] Por tanto, mi opinión es que, contra la opinión de la citada estudiosa, en «puto» no es posible apreciar ninguna «disemia evidente», puesto que solamente significaría ahí 'sodomita', «el hombre que comete el pecado nefando» (*Autoridades*, donde se autoriza con un pasaje del *Buscón*).

A propósito de la interpretación de los finales de los dos últimos versos («por los dos» y «por los tres»), si igualmente acudimos a los estudiosos anteriores que la han intentado, nos encontramos con lo siguiente:

- Celma Valero (1982: 53) interpreta que en el último verso el sintagma «por los tres»: «supone la elipsis de *pies*, presente dos versos antes, y que tiene un valor causal: Góngora es *puto* por los tres pies, es decir, a causa de "sus tres extremidades inferiores", y es fácil deducir cuál es ese tercer pie». Tal interpretación adolece, a mi juicio, de dos graves inconvenientes: en primer lugar, parece claro que suponer

[66] Ya señalado en su día en Cacho Casal (2003: 315, n. 332) y García Rodríguez-Conde Parrado (2005: 112 y 141). Tampoco me parece aceptable que el eminente editor de Quevedo imprimiera el final del verso undécimo en la forma «mi[s] p[i]es», como si hubiera un error en el manuscrito, pues de ese modo se estropea el evidente juego mantenido en varios otros versos del soneto y consistente en rematarlos con un monosílabo latino.

una elipsis de «pies» en el remate «por los tres» del último verso obligaría a hacerlo también en «por los dos» del verso anterior; y si es así, ¿qué significaría entonces «beber por los dos *pies*»? No he logrado encontrar ni sentido a esa frase ni rastro alguno de ella en ningún texto de la época; en segundo lugar —y aún más problemático—, si aceptamos que «los tres pies» del último verso son las «tres extremidades inferiores», no hay dificultad en entender que alguien sea «puto» por ese «tercer pie» que Celma pudorosamente no nombra, pero sí la hay, y muy grande, en entender cómo se es «puto» por los otros dos pies, los reales, el derecho y el izquierdo.

- Cacho Casal (2003: 321-322), por su parte, conecta «por los tres» no con «puto», sino directamente con la orden «no lo niegues», para llegar a una interpretación verdaderamente enrevesada y confusa, la cual, por tanto, parece muy poco aceptable (confieso que, por más vueltas que le he dado, no logro entenderla, empezando porque no sé qué tiene que ver tal explicación con el «puto» inicial, algo que este estudioso no aclara):

> El verso «no lo niegues por los tres» parte de la manipulación de la fórmula *jurar por Dios*, que pasa a ser un supuesto *negar por Dios*. Por eso su cabeza es tan mala («peor»), pues le sirve para negar la existencia divina. Pero la incredulidad del poeta andaluz es tal que no se conforma con esto, sino que rechaza la trinidad al completo («los tres»): el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Además, como colofón, Quevedo vuelve a incluir una mención velada a un episodio del Evangelio: aquel en que Pedro niega a Cristo tres veces.

Sea como fuere, lo que está claro es que ambos estudiosos se afanan en conectar en mayor o menor medida estos dos últimos versos del último terceto con el primero de este, como si aquellos fueran una especie de epexégesis: «*puesto que* tu cabeza es peor que mi pes, yo poto, no lo niego, por los dos, tú [eres] puto, no lo niegues, por los tres». En mi opinión, y aunque es cierto que no suele ser habitual que en un soneto el mensaje transmitido por el primer terceto se prolongue, y cierre, en el primer verso del segundo, eso es precisamente lo que sucede aquí: el verso sobre la cabeza y los pies, según ya he explicado más arriba, es la conclusión de lo que se afirma en el primer terceto, mientras que los dos últimos versos del soneto se abren —y concluyen, claro— a un nuevo y diferente asunto. Dicho en términos más próximos a la lógica, la cuestión es si el verso duodécimo es la conclusión de la premisa que establecen los versos del primer terceto, o si, por el contrario, es la premisa de la que son conclusión los dos últimos versos del soneto. Yo opino que es lo primero; y si fuera lo segundo, me declaro incapaz de comprender ese último terceto: no entiendo qué tiene que ver que la cabeza de uno sea peor que el pie (o los pies) del otro con que el primero de ellos reconozca que le

gusta beber alcohol[67] e insulte al otro llamándolo «puto», lo niegue cada uno por lo que o los que lo niegue… Esto, que puede parecer baladí, no solo tiene muy serias implicaciones en la exégesis del poema, sino también, y ante todo, en la manera de editarlo. Y en cualquier caso, y como también luego veremos, todo ello parece que debe ponerse en relación con el poema del tal «don Luis» al que se supone que responde este soneto que, a su vez, se supone (aunque yo tengo ya muy pocas dudas) que es de Quevedo.

Queda, pues, exponer cuál es mi exégesis de los dos últimos versos, que, insisto, considero «exentos» en cuanto a su sentido respecto a cualquier verso anterior del soneto. El penúltimo verso no parece ofrecer especial dificultad, una vez entendido el verbo que lo abre como equivalente a 'yo bebo': «yo no niego que bebo [bebidas alcohólicas; y probablemente vino sobre todo] por los dos [por ti y por mí]»; esto es, reconozco que la cantidad que bebo equivale al mucho alcohol que suelo trasegar yo más todo el que puedas ingerir tú.[68] Por tanto, el sintagma «por los dos» se conecta directamente con el verbo «poto», lo mismo que pienso que sucede en el último verso, entre «puto» y «por los tres», frente a la hipótesis de Cacho y de acuerdo con la de Celma, quien opino que sí podría tener algo de razón en el hecho de percibir un trasfondo obsceno, sexual, en «por los tres», puesto que «los tres» es expresión documentada con cierta frecuencia en la literatura erótica de la época con el sentido de 'el pene más los testículos': el conjunto, pues, del aparato genital masculino externo.[69] Parece claro que esa interpretación es, de entre las que se han propuesto hasta ahora, la que más condice con el agresivo insulto que se lee al comienzo del último verso de este soneto. Y esa acusación de practicar la sodomía está presente, de nuevo, en varios otros de los poemas que conforman esta polémica, sobre todo en «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (Bl. 841), donde tenemos la mención de los «Coridones» (v. 11),[70] los vv. 48-49 («y dicen lenguas ruines / que de atrás os conocen florentines»), en un ejemplo más de la asociación

[67] Salvo, si acaso, que pensemos que la voz autorial del soneto reconoce que cojea porque suele estar borracho: entonces, si el dueño de esa voz es Quevedo, ello no cuadra con su realidad personal, pues el escritor madrileño no cojeaba por las «zorras» (término usual en la época) que se supone que pillaba, sino por un defecto de nacimiento, como bien se sabe.

[68] Así parece entenderlo y explicarlo también Cacho Casal (2003: 316-317).

[69] Véanse McGrady (1984: 84-88); Pedrosa (2002). El propio Góngora lo emplea en una letrilla («¿Por qué llora la Isabelitica?») en la que se burla de un viejo impotente que corteja a una joven (Góngora 1980: 137). Se recogen, por supuesto, ejemplos en Alzieu, Jammes y Lissorgues (1980). Jesús Ponce, autor de un trabajo recogido en la presente publicación en el que analiza exhaustivamente el poema-epitafio burlesco de Quevedo contra un sodomita, me apunta en comunicación personal la posibilidad de que pueda haber ahí una referencia a los *testigos* (recuérdese que esta voz procede del latín *testiculi*) requeridos para poderse iniciar un proceso por sodomía en la época. No es en absoluto desechable la ingeniosa hipótesis, teniendo en cuenta además que en el primer cuarteto de este soneto se habla de pleitos («lis»).

[70] Recuérdese que Coridón es el pastor, enamorado del joven Alexis, que protagoniza la homoerótica segunda *Bucólica* de Virgilio.

del «pecado nefando» con los italianos,[71] y el v. 81 («por ver un culo al trance de tu muerte»); a ello podemos añadir, entre otros, el séptimo verso de «Esta magra y famélica figura» (Bl. 839), que gracias al manuscrito de la Biblioteca March ahora sabemos debe rezar «graduado en pajes» y no «graduado en pujos», como se lee en el BMP 108 y editó Blecua, quien solo pudo conocer ese testimonio.[72]

¿Qué había hecho «don Luis» *para merecer esto?*

Sea como fuere, y según apuntábamos más arriba, parece claro que estos dos últimos versos del soneto son los que brindan las claves de por qué el «don Luis» al que se menciona en el primero se ha ganado tan crudos denuestos: se habría burlado de dos defectos de los que adolecería el autor del soneto, y estos no son otros que uno físico, que afecta a sus pies y muy probablemente sea una cojera, y otro más bien moral, como es su afición a beber en exceso. Ya Cacho Casal se planteó a qué poemas de Góngora podría responder este soneto en caso de ser de Quevedo (algo que este estudioso da por hecho): los dos candidatos evidentes y únicos son los sonetos «Anacreonte español, no hay quien os tope» (fechable hacia 1609) y «Cierto poeta en forma peregrina» (fechable hacia 1618), dado que ambos coinciden en atacar a Quevedo y mofarse de él basándose precisamente en los dos citados defectos, la cojera y la afición al trago. Este estudioso parece decantarse por el primero de ellos, apuntando el segundo como posibilidad; mi opinión es la contraria: la parodia del estilo fijado en los grandes poemas del cordobés —y especialmente en las *Soledades*—, como es sobre todo la de los versos quinto y sexto del poema (los de la jerigonza construida de manera que solo la entiendan los murciélagos), apunta con evidencia a una fecha que tiene que ser posterior a 1613-1614, lo que conduce a proponer el segundo de los sonetos citados como acicate para la escritura de este soneto Bl. 837 por parte, se supone, de Quevedo.

Según es sabido, ese poema de Góngora (y en este caso la autoría es sencillamente indubitable) arremete sobre todo contra la concesión a Quevedo (otro extremo absolutamente seguro) del hábito de la Orden de Santiago en 1618, llegando a rozar casi la befa de esta al llamar a la cruz que la representaba «santa insignia aloque», en una expresión que asocia su color, el rojo, con la afición al vino del recién beneficiado con tal insignia, puesto que el «aloque» es «especie de vino, cuyo color es roxo subido, que se inclina al tinto» (*Autoridades*). Ese soneto, que se centra sobre todo en acusar a Quevedo de tal alcoholismo y deja el defecto físico de la cojera para la *pointe* del verso final («que tanto anda el cojo como el sano»), tuvo que escocer especialmente a este, quien seguramente lo vio circular

[71] Véase de nuevo el mencionado trabajo de Jesús Ponce en este mismo volumen.
[72] Puede verse al respecto Conde Parrado (2019: 272-273).

con profusión,[73] y probable hilaridad general, por la corte en la que su enemigo era capellán del rey, y ello en un momento verdaderamente crucial en su carrera política, a punto de culminar la etapa italiana a las órdenes del duque de Osuna.[74] Es posible que todo ello explique la insistencia en cuestiones de linajes, blasones y pleitos («costados» y «lises») que observamos al inicio del soneto Bl. 837: la respuesta a la osadía del genio cordobés no podía ser otra que atacarlo por donde más podía dolerle, pues alguien como él, indiciado de tener sangre «impura», jamás podría aspirar (en teoría, otra cosa era la realidad de aquella España) a obtener un hábito de orden militar destinado a gente de probadísima hidalguía (por los cuatro «costados») ni a ostentar en el pecho una insignia tan roja como el tono purpúreo que debían adquirir sus mejillas al restregarle por el rostro esos infandos orígenes.

El soneto del poeta cordobés equipara la trayectoria que ha llevado a Quevedo a obtener tal preciada prez con la propia ruta de peregrinación a Santiago de Compostela («Cierto poeta, en forma peregrina / cuanto devota, se metió a romero»), topónimo que, en nueva irreverencia, casi «blasfema», es vuelto burlescamente por medio de un calambur en «San Trago» (v. 13), que es adonde se afirma que camina y llega cojeando el borrachín poeta. Ya hemos visto que en el centro del soneto que se ha analizado aquí se alude a otros conocidos «peregrinos», judíos estos, y a otro punto de destino, la ciudad palestina de Emaús: mientras quien camina a Santiago lo hace por devoción a uno de los más destacados apóstoles de Cristo, estos otros (pseudo)apóstoles huían de Jerusalén albergando muy serias «dudas» de que este, recién ajusticiado y resucitado, pudiera ser el Mesías anunciado por las Escrituras; la desproporción es más que acusada: el muy reverendo «camino de Santiago» frente al muy poco edificante «camino de Emaús».

Así pues y en conclusión, el soneto Bl. 837 («Ten vergüenza, purpúrate, don Luis») reúne, como hemos visto, varios de los principales motivos de ataque lanzados contra Luis de Góngora en el conjunto de poemas que se han atribuido, con mayor o menor base, a Francisco de Quevedo; a ello se suma que en la obra genuina de este es posible encontrar pasajes que coinciden en mayor o menor medida con algunos versos de dicho soneto, tanto en su *elocutio* como en su contenido (siendo especialmente destacada su relación con la *Receta para hacer Soledades en un día*, según hemos ido comprobando). Ignoro si al paciente lector le parecerá que las páginas que preceden han podido ayudar a fortalecer aún más la hipótesis de la autoría quevediana. En cualquier caso, pienso que es muy difícil encontrar un candidato a dicha autoría que pudiera tener más razones que el

[73] Juan Matas en su edición (Góngora 2019) recensiona casi sesenta testimonios del magistral soneto, nada menos.

[74] Véase Conde Parrado (2021: 201-203).

genio madrileño para lanzarse tan agresivamente, combinando invectiva y parodia, contra el genio cordobés, y hacerlo con un soneto que creo no podrá negarse que es una pieza de muy elevado nivel literario, como lo es el soneto gongorino al que muy probablemente responde.

Bibliografía

Alonso, Dámaso (1935): *La lengua poética de Góngora (parte primera*), Madrid: Junta para Ampliación de Estudios. Centro de Estudios Históricos.

Álvarez de Miranda, Pedro (2021): «Sobre la "impresión del grifo". El trasfondo de unos pasajes quevedianos», *La Perinola*, 25, pp. 139-151.

Alzieu, Pierre; Robert Jammes e Yvan Lissorgues (1983): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.

Anónimo (2011): *No hay vida como la honra*, ed. Carola Sbriziolo, en Carlos Mata Induráin (dir.), *Comedias burlescas del Siglo de Oro. Tomo VII*, Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, pp. 189-292.

Arellano Ayuso, Ignacio (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA.

Aristóteles (2011): *Poética. Magna moralia*, trads. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid: Gredos.

Artigas, Miguel (1925): *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Azaustre Galiana, Antonio (1999): «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 23-58.

Azaustre Galiana, Antonio (2003): «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola*, 7, pp. 61-102.

Azaustre Galiana, Antonio (2005): «Citas de autoridades y argumentación retórica en las polémicas literarias sobre el estilo culto», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 37-72.

Blanco, Mercedes; Muriel Elvira y Aude Plagnard (2021): «Anejo 1. Poemas de Quevedo contra Góngora y los cultos», en Mercedes Blanco y Aude Plagnard (eds.), *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 649-660.

Cacho Casal, Rodrigo (2003): *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.

Cacho Casal, Rodrigo (2004): «¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones…? Edición y estudio de un soneto antigongorino de Quevedo», *Calíope*, 10. 2, pp. 51-71.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1999): «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 59-96.

Cascales, Francisco (1930): *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, Madrid: Ediciones La lectura.

Castillo Solórzano, Alonso de (2003): *Donaires del Parnaso*, ed. Luciano López Gutiérrez, Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense.

Celma Valero, María Pilar (1982): «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6, pp. 33-66.

Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez (2011): «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)», *La Perinola*, 15, pp. 57-94.

Conde Parrado, Pedro (2019): «La poesía antigongorina atribuida a Quevedo: algunas consideraciones previas a su edición electrónica en Πólemos», en Mercedes Blanco y Juan Montero (coords.), *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, pp. 269-285.

Conde Parrado, Pedro (2021): «Antagonistas de Góngora: Francisco de Quevedo», en Mercedes Blanco y Aude Plagnard (eds.), *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 195-207.

Fernández de Córdoba, Francisco, abad de Rute (2015): *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las* Soledades*, a instancia de su autor*, ed. Muriel Elvira, en Mercedes Blanco (dir.), *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, Universidad de la Sorbona-OBVIL. Disponible en: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer (último acceso: octubre 2021)

García Rodríguez, Javier y Pedro Conde Parrado (2005): «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro*, 24, pp. 107-144.

Góngora, Luis de (1980): *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

Góngora, Luis de (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

Góngora, Luis de (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.

González Ollé, Fernando (1981): «Fisiognómica del color rojizo en la literatura española del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, XLIII. 86, pp. 153-162.

Granada, fray Luis de (1989): *Introducción del Símbolo de la Fe*, ed. José María Balcells, Madrid: Cátedra.

Jáuregui, Juan de (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla: Universidad de Sevilla.

McGrady, Donald (1984): «Notas sobre el enigma erótico, con especial referencia a los *Cuarenta enigmas en lengua española*», *Criticón*, 27, pp. 71-108.

Pedrosa, José Manuel (2002): «Notas a propósito de Joan de Timoneda, Melchor de Santa Cruz y el chiste de *Los tres vecinos*: tradición, simbolismo y trasvase entre géneros», *eHumanista*, 2, pp. 255-258.

Pineda, Juan de (1589): *Segunda parte de la Agricultura Christiana que contiene los diez y nueue Dialogos postreros dende el decimo setimo* […], Salamanca: En casa de Diego Lopez, y de Pedro de Adurça.

Plata Parga, Fernando (2000): «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, pp. 284-307.

Quevedo, Francisco de (1980): *La vida del Buscón, llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca: Universidad.

Quevedo, Francisco de (1981): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

Quevedo, Francisco de (2003a): *La culta latiniparla. Catecisma de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 79-117.

Quevedo, Francisco de (2003b): *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 119-161.

Quevedo, Francisco de (2003c): *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. Ignacio Arellano, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 185-467.

Quevedo, Francisco de (2003d): *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado*, ed. Alfonso Rey, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 2, pp. 469-560.

Quevedo, Francisco de (2003e): *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral*, ed. Lia Schwartz, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 2, pp. 561-809.

Quevedo, Francisco de (2017): *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, eds. Lia Schwartz y Samuel Fasquel, en Mercedes Blanco (dir.), *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, Universidad de la Sorbona-OBVIL.

Quevedo, Francisco de (2020a): *España defendida, y los tiempos de ahora*, ed. Victoriano Roncero, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII, pp. 3-126.

Quevedo, Francisco de (2020b): *Al padre Juan de Pineda, de la Compañía de Jesús*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey, dir., *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII, pp. 127-250.

Quevedo, Francisco de (2020c): *La Perinola*, ed. Fernando Plata Parga, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII, pp. 251-382.

Quevedo, Francisco de (2020d): *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII, pp. 441-526.

Quevedo, Francisco de (2020e): *Censura del tratado que don Francisco Morveli publicó en favor del patronato de santa Teresa*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. VIII, pp. 527-632.

Quevedo, Francisco de (2020f): *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española.

Rivers, Elias L. (1998): *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Pamplona: EUNSA (Anejos de *La Perinola* 3).

Rojas Zorrilla, Francisco de (2017): *Los áspides de Cleopatra*, ed. Elena E. Marcello, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dirs.), *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. Volumen VI. Segunda parte de comedias*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha e Instituto Almagro de teatro clásico, pp. 157-307.

Rojas Zorrilla, Francisco de (2018): *Cada cual lo que le toca*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (dirs.), *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. Volumen VII. Tragedias sueltas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha e Instituto Almagro de teatro clásico, pp. 311-484.

Ruices Fontecha, Juan Alonso de (1606): *Diez privilegios para mujeres preñadas, compuestos por el Doctor Iuan Alonso, y de los Ruyzes de Fontecha, natural de la villa de Daymiel, Cathedratico de Visperas, en la facultad de Medizina, de la universidad de Alcala. Con un diccionario Medico*, Alcalá de Henares: por Luys Martynez Grande.

Soria Mesa, Enrique (2014): «Góngora judeoconverso. El fin de una vieja polémica», en Begoña Capllonch et al. (eds.), *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa: ETS, pp. 415-433.

Soria Mesa, Enrique (2015): *El origen judío de Góngora*, Córdoba: Editorial Hannover ETC.

Tobar Quintanar, María José (2013a): «Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, pp. 177-203.

Tobar Quintanar, María José (2013b): «Notas a tres sonetos anticultistas de Quevedo», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 16. 1, pp. 63-77.

Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida del *Epitafio a Julio el italïano*[1]

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid

Para Clizia Carminati,
espejo de filólogos, admirada amiga.

El propósito de este trabajo es iluminar desde diferentes ángulos uno de los epigramas más famosos de Francisco de Quevedo: el *Epitafio a Julio el italïano*. Una serie de datos nuevos permitirá abordar en profundidad varios aspectos esenciales de la composición jocosa, como el género en el que se inscribe (el epigrama), la especie satírica con la que entronca (la invectiva *ad hominem*), la fuente contemporánea que inspiró tales versos (un soneto italiano con doble estrambote) y el contexto histórico-cultural de la composición injuriosa (el escarnio de sodomitas).[2] Para tal fin, el estudio se articula en cuatro partes, dedicadas respectivamente a: 1. la tradición italiana del epitafio satírico y el comentario detallado de un poema anti-jesuítico de Giovan Battista Marino; 2. la problemática identificación del personaje vituperado en la pieza quevedesca, la posible cronología y el contexto de la persecución de los

[1] El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER. Agradezco a Clizia Carminati, a María José Alonso Veloso y a mis compañeros del proyecto HELEA Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado y J. Ignacio Díez Fernández la atenta lectura del original de este trabajo, así como los consejos y anotaciones que me han brindado para mejorarlo.

[2] Para algunos rasgos del epitafio jocoso en Quevedo, véase Arellano (2003: 392-396). Presenta algún interés el careo con el *Túmulo de la mujer de un avaro* y el *Epitafio de una dueña*.

delitos sexuales durante el reinado de los Austrias; 3. la visión que la crítica ha dado generalmente sobre este epigrama; 4. el estudio pormenorizado de la imitación del hipotexto de Marino que lleva a cabo el escritor madrileño. A lo largo del estudio se prestará también especial atención al manejo de tópicos cristalizados y a la articulación de diferentes conceptos.

1. El *Epitaffio sopra il sepolcro del padre Costanzo, Gesuita*: Marino y la sátira contra sodomitas

Las composiciones satíricas y las poesías festivas contra la sodomía fueron bastante habituales en la Italia del siglo XVI. Esta materia jocosa e hiriente tuvo entre sus cultores a ingenios de la talla de Macchiavelli, Francesco Berni, Agnolo Firenzuola, Pietro Aretino, Nicolò Franco, Ludovico Dolce, Francesco Sansovino, Benedetto Varchi, Giovanni della Casa...[3] Entre las múltiples formas que podían asumir aquellos juguetes cómicos (canzone, sonetto, capitolo…) destacó especialmente una modalidad en la que lo mordaz e ingenioso se asociaba a la intensidad y concisión propias del *genus minimum*: el epitafio satírico. En dicho conjunto de epigramas se vituperaba al difunto mediante el realce conceptuoso de uno de sus defectos principales, tal como se aprecia desde los modelos de la *Anthologia Graeca* y entre sus imitadores latinos. En el caso que aquí nos interesa el blanco principal para el ataque lo ofrece la práctica del pecado nefando. Dentro de esa línea vejatoria de los *tumuli* maldicientes, algunas de las piezas breves más memorables fueron compuestas por Antonfrancesco Grazzini, conocido como Il Lasca (Florencia, 1504-Florencia, 1584). A su ingenio se deben, al menos, dos mordaces epitafios contra el historiógrafo Paolo Giovio, una fingida lápida dedicada a un estafador bujarrón y dos epitafios vejatorios contra un tal caballero Covoni.[4]

[3] Sobre la modalidad jocosa del epigrama funeral en el Renacimiento, es obligado remitir al ensayo pionero de Stefano Carrai. El estudioso italiano analiza allí al detalle un curioso epitafio compuesto por el autor del *Príncipe* en el que se somete a escarnio a Pier Soderini tildándolo de pederasta: «La notte che morì Pier Soderini / l'anima andò dell'inferno alla bocca / e Pluto le gridò: 'Anima sciocca! / Che inferno? Va' nel limbo tra bambini!'» (Carrai, 1999: 155). Ofrezco seguidamente una traducción del epigrama: «La noche que murió Pier Soderini / su alma bajó a la boca del infierno / y Plutón le gritó: '¡Alma cándida!, ¿qué al infierno? / Vete al limbo entre los niños'». Las traducciones de textos latinos, neolatinos e italianos recogidos en el presente estudio son mías, de no indicarse autoría expresa.

[4] Todo un divertido ciclo de poemas sepulcrales puede leerse en la edición decimonónica de Grazzini (1882: 635-641). Me limito a citar aquí los más relevantes sobre el escarnio contra las prácticas nefandas. El texto del *Epitafio primero contra Jovio* apunta así a la sexualidad ambigua del eclesiástico: «Qui giace Paolo Giovio ermafrodito, / che vuol dire in volgar moglie e marito» (1882: 636). Puede traducirse como: «Aquí yace Paolo Jovio hermafrodito, / que quiere decir en vulgar mujer y marido». El *Epitafio segundo contra Jovio* reza: «Qui giace il Giovio pescator maturo, / istorico mendace, adulatore, / prelato indegno e grande affrontatore; / vïator, non temer, passa sicuro» (1882: 636). Podría verterse como «Aquí yace el Jovio, pescador maduro, / histórico mendaz, adulador, / prelado indigno y gran afrontador, / peregrino, no temas, pasa seguro». En nota se recoge aún otro *Epitafio contra Jovio*, con algún problema de atribución: «Qui giace il Giovio: a sì gran nome corra / tutto lo stuol di Soddoma e Gomorra» (1882: 636, n. IV). La versión castellana que proponemos es la siguiente: «Aquí yace el Jovio: ante tan gran nombre corra / toda la turba de Sodoma y Gomorra». Otras piezas de Antonfrancesco Grazzini, il Lasca se recogen en la

En tanto género de antigua data, las composiciones infamantes en las que dialogan el molde del epitafio y los tonos ásperos del vituperio ya aparecían en la *Anthologia Planudea*, cuyo modelo hizo revivir en las letras neolatinas el Panormita. Entre las páginas del *Hermaphroditus* ofrecía éste varios ejemplos de tal tenor, como los epitafios que dedicara a un pederasta, a una cortesana y a un borracho. Precisaba sobre la materia Stefano Carrai:

> Se [l'epitaffio serio] ripeteva il tono dell'encomio del morto che dall'epigrafia antica si era trasferito nella lirica umanistica, giungendo a un raro traguardo di stile coi *Tumuli* di Pontano, [l'epitaffio satirico] assolveva con identiche caratteristiche metriche il compito di screditare il compianto, dando voce ad un'invettiva talora velenosa [...]. Lo snodarsi di un filone rimatorio tanto poco noto oggi quanto familiare ai poeti del Rinascimento [ci permette di] affermare che non si trattò di estemporanee invenzioni ma di una tradizione affatto compatta, i cui reperti sarebbero certo incrementabili estendendo le ricerche alla lirica umanistica.[5]

A la tradición neolatina de los túmulos jocosos contra sodomitas cultivada en varias ciudades del *belpaese*, cuya autoría resulta a menudo suficientemente conocida, vendría a sumarse otra veta difamante de circulación más restringida y de carácter anónimo.[6] A finales del Quinientos, en la heterogénea colección que lleva por pomposo título *Monumentorum Italiae Libri Quatuor*, podía leerse el siguiente curioso *Epitaphium cinoedi*:

> *Hic tegitur pathicus cui culus latior omni*
> *flumine, foetorem parte ab utraque vomit.*
> *I procul hinc quicunque venis; discede, viator;*
> *inficit hic morbo concaua saxa graui.*[7]

---

edición cuidada por Guido Davico Bonino (Grazzini: 1974). Baste espigar tres piezas notables, como el *Epitafio de un estafador* (*Per un lestofante*): «Qui giace Fazio; il resto è da tacere, / che visse come visse: e spie e bari, / soddomiti, ruffian, ladri e falsari / benemerito socio *posuere*» («Aquí yace Fazio; el resto merece pasarse en silencio, / que vivió como vivió: y espías y tahúres, / sodomitas, chulos, ladrones y falsarios / un digno socio poseyeron»). *Epitafio primero contra el caballero Covoni*: «Qui il cavalier Covoni è sotterrato, / d'ogni luxuria masculina scuola, / ch'avendo un cazzo in cul e l'altro in gola / morì per non poter raccorre il fiato» («Aquí está enterrado el caballero Covoni, / escuela de toda lujuria masculina, / che teniendo una polla en el culo y otra en la boca / murió por no poder tomar aliento»). El *Epitafio segundo contra el caballero Covoni* juega con una situación equívoca en el más allá: «Qui giace il cavalier del poppar pazzo, / che munse in vita i cazzi Fiorentini: / or n'è beffato in ciel da' cherubini, / perché egli hanno un bel viso e non han cazzo» («Aquí yace el caballero loco por las mamadas, / que ordeñó en vida las pollas florentinas: / ahora pueden tomarle el pelo en el cielo los querubines, / pues tienen estos un hermoso rostro y no tienen polla»).

[5] Carrai (1999: 158 y 164).

[6] Orvieto (2000: 127-146). Cabe remitir asimismo al apartado de Vaiopoulos (2009) en torno a «Lo stereotipo dell'italiano sodomita e l'epitaffio satirico».

[7] Doy una versión aproximada del epigrama de autoría anónima: «Aquí reposa un bujarrón pasivo cuyo culo, más amplio que cualquier río, hedor vomita desde entrambas posaderas. Tú, quienquiera que pases, aléjate de aquí; retrocede, caminante; una grave pestilencia inficiona aquí las cóncavas rocas». Tomo la cita del volumen *Monumentorum Italiae* (1592: fol. 185 v.).

En este conjunto de piezas se localiza todo tipo de chistes chocarreros, en los que de manera insistente se percibe un malicioso regodeo en todo lo relacionado con lo bajo corporal: el hedor, las excrecencias, la enfermedad, la deformidad de algunos puntos estratégicos en la anatomía...

Desde un punto de vista socio-cultural, en la sátira contra sodomitas se escarnece a todo tipo de personajes, pertenezcan a un estamento u otro, de manera que en ella se fustiga desde el aristócrata más encumbrado hasta el plebeyo de baja cuna. Significativamente, entre los colectivos sometidos a escarnio uno de los más habituales fue el religioso, ya que a menudo este tipo de poesía denuncia el «intollerabile libertinaggio» de los eclesiásticos y establece «un salace inventario di quei vizi curiali antifrastici rispetto all'apostolato cristiano».[8] A tenor de lo que pensaban los poetas del tiempo, como subraya el incontenible Nicolò Franco desde una de las piezas de las *Rime contro Pietro Aretino con la Priapea*, la homosexualidad se consideraba una práctica extendida desde el vértice de la jerarquía pontificia hasta la base: «Buggera il Papa e tutti i suoi Prelati, / con ogni altra persona religiosa; / or dunque il buggerare non è cosa / che annoverar si possa tra' peccati» («Encula el Papa y todos sus prelados, / con cualquier otra persona religiosa; / así pues ahora encular no es cosa / que pueda contarse entre los pecados»).[9]

En ese marco anticlerical hay que recordar cómo durante el último cuarto del Quinientos y las décadas iniciales de la nueva centuria se produjo la consolidación de la orden fundada por San Ignacio de Loyola. El arraigo como institución religiosa especializada en la educación de los jóvenes situó consecuentemente a los padres de la Compañía de Jesús en el centro de la diana, convirtiéndolos en fácil objetivo para este tipo de *vituperatio ad hominem*. La acusación sobre el uso y abuso de prácticas sexuales *non sanctas* por parte del estamento eclesiástico se utilizó entonces contra los jesuitas que seducían y sodomizaban a sus pupilos. Como ha subrayado un estudio reciente:

> L'allusion aux mœurs équivoques des Jésuites fait partie de la mise en accusation des mœurs des religieux en général, que le célibat conduit à des pratiques dénoncées par eux-mêmes comme contre nature: l'un des thèmes centraux de l'anticléricalisme des *Incogniti*. En fait, même si elle n'a pas atteint encore sa

[8] Orvieto y Brestolini (2000: 246).

[9] Reproduzco el pasaje del soneto LXXX de las *Rime contro Pietro Aretino con la Priapea*. Tomo la cita de Franco (1790: 45). Puede recordarse también el cierre del soneto LXXVII: «E per tanto non spiaccia a Dio né a Pietro, / se non potendo andare a potta innanzi, / vanno oggi tutti i cazzi a culo indietro» («Y por tanto no disgusta ni a Dios ni a san Pedro, / si no pudiendo acudir ante el coño, / van hoy todas las pollas detrás del culo»). Franco (1790: 43). Varios ataques satíricos en los que se achaca al Papa o a los miembros de la Curia el vicio de la sodomía pueden leerse también en un interesante estudio de Nicoli (2002). Espigo un ejemplo elocuente de ese tipo de invectiva rimada (2002: 942): «Menor biasimo te fia / col Squarza e col Curzio nel Sacro Palazzo / tenir a bocca il fiasco e in culo il cazzo» («Menor culpa te va a ser / con el Squarza y con el Curzio en el Sacro Palacio / tener la garrafa de vino en la boca y la polla en el culo»). Nicoli (2002: 942).

> pleine virulence, l'accusation de sodomie lancée contre la Compagnie est déjà bien ancienne, puis qu'elle remonte au moins au procès et à la condamnation du Père Henry Mangot à Anvers, 1601, une affaire de pédophilie au collège de la Compagnie, et au pamphlet qui l'a rendu public: *Histoire notable du père Henry, jésuite sodomite*, 1601, auquel le Père Coton lui-même avait pris la peine de répondre […]. La référence à la sodomie des Jésuites y est citée, dans la discussion, comme une chose allant de soi, un lieu commun obligé, d'ailleurs tout à fait secondaire dans le propos, puisqu'il s'agit là d'insister sur la pratique commune de la sodomie par les ecclésiastiques et les doctes en général. Or les Jésuites cumulent les deux qualités.[10]

En el espinoso contexto cultural y literario del escarnio de la pederastia atribuido a figuras de un mismo ambiente eclesiástico se integra una composición que ha pasado largo tiempo desapercibida y que, sin embargo, cabe atribuir con evidencias bastante sólidas al poeta más influyente y prestigioso del Barroco italiano: Giovan Battista Marino (Nápoles, 1569-Nápoles, 1625). Se trata de un soneto con estrambote del que conservan copia cuatro códices y que, por razones obvias, no fue impreso en vida del autor. Dos se custodian en Italia: el manuscrito A 1161 de la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio de Bolonia (p. 26) y el manuscrito Pal. 1107 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia (vol. X, p. 24).[11] Otras tantas copias han aparecido en Francia: el manuscrito 4123 de la Bibliothèque de l'Arsenal, en París (fonds Conrart, tomo XVIII, fol. 71) y el manuscrito parisino Dupuy 920 de la Bibliothèque Nationale de France (fol. 41 r).[12]

El testimonio florentino aparecía precedido por un epígrafe aclaratorio que dio a los especialistas en la obra de Marino una pista clave para identificar al vejado: *Epitaffio sopra il sepolcro del Padre Costanzi Gesuita*.[13] A la hora de perfilar la identidad del miembro de la *Societas Iesu* fustigado en los zahirientes versos,

---

[10] Cavaillé (2010: 298-299). Nótese cómo el aludido caso del Padre Henry Mangot suscitó bastante escándalo en su tiempo, ya que se demostró su culpa y fue condenado a la pena capital. El docente jesuita fue quemado vivo en Amberes el 12 de abril de 1601.

[11] Una completa noticia de la misma ofrece Clizia Carminati en una monografía de capital importancia. La profesora de la Universidad de Bérgamo reconstruye allí los entresijos de esta composición satírica y la tensa relación que Marino mantuvo con algunos jesuitas. Años más tarde este encono pudo prolongarse por parte de un amigo de Stigliani, el Padre Sforza Pallavicino, que llegó a obtener el capelo cardenalicio. Carminati (2008: 83-86).

[12] Sobre este último códice facticio, titulado *Raccolto d'alcune piacevoli rime*, datado en 1628, se puede leer una detallada noticia en Romei (2019: 1-24). Uno de los copistas que intervinieron en la elaboración del curioso florilegio parisino de «rime piacevoli» debía tener especial inclinación por el género concreto del epitafio satírico, ya que en unas pocas páginas copió hasta once composiciones jocoso-funerales. Puede aquí recordarse, entre otras, el *Epitaffio di Liutprando*, el *Epitaffio del cavalier dei Pazzi*, el *Epitaffio di Giulia Padoana*, el *Epitaffio di Babbio*, el *Epitaffio di Paolo Giovio* y el *Epitaffio del Valla*.

[13] La variante apreciable en el apóstrofe al viajero («viandante» / «passegier») invita a pensar que el ejemplar manuscrito que manejó Quevedo era semejante al que hoy conserva completo el códice de la biblioteca emiliana. Esta variante se halla en el manuscrito Pal. 1107. Puede verse al respecto Carminati (2008: 85, nota 80). Por otro lado, quisiera testimoniar mi gratitud a la profesora Clizia Carminati por haberme facilitado con suma gentileza la copia del soneto (en formato JPG) del Manuscrito del Archiginnasio de Bolonia.



Figura 1. Ms. A 1161 de la Biblioteca Comunale del Archiginnasio (Bolonia).

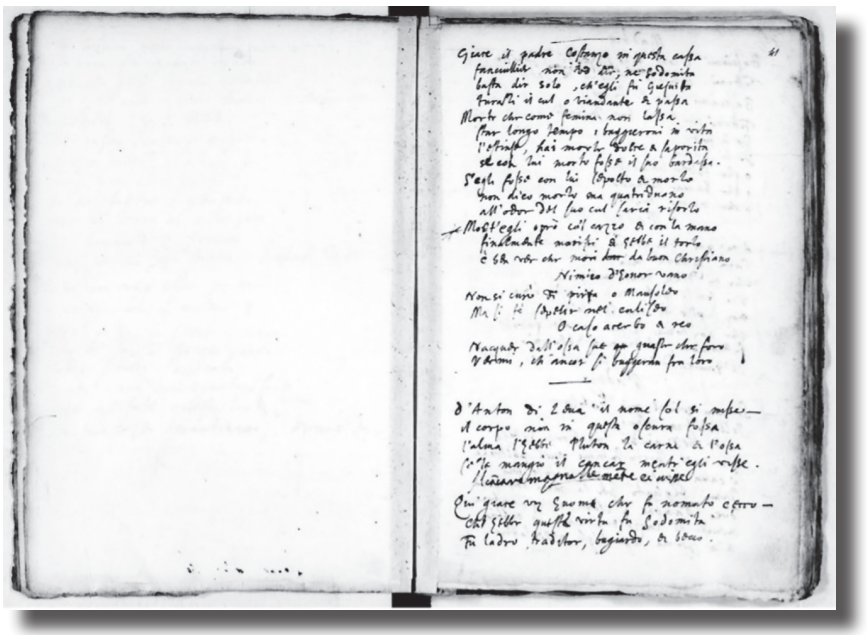


Figura 2. Ms. Dupuy 920 de la Bibliothèque Nationale de France (París).

Clizia Carminati ha espigado el precioso testimonio de una carta de Federigo Meninni —datada el 26 de julio de 1678—. En dicha epístola el erudito, partidario de las innovaciones de la lírica marinista, se hacía eco de la mutua animadversión que se profesaban el poeta del *Adone* y ciertos jesuitas. En dicho contexto de inquina recíproca aclaraba lo siguiente: «questa lode [di Tommaso Stigliani] può giudicarsi passionata per essere stato il Padre Sforza [Pallavicino] e i Gesuiti di quel tempo poco amici del Marino, il qual fe' andar in volta alcuni sonetti bernieschi contra il Padre Costantino Pulcarelli, com'è fama».[14] Los renglones de la carta incorporaban una pequeña imprecisión sobre el nombre de pila del jesuita vejado («Costantino»), que no era otro que el Padre Costanzo Pulcarelli (Monticchio di Massa Lubrense, 1565-Nápoles, 14 de enero de 1610).

Entre los círculos napolitanos de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII la figura del Padre Pulcarelli debía resultar bastante conocida por el cultivo de las bellas letras y por algunas versiones de textos griegos. En el primer ámbito dejó prueba de su dominio de la composición neolatina con una serie de poesías publicadas póstumamente en el volumen *Carminum libri quinque* (Nápoles, Tarquinio Longo, 1618) y con el diálogo *De vitiis senectutis* (recogido al final de dicho tomo). Costanzo Pulcarelli demostró asimismo su pericia en el manejo de los textos helénicos con la traducción al latín de una pequeña parte de la obra de Homero (dos libros de la *Ilíada*, recogidos igualmente en el volumen impreso) y con algunas versiones de San Juan Crisóstomo. Después de la edición príncipe partenopea, el elegante tomo de poesías neolatinas fue objeto de varias reimpresiones, en diferentes ciudades italianas, a mediados del siglo XVII (Florencia, 1650; Bolonia, 1651).

Salvo que aparezca algún testimonio epistolar relevante, parece difícil que llegue a establecerse el origen concreto de la inquina que Giovan Battista Marino debía sentir por el Padre Pulcarelli.[15] Ahora bien, el escaso aprecio que le pudo inspirar al *Cavalier* se trasluce de una piececita injuriosa concebida a la manera de un soneto con doble estrambote (o «sonetto bicaudato»), donde el irreverente Marino se vale de un arsenal de conceptos para tildar al difunto de sodomita contumaz.[16] Tal como se ha apuntado anteriormente, el poema aparecía recogido

[14] «Lettere di Federigo Meninni al Padre Angelico Aprosio», en Carminati (1996: 209). Sobre la figura del jesuita partenopeo, cabe remitir a Iezzi (1987: 141-157). Por otro lado, no estará de más recordar que el Padre Pulcarelli fue también poeta burlesco en latín, pues a su pluma se debe una composición jocosa en dísticos elegíacos sobre la captura de un ratón, de la que existe edición moderna: Pulcarelli (1978).

[15] Clizia Carminati plantea como hipótesis atendible que «il Marino dovette conoscere il Pulcarelli a Napoli in gioventú» (2008: 84, n. 78). La duda capital se refiere a la cronología del poema: ¿se trata de una pieza juvenil escrita en vida del vejado o es un epitafio compuesto tras el óbito del religioso?

[16] Para la cuestión de los ataques contra la práctica y la difusión de la homosexualidad en la obra de Marino, pueden verse los estudios sobre la canción contra la sodomía, impresa póstumamente en 1626: Lattarico (2006: 157-178), Maragoni (2016: 119-130). Desde la ladera opuesta, recuérdese la atribución del *capitolo* del *Melone* al propio Marino, donde se alaba la homosexualidad en un estilo netamente bernesco. Véase sobre dicho texto la importante contribución de Russo (2006: 193-208).

significativamente entre las páginas de uno de los códices más autorizados de la *Murtoleide*. El *Epitafio al sepulcro del padre jesuita Costanzo Pulcarelli* reza así:

> Giace il Padre Costanzo in questa cassa
> non vo' dir fanciullier né sodomita
> basta col dir ch'egli fu gesuita:
> turati il cul tu viandante, e passa.
>
> Morte che come femina non lassa
> star lungamente i bugiaroni in vita
> l'estingue. O morte, dolce e saporita
> se con lui fosse morto il suo bardassa!
>
> O se con quell'ei fosse sepolto, e morto
> morto non dico, ma quatridüano,
> all'odor del suo cul saria risorto.
>
> Molt'egli oprò col cazzo, e colla mano
> al fin volse morir, ed ebbe il torto.
> È ben ver che morì da buon cristiano:
>
> nemico d'onor vano
> né si curò di Pira o Mausoleo
> ma si fé sepelir nel Culiseo.
>
> O caso orrendo e reo!
> Nacquer dagl'ossi suoi, marci che foro,
> vermi ch'ancor si bugiaran tra loro.[17]

A continuación se ofrece una versión aproximativa en castellano, en la que intenta reflejarse la crudeza del léxico empleado en el original:

> Yace el Padre Costanzo en esta caja,
> no quiero decir niñero y sodomita,
> baste con decir que él fue jesuita;
> tapónate el culo, tú, viandante, y pasa.
>
> Muerte, que —como hembra— no deja
> a los bujarrones tener larga vida,
> le puso fin. ¡Oh muerte dulce y sabrosa
> si con él hubiera muerto su bardaje!
>
> O si con aquel fuera sepultado y muerto,
> muerto no digo, sino cuatriduano,
> al olor de su culo habría resucitado.

[17] Schilardi (2007). El poema se transcribe asimismo en Carminati (2008: 84-85).

Mucho obró él con la polla y con la mano
al fin quiso morir y erró al hacerlo.
Verdad es que murió cual buen cristiano,

enemigo de honor vano
no se cuidó de pira o mausoleo,
sino se hizo enterrar en Culiseo.

¡Oh caso horrendo y reo!
Nacieron de sus huesos, pútridos como estaban,
gusanos que entre ellos se enculaban.

La pieza satírica se abre con la extendida fórmula sepulcral *Hic iacet* («Giace il padre Costanzo in questa cassa»). Desde el *incipit* mismo se percibe la inclinación de los versos a la meiosis, apreciable ya en la referencia al féretro con un término bajo del tenor de «cassa». El primer cuarteto presenta, pues, al finado en el ataúd (v. 1) y después pergeña con sutil malicia una etopeya a grandes rasgos del difunto. En el segundo verso Marino recurre a la insidiosa figura de la *praeteritio* para afirmar por vía negativa («Non vo' dir fanciullier né sodomita»), remachada en el verso tercero por una suerte de *figura correctionis* («basta col dir ch'egli fu gesuita»). En definitiva, con sólo identificar al muerto como miembro de la Compañía de Jesús el arranque del epitafio recalca que este era un pederasta: no es necesario insistir en esa condición, ni explicitarla, ya que nada tiene de particular, dado que los integrantes de dicho colectivo tendrían todos las mismas inclinaciones.[18] El cierre de la estrofa inicial recurre al apóstrofe habitual al *viator*, a quien pone sobre aviso acerca de un peligro inminente: sólo quien se haya taponado el ano podrá pasar seguro por las inmediaciones de la tumba, ya que el rijoso finado sería capaz de alzarse de la fosa para sodomizar a cualquier viandante.

En el segundo cuarteto Marino pone algún énfasis en el hecho de que el padre Pulcarelli no llegaría a alcanzar una edad provecta, dado que falleció a los cuarenta y cinco años: «non star lungamente in vita». A partir de esa constatación objetiva, Marino se embarca en una suerte de *aition* tan breve como jocoso, al modo de una fabulilla con divinidad alegórica incluida: la explicación de tal

[18] Como ha recogido Clizia Carminati en su imprescindible monografía, el 8 de diciembre de 1609 la Congregación Romana de la Santa Inquisición había recogido en un decreto lo siguiente: «*Contra Ioannem Baptistam Marinum lecto summario inditiorum publicae vocis et famae, quod composuerit quaedam impia et nefanda carmina*» (2008: 60). Las acusaciones se volvieron más precisas en un memorial presentado en el Sacro Tribunal el 14 de abril de 1610, donde Marino rechazaba por carta algunos de los cargos que se le imputaban: «*Illustrissimus dominus Cardinalis Aldobrandinus legit literas Ioannis Baptistae Marini, in quibus significat a Duce Sabaudiae sibi ostenta fuisse carmina de quibus imputatur, negat illa composuisse, immo quodam carmen contra Iesuitas fuisse compositum a quodam secretario quondam Virginii de Nomentana*» (2008: 72). Más allá de las cuestiones legales y la persecución por parte de las autoridades religiosas, interesa subrayar el hecho de que era «pública voz y fama» que Marino solía componer «poemas impíos y nefandos», algunos de los cuales estaban dirigidos «contra los Jesuitas».

hecho se justifica en la animadversión de la propia Muerte, que como buena fémina detesta la competencia desleal que le hacen los sodomitas y, por ello, tiene por costumbre no dejar que estos gocen de una existencia dilatada. Los versos 7 y 8 incorporan una *exclamatio* retórica en la que se advierte la presencia de la antanaclasis. En efecto, la «Morte» con la que se abría el cuarteto ha de verse como muestra de *fictio personae*, como personificación alegórica que remite a la temible y mortal igualadora. En cambio, la «morte», con minúscula, del séptimo verso cabe interpretarla como una dilogía ingeniosa, ya que en el término parecen operar dos significados a un tiempo, pues en el plano denotativo asume el sentido habitual de 'fallecimiento, óbito', mientras que en el connotativo remite al léxico del erotismo, con la acepción de 'culmen del placer sexual' ('o éxtasis dulce y sabroso si con él hubiera alcanzado el orgasmo su amante').[19]

El primer terceto exhala un tufillo blasfemo debido al uso irreverente y paródico de la intertextualidad, ya que apunta sin velos hacia un conocido episodio del Nuevo Testamento: la resurrección de Lázaro. Dicho quiebro alusivo resulta bien visible merced a tres detalles: 1. el uso de una voz latinizante poco difundida entonces y ahora («quatridüano»); 2. el empleo de un sinónimo del verbo resucitar («saria risorto»); 3. la mención del hedor característico, que pasa de aplicarse al cuerpo en descomposición del fallecido a la parte donde la espalda pierde su buen nombre («al odor del suo cul»). De hecho, para cualquier lector medianamente familiarizado con los versículos de la *Biblia* debía resultar más que evidente el hipotexto del *Evangelio según San Juan* (XI, 39): «*Ait Iesus*: *Tollite lapidem. Dicit ei Martha, soror eius qui mortuus fuerat*: *Domine, iam foetet, quadrianus est enim*» ('Dice Jesús: Quitad la lápida. Le responde Marta, hermana de aquel que había muerto: Señor, ya hiede, el cadáver tiene cuatro días').[20] La equivalencia así planteada resulta del todo grotesca, ya que se establece en ella una suerte de paralelismo entre lo sublime y lo ínfimo: Cristo que resucita a Lázaro, cuyo cuerpo debería de heder tras cuatro días en la sepultura; el padre Pulcarelli que podría alzarse de la tumba, excitadísimo porque ha olido el culo de su amante.

La reescritura jocosa del pasaje neo-testamentario se ve reforzada en el arranque del segundo terceto por el *rovesciamento parodico* de un endecasílabo de la *Gerusalemme liberata*. En la admirada epopeya del Tasso, dentro de la octava inicial del canto primero, las gestas de Goffredo se exaltaban de forma concisa en el famoso verso: «molto egli oprò col senno e con la mano» (I, I, 3).[21] Marino calca

[19] Sobre la identificación entre «morir» y «alcanzar el clímax» en la poesía lasciva del Renacimiento y el Barroco, permítase remitir a Ponce Cárdenas (2006: 269-271, 277-279, 282-283).

[20] *Biblia Vulgata* (2002: 1054).

[21] Tasso (2009: 3). Debo a la generosidad y perspicacia de Mercedes Blanco la identificación de la irreverente parodia del canto épico manierista.

la *iunctura* tassesca y la altera maliciosamente en una pequeña parte, mediante la sustitución del primer elemento de la bimembración: «molto egli oprò col *cazzo* e con la mano». El cambio del vocablo referido a la capacidad intelectual y estratégica, reemplazada en el epitafio satírico por un término sexual bajo y malsonante («senno» > «cazzo») consigue transformar las admirables hazañas del héroe cristiano que conquistó la ciudad santa en las proezas sexuales e infamantes de un jesuita pedófilo. Quizá no sea tan descabellado sospechar que Marino estaba al tanto del hipotexto prestigioso que, a su vez, había empleado Torquato Tasso para moldear tal verso, ya que este había seguido de cerca un fragmento de la *Divina Commedia*. En el mismo, Dante se refería, significativamente, a un precito muy singular: «fece col senno assai e con la spada» (*Inferno*, XVI, 39).[22] El condenado que padecía en aquel círculo las penas infernales no era otro que el caudillo militar del partido güelfo Guido Guerra, famoso entonces por haberse dado a los amoríos con varones y a las prácticas sexuales contra natura.[23] Así pues en el siglo XVI, el lector culto de la *Gerusalemme* «decifrando l'allusione, resta disorientato dallo scarto, perché nel momento stesso in cui l'autore presenta il modello del cristiano militante fa balenare alle sue spalle l'ombra di un sodomita infernale».[24] Por otro lado, a comienzos de la centuria siguiente, aquellos lectores de Marino capaces de apreciar los dos estratos imitativos latentes, posiblemente, tuvieron ocasión de admirarse por partida doble.[25] En la reescritura superpuesta (Dante > Tasso > Marino) cabría percibir una muestra portentosa de ingenio y erudición, ya que el poeta napolitano explota con malicia e irreverencia todas las potencialidades de la agudeza por alusión.[26]

El segundo terceto acoge otra muestra de dilogía ingeniosa referida al infinitivo («volse morir»).[27] En efecto, entre los versos 12-13 Marino sostiene que el jesuita

---

[22] Ha estudiado en su conjunto las diferentes adaptaciones dantescas dispersas por la epopeya Alessandra Villa, ocupándose especialmente de la reescritura del pasaje del *Inferno* XVI, 39 en una sección de su artículo. Villa (1999: 41-42).

[23] Dante (1991: 126). Guido Guerra pertenecía al noble linaje de los condes Guidi y destacó como valeroso combatiente del partido güelfo. En 1255, a la cabeza del ejército florentino, venció a los gibelinos de Arezzo. Entre 1260 y 1267 estuvo desterrado de la capital toscana. El pasaje completo sobre Guido Guerra, en el que se inserta el endecasílabo —reescrito por Tasso varios siglos después— rezaba así: «Questi, l'orme di cui pestar mi vedi, / tutto che nudo e dipelato vada, / fu di grado maggior che tu non credi: / nepote fu della buona Gualdrada; / Guido Guerra ebbe nome, ed in sua vita / fece col senno assai e con la spada». La «buona Gualdrada» que Dante cita aquí como antepasada del precito era la virtuosa hija de messser Bellincione Berti de' Ravignani y la esposa del conde Guido il Vecchio.

[24] Reproduzco un pasaje del citado artículo de Villa (1999: 41-42).

[25] Para la noción de «imitación arqueológica» o «imitación por estratos», puede verse Ponce Cárdenas (2016: 11-12). Algunos casos de ese tipo complejo de *imitatio* en ámbito italiano analiza, por su parte, Clizia Carminati en un reciente volumen sobre Tasso, Marino y la reescritura a comienzos de la Edad Moderna. Carminati (2020).

[26] En palabras de Gracián, «consiste su artificio formal en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente». Gracián (2004: II, 505).

[27] Quizá no esté de más sospechar bajo la superficie de esta cláusula, en apariencia poco llamativa, una cierta veta paródica e irreverente. En efecto, podría postularse en ella la reminiscencia de uno de los grandes modelos

«Mucho obró con la polla y con la mano, / al fin quiso morir y erró al hacerlo», lo que alude a que quiso alcanzar el culmen voluptuoso, pues ansiaba eyacular. Sin embargo, el plan no salió como previsto y en lugar de alcanzar el máximo placer corriéndose, falleció inopinadamente a una edad temprana (quizá como esperable castigo a una vida disoluta y a sus repetidas acciones contra natura). Los versos 14-17 constituyen una ironía sangrante, ya que alaban la presunta modestia del padre Pulcarelli, que falleció como buen cristiano, pues no dejó consignado entre sus últimas voluntades que se le incinerara en una «pira» aromática o que se le diera sepultura en una construcción imponente, como el rey de Caria («Mausoleo»). Al modo del *fulmen in clausula*, se reserva al cierre de esta primera sección del estrambote la mención del paraje en el que anhelaba tener el descanso eterno: el «Culiseo».[28] Desde el punto de vista de la moción de afectos, parece oportuno editar el verso décimo octavo bajo forma de *exclamatio* retórica, ya que en él se enfatiza lo revelador y escabroso del episodio de las postrimerías. Dentro de la visión repugnante que Marino esboza acto seguido en la segunda parte del estrambote (el cuerpo putrefacto comido por los gusanos), el efecto cómico surge de la perpetuación de la conducta sodomítica del jesuita en los vermes que surgen de los huesos pútridos: «Nacquer dagl'ossi suoi, marci che foro, / vermi ch'ancor si bugiaran tra loro».

La invectiva *ad hominem* del *Epitaffio del Padre Costanzo Pulcarelli*, dirigida contra una figura bien conocida en los círculos letrados napolitanos durante los años finales del Quinientos y la primera década del siglo XVII, se inscribe perfectamente en la modalidad del epitafio satírico y en la censura de la pederastia

de la lírica napolitana del Renacimiento, nada menos que el conocido soneto religioso de Sannazaro que lleva por epígrafe *Introduce il Sole mesto per la morte di Cristo a parlar con lui del dolor della Vergine*. La pieza doliente del autor de *La Arcadia* disponía en los versos la figura alegórica de la Muerte y el acto glorioso de la resurrección de Cristo: «Doler non ti dei tu, se in tal dì tolse / a Morte l'onorate antiche spoglie / colui che, sé legando, altri disciolse. / Di ciò non già; ma delle umane voglie / ingrate al mio Signor, che *morir volse* / per farle esenti dalle eterne doglie».

[28] El neologismo jocoso (donde se funden alegremente los vocablos *Colisseo* y *culo*) aparece varias veces en los poemas de Francesco Berni, como en el *Capitolo del debito* encaminado «a Messer Alessandro del Caccia» («O gloriose Stinche di Firenze, / luogo celestial, luogo divino, / degno di centomila riverenze: / a voi ne vien la gente a capo chino, / e prima che la vostra scala saglia, / s'abbassa in su l'entrar dell'usciolino; / a voi nessuna fabbrica s'agguaglia: / sète più belle assai che'l *Culiseo*») o en el soneto *In dileggio di Verona*, dirigido «a Messer Francesco Sansovino» («[Verona ha] due archi sorian, un *Culiseo*, / nel qual son intagliate le battaglie / che fece il re di Cipri con Pompeo»). También se localiza en la *Sátira* I de Ariosto («Egli l'ha detto: io dirlo a questo e a quello / voglio anco, e i versi miei posso a mi posta / mandare al *Culiseo* per lo sugello»). Muchos otros autores del Renacimiento emplearon el vocablo malsonante, como Pietro Aretino, Agnolo Firenzuola o Bronzino. Por supuesto, también llegó a utilizarse por predios hispánicos: el hispalense Juan de Salinas recurría al término en un romance jocoso de 1592. Se refería allí a un lance chusco sucedido al Maestro Fuenmayor, de la Orden de San Agustín, que en una noche de invierno tuvo que «levantarse desalumbrado» para ir «al servicio y sentarse en un brasero que tenía en el aposento, donde se chamuscó». El instante en el que el religioso se quema las posaderas se encadena toda una serie de voces relacionadas con el *rabo* o *culo* (Rabanal, Ravena, Fuenterrabía, Culiseo): «A este punto en muchas partes / hubo incendio general: / abrasose en Salamanca / la calle del Rabanal; / un pasajero a Ravena / puso fuego artificial / y quemó a Fuenterrabía / por la parte de la mar. / ¡Y vos, Nero, de Tarpeya, / tan gran estrago miráis! / ¿Veis arder el Culiseo / y no os movéis a piedad?». Tomo la cita de Salinas (1988: 189-190).

practicada por algunos religiosos de la Compañía de Jesús. El asunto era suficientemente escabroso como para justificar que estos versos circularan únicamente en forma manuscrita, ya que no sólo atentaban contra la honra y dañaban irremisiblemente la fama póstuma de un individuo, sino que también minaban la autoridad del cuerpo eclesiástico, eludiendo la reverencia debida a una orden concreta. Ciertamente, ese tipo de difusión minoritaria estaría reservada a un pequeño círculo de receptores aficionados a la poesía de escarnio, lo que explica que el juguete fúnebre de Marino no figure hoy, por razones más que obvias, entre las poesías más famosas del *cavalier*. Por otro lado, con respecto a la cronología de los versos, parecería lícito sospechar que el *Epitafio del padre jesuita Costanzo Pulcarelli* pudo redactarse acaso en fechas relativamente cercanas al óbito del escritor y religioso meridional. Avanzamos, pues, como mera hipótesis que la datación del poema podría fijarse en torno a los primeros meses de 1610, en un momento quizá no muy distante del luctuoso suceso.

Creo que la gracia de estos juguetes cómicos realmente gana mayor fuerza «en caliente», cuando la circunstancia que da pie a la composición del poema todavía está relativamente próxima. La comicidad y la *vis satirica* cobran mayor potencia al vincularse a la cercanía al fallecimiento del poeta jesuita, ya que como bien ha evidenciado Adeline Lionetto «pour dire un état de fait éphémère, il faut en effet écrire vite et publier immédiatement le texte qui sera ainsi reçu dans le même climat d'émotion qui l'aura inspiré».[29] El escarnio del personaje vilipendiado y los chistes irreverentes, sazonados con sal gruesa, tienen más fuerza si los primeros lectores de los versos satíricos no están muy alejados del personaje escarnecido y del episodio concreto que da pie a la humorada (en este caso, la temprana muerte del escritor meridional).[30]

Establecer una hipótesis en torno a la cronología del soneto con estrambote que Marino pudo hacer circular en varias copias manuscritas no carece, en verdad, de interés, ya que de ser atendible la fecha que aquí se propone (comienzos de 1610), Quevedo pudo haber tenido acceso a la misma en un tiempo no muy lejano, acaso tras su llegada a Nápoles. Resulta bastante creíble que en algún momento de la prolongada estadía partenopea del genial satírico (entre 1616-1618) pudiera llegar a sus manos alguna copia de la pieza vejatoria, puesto que en la capital del virreinato no sólo era inmensa la estimación que sentían los entendidos por los escritos de Marino (tanto los serios que conseguían ver la luz de la imprenta como los

[29] Lionetto (2014: 122).

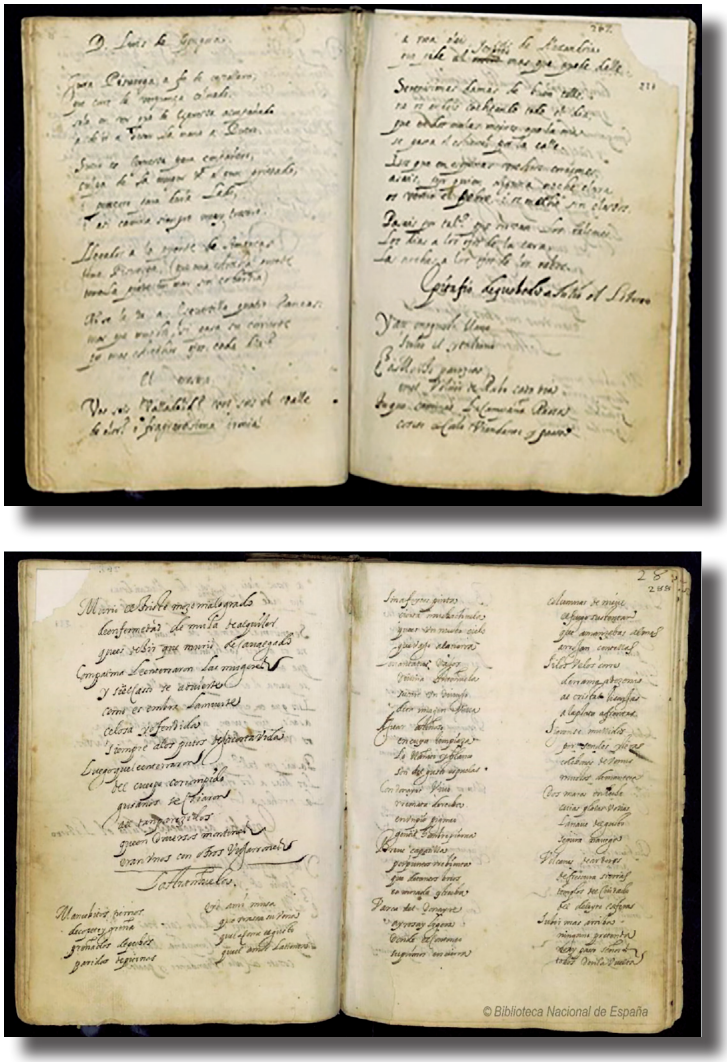
[30] No constituiría ello una ley de obligado cumplimiento, claro está, sino una tendencia perceptible marcada por cierta lógica interna. Para constatar que podía darse también el caso contrario, recuérdese cómo, desde la cara positiva de los elogios epicédicos, se tiene constancia de que Cervantes compuso una *laudatio* funeral de Fernando de Herrera varios años después del óbito del poeta sevillano. Ha estudiado este caso paradigmático Lara Garrido (1999: 111-147).

satíricos, reservados a una circulación manuscrita, de naturaleza más reservada o clandestina) sino que además la ciudad de Nápoles había sido el escenario mismo en el que se produjo el fallecimiento del padre Costanzo Pulcarelli, lo que permite sospechar que circularan en dicho entorno algunas copias del maldiciente epigrama.

2. El *Epitafio de Julio el italïano*: texto y contexto

Antes de abordar el careo de la composición de Marino y el epigrama de Quevedo, conviene recapitular brevemente todo lo que se conoce hasta hoy del *Epitafio a Julio el librero*. En primer lugar, cuando se examina la transmisión del texto rápidamente se constata que la sangrante pieza satírica no vio la luz ni en el *Parnaso español*, cuidado por Jusepe González de Salas en 1648, ni en las *Tres últimas musas castellanas*, el tomo que preparó para los tórculos en 1670 Pedro de Aldrete Villegas, sobrino del poeta.[31] El poema aparecía copiado únicamente en cuatro manuscritos: dos de ellos custodiados en Madrid, uno en Santander y otro en Nueva York. La Biblioteca Nacional de España guarda el códice —antaño perteneciente a la Biblioteca de don Luis Usoz y Río— que lleva por título general *Colección de poesías de los siglos XVI y XVII* (BNM 3795, fol. 287) y también el Manuscrito BNM 3920 (fol. 259). En la Biblioteca Menéndez Pelayo se localiza el Manuscrito 108 (fol. 154 r.). Por otro lado, entre los fondos de la Hispanic Society of America figura el Manuscrito CCXVIII (fol. 214). Las rúbricas del poema presentan algunas diferencias notables, ya que se hacen eco de informaciones diversas. Sin duda resulta más concisa la del primer cartapacio, donde se especifica la profesión del finado (detalle significativo que no aparece entre los versos): *Epitafio de Quevedo a Julio el librero* (ms. A1 o BNM 3795, f. 287). Por su parte, el segundo códice se extiende mucho más en el epígrafe, aunque plantee algunos escollos en la explicitación del apellido del difunto: *Epitafio al sepulcro de un caballero italiano que se llamaba Julio Bolti y era muy inclinado al mal vicio, que lo son demás de su nación italiana. Es extremado* (ms. A2 o BNM 3920, f. 259).

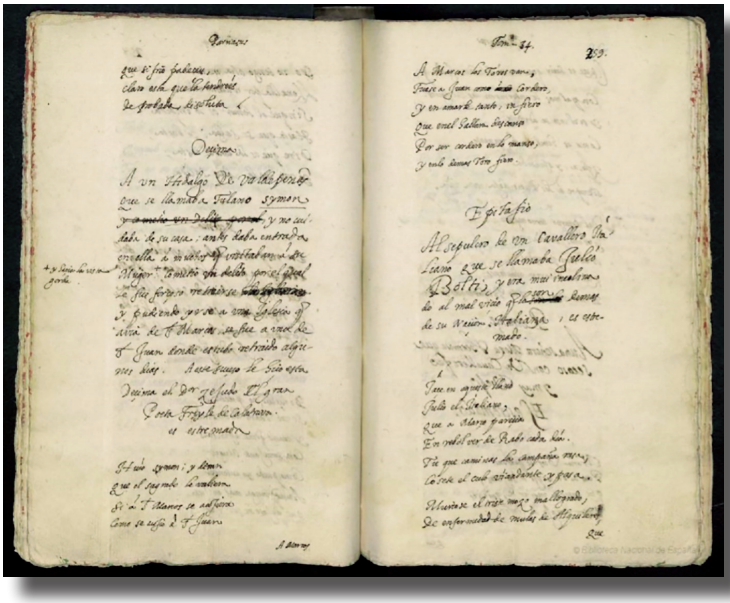
[31] Alonso Veloso (2008a: 269-334). En este trabajo se propone la inclusión del *Epitafio a Julio el librero* en un conjunto de «Otras formas poéticas», dentro de las composiciones consagradas a la Musa Talía, donde se agavillan las «poesías jocoserias que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y de veras» (2008a: 293). Como bien se recordará, «A Thalía con propiedad suma le pertenezcan las poesías todas de gracia y donaire, ingeniosamente licenciosas. ¿Cuándo, pues, tienen las burlas y los chistes su lugar proprio y sazón tempestiva sino es donde la frente más triste y amarilla se enrojece y dilata y el ingenio más severo y censorio indulge lo que llaman al genio». Tomo la cita de Quevedo (1999: I, 132).

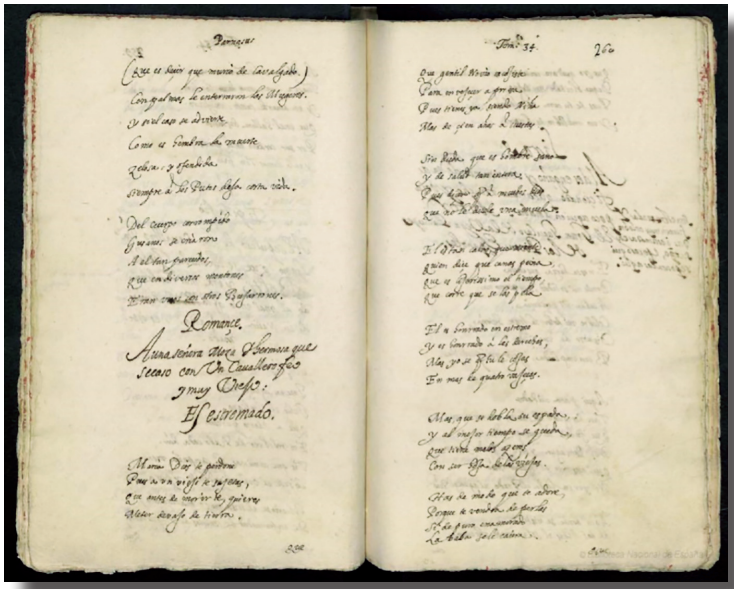

© Biblioteca Nacional de España

Copia del poema de Quevedo en el códice madrileño B.N.E. Ms. 3795

Las ediciones modernas de la poesía quevedesca suelen disponer esta pieza al lado de otras dos composiciones satíricas, con las cuales comparte algunos rasgos de interés: el epigrama *A un ermitaño mulato* y el epitafio *A un bujarrón*.[32] Los versos del epitafio satírico contra un sodomita rezan así:

[32] El tríptico puede leerse, sin anotaciones, en Quevedo (1999: II, 109-111). Publicó también los tres poemas, con algunas apostillas sucintas, James O. Crosby: Quevedo (1992: 547-551).





Copia del poema de Quevedo en el códice madrileño B.N.E. Ms. 3920

Yace en aqueste llano
Julio el italïano,
que a marzo parecía
en el volver de rabo cada día.
Tú, que caminas la campaña rasa,
cósete el culo, viandante, y pasa.

Muriose el triste mozo malogrado
de enfermedad de mula de alquileres,
que es decir que murió de cabalgado.
Con palma le enterraron las mujeres
y, si el caso se advierte,
como es hembra la Muerte
celosa y ofendida
siempre a los putos deja corta vida.

Luego que le enterraron,
del cuerpo corrompido
gusanos se criaron,
a él tan parecidos
que en diversos montones
eran unos con otros bujarrones.

El estudio de los principales rasgos del epitafio satírico debe abordarse a partir de las distintas reflexiones que en las últimas décadas se han consagrado a este famoso poema, aunque previamente se antoja oportuno hacer balance de la información —más o menos acertada— que preservaron los epígrafes.[33] El primero de ellos daba una pista sobre la posible actividad profesional desempeñada por «Julio el italïano»: *Epitafio a Julio el librero*. La segunda rúbrica, más prolija, nada afirma sobre el oficio del difunto, aunque aventura un cierto rango socio-económico («caballero») y un apellido («Julio Bolti»). Creo que la cuestión de la identidad del finado no resulta nada baladí, ya que arrastra consigo algún que otro corolario interesante. En fecha tan temprana como 1932, Luis Astrana Marín propuso que el personaje mortificado podría ser un conocido empresario de origen italiano: Giulio Giunti dei Modesti, afincado primero en Salamanca y posteriormente en la corte de Madrid.[34] El nombre castellanizado de este hombre de negocios dedicado al comercio del libro era «Julio Junti» o «Julio Junta», como figura en numerosos documentos. El personaje resultaba bien conocido en los círculos letrados de la corte, ya que estaba avecindado en Madrid y fue dueño de la Imprenta Real desde 1601

[33] Ha estudiado el problema de las rúbricas quevedescas Alonso Veloso (2012: 93-138).
[34] Quevedo (1932: 90).

hasta 1618.[35] El «librero» Julio Junti pertenecía además a una saga de impresores que gozaba de una nombradía europea (los Giunta), cuyos negocios se ramificaban por centros editoriales del tenor de Venecia, Florencia, Lyon, Salamanca y Madrid.

Entre 1594 y 1619, Giulio Giunti dei Modesti se había enriquecido con la impresión y venta de libros litúrgicos, ya que una de sus principales fuentes de ingresos se sostenía en la exclusiva de la edición y comercialización del Nuevo Rezado desde sus prensas instaladas en la villa y corte, primero en la vecindad de la parroquia de San Justo y posteriormente en la carrera de San Francisco.[36] Gracias a los contactos de este avispado empresario, su sobrino —Tommaso Giunti o Tomás Junta— obtuvo el nombramiento de Impresor Real (o *Typographus Regius*). Conviene además recordar que de los tórculos pertenecientes a Giulio y Tommaso Giunti no sólo salieron volúmenes sacros, sino que estamparon todo tipo de obras, como la *Gramática* de Elio Antonio de Nebrija, el *Viajem del Rey D. Filipe III ao Reino de Portugal* de João Baptista Lavanha, la *Diana*, algunas *Comedias* del maestro Tirso de Molina… Los amplios conocimientos librarios de Quevedo y su inveterada pasión bibliófila hacen creíble que estuviera muy al tanto de la actividad editorial de los Giunti en Madrid. Resulta plausible además que tuviera noticias acerca de estos personajes relacionados por diversas vías con el mundillo literario y que llegara a sus oídos la noticia del fallecimiento de Julio Junti, que se produjo a comienzos de 1619.

Pese a todo lo detallado hasta ahora, el epígrafe del segundo códice madrileño se diría que «contradice esta afirmación» de Astrana Marín, ya que incorpora otro apellido: «*Epitafio al sepulcro de un caballero italiano que se llamaba Julio Bolti*».[37] Las pesquisas realizadas para identificar un posible apellido (bajo la forma Volta / Volti / Bolta / Bolti) en el entorno de los italianos afincados en Madrid durante el primer cuarto del siglo XVII han sido infructuosas. Por ese motivo, quizá no sea descabellado pensar que el segundo copista que transcribió el epígrafe del poema quevedesco o bien no comprendió del todo la grafía del original o bien, simplemente, no estaba al tanto de la correcta identidad del personaje escarnecido. Nótese cómo similares problemas onomásticos aparecían también en el epígrafe del soneto funeral de Marino («Costantino» en lugar de «Costanzo»).

A comienzos de 1619, encontrándose ya muy cerca del tránsito final, Giulio Giunti dirigía la siguiente petición al monarca Felipe III:

> Y yo suplico humildemente a Su Majestad que por remuneración de mis servicios haga al dicho Tomás Junti, mi sobrino, la merced que fuere servido y lo mismo

[35] Sobre los florecientes negocios que los Giunti desarrollaron en el mercado librario hispánico de los siglos XVI y XVII, pueden verse las monografías de Pettas (2005) y Santoro (2013).

[36] Moll (1990: 9-23).

[37] Remito a la autorizada edición de J. M. Blecua: Quevedo (1999: II, 109).

> suplico al Padre Prior y demás padres del Monasterio de San Lorenzo el Real y al señor Comisario General de la Santa Cruzada, sean servidos proseguir el asiento con el dicho Tomás Junti, respecto a lo que he servido y los grandes gastos que hice en poner en esta corte la imprenta, que me cuesta el quedar pobre y estarlo el dicho Tomás Junti, mi sobrino, al cual mando asimismo los dichos mis servicios que represente y haga instancia para que se le haga alguna merced, que yo tengo bien merecido y así lo declaro por el paso en que estoy.[38]

A la luz de lo que se conoce, quizá podría mantenerse con los debidos reparos la posible identificación del personaje escarnecido en el epitafio de Quevedo con el impresor real de origen italiano Giulio Giunti dei Modesti, fallecido el 27 de enero de 1619. De hecho parece aconsejable cierta cautela en la identificación automática de «Julio el italïano» con el librero y editor si se atiende a un detalle del escabroso soneto que no parece concordar de modo alguno con el perfil biográfico del mismo: «Muriose el triste *mozo malogrado*». La identificación de «Julio» con un «mozo» invita a descartar la posibilidad de que el personaje real (si es que existió) fuera de edad provecta. Además, se insiste en otra idea que remacha la juventud del finado, ya que al mismo se aplica el adjetivo «malogrado», que cabe entender con el sentido de alguien 'que no ha llegado a su natural desarrollo o perfeccionamiento' pues sus prácticas poco recomendables lo han conducido a una muerte temprana.

Sea como fuere, Pablo Jauralde señalaba en la biografía más autorizada del autor del *Buscón* cómo «el 28 de junio de 1619 Quevedo vuelve a Madrid, definitivamente, después de su intensa actividad italiana».[39] De ser atendible la añeja propuesta de identificación de Luis Astrana Marín, habría que postular que algo antes o por esas mismas fechas podría haberle llegado la noticia de la defunción del impresor y librero Giulio Giunti, lo que acaso le movería a acomodar el sangrante epitafio jocoso de Marino contra un jesuita a ese otro personaje, escarnecido por el mismo presunto vicio y la misma nacionalidad sospechosa que el religioso pederasta. Por ese motivo, cabe compartir en algunos detalles el parecer de Katerina Vaiopoulos, que en un interesante trabajo apuntaba lo siguiente sobre la escurridiza identidad del personaje vejado:

> È molto probabile che per i contemporanei di Quevedo questo personaggio sia stato perfettamente identificabile, e quindi che la dinamica dell'individuazione producesse una chiara offesa ai danni dell'oggetto satireggiato e l'esplosione della risata, che sarà tanto più violenta quanto più è condannabile il comportamento in questione (e si pensi al rogo).[40]

---

[38] Tomo la cita del estudio de Moll.

[39] Jauralde (1998: 397).

[40] Vaiopoulos (2009: 203-204). En marcado contraste con esta aportación, carece absolutamente de interés el reciente artículo de Moreira y Silva Pinto (2019: 49-58). Pueden verse también las sucintas apostillas al poema de Da

La capacidad hiriente de la sátira cobra renovado vigor no sólo al fustigar las costumbres perversas de un determinado colectivo (los padres jesuitas en el caso de Marino, los varones italianos en general en el poema de Quevedo), sino que se torna más ácida y eficaz al revestir los paños de la *uituperatio ad hominem*. Ante los lectores del tiempo, el grado ofensivo y la capacidad cómica podrían resultar directamente proporcionales a la posibilidad de ponerle cara al vejado: el poeta sacro Costanzo Pulcarelli S. J. en el soneto italiano y, quizá, el librero y editor italiano afincado en Madrid Giulio Giunti en el epigrama español.[41]

El examen del contexto socio-histórico puede arrojar algunos datos interesantes para entender el verdadero alcance de este tipo de poemas en la corte madrileña y cuál era la realidad de los usos y prácticas sexuales hacia los que apuntaban.[42] Por ejemplo, se pueden espigar algunos datos sobre este tipo de asuntos en el diario del noble austríaco Hans Khevenhüller, embajador cesáreo en Madrid. El diplomático recogía en este escrito algunas noticias sueltas sobre conductas escandalosas de carácter sexual ocurridas en la villa de Madrid y en la ciudad de Sevilla durante los años finales del reinado de Felipe II (1595-1597). Los protagonistas del escándalo son varios miembros de la nobleza que tuvieron que hacer frente a la prisión, la tortura y las condenas consiguientes:

> Por estos mismos días [de la festividad de San Juan de 1595] dos alcaldes de corte entraron a mano armada con mucha gente y ministros en las casas del príncipe de Áscoli a prenderle, el cual, aunque entonces escapó, después fue preso en hábito de villano. No mucho después prendieron a don Luis de Toledo, sobrino del gran duque de Florencia por parte de madre, ambos a dos por el pecado nefando.[43]

Conquista (2016: 122-123). Quisiera agradecer a María José Alonso Veloso que me haya facilitado una copia de este último trabajo, del que no tenía noticia.

[41] Parece compartir dicha opinión Maria Grazia Profeti: «Otro aspecto particularmente picante para los contemporáneos sería la posibilidad de desenmascarar a los personajes satirizados: así Astrana Marín afirma que el epitafio número 635 se dirigía a Julio Junti dei Modesti […]. La risa nacería por tanto no solo de la ruptura del eufemismo, sino de la relación que el producto literario establece con el referente real». Profeti (1982: 840).

[42] La promiscuidad y licencia de los italianos habituados a la práctica de la sodomía también aparece como tema en las cartas de algunos literatos españoles que residieron en Roma a finales del Quinientos. Baste citar aquí el escandalizado testimonio de Luis Gálvez de Montalvo, que se refiere a este escabroso asunto en una misiva enviada el 13 de julio de 1587 desde la capital de los estados pontificios al poeta don Diego de Silva y Mendoza, duque de Francavila, futuro conde de Salinas y marqués de Alenquer. Tras comenzar con una acerba crítica a las incomodidades de la vida en la ciudad eterna, Gálvez escribía al conde de Salinas: «Los italianos parecen mozos de mulas, toda la vida causándonos infamias. Las calles llenas de putanas, casadas y por casar: doce mil están en lista. Doylas al diablo y apenas hay quien las mira a la cara. Trátase la sodomía con menos recato, harto menos que comer un huevo en viernes. ¡Bravo caso! Aquí, donde se topa a cada paso un vicario de Cristo y tantas y tan grandes reliquias que se puede llamar archivo del cielo». La epístola aparece recogida en una excelente monografía de Marín Cepeda (2015: 191).

[43] *Historia de Joan Kevenhuller de Aichelberg, séptimo de este nombre, Conde de Franquenburg, barón de Landescroon y Sumereck* […] *en la cual se contienen cosas*. BNE Ms. 2751, fols. 801-802. Existe una reciente edición: Khevenhüller (2001: 446). Seguidamente se espiga otra cita de la p. 455. Sobre el curioso texto, véase la introducción de Sara Veronelli a la edición moderna (2001: 9-41).

Transcurridos varios meses, el embajador apuntaba en su diario las novedades que se habían producido sobre el delicado asunto:

> El año pasado dijimos que el príncipe de Áscoli y don Luis de Toledo, sobrino del gran duque de Florencia, habían sido presos por sospechas del pecado nefando y, por no haber confesado en el tormento don Luis de Toledo fue hallado sin culpa y dado por libre; el de Áscoli fue condenado a que sirviese diez años en una fortaleza y a diez años de destierro [a] veinte millas de la corte y en diez mil ducados para gastos de justicia. [En la ciudad de Sevilla,] don Alonso Girón, por el mismo pecado y por haber muerto a su mujer con veneno, fue condenado a quemar y, aunque sus deudos suplicaron humildemente a Su Majestad que moderase la sentencia o, al menos, no se ejecutase en público, no alcanzaron otra respuesta sino que se hiciese justicia.

Al espigar algunos datos sobre estos episodios acaecidos entre 1595 y 1597, cabe resaltar cómo dos de los aristócratas implicados tenían una relación directa con Italia, bien por el origen de sus títulos, bien por vínculos familiares estrechos: don Antonio Luis de Leyva, IV príncipe de Áscoli, marqués de Atela, castellano de Gaeta y Cerignola, gobernador perpetuo de San Germán en el reino de Nápoles y don Luis de Toledo, sobrino carnal de Eleonora de Toledo, gran duquesa de Toscana, esposa de Cosme II de Médicis. Por otro lado, el tercer prócer citado era don Alonso Téllez Girón, caballero de la Orden de Calatrava, Alguacil Mayor de Sevilla, hijo natural del IV conde de Ureña, legitimado por su padre en 1562.[44] El mayordomo de don Alonso Girón y otros criados fueron presos, de forma que al ser interrogados severamente «vinieron a confesar que don Alonso era puto e hizo brava información el juez sobre ello». La conexión del nefandario con Italia también salió a relucir durante el proceso: la prueba definitiva sobre el asesinato de la esposa de este noble personaje (doña Inés de Guevara) por envenenamiento y sus reiteradas prácticas homosexuales (como rezan los documentos) la aportó el 1 de febrero de 1597 otro de los inculpados, un paje «llamado Alfonso, de nación italiano». Para colmo de males, el propio noble sevillano admitió posteriormente en la capital andaluza ante el dominico padre Robledo no sólo «haber muerto a su mujer» sino también «que siendo muchacho, asistiendo en Nápoles a su tío el gran virrey duque de Alcalá se había juntado carnalmente con un hombre». La iniciación en aquel tipo de prácticas tuvo lugar en Italia y a lo largo de los años (ya de regreso a España) siguió ejerciendo las mismas actividades prohibidas con jóvenes de nacionalidad italiana. El final resulta bien conocido: el martes 29 de abril de 1597 en el campo

[44] Ariño (1873: 42-45). Puede ampliarse la información sobre este episodio con el artículo de Cartaya Baños (2012: 17-20).

fuera de la Puerta de Jerez le aplicaron garrote y posteriormente lo quemaron, junto a uno de sus criados, «por el pecado nefando y otros delitos cometidos».[45]

Durante el reinado de Felipe III también pueden espigarse noticias de semejante tenor. Por ejemplo, en una carta datada el seis de agosto de 1611, Lope de Vega refería al duque de Sessa la siguiente novedad, que era la comidilla del aula regia:

> Dícenme que en Madrid están muy quejosas las mujeres de que, siendo tan fáciles, haya hombres presos por traidores a la naturaleza, que así llamo yo los que andan por detrás a tan feos gustos. No se va hombre del lugar que no digan que es por eso. El alboroto es grande y (aunque cosa indigna de carta y de tener lugar entre las nuevas) lo escribo por la risa que me ha dado hoy el ver murmurar a ciertas personas que han ido a sus negocios y que de semejante bellaquería tienen los suyos tan inocentes.[46]

Pocos meses después, otra misiva de Lope da cuenta de la ejecución sumaria de algunos de aquellos condenados por sodomía. Así lo cuenta en unos renglones epistolares compuestos el uno de diciembre de 1611:

> Hoy ha sido el mayor espectáculo de gente que Madrid ha tenido, porque sacaron a tostar al hermano mulato, que se hacía el santo. Llevaron delante de él hasta el brasero tres mozos, azotándolos, y un niño que perdigaron en la llama, mas de esto no más, que aun es feo para escrito. Los coches, mulas, caballos y rocines que acompañaron este acto putesco no se ha visto en entrada, ni en salida de príncipe, pero a la que hicieron en la puerta de Alcalá dio el vulgo en tirarles lodo, sin respetar damas ni señoras, y ha sido el más festejado puto que ha tenido la corte.[47]

---

[45] Ese tipo de historias truculentas con elementos sexuales prohibidos y homicidio de la esposa por parte del marido homosexual pudo tener también algún que otro reflejo en el ámbito de la novelística barroca. Como me hace notar Mercedes Blanco, uno de los relatos de María de Zayas inserto en la colección de los *Desengaños amorosos* «cuenta la historia de una gran señora de la corte de Felipe II que se casa con un príncipe flamenco. Una vez en Flandes, es tratada con indiferencia por su marido y con maldad por su suegro, que detesta a los españoles. Celosa e imaginándose que el marido la engaña con otra mujer, lo descubre un día en la cama con un paje. Hace quemar la cama diciendo al insolente paje que lo hará con él un día. Marido y suegro la envenenan. Al final de la historia se atribuye la represión del duque de Alba en Flandes, tan sangrienta, a este episodio. No creo que se haya investigado el posible trasfondo histórico, aunque por supuesto debe ser inventado en lo esencial». El pasaje concreto de la revelación de los dos sodomitas cazados en pleno acto acota así la escena en la novela zayesca: «Quisiera, hermosas damas y discretos caballeros, ser tan entendida que, sin darme a entender, me entendiérades, por ser cosa tan enorme y fea lo que halló. Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no solo decirlo, mas pensarlo. Que doña Blanca, a la vista de tan horrendo y sucio espectáculo, más difunta que cuando vio el cadáver de la señora Marieta, mas con más valor, pues apenas lo vio, cuando más apriesa que había ido, se volvió a salir, quedando ellos, no vergonzosos ni pesarosos de lo que hubiese visto, sino más descompuestos de alegría». Zayas (1998: 360).

[46] Vega (2018: 156).

[47] Vega (2018: 199). El pasaje completo de esta otra epístola lopesca, datada ya en tiempos de Felipe IV (18-21 de junio de 1629), recoge otra noticia similar: «Pero es tal el vulgo que le quiero contar a vuestra excelencia por donaire lo que ha pasado estos días. Quemaron a un hombre y citó para dentro de treinta días al alcalde don Juan de Quiñones que pareciese en el Tribunal de Dios. Y el pueblo agora afirma que el tal alcalde murió rabiando, con

Lope refleja en estas líneas el ensañamiento del populacho con los reos, mientras eran sacados en procesión para público escarmiento. En otro lugar del epistolario, apuntando a una ejecución similar de algunos condenados por sodomía, dejaba Lope entrever cómo la persecución de este tipo de delitos por parte de la justicia era muy desigual, según se aplicara a los miembros del estamento privilegiado o a sujetos de las clases más humildes: «siendo lo cierto que el puto era puto, pero *hombre bajo*, *que estos son los que queman*».[48]

Durante los inicios del reinado de Felipe IV se produjo uno de los casos más sonados en este campo, ya que se refería a un aristócrata bien conocido y a varios integrantes de su servicio doméstico. Atendiendo además al testimonio de la sátira cortesana, era conocido por muchos que si el río sonaba, agua llevaba. A este propósito no estará de más recordar las décimas injuriosas que circularon sobre las prácticas *non sanctas* de don Juan de Tassis y Peralta, II conde de Villamediana, y el proceso secreto por sodomía que se incoó al maldiciente poeta, tras su homicidio en la Calle Mayor el 15 de agosto de 1622.[49] Al parecer, las pesquisas fueron muy reveladoras, ya que permitieron apresar a varios participantes en este tipo de actividad ilícita, aunque algunos consiguieron sustraerse a la justicia real. Entre estos últimos figuraba un correo de a caballo de su majestad llamado Silvestre Nata Adorno, destinado en la ciudad de Nápoles y algunos otros personajes innominados «que habían huido después de muerto el conde de Villamediana».[50] Sea como fuere, el truculento episodio se saldó con una condena sumaria. Una gaceta de la época da noticia de la ejecución de varios detenidos:

> A los cinco [de diciembre de 1622] quemaron por el pecado nefando a cinco hombres muy mozos, todos pacientes: el primero fue Mendocilla, un bufón llamado por mal nombre *el Marión*; el segundo fue un mozo de cámara del conde de Villamediana; el tercero un esclavillo mulato; el cuarto otro criado del conde de Villamediana y el último fue don Gaspar de Terrazas, paje del duque de Alba.[51]

En apenas unas líneas el gacetillero establece la categoría sexual de los reos (el *pathicus* u homosexual pasivo: «todos pacientes») y se recalca la idea de que todos los condenados a la pena capital fueron ejecutados a una edad relativamente

verle pasar a su audiencia y cárcel cada día, de manera que es muerto y vivo en un mismo tiempo. Y ha de rabiar, aunque no quiera, como sucede a muchos, siendo lo cierto que el puto era puto, pero hombre bajo, que estos son los que queman». Vega (2018: 621).

[48] Vega (2018: 621). Sobre este particular, pueden verse algunos datos relevantes (circunscritos al entorno levantino) en el estudio de Carrasco (1985).

[49] Narciso Alonso Cortés fue el primero en dar cuenta de la documentación del proceso secreto, conservada en el Archivo Histórico de Simancas. Alonso Cortés (1928: 79-95).

[50] Así lo dice el memorial firmado por el pesquisidor de la causa, el Licenciado don Fernando Ramírez Fariña el veinte de septiembre de 1623, dirigido al Secretario Real don Pedro de Contreras. Véase la valoración de los mismos realizada por Rosales (1969: 35-39 y 233-247).

[51] Gascón de Torquemada (1991: 139).

temprana («muy mozos»). De los cinco jóvenes ejecutados a finales de 1622, nótese cómo dos de ellos pertenecían al servicio doméstico del poeta asesinado en la calle Mayor: «un mozo de cámara del conde de Villamediana», «otro criado del conde de Villamediana». Atendiendo a tales datos puede evocarse ahora el ataque injurioso que recibió el Correo Mayor en unas décimas datadas algunos años antes de que se produjera el homicidio del escritor y la ejecución sumaria de sus criados en la hoguera. Tales versos se redactaron por el mes de noviembre de 1618:

Mediana con ronca voz
y su lengua de serpiente
hace sátiras y miente,
que es posta que tira coz.
Cometió un delito atroz
siendo bestia de ambas sillas:
cerca tiene las parrillas.
Deje ya a Tovar y Angulo;
trate de guardar su culo,
que suenan las campanillas.

Tarsis, pues dais ocasión,
al necio Momo os igualo,
que sois conde en pelo malo
dañando ajena opinión.
Memento homo, postillón;
que, si entoldáis las paredes,
no es herencia, son mercedes.
Y acordaos de vuestro abuelo,
si no queréis, de otro vuelo,
ser segundo Ganimedes.

Teniendo por qué callar,
pudiera adherir Melchor,
que no hay tal visitador
como saberse mirar.
Pues si ha de recordar
(como nos dice) el cordero,
no pagará con dinero
las culpas que ha cometido,
pues todas ellas han sido
causadas por el trasero.

Tarsis, con necio desvelo
solicitáis nuestra mengua
y en todo os sirve de lengua
el cuerno de vuestro abuelo.

Tócale, mas con recelo,
aunque en el buen proceder
gran ventaja os vino a hacer,
pues como dice el lugar
vos tocáis para pasar
y él tocó para correr.

Que a ser conde hayáis llegado
tan apriesa y tan sin costa
no es mucho, pues por la posta
habéis, conde, caminado.
En el ser desvergonzado,
libre, hablador y malsín
mostráis que sois hombre ruin
por más seda que vistáis,
y de aquesto no os corráis,
que sois postillón al fin.

Mas si a Dios no respetáis,
no sé qué fin pretendéis,
porque en la vida que hacéis,
en peligro cierto andáis.
Atended, si no miráis,
que este año con rigor bravo
hay en los brutos estrago;
aunque os podrá disculpar
decir que de postillar
sois tan enfermo del rabo.[52]

El contexto de las décimas injuriosas es el propio de los convulsos tiempos finales del valimiento del duque de Lerma, momento en el que Villamediana se significó entre los opositores del sistema clientelar de los Sandoval con una serie de piezas dirigidas contra el miembro del Consejo de Castilla y auditor del Consejo Real Pedro de Tapia, contra el secretario del Tesoro Tomás de Angulo, contra el doctor Antonio Bonal, auditor del Consejo de Castilla y contra el secretario de estado Jorge de Tovar.[53] La reacción de los vejados no se hizo esperar y pronto comenzaron a circular también entre los mentideros de la corte algunos panfletos rimados contra don Juan de Tassis. El poemilla reproducido insiste en tres ideas fundamentales: su lugar entre la aristocracia hispana es el de un simple advenedizo, ya que su padre

[52] Sigo el texto del poema según la edición que plantea Philip Rouached en un artículo muy bien documentado. Rouached (2015: 256-258). Sobre las sátiras del aristocrático y maldiciente autor, cabe remitir a Carreira (2015: 38-76) y Gherardi (2015: 97-126).

[53] García (2001).

se había hecho con el título condal mediante una compra en fechas recientes; su acreditado papel como autor de sátiras e invectivas demuestra la ruindad de su naturaleza, ya que tal comportamiento resulta impropio de un noble de alcurnia; entre sus principales tachas ocupa un lugar destacado la reiterada práctica de actividades sexuales prohibidas.

Por cuanto ahora nos interesa, el escarnio al que es sometido el conde de Villamediana ofrece una atalaya magnífica para calibrar cuáles eran los juegos de ingenio empleados en la sátira contra sodomitas a la altura de 1618, ya que los versos citados insisten una y otra vez en algunas referencias poco veladas al pecado nefando. En la primera estrofa se afirma que ha cometido «un delito atroz / siendo bestia de ambas sillas», pues o bien mantiene indistintamente relaciones sexuales con hombres y mujeres, o bien alterna el rol activo y el pasivo en sus prácticas homosexuales. El locutor satírico le advierte, además, que si se prueba la comisión de tales delitos, será sometido a tortura y quemado («cerca tiene las parrillas»), por lo que le aconseja que cambie de comportamiento («trate de guardar su culo»), pues de no hacerlo irá acompañado de un cortejo que pregone sus delitos antes de llegar a la hoguera («que suenan las campanillas»). En la décima segunda se recalca con la frase litúrgica la advertencia («*Memento homo*»), avisándole sobre las cercanas postrimerías. De forma injuriosa se refiere al noble con un término que apunta hacia el origen de la fortuna de los Tassis como Correo Mayor desde época de Carlos V y Felipe II («postillón»), pero que asume un sentido dilógico, toda vez que el vocablo indicaba al «mozo que va a caballo delante de los que corren la posta para guiarlos y enseñarles el camino; el cual sólo corre desde una posta a otra y se vuelve a traer los caballos» (*Diccionario de Autoridades*). Dado que el verbo *cabalgar* en el léxico del Siglo de Oro habitualmente reviste el sentido de 'copular', quizá pueda entenderse en el sustantivo *postillón* el significado de 'sodomita pasivo' (pues es quien se pone delante para ofrecer las posaderas). La estrofa se cierra con otra referencia injuriosa a la práctica pasiva, ya que cita expresamente al catamito del Olimpo raptado por Júpiter: «si no queréis ser segundo Ganimedes». Pese a resultar algo oscura la referencia a un tal «Melchor» en la tercera décima, el *explicit* de la misma no puede ser más nítido: todas «las culpas que ha cometido» Villamediana «han sido / causadas por el trasero». La estrofa final recalca nuevamente que la conducta del réprobo es contumaz y que merece por ello el castigo divino: «si a Dios no respetáis, / no sé qué fin pretendéis». El tipo de existencia que lleva el aristócrata es propio de alguien que vive en la cuerda floja y que, indefectiblemente, tendrá un mal fin: «en la vida que hacéis, / en peligro cierto andáis». La conducta de don Juan de Tassis resultaría propia de las bestias y ese año quizá habría de llegarle el merecido castigo: «Atended, si no miráis / que este año con rigor bravo / hay en los brutos estrago». El cierre ingenioso de la invectiva repite el juego de palabras ya

empleado en la segunda décima, al insistir en la idea de que tiene el ano desollado por la frecuencia asidua de sus condenables prácticas: «aunque os podrá disculpar / decir que de postillar / sois tan enfermo del rabo».

Aunque los ejemplos de arrestos, tortura y ejecuciones de homosexuales durante los años iniciales del reinado de Felipe IV que podrían aducirse resulten numerosos, por motivos de espacio no podemos extendernos en tal detalle ahora.[54] Deberá bastar como botón de muestra la información sobre la realidad de estas relaciones clandestinas en la corte, tal como se presenta en dos noticias de 1626 y 1636 espigadas entre las gacetas y avisos del momento.[55] La primera la recogía Jerónimo Gascón de Torquemada y se refiere a una figura bien conocida en el aula regia:

> A los dieciocho [de marzo de 1626] dieron tormento a don Diego Gaitán de Vargas, procurador de Cortes por Salamanca, por indiciado en el pecado nefando (después de más de cuatro meses de prisión), el cual negó. Este caballero tiene dos hijos, ambos del hábito de Santiago, el uno paje del Rey y el otro del señor Cardenal Infante […]. Este día [de 21 de marzo de 1626] quemaron dos mozuelos por el pecado nefando; el uno de ellos era de los testigos que culpaban a don Diego Gaitán de haber pecado con él. Este le disculpó en las calles públicas cuando lo llevaban a quemar.[56]

El segundo suceso resultó mucho más sonado y dio lugar a una amplia redada. En unos *Avisos* datados el 18 de octubre de 1636 se relataba lo siguiente:

> En días pasados se ha descubierto un numeroso enjambre de putos, habiendo caído en manos del Teniente un delincuente muy principal llamado Agustín Merlo, de nación milanés. Este, habiendo solicitado al hijo de Valdés, músico de la

[54] Como un rápido panorama general pueden verse las páginas que consagra al asunto Deleito y Piñuela en el clásico ensayo sobre la mala vida en la España del rey planeta (1994: 63-69). A modo de chiste tipificado recuérdese cómo, durante los años iniciales del reinado de Felipe IV, en la Academia de Francisco de Mendoza, el poeta cortesano Anastasio Pantaleón de Ribera (Madrid, 1600-Madrid, 1629) leyó su conocido *Vejamen de la luna*, donde pasa lista a los defectos físicos y morales de sus compañeros académicos en un encuentro celebrado en mayo de 1626. Entre los participantes de la tertulia se hallaba el novelista de origen italiano José de Camerino, del que dice que es un gran estimador de beldades femeninas, algo que tiene mucho mérito por ir en contra de las tendencias habituales de los de su nacionalidad: «Es demás de esto vicioso y mujeriego, si bien es en él esto virtud, por haber nacido en país donde los más son hombreriegos». Puede verse la edición del jocoso discurso de academia recogida en Brown (1980: 290). Para la tradición textual del vejamen y el examen de variantes, cabe remitir a Rodríguez Mansilla (2021: 135).

[55] Otro caso sonado, objeto de un magnífico estudio reciente, fue el que protagonizara el segundo marqués de Castelo Rodrigo, embajador de Felipe IV en Roma. Remito a Martínez Hernández (2012: III, 1147-1196).

[56] Gascón de Torquemada (1991: 233-234). En el mismo tomo pueden encontrarse otras noticias sobre ejecuciones sumarias de igual tenor: «A los nueve [de diciembre de 1636] quemaron dos hombres por el pecado nefando» (1991: 399). Téngase en cuenta que el delito no contemplaba únicamente la comisión del acto sexual entre personas del mismo sexo, sino que también se aplicaba a la zoofilia. La ejecución sumaria afectaba asimismo al animal: «A los trece [de enero de 1629] quemaron un mozo de veinte años porque cometió el pecado nefando con una perra. Quemaron también la perra» (1991: 295).

> Capilla de Su Majestad y él dádole una puñalada por consejo de su padre, fueron presos entrambos. Confesó Agustín [Merlo] en el potro ser verdad que solo había pedido al muchacho y que ha ejercido el oficio desde los siete años de edad, acusando a treinta y seis cómplices y, entre otros, a un primo de la marquesa de Aguilar que era su paje, hijo de don Íñigo Manrique de Lara, caballero mayorazgo de Valladolid, el cual está preso y lo ha confesado ya en el tormento y fuera de él. Y están asimismo presos un hijo de un cochero del rey, paje de don Antonio Pedroso; dos pajes de Octavio Centurión; otro de Carlos Strata y, como el Corregidor fuese a prender el [paje] de Juan Bautista de San Julián y no pareciese, quiso que el amo le hiciese parecer. Y respondiendo Juan Bautista que esto no estaba en su mano, el Corregidor sin embargo lo llevó preso, si bien luego lo soltó. Pero lo que más ruido ha hecho ha sido la fuga de don Nicolás, un paje muy galán del señor conde de Castrillo, que le servía ya de secretario, porque fue de los primeros que Agustín Merlo acusó, habiendo tenido estrecha amistad con él en casa del dicho conde, a quien Agustín había también servido de mozo de cámara. Hallaron en poder de don Nicolás cuatro mil ducados en doblones y sábese que el día que lo habían de prender había tomado unctiones y dicen que le han dado un bocado. El otro paje, compañero suyo también delatado, ha días que fue a las Indias, a donde tiene muy buen oficio. No es de creer lo que en Madrid se ha hablado de este caso […]. El Consejo Real en cierta manera ha abocado a sí este pleito de los sodomitas, porque han señalado dos Oidores de la Cámara para que conozcan de la causa juntamente con el Teniente, habiéndole mandado que no haga nada sin su intervención. El cual ha dicho que Agustín de Merlo tenía trazas de acusar a medio Madrid, a no haberle quitado del tormento, pero *ubi abundauit delictum, ibi superabundauit et gratia*. Está ahora dando gracias a Nuestro Señor por haberle traído al estado en que se halla, confesando que no había otro camino para salvarse y está ayunando a pan y agua y haciendo otras grandes penitencias.[57]

[57] Rodríguez Villa (1886: 50-52). Otras *Nuevas de Madrid desde el 18 de octubre hasta el 25 de octubre de 1636* aportan datos posteriores sobre la misma pesquisa: «No obstante que don Juan Manrique hubiese confesado en su declaración y en el tormento haber cometido el pecado nefando, y después se hubiese ratificado en ello, fueron tan poderosos sus deudos y amigos que alcanzaron se le diese segundo tormento, habiendo ya prevenido al reo y afirmádole que no le apretarían los cordeles y que por tanto lo negase, como en efecto se hizo. Y lo negó con esta diligencia y con una información que se ha presentado de que es un loquillo y un tontillo. Se cree que lo soltarán por loco» (1886: 58). Posteriormente las *Nuevas de Madrid desde 22 hasta 29 de noviembre de 1636* vienen a añadir alguna información ulterior: «En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás, el paje del conde de Castrillo, vemos que anda por la calle y a Juan Rana, famoso representante, han soltado. Y no vemos quemar a ninguno de cuantos presos hay y ha sido delatado don Sebastián de Mendizábal, reo confeso y que tenía casa de ello» (1886: 68). Por último, el episodio de la redada contra «el numeroso enjambre de putos» se cerraba a comienzos del año siguiente con alguna condena ejemplarizante, como reflejan las *Nuevas de Madrid desde 17 hasta 24 de enero de 1637*: «Miércoles 21 se ha ido continuando el castigo de los presos por el pecado nefando, porque quemaron a don Sebastián de Mendizábal, que ha sido el puto más descocado de cuantos ha habido en el mundo. Cuando muchacho fue paje del conde de Saldaña y ahora era mequetrefe, dando, quitando, alquilando bancos en las comedias y viviendo de mohatras y de alcahuete. De

Los dos textos citados sirven para identificar dos ideas principales: la relativa juventud de muchos personajes implicados y la frecuente condición de figuras adscritas al servicio doméstico de la nobleza («hombres muy mozos», «mozo de cámara», «esclavillo», «paje», «dos mozuelos»).[58] El otro detalle relevante es la identificación de los detenidos como originarios de Italia o relacionados con figuras preeminentes de ese origen.[59] Tal es el caso de Agustín Merlo, «de nación milanés», y presumiblemente los pajes de tres relevantes figuras de las finanzas del momento, los nobles banqueros genoveses Ottavio Centurione, Carlo Strata y Giovan Battista di San Giuliano.[60]

El poema quevedesco refleja, en suma, una realidad de la España de la época, ya que con relativa frecuencia los diferentes personajes implicados en los procesos por sodomía eran de origen italiano y tenían un perfil social y profesional de lo más variopinto, tanto los seglares (marineros, cirujanos, capitanes, orfebres, sotacómitres, carpinteros, iluminadores de imágenes, maestros de hacer órganos, soldados, torcedores de seda, mendigos, tejedores de terciopelo…) como los religiosos

---

este maldito oficio, de algunos ochenta que encartó por cómplices, no salió con él más de don Pedro de Mendieta, con quien había sido amancebado muchos años. Dicen que, estando ya don Sebastián en el quemadero, dijo a los alguaciles y escribanos circunstantes: 'Pequen y huélguense, ya que les dejan'. Pero es mentira, porque murió santísimamente y, al subir, besó los pies de Simón González, que es el alguacil que le había prendido. Entrambos quemados fueron asistidos en aquel lance por el padre Manuel y de fray Francisco, cuya santidad de vida es reverenciada en el pueblo. El lugar y puerta latina donde los quemaron es la de Alcalá […]. Al sobrino de la marquesa de Aguilar, medio convicto *de crimine pessimo*, han desterrado de estos reinos y a que sirva cuatro años de gentilhombre en las galeras. A don Nicolás de Perales, habiéndose desdicho los testigos que habían dicho contra él, han dado por libre y ha tornado a servir a sus amos» (1886: 71-73).

[58] Como me apunta generosamente Pedro Conde, la condición de «pajes» de muchos de los jóvenes arrestados por ese delito arroja una luz singular sobre una alusión contenida en una de las sátiras contra Góngora atribuida a Quevedo («Esta magra y famélica figura»). El pasaje que nos interesa rezaba así (vv. 5-9): «Este descomulgado, / con su propio bonete encorozado, / doctor en mierda, gradüado en pajes, / que para deshonrar a otros linajes / luego les achacaba sus abuelos». Para una imprescindible valoración de variantes en una copia manuscrita del poema, véase Conde Parrado (2019: 272-273). El texto de J. M. Blecua editaba el término incorrecto «pujos» en lugar de «pajes». Quevedo (1999: III, 245).

[59] En el volumen *Golosinas del ingenio*, impreso en Zaragoza en 1642, el baenense Miguel Colodrero de Villalobos daba a conocer un interesante conjunto de piececitas jocosas, hoy no muy estudiadas. En dicho corpus epigramático localizamos una composición en la que parece aludirse cómicamente a los riesgos que implica para un varón desplazarse a Italia con el propósito de servir en el ejército. Creo que no hay que descartar connotaciones lascivas en tales octosílabos: «Fuiste a militar y apenas / a Italia llegaste, cuando / la vuelta diste volando, / aunque con plumas no buenas. / Desnudo vienes, Ruperto, / y no hay nadie a quien no asombre / ver que vaya a Italia un hombre / y que vuelva descubierto». Colodrero de Villalobos (1960: 26). Por otro lado, entre las obras de fray Damián Cornejo se halla una décima en la que también se pone en aviso a un hombre atractivo de los riesgos que implica frecuentar a un religioso italiano. El epígrafe de la composición es muy ilustrativo: *Pidiendo celos una dama a su galán de un fraile italiano, de quien el dicho galán confesaba era querido y, siendo muy lindo, se alababa de ello*. El epigrama reza así: «Don Juan, no tengo por bueno / que te quiera un fraile tanto, / que eres muy lindo y él no santo / y te dará algún barreno. / Mucho mi suerte condeno, / pues quiere que en celos pene / de un italiano que tiene / a tu beldad por despojo, / que al fin le llenaste el ojo / y temo que te lo llene». Alzieu, Jammes, Lissorgues (2000: 253).

[60] Sobre el entorno de los grandes financieros genoveses y, en especial, Ottavio Centurione, puede verse la monografía de Sanz Ayán (2015).

(frailes franciscanos, clérigos seculares…).[61] A tenor de los datos que proporcionan los documentos legales, las cartas, las memorias, los avisos o las relaciones de sucesos «tachar a los italianos de sodomitas no fue patrimonio exclusivo de la literatura», ya que en diversas declaraciones de testigos suele reiterarse «la mal ganada fama de los italianos, especialmente de los napolitanos».[62]

En definitiva, este tipo de reparos podría servir para enfatizar cuán difícil y escurridizo resulta probar la identidad de un personaje vejado en el terreno de la sátira del Siglo de Oro. Sin duda, el epitafio de Quevedo juega con un lugar común obligado («italiano» *ergo* practicante de la «sodomía») al tiempo que se revela como una invectiva acerada cuyo blanco, por desgracia, no queda suficientemente determinado a la luz de los epígrafes.

3. Género, tópoi y conceptos de un poema jocoso: la valoración de la crítica

Para calibrar algunos rasgos definitorios de los textos de Marino y Quevedo conviene insistir en un elemento axial: su adscripción al género del epigrama. Dentro del orbe abigarrado del *genus minimum* las dos composiciones se insertan, además, en la modalidad del epitafio satírico. Establecer el patrón genológico resulta esencial en el estudio de este tipo de textos, ya que en la Europa de la Edad Moderna, como recordaba Sagrario López Poza:

> no pueden analizarse las piezas poéticas sin antes enmarcarlas en el contexto histórico en que fueron producidas y sin tener en cuenta la praxis a que dedicaban nuestros autores tantísimas horas, días y años […]. Los aciertos no se deben […] a simples golpes de inspiración del poeta, sino que éste estaba muy condicionado […] para emplear unos rasgos u otros tanto en métrica, como en estilo, como en estructura, etc. vinculados al género en que iba a expresarse y que el [género] del epitafio se enmarcaba en el epigramático, derivado de la *Antología Planudea* o de quienes la habían imitado durante siglos.[63]

Por cuanto se refiere específicamente a Quevedo, no es necesario subrayar cómo en la práctica de la *imitatio* el genial autor supo medirse durante décadas con algunos de los nombres más conocidos de la tradición epigramática antigua y moderna: los antiguos vates de la *Anthologia Graeca*, Marcial, John Owen, Remy Belleau…[64] Justo es recordar también cómo en estos últimos años el conocimiento

[61] Para las profesiones de los acusados en delito de sodomía, puede verse la tesis doctoral de Rocío Rodríguez, dirigida por Miquel Izard en la Universidad de Barcelona. Rodríguez (2001: 341-385).

[62] Navarro Martínez (2018: 459).

[63] López Poza (2008: 837).

[64] Sobre la lectura atenta y la *imitatio* de epigramas realizada por Quevedo, es justo remitir a los trabajos de Sánchez Salor (1985, 2004), Plata Parga (1999), Fernández Cordero (2010) y López Poza (2014). Para el interés que manifestó Quevedo por los *carmina minora* de Claudiano, permítase también remitir a dos estudios recientes sobre la imitación de sendos epigramas del vate alejandrino: Ponce Cárdenas (2011, 2016).

de la poesía de tema funerario del escritor madrileño ha conocido un gran avance merced a los estudios de Jacobo Llamas Martínez sobre la materia.[65] En un asedio reciente, el profesor de la Universidad de León afirmaba, además, que varias composiciones (como las conservadas en un códice hispalense) «se corresponden a ejercicios retóricos del poeta durante su etapa como bachiller en la Universidad de Alcalá».[66] En definitiva, el poso retórico, la adscripción genérica y la praxis de la *imitatio* constituyen tres ejes esenciales para calibrar este tipo de escritura.[67]

El *Epitafio a Julio el librero* entronca con el *genus minimum* del epigrama, cuyos contornos aparecen bien delimitados desde antiguo, y con una modalidad específica del mismo (el epitafio).[68] Ahora bien, dentro de los distintos enfoques permitidos por la poesía sepulcral, la composición quevedesca remite al terreno de la sátira, en su variedad más hiriente.[69] A través del escarnio a un individuo (sea este o no el pobre Giulio Giunti) el epigrama quevedesco zahiere a todo un colectivo (los varones italianos), al que se atribuye de manera exagerada un vicio congénito (la práctica de la sodomía). En el apartado siguiente, donde se analizarán los rasgos de la praxis imitativa, observaremos con atención las implicaciones del significativo desplazamiento del objeto de la sátira, ya que Marino dirigía el dardo contra un jesuita napolitano en tanto que el escritor español zahiere con sus versos a un caballero italiano afincado en la corte.

---

[65] Llamas Martínez (2016). Del mismo estudioso puede verse la edición: Quevedo (2017).

[66] Llamas Martínez (2019: 205).

[67] De hecho en el Siglo de Oro puede localizarse un conjunto interesante de epitafios jocosos contra sodomitas. Recuérdese el soneto anónimo: «Aquí de la semilla gomorrea / yace una varón en breve sepultura, / a quien dotó la pródiga Natura / de grande miembro y de mayor zalea. / Fue Zambomba su nombre y su ralea; / vivió en placeres, bailes y dulzura; / murió y su alma la región obscura / en forma de cantárida rodea. / Venus, que de su mal se ha entristecido, / como a sus ruegos no se mostró dura, / en nabo semental lo ha transformado. / ¡Oh, incauto caminante! Si has leído / su losa, huye y ten a gran ventura / si, habiendo estado aquí, no vas preñado». Alzieu, Jammes, Lissorgues (2000: 238-239). El propio Quevedo se prodigó en esta modalidad satírica con otro poemilla de treinta versos, el *Epitafio a un bujarrón*, que principia «Aquí yace Misser de la Florida». Quevedo (1999: II, 111).

[68] Durante las décadas iniciales del siglo xx, debido a la virulencia del ataque y al carácter sumamente chocarrero del poemita, llegó a considerarse que tales versos no deberían publicarse, tal como aseveraba Sánchez Alonso: «Prescindo [de otras composiciones] que pudieran ser suyas por sus características, y señalo el *Epitafio a Julio el librero*, puesto a su nombre y en absoluto impublicable; empieza así: '*Yace en aqueste llano / Julio el italïano*'» (1927: 43-44). Debo a la fineza y erudición de María José Alonso Veloso esta noticia, pues ha tenido a bien facilitarme copia de ese estudio pionero, hoy bastante desconocido, sobre «las poesías inéditas e inciertas de Quevedo».

[69] A ese propósito, Luis Gil había destacado cómo el «didactismo moral convive en la literatura y el arte barrocos con una transgresión que va más allá de lo puramente cómico y llega a la mueca distorsionada. Es la otra cara de la crisis: la sátira del propio mundo. Pero aunque se trate de una sátira grotesca y corrosiva, permanece integrada en el orden dominante, forma parte de los mismos códigos culturales de la Contrarreforma. Donde no había lugar para la ironía o la espiritualidad interior, sí cabía el chiste más absurdo y escatológico, la burla entendida como evasión y compensación en vida. No hay acaso ejemplo más perfecto de ese desafuero al servicio del orden vigente que el *Epitafio* que Quevedo escribió *a un italiano llamado Julio*. Por un lado, se afirma lo español frente a lo extranjero; por otro, se condena con escarnio un desorden social y sexual perseguido por la Inquisición; y por último se ahonda en unas postrimerías donde ahora los cómicos gusanos trasladan los pecados al más allá». Gil (2004: 301).

Sostenía Maria Grazia Profeti en un conocido trabajo que la comicidad del epitafio jocoso surge, fundamentalmente de la combinación de algunos tópicos cristalizados de la poesía funeral (con fórmulas reiteradas en tantas composiciones) y la sorpresa que el poeta sirve a los regocijados lectores a través de chistes alusivos y un uso malicioso del lenguaje chocarrero.[70] Por otro lado, desde el terreno de los estudios sobre el erotismo áureo, el poemita quevedesco ha merecido la atención de dos grandes especialistas en ese ámbito: José Ignacio Díez Fernández y Adrienne Laskier Martín. El catedrático madrileño comentaba el *Epitafio a Julio el librero* en paralelo con otros dos epigramas quevedescos —que igualmente circularon en forma manuscrita— en una importante monografía y destacaba allí cómo en esa pequeña serie de piezas satíricas contra quienes practican el pecado nefando «se aprecian los juegos» continuos con una serie de términos sometidos a variaciones ingeniosas: «culo, rabo, ojo y sus variantes».[71] Ampliando tales consideraciones, la composición también fue estudiada en detalle por Adrienne Laskier Martín.[72] El uso extensivo de un mismo tipo de léxico denigratorio y juegos conceptuales se subrayaba del modo siguiente en la monografía de la hispanista norteamericana:

> The crime referred to is the *pecado de Sodoma* and its corrupt perpetrator is predictably signified as *sodomita*, *sométicо*, *puto*, *marica*, *marión*, or *bujarrón* (referring most exactly to an active as opposed to a passive homosexual) […]. Quevedo's anal-sodomitical vocabulary (terms such as *cola*, *culo*, *rabo*, *cabalgar*, *ojo*, and their derivatives) expands further the nomenclature of homoeroticism following the norms of baroque discursive plurality and what certain traditionalist criticism dismissively called the corruption of good taste and style by baroque authors.[73]

La base creativa de la que parten tanto Marino como Quevedo no es otra que la ostensión ingeniosa y maldiciente, basada en el uso de conceptos.[74] A ese propósito, como indicaba Ignacio Arellano:

---

[70] «Dos recursos (mención directa de objetos inconvenientes / alusión enigmática) se unen en los *epitafios*, donde junto a la palabra malsonante —y por eso divertida o chocante— se entrelaza el retruécano, sobre un fondo de fórmulas consagradas por su dignidad literaria, que proporcionan resalte a la desviación del plano codificado. Véase el epitafio número 635: después de algunos sintagmas "normales" y consuetos en este tipo de poesía encomiástica y laudatoria (*cfr.* 1 "Yace en aqueste llano"; 5 "Tú, que caminas"; 7 "muriose el triste mozo"; 10 "con palma le enterraron"; 16-17 "del cuerpo corrompido / gusanos se criaron") interviene el pinchazo de la ambigüedad (4 "volver de rabo", 8 "enfermedad de mula de alquileres") o de la palabrota (6 "cósete el culo"; 9 "cabalgado"; 14 "putos"; 20 "bujarrones")». Profeti (1982: 839).

[71] Díez Fernández (2003: 248-250) Del investigador complutense cabe citar asimismo otra importante monografía sobre erotismo y poesía en el Siglo de Oro: Díez Fernández (2019).

[72] Laskier Martín (2008: 43-78). Véanse en especial las páginas 60-63, consagradas a Quevedo. La catedrática de la Universidad de Davis ha analizado también el conjunto de poemas quevedescos contra la sodomía en otro artículo: Laskier Martín (2008: 111-113).

[73] Laskier Martín (2008: 64).

[74] La misma estrategia irrisoria e ingeniosa puede encontrarse en el desarrollo quevedesco de una temática similar, las burlas relacionadas con la sífilis, como ha estudiado recientemente Adrián J. Sáez (2021).

> El mecanismo expresivo conceptista se sustenta en una coherencia y en una precisión absolutas, aunque en ocasiones semejante coherencia (en cuanto a las redes de correspondencias conceptistas) se ponga al servicio de un juego de comicidad absurda y grotesca.[75]

Una vez dilucidados los principales elementos definitorios del *Epitafio a Julio el italïano*, hemos de abordar el examen detallado del diálogo que establece con el modelo que hemos presentado en el apartado primero: el *Epitaffio al sepolcro del Padre Costanzo Pulcarelli* de Giovan Battista Marino.

4. *Imitatio* y variación ingeniosa: Quevedo frente a Marino

La fortuna de Marino en España resulta bien conocida hoy día gracias a una importante monografía del profesor Juan Manuel Rozas. A zaga de esta aportación capital, diversos especialistas en lírica barroca han prestado atención al notable influjo ejercido por el autor del *Adone* entre poetas españoles de primer orden (como Luis de Góngora, Quevedo, Pedro Soto de Rojas o el conde de Villamediana) y en ciertos autores de menor talla (como García de Salcedo Coronel o Gabriel Bocángel).[76] Mención aparte merece aquí el importante conjunto de asedios críticos que se han centrado en una serie de composiciones quevedescas que tomaron por modelo la obra del *cavalier* napolitano entre los años 1608 y 1624. Se localizan allí las aportaciones de Joseph Fucilla, Eugenio Silva, Encarnación Juárez, Giulia Poggi, María José Alonso Veloso y Rodrigo Cacho.[77]

La utilización de modelos italianos por parte de Quevedo en el ámbito de la escritura satírico-burlesca es algo bien conocido desde hace dos décadas gracias a la tesis de Rodrigo Cacho, cuyo admirable rastreo de hipotextos no incorporaba la identificación de esta fuente jocosa mariniana, aunque sí se centra en otra pieza risible de Marino, la epístola *Al padre Naso*.[78] Igualmente destacable resulta, en un tema mucho más acotado, la contribución de Katerina Vaiopoulos, quien llamó la atención sobre las diversas tradiciones itálicas de la sátira contra sodomitas planteando una posible lectura de las mismas por parte del genial autor barroco.[79] Ciertamente, a pesar de no haber conseguido individuar el modelo concreto del *Epitafio a Julio el italïano*, la estudiosa recalcó acertadamente la posibilidad de

[75] Arellano (1998: 12). Como panorámica global en torno a la escritura burlesca de Quevedo es obligado remitir a la monografía de Samuel Fasquel, que deriva de su tesis doctoral, dirigida por Mercedes Blanco. Fasquel (2011).

[76] Rozas (1978). Ponce Cárdenas (2001: 160-161). Bonilla y Garosi (2008: 181-218). Cabello Porras (2004: 20-28). La imitación que García de Salcedo Coronel hizo del *Ritratto panegirico di Carlo Emanuello, duca di Savoia* ha sido estudiada recientemente por Jesús Ponce Cárdenas y la que hiciera Bocángel de ese mismo texto fue analizada por Juan Matas Caballero. Ponce Cárdenas (2017), Matas Caballero (2018).

[77] Fucilla (1962). Juárez (1989). Poggi (2006). Alonso Veloso (2012b). Cacho (2012).

[78] Cacho (2003: 142-167).

[79] Vaiopoulos (2010: 203-205). Seguidamente, espigo una cita de p. 209.

que en un futuro pudiera hallarse el hipotexto italiano de la misma: «Quevedo si trova ad inserirsi, con la vena inventiva che gli è propia, su strade già percorse. Probabilmente proprio strade italiane».

4.1. Con tres añadidos quevedescos

Antes de comentar pormenorizadamente el ejercicio de reescritura que practica el autor del *Buscón* en este madrigal chocarrero, parece oportuno centrarse en aquellos elementos que no proceden directamente del hipotexto italiano. Se localizan los mismos en dos pasajes que podemos designar como A (vv. 1-4) y B (vv. 7-11).

> A. Yace en aqueste llano
> Julio el italïano,
> que a marzo parecía
> en el volver de rabo cada día.
>
> B. Muriose el triste mozo malogrado
> de enfermedad de mula de alquileres,
> que es decir que murió de cabalgado.
> Con palma le enterraron las mujeres
> y, si el caso se advierte,

En el pasaje A el uso de la fórmula epigráfica y la referencia al nombre del finado coinciden con el *incipit* del hipotexto, mas seguidamente entre los versos 3 y 4 se inserta un chiste que no guarda parecido alguno con el modelo de Marino: la comparación del sodomita muerto con el mes de marzo. La ocasión que da pie al juego de palabras y refuerza la humorada, como me apunta Fernando Plata, es precisamente la afortunada circunstancia del nombre del vejado: «Julio». El chiste onomasiológico que pergeña Quevedo se basa, claro está, en la coincidencia entre el antropónimo del lujurioso italiano («Julio») y la voz homófona referida al mes estival («julio»). Tal equivalencia le permite plantear una suerte de contraste temporal implícito: «Julio parecía marzo» / «julio parecía marzo».

Ciertamente resulta imposible establecer un paralelo con fuentes extranjeras, ya que el origen de la fórmula jocosa no es otro que un juego de palabras mediante el cual se explotan las connotaciones (o segundos sentidos) apreciables en un refrán hispano. El arranque del poema jocoso-funeral se configura así bajo un signo castizo, al imponerse el recuerdo de varias paremias áureas referidas al tercer mes del año. Para desentrañar el sentido de la expresión chistosa conviene hacer memoria de esos refranes, tal como los recogiera el maestro Gonzalo Correas.[80]

[80] Correas (2000: 738, 323).

La obvia referencia a la cuestión meteorológica apunta a que las condiciones de temperatura y climatología de los días finales de marzo (o «rabo de marzo») suelen ser muy a menudo frías y desapacibles.[81] Para comprender el alcance cómico del heptasílabo y endecasílabo quevedesco es obligado recordar la forma de algunas expresiones tradicionales: «Si marzo vuelve de rabo, ni quedará oveja, ni pastor enzamarrado»; que alterna con la variante extensa «Si marzo vuelve de rabo, no deja cordero enalmagrado, ni pastor enzarramado, ni carnero encencerrado». Otras paremias se centran en la presencia o ausencia de precipitaciones en los últimos días del invierno y primeras jornadas de la primavera: «En marzo, ni el mur mojado» significa «que en marzo la lluvia sea poca, porque no quite la de abril». De similar tenor es la expresión «en marzo, cuanto moje el rabo al gato» que tiene el sentido de «poca agua, por lo dicho antes».

La anotación de James O. Crosby resulta en ese punto concreto bastante evasiva, pues se limita a afirmar: «del mes de marzo se decía en diversos refranes que *volvía el rabo* y que era ventoso (se alude a los actos homosexuales; compárese [con] el poema 95, nota 185)».[82] En otra apostilla, el quevedista anglosajón apuntaba: «el rabo o las ancas (las nalgas, sitio de la ventosidad o la flatulencia y sitio en donde copulan casi todos los animales) no las quiere Marzo *volver* ni ofrecer ('darle el culo', como se dice) a los *putos de allá*».[83] Dado que hay que aventurar alguna interpretación para el pasaje, quizá sea lícito pensar que el contenido de los versos era aproximadamente este: «Julio el italïano se parecía al mes de marzo porque cada día se volvía de rabo», es decir, en clave maliciosa, 'Julio ponía el culo en pompa todos los días para que lo sodomizaran, volviendo la espalda a sus amantes y ofreciéndoles sus nalgas».

De hecho, casi podría hablarse de una suerte de estilema quevedesco vinculado a la paremia «marzo vuelve de rabo», ya que el chistecillo aparece en otros lugares de su obra poética, sometido ocasionalmente a leves variaciones.[84] El ejemplo

[81] La página web de *Paremiología Romance: refranes meteorológicos y territorio* recoge alguna información de interés sobre este tipo de paremia. «Glosa: En el mes de marzo todavía el frío está presente en algunas comarcas, sobre todo cuando marzo vuelve el rabo, es decir, cuando llega aire polar del norte de Europa (Pejenaute, 1999: 30). Comentarios: Así, en Martínez Kleiser (1989: 389, refrán 34.377). En la misma pág. (refrán 34.376): *Cuando marzo vuelve el rabo, queda invierno para rato*. En Pejenaute (1999: 30): *Cuando marzo vuelve el rabo, todavía no se le ve el cabo*. En Pejenaute (1999: 107), la variante: *Cuando marzo vuelve el rabo, al invierno no se le ve el cabo*. Acaso *rabo* se refiera a la parte final del mes». Véase el contenido en línea: <http://stel.ub.edu/paremio-rom/es/refranes/cuando-marzo-vuelve-el-rabo-todav%C3%ADa-al-invierno-no-se-le-ve-el-cabo>

[82] Quevedo (1992: 548, nota 3-4).

[83] Quevedo (1992: 331, n. 185-187).

[84] Espigo otros dos ejemplos de la edición cuidada por José Manuel Blecua: Quevedo (1999: II, 242; III, 202). El primero se trata de la *Carta al conde de Sástago, desde Madrid, habiendo ido con su majestad a Barcelona* (vv. 113-116): «Abril, que febrereaba, / ayer empezó a mayar, / y hoy, a manera de marzo, / nos ha vuelto el arrabal». El segundo se localiza en el poema *A una cena que dieron cinco caballeros, con una tortilla y dos gazapos, un jueves* (vv. 63-70): «Jaula fue de fieras / la cena dichosa: / las hambres, caninas; / las porciones, onzas. / Queso marzolino, / que de marzo toma / el volver de rabo, / a plegaria, ronzas».

más cercano al hallado en el epitafio satírico lo ofrece aquella famosa jácara que principia *Zampuzado en un banasto*, concebida como la *Relación que hace un jaque de sí y de otros*. En este otro poema chocarrero, los versos finales incorporan el mismo tipo de equívoco, referido significativamente a los sodomitas (vv. 185-188): «En Vélez, a dos de marzo, / que, por los putos de allá, / no quiere volver las ancas, / y no me parece mal».[85]

Por otro lado, desde finales del siglo XVI en la poesía hispánica pueden apreciarse también algunos usos figurados de la locución «volver de rabo», que asume el sentido de 'cambiar bruscamente las tornas', 'empeorar la situación después de un breve momento de bonanza'.[86] De hecho, según recoge el *Diccionario de Autoridades*, la expresión puede considerarse una «frase» propia «del estilo bajo que vale torcerse o trocarse alguna cosa en contrario de lo que se esperaba». Atendiendo a ese giro, quizá podría contemplarse en este pequeño pasaje un segundo plano de lectura, tan recóndito como malicioso. Se trataría en verdad de un quiebro alusivo bastante sutil, como me indica María José Alonso Veloso con suma perspicacia. La conjunción de tres elementos del tenor de «Julio», «marzo» y «volverse de rabo» podría evocar lejanamente la figura de Julio César; la tacha infamante de *pathicus* que se atribuyó al caudillo romano en su tiempo por haber tenido —presuntamente— relaciones sexuales durante sus años juveniles con Nicomedes, rey de Bitinia y la muerte desastrada del caudillo romano durante los idus de marzo, unos días que teóricamente suelen ser de buenos auspicios y en los cuales, cambiando las tornas, se produjo el conocido magnicidio en el Senado de Roma.[87] Las referencias

[85] Quevedo (1999: III, 309).

[86] Baste recordar una composición sobre el tema de la niña malmaridada, recogida en la *Flor de varios y nuevos romances* (1851: II, 549): «Una bella casadilla / que apenas tiene quince años, / que quitalla de jugar / con las niñas fue pecado / y por ponerse chapines, / alzacuello y verdugado, / sin saber lo que hacía, / dio a su marido la mano; / y después a las muchachas / que vivían en su barrio / les mostraba muy contenta / las joyas que le había dado. / Acabado el pan de boda, / volviose de espaldas marzo / y hallose la cuitadilla / esclava de un sucio trasgo. / Era el marido celoso / y, más que celoso, avaro […]».

[87] Suetonio refería el espinoso asunto de aquella relación sodomítica juvenil de César en los términos siguientes (*Vita Divi Iulii*, XLIX): «Su íntimo trato con Nicomedes constituye una mancha en su reputación, que le cubre de eterno oprobio y por lo cual tuvo que sufrir los ataques de muchos satíricos. Omito los conocidísimos versos de Calvo Lucinio: "*Bithinia quicquid / et paedicator Caesaris umquam habuit*" ('Todo cuanto Bitinia y el que enculaba a César jamás poseyeron'). Paso en silencio las acusaciones de Dolabella y Curión padre; en ellas Dolabella le llama "rival de la reina" y "plancha interior del lecho real"; y Curión "establo de Nicomedes" y "prostituta bitiniana". Tampoco me detendré en los edictos de Bíbulo contra su colega, en los que le trata de "reina de Bitinia" y en los que le censura a la vez su antigua afición por un rey y por un reino ahora. Marco Bruto refiere que por esta época, un tal Octavio, especie de loco que decía cuanto le venía en boca, dio a Pompeyo, delante de numerosa concurrencia, el título de "rey" y a César el de "reina". Cayo Memmio le acusa de haber servido a la mesa de Nicomedes, con los eunucos de este monarca y de haberle presentado la copa y el vino delante de numerosos convidados, entre los cuales se encontraban muchos comerciantes romanos, cuyos nombres menciona. No satisfecho Cicerón con haber escrito en algunas de sus cartas que César fue llevado a la cámara real por soldados, que se acostó en ella cubierto de púrpura en un lecho de oro y que en Bitinia aquel descendiente de Venus prostituyó la flor de su edad, le dijo un día en pleno Senado, mientras estaba César defendiendo la causa de Nisa, hija de Nicomedes, y cuando recordaba los favores que debía a este rey: "Omite, te lo suplico, todo eso, porque demasiado sabido es lo que de él recibiste y

injuriosas a Julio César en tanto nefandario no sólo dejaron su impronta en la prosa de los historiógrafos latinos, sino que tuvo también algunos ecos notables en la poesía italiana. Baste como prueba un conocido pasaje de Dante, localizado en el canto vigésimo sexto del *Purgatorio* (vv. 76-81):

> La gente che non vien con noi, offese
> di ciò per che già Cesar, triunfando,
> regina contra sè chiamar s'intese:
> però si parton 'Soddoma' gridando,
> rimproverando a sè, com'hai udito,
> ed aiutan l'arsura vergognando.[88]

La adición quevedesca del fragmento inicial podría revestir, a tenor de lo expuesto, un grado de intensidad conceptual notable, siguiendo la poética de la condensación propia del epigrama: *multum in paruo*.

Cambiando de tercio, al comienzo de la amplificación del fragmento B, el escritor madrileño disponía una broma referida a la causa de la defunción de Julio, un elemento jocoso que plantea una suerte de enigma: «murió […] de enfermedad de mula de alquileres» (vv. 7-8). En el horizonte de expectativas de todos los lectores se abría entonces una incógnita: ¿cuál sería la dolencia propia de las acémilas que padeció el infame Julio y acabó por llevarlo a la tumba? Como buen conocedor del *ars bene dicendi*, Quevedo apuntala el chiste con una figura elocutiva muy eficaz: la *correctio*, en la modalidad concreta de la epidiortosis. Como bien se recordará, «la *correctio* subsiguiente a [una] manifestación chocante» empleada por el orador o el poeta «trata de amortiguar» las aristas de la misma, ya desde el mero plano del léxico, ya en el del contenido conceptual. De hecho, «la *correctio* condicionada por el público ocurre principalmente: en la *licentia*, en las metáforas atrevidas, en las hipérboles atrevidas, en los neologismos audaces, en el empleo de un cacozelon». Dentro de las posibles categorías de la corrección, al situarse detrás de la expresión chocante o enigmática, esta recibe el nombre de epidiortosis.[89] El poeta satírico al

---

lo que le has dado". Y finalmente el día de su triunfo sobre las Galias, los soldados, entre los versos con que acostumbran celebrar la marcha del triunfador, cantaron los conocidísimos: "*Gallias Caesar subegit, Nicomedes Caesarem: / ecce Caesar nunc triumphat, qui subegit Gallias; / Nicomedes non triumphat, qui subegit Caesarem*" ("César sometió a las Galias, Nicomedes a César: / he aquí que César ahora triunfa porque sometió a las Galias; / Nicomedes no triunfa, que sometió a César")». Suetonio (1990: 32-33).

[88] Dante (1989: 533). Siguiendo en la misma línea de los pecados de lujuria, los versos siguientes se refieren a la práctica de la bisexualidad confesada por Guido Guinizelli, el gran poeta del Dolce Stil Nuovo (vv. 82-93): «Nostro peccato fu ermafrodito; / ma perchè non servammo umana legge, / seguendo come bestie l'appetito, / in obbrobrio di noi, per noi si legge, / quando partinci, il nome di colei / che s'imbestiò nelle'mbestiate schegge. / Or sai nostri atti e di che fummo rei: / se forse a nome vuo' saper chi semo, / tempo non è di dire, e non saprei. / Farotti ben di me volere scemo: / son Guido Guinizelli; e già mi purgo / per ben dolermi prima ch'allo stremo». Dante (1989: 533-534).

[89] Lausberg (1991: II, 208-210). Puede recordarse asimismo la definición de Fernando Lázaro Carreter: «Figura retórica por la que el hablante o escritor se desdice, para expresarse enseguida con más propiedad; o bien, insiste sobre lo mismo, con nuevas notas que considera más ajustadas». Lázaro Carreter (1990: 118).

vejar al difunto se vale, en esencia, de una segunda comparación: al igual que las mulas de alquiler, Julio falleció de agotamiento por haber sido cabalgado por los numerosos jinetes que lo sodomizaron a lo largo de su existencia pecaminosa.[90] Como me apunta generosamente Mercedes Blanco, cabe acaso apreciar en este punto otro posible matiz, más allá de la posibilidad de que las acémilas mueran o no de cansancio: en estos animales era muy habitual la aparición de mataduras, es decir de un tipo de «llaga o herida que se hace la bestia por ludirla el aparejo o por el roce de un apero» (RAE). De tanto ser cabalgadas por diferentes jinetes, las mulas de alquiler tienen «mataduras», que son una especie de «muerte» o molesta herida. La asociación chistosa entre las «mulas de alquiler» y el contexto infamante de los poemas sepulcrales veteados de sátira no sólo se identifica en el *Epitafio a Julio el italïano*, sino que también se halla en el *Epitafio de una dueña que idea también puede ser de todas* (v. 12): «De mula de alquiler sirvió en España».[91] Otro chistecillo afín referido al acto de cabalgar se rastrea en el contexto funeral de otro epitafio jocoso dedicado *A una alcahueta que no quiso la extremaunción*, cuyas estrofas iniciales rezan así: «Yace aquí, sin obelisco, / pobre de ofrenda y de cera, / la vieja que fue tercera / a pesar de San Francisco. / De costumbres tan honradas / que, en medio de tanto afán, / se sustentó —como Orán— / a base de cabalgadas».[92] Por si ello fuera poco, la referencia más próxima quizá se halle en el madrigal *A un ermitaño mulato*, otra figura sospechosa a la que también se acusa de prácticas nefandas. Antes de tener comercio carnal con varones, refiere Quevedo que el lujurioso eremita se había entrenado con la práctica de diversas actividades zoófilas: «Si no eres mentecato, / pon en recaudo el culo y arrodea / primero que te güela o que te vea; / que, *cabalgando* reses del ganado, / entre pastores hizo el noviciado».[93]

[90] No parece casual que el término también aparezca con relativa frecuencia en los procesos por sodomía, tal como recoge Rocío Rodríguez en su tesis doctoral. Seguidamente se espigan dos testimonios citados por dicha estudiosa: «Año 1584. Juan Bautista. Marinero, 45 años. Testificado por un mozo de catorce años que estando en la marina de la ciudad, el reo le llamó y le llevó a un mesón a dormir, que se acostó primero y Juan Bautista cerró la puerta y arremetió contra él, *cabalgándolo*, tapándole la boca para que no diese voces, le besaba y le metía la lengua en la boca». Rodríguez (2001: 351), «Juan Martín, 38 años. Un testigo de quince años le había denunciado de haberlo *cabalgado* en un hospital donde estaban los dos». Rodríguez (2001: 351). Por otro lado, recuérdese la aparición del mismo verbo «cabalgar» en varios poemas eróticos del Siglo de Oro, con el claro sentido de 'copular': «También es cosa gustosa / cuando te vistes de fiesta / y estás más fresca y hermosa / *cabalgarte* por la siesta / y es más gusto ir compuesta / para quien te ha de hoder, / alzando las piernas arriba / y con el culo cerner»; «–¿Qué me quiere, señor? –Niña, hoderte. / –Dígalo más rodado. –*Cabalgarte*»; «El tuétano sabroso está en los huesos / y con traer cojín quien me *cabalga*, / sin mataduras correrá a la brida»; «Con aquella zagala va cierto fraile, / que la lleva al rastrojo. ¡Ojo, no la cabalgue!». Alzieu, Jammes y Lissorgues (2000: 203, 213, 220, 258). Es evidente que a la luz de tales ejemplos el verbo se aplicaba tanto a las prácticas del sexo vaginal como a las del sexo anal, pues incidía fundamentalmente en la idea de 'penetración'. Sobre los usos afines de «cavalcare» en textos de la literatura italiana puede consultarse el utilísimo diccionario de Boggione y Casalegno (1999: 177-178).

[91] Arellano (2003: 395).

[92] Quevedo (1999: III, 216).

[93] Quevedo (1999: II, 110-111). No podemos dejar de notar cómo este tipo de personaje, que algunos podrían contemplar hoy como el fruto de la mera fantasía quevedesca, sazonada con un punto de vinagre y esperpento,

El verso décimo incorpora una locución hoy no muy conocida: «*con palma le enterraron* las mujeres». Al no percatarse de la presencia de esa frase cristalizada, Crosby interpretaba el sentido del pasaje de un modo aproximativo: «en señal tradicional de triunfo», aludiendo «a que las mujeres y la Muerte tenían celos de él y le temían, por sus relaciones sexuales con los hombres y su muerte representaba para ellas un alivio y una especie de triunfo».[94] Ahora bien, el humor del fragmento gana no pocos quilates si se cobra conciencia de que el giro verbal «enterrar con palma a alguien», tal como aclara el *Diccionario de la Real Academia*, significa «enterrarlo en estado de virginidad». La ironía sangrante que plantea el endecasílabo es que el cortejo fúnebre, compuesto por mujeres, acompañó el cadáver de un varón que nunca se había acostado con una fémina.[95] Ahora bien, la gran paradoja

en verdad pudo tener algunos correlatos en el entorno urbano de inicios del siglo XVII. De hecho, en ello residiría, justamente, el núcleo de su comicidad. Baste invocar aquí el testimonio de una carta de Lope de Vega escrita el primero de diciembre de 1611, donde refiere al duque de Sessa que un mulato (apresado por sodomía, camuflada bajo la capa de una vida retirada y de santidad) es conducido a la hoguera: «Hoy ha sido el mayor espectáculo de gente que Madrid ha tenido, porque sacaron a tostar al hermano mulato, que se hacía el santo». Vega (2018: 199).

[94] Quevedo (1992: 548, n. 10).

[95] Sobre el uso de la voz «palma» entendida —esta vez sí— con el significado más habitual de símbolo de triunfo, me indica generosamente María José Alonso Veloso que puede detectarse en un fragmento de una letrilla de Quevedo, curiosamente referida también a la virginidad. Se trata del poema burlesco que comienza *Santo silencio profeso*, donde se evoca la astucia de una muchacha que suele vender su virgo y engaña a los incautos con el derramamiento de una sangre que no es suya. Gracias a la estratagema solicita un mayor precio y que se le conceda la «palma» reservada a las jóvenes castas, a pesar de su notoria promiscuidad. El pasaje que nos interesa reza así (vv. 65-71): «Que pida una y otra vez, / fingiendo virgen el alma, / la tierna doncella palma, / y es dátil su doncellez; / y que lo apruebe el jüez / por la sangre de un pichón, / *chitón*». Blecua (1999: II, 150). Puede verse también la anotación de Crosby (1992: 273-274). Sobre el chiste que permite conectar los términos *dátil* y *palma*, se puede recordar asimismo la décima de Góngora *De la profesión de una monja que tenía muchos años*, compuesta en 1607: «Esa palma es, niña bella, / para vuestra profesión, / aunque más antiguas son / las de vuestras manos que ella. / Temo, vespertina estrella, / que esa vuestra edad de hierro / la profesión hará entierro / antes que la palma lleve / en esa mano de nieve / muchos dátiles de perro». Góngora (2018: 87). El juego de ingenio en Góngora alcanza no pocos quilates, ya que se sustenta en un detalle del ritual. La ceremonia de consagración de vírgenes revestía gran solemnidad, ya que solía oficiarla el obispo de la diócesis o un alto miembro del clero catedralicio en el que éste delegara. Tras haber cumplido un año de noviciado, las monjas pronunciaban los votos perpetuos de obediencia, pobreza y castidad. La ceremonia de profesión seguía un ritual marcado: después de oficiar la misa, el sacerdote que asistía al obispo se encaminaba al lugar donde aguardan las novicias y les indicaba que se podían dirigir hacia el altar, mientras cantaban la antífona «*Vírgenes prudentes*». Las jóvenes desfilaban en procesión hacia el altar mayor portando un cirio encendido en las manos, como símbolo de que estaban preparadas para desposar a Cristo. Toda la simbología litúrgica está inspirada en la parábola de las cinco vírgenes prudentes y las cinco necias, que separa a aquellas que supieron aguardar al Esposo con aceite en su lámpara, de aquellas que no fueron previsoras. Ya en el altar la ceremonia prosigue con la consagración propiamente dicha y la entrega del velo, el anillo y la corona, tres elementos simbólicos concebidos como emblemas nupciales, puesto que el acto de la profesión y consagración se configura como verdadero desposorio de las vírgenes consagradas con Cristo. La corona floral comparece tanto en el acto litúrgico de la profesión, simbolizando el rango de la doncella virgen, como en la celebración de los funerales de monjas consagradas, donde indica el final de la existencia en la tierra y el ingreso en la nueva vida celestial. A modo de complemento de la corona, la palma simboliza la entrega de la doncella a la Iglesia y a menudo se ha conectado con un pasaje del psalmo XCI, 13: «*Iustus ut palma florebit; sicut cedrus Libani multiplicabitur*» «Los justos florecerán como la palma, como el cedro del Líbano se multiplicarán». *Biblia Vulgata* (2002: 532). Dado que el gesto de la joven virgen que se consagra como doncella a Dios se asocia simbólicamente a la inmolación realizada por Cristo, también se ha interpretado la posible conexión con la palma triunfal que reciben los mártires. El chiste

en este asunto es que «Julio el italïano» había fallecido virgen de todo comercio carnal con mujeres porque durante su licenciosa vida sólo se había dado, de manera voraz e incontinente, a las prácticas sexuales con hombres. La comicidad que plantea «el caso» cuando bien «se advierte» (v. 11), es que entre las muchas féminas que miraban con malos ojos al nefandario estaba nada menos que la propia Muerte, otra «hembra» que lo veía como competencia desleal y por ello se mostraba «celosa y ofendida» (v. 13). En verdad, la cuña referida a la justificación del «caso» parece cobrar nueva luz cuando se compara con el testimonio de una de las cartas citadas de Lope de Vega: «Dícenme que en Madrid están muy quejosas las mujeres de que, siendo tan fáciles, haya hombres presos por traidores a la naturaleza».[96] Según el malicioso comentario del Fénix de los Ingenios, las madrileñas (de vida más o menos alegre) se lamentaban de que, a pesar de ser bastante asequibles a los requiebros amorosos, existan en la corte varones que prefieran las relaciones carnales con otros de su mismo sexo. En el añadido de Quevedo, el pasaje referido a la Muerte —elemento imitado que provenía directamente del modelo de Marino— se ve reforzado por el «coro» de féminas que sienten celos del rival, cuyos éxitos amatorios encuentran ofensivo: «Con palma le enterraron las *mujeres* / y, *si el caso se advierte*, / como es hembra la Muerte / *celosa y ofendida* / siempre a los putos deja corta vida» (vv. 10-14).

4.2. Imitación y adaptación: estrategias creativas

El ejercicio de la *imitatio* entre los poetas áureos era, en esencia, un proceso transformativo, dado que mediante el mismo no sólo se incitaba a recoger lo más granado del modelo (o modelos) que cada autor había elegido, sino que se le exhortaba a reelaborar aquel material confiriéndole otro aire, dotando así de un sello personal a la composición. La práctica imitativa debía modularse, pues, siguiendo un proceso de asimilación y cambio, merced al cual el hipotexto se iba modificando de acuerdo con cuatro procedimientos esenciales: la adición, la detracción, la inversión y la inmutación o, según la terminología de Quintiliano, *adiectio, detractio, transmutatio e inmutatio*. Si atendemos a la oportuna definición que recogiera Baltasar de Céspedes en el diálogo *El humanista*: la adición «es cuando para nuestro propósito hemos de añadir algo a lo que el autor escribió»; la detracción «es cuando quitamos del lugar que queremos imitar alguna cosa que no hace a nuestro propósito [y ha de] tener cuenta que no parezca que se ha destrozado y cortado aquello con fealdad, sino que queda cabal nuestra composición»; la inversión «es cuando

gongorino parece apuntar la idea de que la palma con la que procesiona la novicia añosa en breve ha de servirle para su propio funeral, ya que la enterrarán como virgen y vieja.

[96] Vega (2018: 156).

las palabras del autor se trastuecan y mudan de lugar para que no parezcan las mismas»; la inmutación «es cuando en lugar de un vocablo se pone otro, o para variar la oración, o para mudar la significación a nuestro propósito», esta parte afecta a la «*copia verborum*» y se hace tal «inmutación con delecto y juicio que de lo que se pone en lugar de otra cosa sea tan bueno como la cosa en cuyo lugar se pone y para esto es menester tener gran conocimiento del lenguaje y de las *phrases*».[97]

Antes de examinar de cerca el procedimiento de *imitatio* micro-textual organizada en segmentos claramente reconocibles, es preciso abordar una valoración global del proceso de reescritura desde el plano de la forma poética. El modelo de Marino presenta la forma de un soneto con doble estrambote, en el que se encadenan seis rimas distintas (-assa, -ita, -orto, -ano, -eo, -oro); el poema de Quevedo, por su parte, se modela como un madrigal de veinte versos, en el que se utilizan hasta diez rimas diferentes (-ano, -ía, -asa, -ado, -eres, -erte, -ida, -aron, -ido, -ones).[98] La coincidencia en el número de versos (20) que presentan ambos textos no se repite en cuanto afecta al cómputo silábico total, ya que Marino se vale de dieciocho endecasílabos y dos heptasílabos (reservados forzosamente al estrambote doble), mientras que el escritor madrileño utiliza diez endecasílabos y diez heptasílabos.[99] El cambio en el molde poético elegido por el imitador no es baladí, ya que el madrigal resulta una forma mucho más dúctil y va a facilitarle a Quevedo abordar con menos constricciones la adaptación de fórmulas y conceptos del dechado.[100] Frente al encasillamiento estrófico de la composición italiana (dos cuartetos, dos tercetos encadenados, dos estrambotes con rima dEE / eFF), Quevedo puede ir modulando la materia con bastante soltura, hasta el punto de que va a conformar el madrigal según una disposición tripartita, escandida por tres períodos sintácticos de seis, ocho y seis versos, respectivamente. En el marco de las rimas, dentro del madrigal-epitafio satírico resulta apreciable la inclinación de Quevedo por el uso abundante de pareados: AabBCC DEDEffgG hihijJ.

Para apreciar mejor cuáles son los pasajes que interesaron a Quevedo para llevar a cabo el ejercicio imitativo, se reproducen a continuación los mismos, organizados en cuatro bloques:

---

[97] Céspedes (2018: 32-34).

[98] El cómputo incorpora una pequeña licencia en la rima de dos endecasílabos de la sección final (-ido / -idos), ya que hay una diferencia mínima ocasionada por el uso de singular y plural entre los versos décimo sexto («corrompido») y décimo octavo («parecidos»).

[99] La cuestión de la poda silábica atinente a la opción métrica elegida acarrea importantes implicaciones, ya que en el plano del contenido se ve forzosamente reflejada en las cuantiosas supresiones que realiza Quevedo de elementos del modelo (como las alusiones chocarreras de tipo religioso o el chiste sobre el tipo de sepultura presente en los términos «Culiseo» / «Mausoleo»).

[100] Como brillante y exhaustivo panorama global en torno a los madrigales áureos y su complejidad formal, es de obligada consulta la tesis doctoral de Joseph Roussiès, defendida recientemente en la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Roussiès (2021). Para las piececillas satíricas de Quevedo, véase especialmente Roussiès (2021: I, 265-267).

1. Giace il Padre Costanzo in questa cassa [...]	> Yace en aqueste llano / Julio el italïano.
2. Turati il cul, tu, viandante, e passa.	> Tú, [que caminas la campaña rasa,] cósete el culo, viandante, y pasa.
3. Morte che come femina non lassa star lungamente i bugiaroni in vita l'estingue [...].	> Como es hembra la Muerte [celosa y ofendida] siempre a los putos deja corta vida.
4. O caso orrendo e reo: nacquer dagl'ossi suoi, marci che foro, vermi ch'ancor si bugiaran tra loro.	> Luego que le enterraron, del cuerpo corrompido gusanos se criaron, a él tan parecidos que en diversos montones eran unos con otros bujarrones.

A la hora de abordar el cotejo detallado de estos cuatro fragmentos con su equivalente respectivo en el modelo conviene atender a las cuatro operaciones de la praxis imitativa seguida por los escritores de la Europa moderna: adición, detracción, inversión e inmutación. En los siguientes párrafos profundizaremos en la modulación de cada uno de estos elementos por parte de Quevedo.

A la luz de los cuatro pasajes enfrentados, dentro del campo de la adición figuran los siguientes elementos: 1. en el punto segundo, la oración subordinada de relativo engastada en el apóstrofe inicial («Tu, viandante» > «Tú, *que caminas la campaña rasa*, viandante»); 2. en el punto tercero, la inserción de un verbo referido a la figura alegórica de la mortal igualadora («come femina» > «como *es* hembra»); 3. la explicitación del móvil que lleva a la Muerte a poner fin a la existencia de aquel voraz sodomita («celosa» por los galanes que conquista y «ofendida» por lo inmundo del pecado) y el adverbio temporal («siempre») que erige la acción en norma de reiterado cumplimiento; 4. en el punto cuarto se recalca la idea de que rápidamente surgieron del pútrido cuerpo un conjunto de gusanos, poco después de ser este depositado en la fosa («Luego que le enterraron»); 5. en el punto cuarto entrarían en el listado de añadidos quevedescos la explicitación de la semejanza entre los gusanos y el finado en sus costumbres nefandas («a él tan parecidos») y el regodeo expresivo en el cúmulo de animalejos repugnantes («en diversos montones»).

En el apartado de la detracción puede citarse la fórmula exclamativa del fragmento cuarto («O caso orrendo e reo!»), que desaparece sin dejar rastro. Téngase además en cuenta que en la comparación global del modelo de Marino y el poema quevedesco, figuraría como ejemplo absoluto de *detractio* toda la sección que se ha eliminado taxativamente en el proceso de reescritura, es decir, los dos tercetos del

soneto italiano junto a los tres versos iniciales del estrambote. Volveremos sobre ello a la hora de establecer un balance final.

Como fenómenos adscritos al terreno de la inversión o cambio de lugar pueden citarse los siguientes: en el fragmento 1 se invierte el orden de dos constituyentes de la oración «Verbo + Sujeto + Complemento Circunstancial de lugar» > «Verbo + Complemento circunstancial de lugar + sujeto» («Giace il Padre Costanzo in questa cassa» > «Yace en aqueste llano Julio el italïano»); en el fragmento 2 se altera nuevamente la posición de los constituyentes de la frase «Sintagma verbal + Sujeto» > «Sujeto + Sintagma verbal» («Turati il cul, tu» > «Tú, cósete el culo»); en el fragmento 3 se produce la *transmutatio* de diversos elementos, del tenor de «Morte che come femina» > «Como es hembra la Muerte», «non lassa star lungamente i bugiaroni in vita» > «a los putos deja corta vida»; en el fragmento 4 el orden «Verbo + Complemento circunstancial + Sujeto» se reemplaza por «Complemento circunstancial + Sujeto + Verbo» («nacquer dagl'ossi suoi, marci che foro, vermi» > «del cuerpo corrompido gusanos se criaron»).

Por último, el aspecto de cambio o reescritura que se ha de examinar en la praxis imitativa no es otro que la inmutación o sustitución de unos vocablos por otros para matizar algún aspecto, a causa de las servidumbres de la rima o por mor de la variedad. En este ámbito cabe señalar en el pasaje primero el obligado cambio del nombre del personaje vejado («il Padre Costanzo» > «Julio el italïano») y la referencia al entorno («in questa cassa» > «en aqueste llano»); en el fragmento tercero destaca la inversión de la polaridad de la frase (la construcción negativa del modelo se transforma en una afirmación, con la obligada mudanza del adverbio en un adjetivo de signo opuesto: «non lassa» > «deja», «*lungamente in* vita» > «*corta* vida»); en el apartado cuarto, sustituye la referencia a los restos mortales («ossi» > «cuerpo»), intensifica la carga negativa del adjetivo referido a los despojos («marci» > «corrompidos»), modifica el tenor del verbo («nacquer» > «se criaron») y recurre a un giro amplio para acotar el sentido del principal verbo del modelo («si bugiaran tra loro» > «eran unos con otros bujarrones»).

En el plano métrico puede destacarse cómo Quevedo mantiene parte de los rimemas del dechado, adaptándolos a la fonética española: -assa > -asa, -ita > -ida, -ano > -ano. Más allá de lo oportuno que resulta en el contexto de la sátira contra nefandarios el rimema -ano por razones obvias, se antoja además bastante notable la coincidencia exacta de algunas palabras-rima: «passa» / «pasa», «vita» / «vida».[101]

[101] El madrigal satírico *A un ermitaño mulato* tilda de sodomita a esta figura escarnecida y se vale también de este rimema: «Y haciendo la puñeta / estuvo amancebado con su mANO / seis años retirado en una isleta / y, después, fue hortelANO, / donde llevó su honra a dos mastines». Quevedo (1999: II, 111). Por otro lado, no estará de más recordar cómo los poemas contra Góngora atribuidos a Quevedo ponen curiosamente el acento en la presunta condición de nefandario, que —si fuera atendible la insistencia malévola del locutor satírico— sería notoria en el escritor cordobés: «De vos dicen por ahí / Apolo y todo su bando / que sois poeta nefando, / pues cantáis culos así»;

La imitación del epitafio satírico de Marino por parte de Quevedo adquiere también un relieve interesante cuando se observa desde el ángulo de la identidad del personaje escarnecido en cada poema y el dardo colectivo al que va dirigida la sátira. Con la mayor cautela, el escritor madrileño expurga todos los referentes religiosos del modelo italiano, partiendo (claro está) de la circunstancia principal del finado: se omite toda alusión a la pertenencia a una de las órdenes más poderosas e influyentes de la Iglesia en la época, la Compañía de Jesús. Desaparece asimismo del texto quevedesco la designación directa de las culpas nefandas del personaje y otros miembros de la misma orden religiosa, dispuestas por Marino malévolamente bajo la eficaz fórmula retórica de la *praeteritio*: «No quiero decir amante de muchachos o sodomita, / baste con decir que fue jesuita» (vv. 2-3). Quevedo extirpa asimismo durante la praxis imitativa aquellos versos que de manera ambigua juegan con la equivalencia 'muerte / orgasmo', referidos al joven amante del padre Pulcarelli, y la mofa del pasaje bíblico del Nuevo Testamento. La crítica de la pederastia que practican algunos padres de la *Societas Iesu* se sustituye en la pieza quevedesca por algo mucho más neutro e inocuo: el escarnio de las prácticas homosexuales generalmente atribuidas a los varones de origen italiano. El epígrafe que subraya la identidad del vejado como «librero» marcaría como de soslayo una conexión (cuanto menos material) con el mundillo cultural y libresco, ahondando acaso en el manido tópico de los humanistas y letrados que se dan a las prácticas nefandas.

5. Circulación manuscrita y modelos olvidados: hacia una conclusión

El estudio de las fuentes poéticas que manejaron los autores del Siglo de Oro constituye una materia vastísima, de dimensiones oceánicas. La dificultad en el

«Poeta de bujarrones / y sirena de los rabos, / pues son de ojos de culo / todas tus obras o rasgos»; «No entendemos los greguescos / por acá, aunque los usamos; / dánoslos a entender tú, / que andas siempre en esos barrios»; «yo poto, no lo niego, por los dos; / tú, puto, no lo niegues, por los tres»; «doctor en mierda, gradüado en pajes»; «Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas, / que con tus decimillas / adjetivas demonios y capillas. / Contra el púlpito flechas, / contra Florencia escribes, / y dicen lenguas ruines / que de atrás os conocen florentines». Tomo las citas de Quevedo (1999: III, 229, 234, 236, 243, 245, 247). En el antepenúltimo y penúltimo casos aducidos introduzco las correcciones propuestas por Pedro Conde Parrado en algunos trabajos recientes de gran importancia. Véase el capítulo del latinista vallisoletano en este mismo volumen, así como el estudio publicado en 2019. En ese contexto de invectiva anti-gongorina ribeteada de sátira contra sodomitas, destacan algunos usos notables del rimema -ANO: «Almorrana eres de Apolo, / por donde el dios soberANO / gracioso purga inmudicias / y sangre si está enojado»; «Este cíclope, no sicilïANO, / del microcosmo, sí, orbe postrero; / esta antípoda faz, cuyo hemisfero / zona divide en término italiANO; / este círculo vivo en todo plANO; / este que siendo solamente cero / le multiplica y parte por entero / todo buen abaquista veneciANO». Quevedo (1999: III, 237, 240). Por otro lado, no estará demás llamar la atención sobre todos los gentilicios relacionados con lo itálico en los pasajes recién citados: «florentines», «sicilïano», «italiano», «veneciano». Para entender mejor el concepto infamante, recuérdese que en el Siglo de Oro podía usarse la perífrasis «puerta de Italia» para referirse, precisamente, al ano. Baste recordar el soneto satírico dedicado a una tal Lícori, prostituta de altos rumbos que hace uso de ambos orificios con sus clientes: «Y porque no se quede parte ociosa, / de Italia abres la puerta a tu persona, / sin cerrar la de España sólo un punto. / Esto sí ¡pese a mí!, es ser provechosa: / alcahueta, hechicera y valentona, / puta de marca y sodomita junto». Alzieu, Jammes, Lissorgues (2000: 253).

reconocimiento de los modelos se acrecienta, si cabe, cuando la atención del crítico se dirige hacia un corpus que, debido a lo escabroso del tema y a cierta naturaleza transgresiva, circuló en su tiempo de forma clandestina, minoritaria.[102] Si bien es cierto que «cada vez se conoce mejor lo que guardan los abundantes cancioneros manuscritos», no resulta menos verdad que muchos cartapacios olvidados «aún esconden numerosos textos necesarios para estudiar la historia de la poesía de los siglos XVI y XVII».[103] Por otro lado, no debe olvidarse cómo la comidilla que suscitaba este tipo de juguetes cómicos basados en la injuria facilitó de alguna manera otro tipo de difusión, a veces de alcance internacional: «transmises de manière orale ou écrite sous forme de feuilles volantes, les satires circulent dans le royaume de main en main, également dans la correspondance diplomatique et la correspondance privée».[104] En suma, la identificación de una fuente jocosa de Quevedo permite albergar la esperanza de que continúen aflorando nuevos testimonios de composiciones centradas «en la imagen burlesca y satírica de la sodomía» y los hipotextos en que aquellas se inspiraron.[105]

El estudio del tratamiento de la sátira contra sodomitas a inicios del siglo XVII en dos autores europeos de primera clase como Quevedo y Marino permite, por otro lado, ofrecer algunas conclusiones que acaso sirvan para empezar a desmontar algunas ideas extendidas. La primera de ellas es que este tipo de sátira no puede, ni debe considerarse algo típicamente hispano y de signo contrarreformista. Como se ha visto en los apartados precedentes, el *Epitafio a Julio el italïano* sigue muy de cerca la modulación ingeniosa y chocarrera del *Epitaffio del Padre Costanzo Pulcarelli* y ambos poemas (marcados por una filiación indudable) se inscriben en una tradición que arrancaba en el Quattrocento con el Humanismo neolatino (el Panormita) y estaba destinada a propagarse por toda la península itálica gracias a la *poesia in volgare* durante el Quinientos (Macchiavelli, della Casa, Aretino, il Lasca, Lodovico Dolce, Nicolò Franco…).[106] La identificación del género (epigrama funeral, en la modalidad del epitafio satírico) y la materia (sátira contra sodomitas) permite en buena parte desterrar el tópico de que el poema de Quevedo obedecería

[102] Baste pensar en un caso como el de Gutierre de Cetina en el siglo XVI. Gracias a un descubrimiento de Tobia R. Toscano sabemos hoy que la colección de poemas que Luigi Tansillo regaló a don Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sessa en un precioso códice fue objeto de la atención del escritor sevillano, que imitó varias composiciones del contino del virrey de Nápoles a partir de dicha copia manuscrita o una muy similar. Sin salirnos del ámbito de las obras de Cetina, el poeta sevillano también pudo conocer (ya en impreso, ya en forma manuscrita) los versos zahirientes que Nicolò Franco dedicó a Pietro Aretino, así como su versión modernizada de los *Carmina Priapea*. Cetina (2014: 158-167).

[103] Díez Fernández (2001: 142).

[104] Rouached (2015: 252).

[105] Díez Fernández (2003: 253).

[106] El presente trabajo discurre, pues, por una línea afín al conjunto de estudios recogidos en una importante colectánea al cuidado de Alonso Veloso y Rey (2011).

a un carácter exclusivamente hispano y a una ideología marcada por los ideales post-tridentinos.[107]

Se sabe desde hace mucho tiempo cómo Quevedo había leído la obra poética de Marino con suma atención y no poco provecho. Hasta la fecha los estudiosos que se habían ocupado del influjo ejercido por este en la poesía quevedesca se habían centrado esencialmente en un puñado de modelos amorosos o en algunos fragmentos serios de *stile metaforuto* dispersos por volúmenes del tenor de la *Lira*, las *Rime boscherecce* o el *Adone*. La identificación del *Epitaffio del padre Costanzo Pulcarelli* como hipotexto del *Epitafio a Julio el italïano* en verdad no resulta baladí, ya que gracias a este descubrimiento puede afirmarse sin margen de duda que, además de la poesía impresa de Marino, Quevedo conoció de primera mano las composiciones más irreverentes y transgresivas del *cavalier* napolitano.[108] Tal como sostiene la máxima especialista en los poemas de Marino que fueron objeto de persecución inquisitorial, esta faceta hoy bastante desconocida de la escritura del polifacético y exitoso escritor napolitano conforma «una manciata di poesie poco profumate», un conjunto de «componimenti osceni […] corruttivi dei buoni costumi», en los que puede percibirse aquí y allá ecos de Berni, Aretino u otros maestros de la sátira anticurial.[109] Ciertamente Quevedo pudo apreciar en esa «collanina» de poemas prohibidos el ingenio sutil, la venenosa malevolencia y la divertida sátira hasta el punto de considerar tales versos dignos de ser emulados en un ejercicio de «imitazione ingegnosa» que podía erigirse en «stimolo alla fantasia, scintilla di ispirazione, cammino verso la novità».[110]

La comparación del *sonetto bicaudato* de Marino y el epigrama de Quevedo permite concluir a grandes rasgos, que cuanto pudo añadir el escritor madrileño al modelo fue bastante poco: apenas el chiste sobre el mes de marzo, la referencia jocosa a la enfermedad propia de las acémilas y la broma de ser enterrado con palma de virginidad por las mujeres. Por ende, el *Epitafio a Julio el italïano* podría etiquetarse como una traducción algo libre de una composición jocosa de Marino.

---

[107] Justo es admitir con Mercedes Blanco que —entre algunos críticos post-modernos— «la Contrarreforma tiene muy mala prensa» y que a los ideales de la misma «suelen achacársele asuntos que poco o nada tienen que ver con ella».

[108] Anteriormente se ha apuntado cómo Rodrigo Cacho ya había establecido una posible conexión entre ciertos detalles del soneto *A una nariz* con el atendible hipotexto de una epístola jocosa de Marino *Al Padre Naso*. El profesor de Cambridge aventuraba allí sobre la cronología: «Si se acepta que la epístola *Al Padre Naso* influyó en Quevedo, hay que colocar su escritura tras el año 1626, en que se publicó por primera vez la obrita de Marino». Cacho (2003: 154). A la luz del descubrimiento de la fuente del *Epitafio a Julio el italïano*, creo que hay que sospechar que Quevedo pudo bien haber leído los poemas jocosos e irreverentes de Marino en copias manuscritas que debían circular por el reino de Nápoles, en fecha por tanto bastante anterior a la de la difusión impresa de algunos de tales poemas. Téngase además en cuenta que el *Epitaffio del padre Costanzo Pulcarelli* no vio jamás la luz de la imprenta y, sin embargo, su huella sobre la piececita funeral de Quevedo resulta inequívoca.

[109] Carminati (2008: 84, 87, 89).

[110] Carminati (2020: 18).

Desde el plano formal, no carece de interés observar cómo Quevedo renunció a la forma del soneto con doble estrambote para decantarse por un molde mucho menos predeterminado, el del madrigal. Esa otra horma le permitía, de hecho, una mayor libertad sintáctica al tiempo que le facilitaba de alguna manera el calco de los diferentes conceptos del modelo. A pesar de todo, a tenor del resultado, la traducción resultó una tarea compleja en algunos puntos, ya que le obligó a valerse de unos cuantos ripios marcados por la *metri necessitas*, como el «llano» del *incipit* o la «campaña rasa» del quinto verso. Sin embargo, como indica Mercedes Blanco, «tal vez precisamente por su misma naturaleza ripiosa nos hacen reír o sonreír».

En suma, el cultivo de la sátira contra sodomitas gozó de notable fortuna tanto en Italia como en España y, a menudo, este tipo de poesía fue utilizada como arma para atacar a todo tipo de personajes, desde aristócratas de rumbo hasta eclesiásticos de diverso rango. Quevedo se inserta con el *Epitafio de Julio el italïano* en una línea de invectiva europea contra el pecado nefando y toma como fuente de inspiración un modelo chocarrero de Marino, al que despoja prudentemente de todo tipo de ataque religioso o chiste con ribetes blasfemos. Entre las manos del escritor madrileño la piececita injuriosa se aleja del entorno (incómodo y arriesgado) de la polémica sobre la conducta sexual desordenada de algunos eclesiásticos para moverse por el espacio, mucho más inocuo, de la irrisión del vicio italiano por excelencia en el Siglo de Oro. A la luz de las noticias que puede espigarse en libelos y epístolas, en relaciones de sucesos y procesos inquisitoriales por sodomía, en poemas y discursos de academia, parece que tan mala fama no carecía de una base histórica y documental bastante atendible.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso (1928): *La muerte del conde de Villamediana*, Valladolid: Imprenta del Colegio Santiago.

Alonso Veloso, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la *Musa décima*», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.

Alonso Veloso, María José (2012a): «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, LXXIV, pp. 93-138.

Alonso Veloso, María José (2012b): «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 114. 2, pp. 621-644.

Alonso Veloso, María José y Alfonso Rey, eds. (2011): *Italia en la obra de Quevedo*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.

Alzieu, Pierre; Robert Jammes e Yvan Lissorgues (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.

Arellano, Ignacio (1998): *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid: Arco Libros.

Arellano, Ignacio (2003): *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.

Ariño, Francisco de (1873): *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604*, Sevilla: Tipografía de don Rafael Tarascó y Lassa.

Biblia Vulgata (2002): ed. Alberto Colunga y Lorenzo Torrado, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Boggione, Walter y Giovanni Casalegno (1999): *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano: TEA.

Bonilla, Rafael y Linda Garosi (2008): «*'Con arguta sambuca il fier sembiante': la Polifemeida de Giovan Battista Marino*», en *La Hidra barroca. Varia lección de Góngora*, Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 181-218.

Brestolini, Lucia y Paolo Orvieto, eds. (2000): *La poesia comico-realistica. Dalle origini al Cinquecento*, Roma: Carocci.

Brown, Kenneth (1980): *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): ingenioso miembro de la República Literaria española*, Madrid: Porrúa Turanzas.

Cabello Porras, Gregorio (2004): *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga: Universidad de Málaga.

Cacho, Rodrigo (2003): *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.

Cacho, Rodrigo (2012): *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Carminati, Clizia (1996): «Lettere di Federigo Meninni al Padre Angelico Aprosio», *Studi Secenteschi*, XXXVII, pp. 183-223.

Carminati, Clizia (2008): *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova: Editrice Antenore.

Carminati, Clizia (2020): *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa: Edizioni ETS.

Carrai, Stefano (1999): «Esperienze del Classicismo: Macchiavelli e la tradizione dell'epitafio satirico», en *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma: Bulzoni, pp. 155-166.

Carrasco, Rafael (1985): *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*, Barcelona: Editorial Laertes.

Carreira, Antonio (2015): «La poesía satírica de Villamediana: notas para su inventario», *Hispania Felix*, 6, pp. 38-76.

Cartaya Baños, Juan (2012): «El dramático fin de don Alonso Téllez Girón o las desventuras del Licenciado Peredo Velarde: un sonado suceso en la Sevilla del siglo XVI», *Cuadernos de Ayala*, 51, pp. 17-20.

Cavaillé, Jean-Pierre (2010): «L'antijésuitisme dans le milieu de l'Académie des Incogniti à Venise (1630-1650)», en Pierre-Antoine Fabre y Catherine Maire (eds.), *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 291-304.

Céspedes, Pablo de (2018): *Discurso de las Letras Humanas llamado 'El humanista'*, ed. Mercedes Comellas, Madrid: R.A.E.

Cetina, Gutierre de (2014): *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.

Colodrero Villalobos, Miguel (1960): *Golosinas del ingenio*, Valencia: La fonte que mana y corre.

Conde Parrado, Pedro (2019): «La poesía gongorina atribuida a Quevedo: algunas consideraciones previas a su edición electrónica en Pólemos», en Mercedes Blanco y Juan Montero (eds.), *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 269-285.

Conquista, Vitoria Da (2016): *Epitáfios satíricos e memória dos danados em Francisco de Quevedo*, Bahia: Universidade Estadual do Sudoeste.

Correas, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia.

Dante (1991): *Divina Commedia*, ed. Giuseppe Vandelli, Milano: Ulrico Hoepli Editore.

Deleito y Piñuela, José (1994): *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid: Alianza.

Díez Fernández, Ignacio (2001): «Imágenes de la sodomía en los poemas de los Siglos de Oro», en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid: Verbum.

Díez Fernández, Ignacio (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid: Ediciones del Laberinto.

Díez Fernández, Ignacio (2019): *Fiebre de luz y río de corceles: Poesía y Erotismo áureo*, Barcelona: Olañeta.

Fasquel, Samuel (2011): *Quevedo et la poétique du burlesque au XVII^e siècle*, Madrid: Casa de Velázquez.

Fernández Cordero, Carolina (2010): «Viejas, cornudos, matasanos y avaros: Marcial en la poesía satírica de Quevedo», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Flor de varios y nuevos romances (1851): Madrid: Rivadeneira.

Franco, Nicolò (1790): *La Priapea. Sonetti lussuriosi-satirici*, Pe-King: Regnante Kien Long.

Fucilla, Joseph (1962): «Riflessi dell'*Adone* di Marino nelle poesie di Quevedo», en *Romania. Scritti offerti a Francesco Piccolo*, Napoli: Armanni, pp. 279-287.

García, Bernardo J. (2001): «La sátira política a la privanza del duque de Lerma», en Francisco Javier Guillamón y José Javier Ruiz, *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla: sociedad y poder político (1521-1715). Homenaje a Francisco Tomás y Valiente*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 261-298.

Gascón de Torquemada, Jerónimo (1991): *Gaceta y nuevas de la corte de España desde el año 1600 en adelante*, ed. Alfonso de Ceballos-Escalera, Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.

Gherardi, Flavia (2015): «La *saña escrita*: instancias de realidad en la sátira política del conde de Villamediana», *Hispania Felix*, 6, pp. 97-126.

Gil, Luis (2004): *La cultura española en la Edad Moderna*, Madrid: Istmo.

Góngora, Luis de (2018): *Décimas*, ed. Sara Pezzini, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Gracián, Baltasar (2004): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Ceferino Peralta, Jorge M. Ayala y José María Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Grazini, Antonfrancesco (1882): *Le Rime burlesche edite ed inedite di Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca*, ed. Carlo Verzone, Firenze: G. C. Sansoni Editore.

Grazini, Antonfrancesco (1974): *Opere di Antonfrancesco Grazzini*, ed. de Guido Davico Bonino, Torino: UTET.

Iezzi, Benito (1987): «Un gesuita estimatore napoletano di Galilei: Costanzo Pulcarelli», en Fabrizio Lomonaco y Maurizio Torrini (eds.), *Galileo a Napoli*, Napoli: Guida, pp. 141-157.

Jauralde Pou, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia.

Juárez, Encarnación (1989): «Algunas notas más sobre Quevedo y Marino», *RILCE*, V. 2, pp. 285-290.

Khevenhüller, Hans: *Historia de Joan Kevenhuller de Aichelberg, séptimo de este nombre, Conde de Franquenburg, barón de Landescroon y Sumereck* […] *en la cual se contienen cosas*. BNE Ms. 2751.

Khevenhüller, Hans (2001): *Diario de Hans Khevenhüller, Embajador imperial en la corte de Felipe II*, introducción de Sara Veronelli, transcripción y edición de Félix Labrador Arroyo, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

Lara Garrido, José (1999): «Sonetos epicédicos en homenaje del "*divino*" Herrera: el rastro tenue de una fama póstuma», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga: Universidad de Málaga.

Laskier Martín, Adrienne (2008a): «Homosexuality and Satire», en *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 43-78.

Laskier Martín, Adrienne (2008b): «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo», *La Perinola*, 12, pp. 107-122.

Lattarico, Jean-François (2006): «L'*Invettiva contra il vizio nefando*: Marino et la question de la transgression», en Agnès Morini (ed.), *L'invective. Histoire, formes, stratégies*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 157-178.

Lausberg, Heinrich (1991): *Manual de Retórica literaria*, Madrid: Gredos, III vols.

Lázaro Carreter, Fernando (1990): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.

Lionetto, Adeline (2014): «La poésie de circonstance dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle: un *contrechant* nécessaire?», en Aurélie Delattre y Adeline Lionetto (eds.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier, pp. 121-132.

Llamas Martínez, Jacobo (2016): *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Llamas Martínez, Jacobo (2019): «Sobre héroes y tumbas: los poemas de Bernardino de Mendoza, Alejandro Magno, Belisario, Viriato, Scévola y Aquiles atribuidos a Quevedo en el Manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitular de Sevilla», *Boletín de la Real Academia Española*, XCIX, pp. 203-239.

López Poza, Sagrario (2008): «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85. 6, pp. 821-838.

López Poza, Sagrario (2014): «Quevedo epigramático», en *Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 321-339.

Maragoni, Gian Piero (2016): «Questioni aperte sull'*Invettiva contro il vizio nefando*», en Giuseppe Crimi y Cristiano Spila (eds.), *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Roma: Università di Roma-Tre Press, pp. 119-130.

Marín Cepeda, Patricia (2015): *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid: Ediciones Polifemo.

Martínez Hernández, Santiago (2012): «Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)», en José Martínez Millán (ed.), *La corte en Europa: política y religión*, Madrid: Ediciones Polifemo, vol. III, pp. 1147-1196.

Matas Caballero, Juan (2018): «Marino y Bocángel: del *Ritratto del duca di Savoia* al *Retrato panegírico del infante don Carlos de Austria*», *Criticón*, 132, pp. 123-139.

Moll, Jaime (1990): «Plantino, los Junta y el 'Privilegio' del *Nuevo Rezado*», en *Simposio Internacional sobre Cristóbal Plantino*, Madrid: Universidad Complutense, pp. 9-23.

Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt Libri Quatuor editi a Laurentio Schradero Halberstadien Saxone (1592): Helmaestadii, Typis Iacobi Lucii Transylvani.

Moreira, Marcello y Luzia Silva Pinto (2019): «Epitáfio satírico de D. Francisco de Quevedo e a scritura como *damnatio memoriae*», *Letras*, 1, pp. 49-58.

Navarro Martínez, Juan Pedro (2018): «*Il vizio fiorentino*: la presencia italiana en los pleitos de sodomía de los tribunales del Santo Oficio de la Corona de Aragón (1550-1700)», en María Ángeles Pérez Samper y José Luis Betrán Moya (eds.), *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura en el Mundo Hispánico*, Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 456-467.

Nicoli, Ottavia (2002): «Anticlericalismo italiano e rituali dell'infamia da Alessandro VI a Pio V», *Studi Storici*, 43, pp. 921-965.

Orvieto, Paolo (2000): «Poeta comico, poeta disgraziato e maledetto. L'autocaricatura comica. Omosessualità e parodia religiosa», en Paolo Orvieto y Lucia Brestolini (eds.) *La poesia comico-realistica dalle origini al Cinquecento*, Roma: Carocci, pp. 127-146.

Pettas, William (2005): *A History and Bibliography of the Giunti (Junta) Printing Family in Spain (1526-1628)*, New Castle: Oak Knoll Press.

Plata Parga, Fernando (1999): «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola*, 3, pp. 225-247.

Poggi, Giulia (2006): «Ruiseñores y otros músicos naturales. Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, pp. 257-269.

Ponce Cárdenas, Jesús (2001): *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid: Laberinto.

Ponce Cárdenas, Jesús (2006): *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga: Universidad de Málaga.

Ponce Cárdenas, Jesús (2011): «*De sene Veronensi*: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano», *La Perinola*, 15, pp. 313-331.

Ponce Cárdenas, Jesús (2016): «Quevedo lapidario: del prodigio natural al tesoro eucarístico», *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, Paris: Éditions Hispaniques, pp. 175-205.

Ponce Cárdenas, Jesús (2017): «Salcedo Coronel e Marino: tessere sabaude in un panegirico spagnolo», *Critica letteraria*, 174, pp. 37-62.

Profeti, Maria Grazia (1982): «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, pp. 837-845.

Pulcarelli, Costanzo (1618): *Carminum libri quinque*, Napoli: Tarquinio Longo.
Pulcarelli, Costanzo (1650): *Carminum libri quinque*, Firenze: Amadorus Massa.
Pulcarelli, Costanzo (1651): *Carminum libri quinque*, Bolonia, HH. de Duciae.
Pulcarelli, Costanzo (1978): *De mure capto*, ed. E. Puglia, Massa Lubrense: Edizioni Il Sorriso di Erasmo.
Quevedo, Francisco de (1932): *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid: Aguilar.
Quevedo, Francisco de (1992): *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid: Cátedra8.
Quevedo, Francisco de (1999): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, III vols.
Quevedo, Francisco de (2017): *Melpómene. Musa tercera de El Parnaso español*, ed. Jacobo Llamas Martínez, Pamplona: EUNSA.
Rodríguez, Rocío (2001): *Sodomía e Inquisición, el miedo al castigo*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
Rodríguez Mansilla, Fernando (2021): «Para el texto del *Vejamen de la luna*: tradición crítica, versiones y análisis de variantes», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 49, pp. 127-154.
Rodríguez Villa, Antonio (1886): *La Corte y monarquía de España en los años de 1636 y 1637. Colección de cartas inéditas e interesantes, seguidas de un apéndice con curiosos documentos sobre corridas de toros en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Luis Navarro Editor.
Romei, Danilo (2019): «Un nuovo manoscritto sconosciuto dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino (Bibliothèque Nationale de France, Dupuy 920)», *Nuovo Rinascimento*, pp. 1-24.
Rosales, Luis (1969): *Pasión y muerte del conde de Villamediana*, Madrid: Gredos.
Rouached, Philip (2015): «Aristocrates contre *letrados*: la guerre de plume entre le comte de Villamediana et quelques créatures du duc de Lerma», *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 2, pp. 239-263.
Roussiès, Joseph (2021): *Cuando al espejo miras: définition et corpus du madrigal poétique en Espagne entre 1550 et 1700*, Paris : Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, III vols.
Rozas, Juan Manuel (1978): *Sobre Marino y España*, Madrid: Editora Nacional.
Russo, Emilio (2006): «Per un inedito capitolo burlesco attribuito al Marino», *L'Ellisse*, 1, pp. 193-208.
Sáez, Adrián J. (2021): «*"Tan mal francés como gastas"*: Syphilis in the Poetry of Quevedo», en Nicholas R. Jones y Chad Leahy (eds.), *Pornographic Sensibilities. Imagining Sex and the Visceral in Premodern and Early Modern Spanish Cultural Production*, New York-London: Routledge, Taylor and Francis Group, pp. 171-186.

Salinas, Juan de (1988): *Poesías humanas*, ed. Henry Bonneville, Madrid: Castalia.
Sánchez Alonso, Benito (1927): «Las poesías inéditas e inciertas de Quevedo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* (tirada aparte), Madrid: Imprenta Municipal, pp. 1-70.
Sánchez Salor, Eustaquio (1985): «Los epigramas de Marcial en Quevedo», en AA.VV., *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*, La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 643-662.
Sánchez Salor, Eustaquio (2004): «La agudeza de ingenio y el epigrama: Marcial, Gracián y Quevedo», en José Javier Iso (ed.), *Hominem pagina nostra sapit: Marcial 1900 años después*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 441-482.
Santoro, Marco (2013): *I Giunta a Madrid. Vicende e documenti*, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
Sanz Ayán, Carmen (2015): *Un banquero en el Siglo de Oro: Octavio Centurión, el financiero de los Austrias*, Madrid: La Esfera de los Libros.
Schilardi, Sonia (2007): *La Murtoleide del Marino. Satira di un poeta goffo*, Lecce: Argo.
Suetonio (1990): *Los doce césares*, traducción de Jaime Arnal, Barcelona: Editorial Iberia.
Tasso, Torquato (2009): *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti, Milano: Arnoldo Mondadori.
Vaiopoulos, Katerina (2009): «L'italiano sodomita nella poesia satirica di Quevedo», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Giudizi e pregiudizi*, Firenze: Alinea Editrice, vol. I, pp. 183-209.
Vega, Lope de (2018): *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 2018.
Villa, Alessandra (1999): «*Molto egli oprò co'l senno e con la mano*: esempi di ricontestualizzazioni dantesche nella *Gerusalemme liberata*», *Lettere italiane*, 51. 1, pp. 27-51.
Zayas y Sotomayor, María (1998): *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid: Cátedra.

Las obras poéticas en los índices hispánicos y portugueses (siglo XVII)[1]

Mathilde Albisson
Université Paul Valéry - Montpellier 3 (EA740 - IRIEC)

1. Introducción

En la Edad Moderna, la poesía, sobre todo cuando estaba escrita en lengua vulgar, fue el blanco de una continua crítica por parte de moralistas y teólogos,[2] que consideraban los textos poéticos en lengua vernácula peligrosos, debido, entre otras razones, a su fácil acceso para un público no culto y a la liviandad de algunas de sus temáticas. Asimismo, en el siglo XVI y sobre todo en el siglo posterior, varios textos poéticos fueron objeto de prohibición por parte de las inquisiciones española, portuguesa e italiana. Las razones que llevaron a los censores inquisitoriales a censurar ciertos textos poéticos coinciden en parte con las valoraciones de los moralistas y teólogos, pero no únicamente, como se verá en este trabajo.

El objeto del presente estudio consiste en identificar y estudiar las obras poéticas que fueron censuradas por las inquisiciones de la Península ibérica en el siglo XVII, con el fin de determinar algunas de las razones que pudieron inducir a los censores españoles y lusos a prohibir o expurgar tales obras. Aún más que con otros géneros literarios, dichas razones podían estar relacionadas no solo con el

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D+i *Los límites del disenso: La política expurgatoria de la monarquía hispánica en el siglo XVI* (PGC2018-096610-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y liderado por el Seminario de Estudios sobre el Renacimiento, con sede en la Universidad Autónoma de Barcelona.

[2] Castillo Gómez (2016: 24-25).

contenido de la materia poética, sino también con su forma y con otras características ajenas al contenido, como el perfil del autor.

Desde una perspectiva metodológica, este estudio tiene como objetivo proporcionar al investigador enfocado en el género poético algunas claves interpretativas para acometer el análisis de un escrito poético censurado en tiempos de Quevedo y para entender las constricciones que podían afectar en aquel entonces a la escritura, la impresión y la divulgación de textos poéticos impresos.

Antes de presentar la relación de las obras castigadas, expongo brevemente las fuentes en las que se basa esta investigación. En primer lugar, con el fin de determinar cuáles fueron los textos poéticos censurados, me he valido de los índices de libros prohibidos y expurgados elaborados por el Santo Oficio español y el Santo Oficio portugués en el siglo XVII. En lo que hace a España, he revisado los índices de Bernardo de Sandoval (1612),[3] Antonio Zapata (1632)[4] y Diego Sarmiento Valladares y Vidal Marín (1707).[5] Pese a que este último catálogo haya sido impreso a principios del siglo XVIII, recoge las obras que fueron censuradas en la segunda mitad del XVII, razón por la cual constituye una fuente pertinente para este estudio. En cambio, no he acudido al índice de Sotomayor publicado en 1640, que sustituyó al índice de Zapata de 1632, dado que no añade ninguna obra poética nueva con respecto a los índices anteriores. En los tres índices examinados, he identificado una treintena de obras poéticas (la mayoría en lengua vulgar) que fueron añadidas a los pocos textos poéticos que ya se encontraban en los catálogos inquisitoriales del siglo XVI.[6]

En lo que concierne a Portugal, me he valido del único catálogo elaborado por el Santo Oficio luso en el siglo XVII, que fue también el último índice portugués: el promulgado por el inquisidor general Fernando de Mascarenhas, impreso en 1624,[7] y que recoge todas las obras prohibidas y expurgadas por la Inquisición portuguesa desde la redacción de la primera compilación de libros prohibidos, en 1547. En el catálogo de 1624, he contabilizado una quincena de obras poéticas en lengua vernácula, que fueron añadidas a las que ya se encontraban en los índices lusos del siglo XVI.[8]

---

[3] *Index librorum prohibitorum et expurgandorum. Illmi. Ac Rmi. D.D. Bernardi de Sandoval et Roxas*... (1612): Madrid: Luis Sánchez.

[4] *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum editus autoritate et iussu eminentissimi ac reverendissimi D. Antonii Zapata*... (1632): Sevilla: Francisco de Lyra.

[5] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index pro Catholicis Hispanicarum Regnis Philippi V. Reg. Cath… ab Exmo. Dno. D. Didaco Sarmiento et Valladares inceptus, et ab Illmo. Dno. D. Vitale Marin, perfectus*... (1707): Madrid: Tipografía de la Música.

[6] Sobre las obras poéticas incluidas en los índices hispánicos del siglo XVI, véase Martínez de Bujanda (1972).

[7] *Index auctorum damnatae memoriae, tum etiam librorum, qui vel simpliciter, vel ad expurgationem usque prohibentur, vel denique iam expurgati permittuntur..., aditus auctoritate F. M. Mascaregnas* (1624): Lisboa: Paulo Craesbeeck.

[8] Sobre las obras poéticas incluidas en los índices lusos del siglo XVI, véase Martínez de Bujanda (1995).

Aunque haya procurado realizar un meticuloso rastreo de los cuatro catálogos consultados (los tres hispánicos y el portugués), no puedo descartar que, dado el carácter oceánico de esos volúmenes, que contienen varios miles de entradas, haya podido pasar por alto, de forma inadvertida, algunas obras; llegado el caso, procuraría enmendar tales omisiones en trabajos posteriores.

El segundo tipo de fuentes que he manejado, como complemento de los índices, son documentos manuscritos, custodiados en el Archivo Histórico Nacional en Madrid, que conciernen algunas de las obras poéticas que figuran en el corpus. Pese a su carácter fragmentario, la documentación inquisitorial relativa a la censura de libros resulta especialmente valiosa por ser la que, probablemente, mejor da cuenta de las razones y criterios del censor. Constituye, además, una fuente muy preciada por informar sobre la prohibición de obras que, por razones generalmente desconocidas, no han sido inventariadas en los catálogos inquisitoriales. Es el caso, en lo que hace a la poesía, de las *Obras en verso del Homero español* (1627), primera recopilación impresa de las poesías de Góngora, editada por Juan López de Vicuña, así como de dos textos designados en los archivos como «Versos que siguen la doctrina contraria a Suárez»[9] y «Versos y oraciones de san Gregorio».[10] En el caso de Portugal, desgraciadamente, a día de hoy, no he logrado localizar ningún documento de archivo que sea de interés para la presente investigación.

Hechas estas aclaraciones relativas a los materiales que sustentan este trabajo, paso ahora a presentar el corpus de las obras poéticas censuradas.

2. El corpus de las obras poéticas censuradas en España y Portugal

En relación con el corpus, quisiera detenerme brevemente en dos dificultades que he encontrado a la hora de establecer y analizar esta relación; tales dificultades no son exclusivas del presente estudio, sino escollos habituales con los que un investigador suele encontrarse cuando maneja y estudia los índices. La primera dificultad concierne a la difícil identificación bibliográfica de ciertas obras, debido a la manera muy aproximativa o incompleta en que se transcribieron sus títulos y datos bibliográficos.[11] Por esta razón, no he logrado identificar a día de hoy cuatro textos del corpus poético:

> —«*La Pulga*. Cuarenta octavas, de Diego de Robles».[12] El autor y la obra están sin identificar. Parece poco probable que esta entrada del índice aluda a la *Elegía de la pulga* (o *A la pulga*), de autoría discutida entre Diego Hurtado de Mendoza

[9] Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Inquisición, libro 750, f. 219.
[10] AHN, Inquisición, legajo 4431, expediente 37.
[11] Sobre este aspecto, véase Albisson (2020c: 51-53).
[12] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index* (1707: I, 339; II: 174).

> y Gutierre de Cetina, porque, por un lado, la *Elegía* no está escrita en octavas y, por otro lado, no existe ninguna conexión aparente entre dicha *Elegía* y un tal Diego de Robles.[13]
>
> —«Romance de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, trobado con los Títulos y Grandes de Castilla».[14] Aunque no se ha podido identificar esta composición poética, la razón de la prohibición queda bastante patente por el título, como se explicará más adelante.[15]
>
> —«Gabriel López de Mendoza, sus obras en verso».[16]
>
> —«Un romance muy contemplativo a la sagrada Pasión de Cristo», de un tal Diego Mendoza, impreso en Madrid por Domingo García de Morrás.[17]

La segunda dificultad que plantea el análisis del corpus atañe a la investigación de las razones por las cuales tal o cual contenido fue considerado reprobable, puesto que, salvo muy contadas excepciones, los índices no explicitan los motivos de la censura (ni los fragmentos reprochados, salvo en el caso de las obras expurgadas). Debido a esta carencia de información, se desconoce qué partes concretas suscitaron la censura en dos obras «mixtas», que contienen una variedad de composiciones, poéticas y no poéticas: *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós*, publicadas en Madrid en 1656, y las obras de Guillaume de Salluste du Bartas,[18] prohibidas en francés y en inglés. Más precisamente, no he llegado a determinar si las partes problemáticas de las dos compilaciones venían dadas o no por las composiciones poéticas. En el caso de du Bartas, sin embargo, es altamente probable que la censura pudo haber sido motivada por el simple hecho de que el autor occitano fuera de confesión protestante.

Tras aclarar los dos principales problemas preliminares que han dificultado la elaboración del corpus, paso a presentar su contenido. Comenzaré por un reconocimiento previo de las obras, basado en algunas características formales de la relación atinentes a los siguientes factores:

---

[13] Sobre este poema y su atribución, véase Díez (2015: 609-617) y Blanco (2016: 256).

[14] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index* (1707: II, 197).

[15] Véase §3.2.

[16] *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum* (1632: 436). Márquez (1980: 187) y Martínez de Bujanda (2016: 748) opinan que podría tratarse de su *Romancero espiritual de la Sagrada Pasión de N.S. Jesu Cristo* (Granada, 1629). La *Bibliotheca Nova* de Nicolás Antonio no aporta más datos al respecto: todo apunta a que el bibliógrafo se conformó con copiar el asiento del índice inquisitorial —una práctica que acostumbraba hacer— ya que el registro que dedica al poeta alude tan solo a sus «Obras en verso».

[17] *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index* (1707: I, 337; II, 197).

[18] La obra fue prohibida *donec expurgatur* en la sección de los libros en francés del índice; sin embargo, en dicha sección, tan solo se menciona explícitamente las referencias de la edición inglesa: *His Devine Weekes and Workes* (Londres 1612): «en francés: Ouvres poetique, de Guillelmo de Salusee, Seugnor de Bartas, hasta que se corrijan, y así se prohíben las que de francés en inglés, traduxo Josaah Sylvelter, dedicadas a Iacobo Rey de Inglaterra, impressas en Londres año de 1612» (*Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum*, 1632: 784).

— el número de obras censuradas por índice;
— la lengua de escritura o de publicación de las mismas,
— las temáticas que abordan y los subgéneros poéticos a los que se pueden adscribir;
— la procedencia de la prohibición, es decir, si se trata o de una condena «original»,[19] pronunciada de forma primigenia por la Inquisición, o de una simple copia de otro índice, publicado en otro territorio;
— la distancia temporal entre la fecha de publicación de la obra y la condena, esto es, si la condena puede ser considerada «sincrónica» o «retrospectiva» con respecto a la fecha de publicación (o de escritura) de la obra en cuestión;
— y, finalmente, las diferencias que se pueden observar entre el contenido del corpus español y el del corpus luso.

Tales características se explican fundamentalmente por las modalidades de elaboración propias de cada índice y por las preocupaciones ideológicas imperantes en cada periodo. Esta aproximación preliminar y formal al corpus ya pone sobre la pista de algunas de las razones censorias, que el estudio del contenido, que se llevará a cabo a continuación, permitirá delimitar con mayor precisión.

El catálogo hispánico de 1612 incluye, además de los libros poéticos prohibidos en los índices del siglo XVI, cuatro obras más. Dos son compilaciones de poesía castellana: *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre recopiladas por diligencia de sus herederos* (Granada, 1599),[20] expurgada de una única palabra, y *Letanía moral* de Andrés de Claramonte y Corroy (Sevilla, 1613), vedada integralmente. El índice integra también dos obras poéticas en italiano, ambas expurgadas: una edición de *La Divina Commedia* de Dante comentada por el humanista italiano Cristoforo Landino (Venecia, 1564) y el poema *Orlando furioso* de Ariosto (Venecia, 1543), censurado también en su traducción al castellano, realizada por Jerónimo Urrea (Medina del Campo, 1572). A diferencia de las compilaciones de Claramonte y Silvestre, la censura de las obras de Dante y de Ariosto puede ser calificada de «retrospectiva», en la medida en que se trata tanto de textos como de ediciones muy anteriores a la fecha de publicación del índice. La expurgación de estas dos obras es característica de una tendencia censoria iniciada a finales del siglo XVI, que consistía en revisar a la luz de los criterios contrarreformistas escritos antiguos, medievales o renacentistas, que habían podido circular sin trabas hasta el momento.

El catálogo de 1632 es el que más condenas nuevas incluye (diecinueve, contra cuatro en el índice de 1612 y nueve en el de 1707). Presenta también la mayor variedad de obras, desde el punto de vista de la lengua, del subgénero poético y de

[19] Utilizo aquí la terminología que emplea Martínez de Bujanda (2016) para referirse a este tipo de condena.

[20] Las ediciones mencionadas a continuación son las que aparecen en los índices inquisitoriales o, en su defecto, las ediciones prínceps.

fechas de publicación (se encuentran tanto obras publicadas contemporáneamente a la elaboración del índice como escritos más antiguos). Integra concretamente:

> — una edición de las *Rimas* del poeta Petrarca del siglo XIV (Basilea, 1582) comentadas por Ludovico Castelvetro;
> — el *Cancionero general* portugués publicado por Garcia de Resende (Lisboa, 1516), que incluye piezas de los siglos XV y XVI;[21]
> — poesías italianas de temática galante y amatoria de Maurizio Moro (*Giardino de'madrigali*, Venecia, 1593) y de Giambattista Marino (nueve obras publicadas en París y Venecia, entre 1602 y 1626);[22]
> — compilaciones poéticas en latín de autores del norte de Europa: *Deliciae poetarum Gallorum* (Fráncfort, 1609), *Deliciae poetarum Germanorum* (Fráncfort, 1612), *Deliciae centum poetarum Belgicorum* (Fráncfort, 1614) y *Deliciarum gamicarum aureolus* (Fráncfort, 1620) del alemán Artus Vigelius;
> — las obras de Du Bartas, en francés y en inglés, referidas *supra*;
> — dos compilaciones españolas: *Juegos de la Nochebuena, moralizados* (Madrid, 1611), de Alonso de Ledesma, y las ya mencionadas «Obras en verso», de Gabriel López de Mendoza.

El índice de 1632 presenta asimismo una gran diversidad en lo que hace a la procedencia de las condenas. Mientras que las prohibiciones recogidas en los índices de 1612 y 1707 son todas «originales», es decir, decretadas por la Inquisición española, en el índice de 1632 en cambio, la mayoría de las obras poéticas censuradas ya fueron objeto de una condena anterior a la española, ya sea por Portugal, ya sea por Roma.

Esas distintas características, relativas a la procedencia y antigüedad de las obras poéticas recogidas en el catálogo inquisitorial de 1632, se explican volviendo a la génesis de dicho catálogo. A finales de la década de 1620, el jesuita Juan de Pineda, que había sido encargado de los trabajos preparatorios de la publicación del nuevo índice inquisitorial, hizo un repaso metódico de todos los *index librorum prohibitorum* que se habían ido publicando en la Europa católica desde mediados del siglo XVI y echó mano de múltiples fuentes bibliográficas, en busca de obras que incluir en el nuevo catálogo español.[23] El propósito del censor jesuita no era sino

[21] A diferencia de lo que indican Martínez de Bujanda (2016: 402) y el propio índice (*Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum*, 1632: 222-225), la entrada del catálogo inquisitorial no se corresponde con el *Cancionero general* de Hernando del Castillo sino con el *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende. El índice portugués de 1624 expurga los dos cancioneros, el hispánico y el portugués.

[22] *La Canzone dei Baci* (publicadas en *Le rime*, Venecia, 1602), *Amori Notturni* (publicados en *La lira*, Venecia, 1614), *Trastulli estivi* (publicados en *Le rime*, Venecia, 1602 y en *La lira*, Venecia, 1614), *L'Adone* (París, 1623), *Il Camerone*, *prigione horridissima in Napoli* (París, 1626), *Il Poeta Naso* (*ibidem*), *Prigionia del Cavalier Marino in Torino* (*ibidem*), *Ragguaglio de' costumi della Francia* (*ibidem*), *Soneto per una inondazione del Tebro a Roma* (*ibidem*).

[23] Sobre la labor de Pineda de cara a la publicación del índice de 1632 y las fuentes que utilizó, véase Martínez de Bujanda (2016: 104-114) y Albisson (2020b: 261-277; 2021: 175-177).

realizar un exhaustivo pandemónium que recogiese el conjunto de las obras peligrosas y sospechosas del orbe. Así pues, para nutrir el nuevo índice consultó, entre otras fuentes, el reciente catálogo publicado por la Inquisición portuguesa, del que copió los expurgos de varias obras, entre las cuales: *Juegos de la Noche Buena* de Ledesma y *Cancioneiro geral* de Resende. Asimismo, el censor consultó varios decretos censorios romanos, lo que explica muy probablemente la presencia en el índice hispánico de *Giardino de'madrigali* de Moro (prohibido por un decreto de la Congregatio pro Indice Librorum Prohibitorum en 1602)[24] y de las nueve obras poéticas de Marino (vedadas por dos decretos de la misma Congregación, publicados en 1625 y 1628).[25]

Finalmente, en lo que hace al índice de 1707, se puede observar que las publicaciones agregadas a este catálogo son, contrariamente al índice de 1632, todas españolas, impresas en la segunda mitad del XVII y condenadas originalmente por la Inquisición española. Allí se encuentran concretamente:

> — un romance en verso de Diego de González, publicado en Madrid en 1656: *Aquí se contiene un romance muy contemplativo a la sagrada Pasión de Cristo*;
> — las ya mencionadas *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós* (Madrid, 1656);
> — las dos obras sin identificar referidas *supra*: *Romance de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* y *La Pulga*;
> — *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo (Madrid, 1648);
> — y cuatro impresos anónimos y *sine notis* —pero publicados sin duda en Salamanca en la última década del siglo XVII— relativos al certamen poético celebrado en dicha ciudad en 1691 para celebrar la canonización del predicador agustino Juan de Sahagún: *Laurel de Apolo preservado de los rayos de Júpiter*, *Marte el Areópago*, *Escrúpulos de la hermana erudición* y *Certamen contra certamen*. Estos cuatro textos no son obras poéticas propiamente dichas, pero he considerado pertinente incorporarlas al corpus en la medida en que están directamente vinculadas a una justa poética e incluyen puntualmente fragmentos en verso.

Las características del contenido del catálogo inquisitorial de 1707 se deben a que este era fundamentalmente, además de una suma de todos los ítems recogidos en los índices anteriores, una simple compilación de las prohibiciones decretadas por la Inquisición desde la publicación del catálogo anterior, impreso en 1640. En esa época, el Santo Oficio ya había optado por un modelo de índice inquisitorial más pragmático, renunciando a la tarea de revisión general de la literatura medieval y renacentista emprendida en las décadas anteriores, centrándose casi exclusivamente en las novedades editoriales publicadas en España.

[24] Martínez de Bujanda (2002: 638).
[25] Martínez de Bujanda (2002: 558-559).

Pasando ya a la comparación entre los índices hispánicos y el catálogo portugués, se puede constatar que, de forma general, las obras censuradas en España también lo fueron en Portugal; lo cual parece indicio de cierta homogeneidad de criterio censorio entre los dos territorios. Existen, de hecho, numerosos préstamos entre los catálogos españoles de 1612 y 1632 y el *index* portugués de 1624: este último copia del índice de 1612 y el índice de 1632, a su vez, copia del catálogo luso de 1624. Sin embargo, esas compilaciones inquisitoriales discrepan en algunos puntos, y en particular en lo que se refiere a las obras poéticas. Por un lado, el índice portugués no incorporó la prohibición de *Letanía moral* de Claramonte ni los expurgos que afectan a las obras de Silvestre; quizás porque eran obras menores, ya antiguas y, posiblemente, porque no circulaban entonces en Portugal. Por otro lado, el índice de 1632 no recogió sistemáticamente todas las obras poéticas censuradas por Portugal ni siempre los mismos expurgos. En efecto, la Inquisición española pasó por alto las enmiendas de *La Gerusalemme liberata* de Tasso (Ferrara, 1585) recogidas en el catálogo luso y las que atañían a tres obras españolas: las *Rimas sacras* de Lope de Vega (Madrid, 1614), expurgadas de dos fragmentos breves, así como el *Cancionero general* español (Valencia, 1511) y el *Romancero General* (Madrid, 1614). Los censores españoles tampoco adoptaron las prohibiciones de dos romances en castellano de temática galante, *Romance de un desafío que se hizo en París de dos caballeros principales de la tabla redonda* (s. l., s. i.) y *Romance del moro Calaynos de como requiria de amores a la infanta Sibilla* (s. l., s. i.), posiblemente por ser considerados inofensivos. También, la Inquisición española obvió las prohibiciones o las correcciones de las piezas poéticas que contenían fragmentos de la Biblia traducidos al castellano, como las que se incluyen en *Pastores de Belén* de Lope de Vega (Madrid, 1612). Se trataba de una práctica reprobada por el Santo Oficio portugués,[26] pero no de forma sistemática en España, lo cual parece explicar por qué no aparecen en el catálogo hispánico.

Tras este primer reconocimiento formal del corpus, paso a la tercera parte de este estudio, en la que procuraré aclarar algunas de las razones que posiblemente pudieron llevar a los censores de ambas inquisiciones a prohibir ciertos tipos de contenidos.

3. Las razones censorias

A pesar de que el corpus de las obras poéticas censuradas incorpore textos de índole diversa, se pueden identificar algunas razones censorias comunes entre ellos. Las más frecuentes atañen, sin duda, a la temática religiosa.

[26] «Regra VIII», *Index auctorum damnatae memoriae* (1624: II, 83).

3.1. Críticas y burlas anticlericales

Uno de los blancos censorios relacionados con la religión fue la presencia de burlas y críticas dirigidas a la Iglesia y, sobre todo, al clero, porque semejantes contenidos parecían hacerse eco de las detracciones erasmistas y protestantes. El anticlericalismo medieval no había supuesto para la Iglesia una amenaza para la fe, puesto que no ponía en tela de juicio su legitimidad; en cambio, después de la Reforma, cuyos promotores criticaron ferozmente la institución romana y a sus ministros, cualquier opinión que cuestionaba el carácter intachable de la Iglesia y del estado eclesiástico se convirtió en una manifestación sospechosa. Además, se temía que las palabras de escarnio o denigrantes hacia la Iglesia católica o el clero procedentes de escritos católicos o de textos anteriores a la Reforma fueran utilizadas por los protestantes como argumento para legitimar sus críticas.

Por esta razón, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, las inquisiciones emprendieron la revisión de textos medievales y renacentistas a la luz de los nuevos criterios de corrección contrarreformistas. Respecto de la poesía, el Santo Oficio español expurgó varios versos anticlericales del *Cancionero* portugués y de *Orlando furioso*, ambos publicados por primera vez en 1516, es decir, antes de la Reforma.[27] La *Divina Commedia* de Dante, escrita a principios del siglo XIV, también fue purgada de varios fragmentos considerados ofensivos hacia el papado. La peculiaridad de la censura que afectó esa obra es que no concierne solo al texto poético del *Trecento* sino, y, sobre todo, a las glosas del comentarista [fig. 1], que encarecen las apreciaciones negativas ya contenidas en el texto.[28]

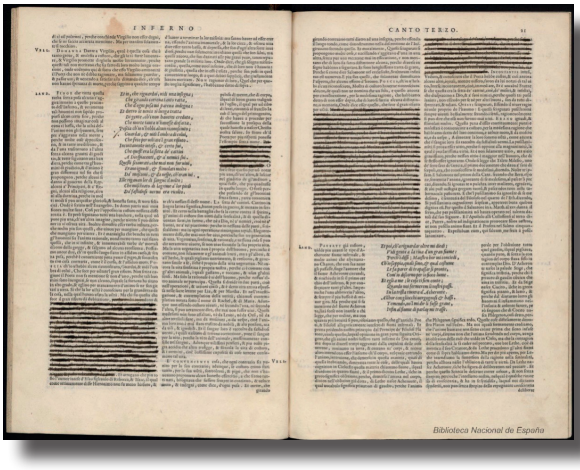


Figura 1. Dante Alighieri (1564): *Dante con l'espositione di Christoforo Landino…*, Venecia: Giouambattista, Marchio Ses[s]a e Fratelli, ff. 20v.-21r. Biblioteca Nacional de España [3/50572].

[27] Sobre la expurgación de *Orlando furioso*, véase Montes Pérez (2018: 225-250).
[28] Sobre los expurgos de la edición de Dante, véase Montes Pérez (2019: 119-131; 338-341).

3.2. Mezclas sacroprofanas

Otra razón censoria relacionada con la religión fue la presencia de versos «a lo divino» que integraban elementos de un gran prosaísmo en un contexto sacro o que utilizaban la semántica religiosa en un contexto amatorio, jocoso, satírico o poco decoroso, como, por ejemplo, referencias religiosas traspuestas a un tema seglar, la divinización de la amante o la homologación del tema religioso al amoroso. Se censuraban tales mezclas por ser «irreverentes hacia lo sagrado» e «irrisorias de la religión».

Fue probablemente la presencia de un contenido sacroprofano la razón por la cual se prohibió el *Romance de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, trobado con los Títulos y Grandes de Castilla*, cuyo título alude a una combinación de elementos religiosos (la Pasión de Cristo) con elementos profanos (los Títulos y Grandes de Castilla). Sin duda, fue por la misma razón por la que las inquisiciones española y portuguesa vedaron los *Juegos de la Nochebuena* de Ledesma. En efecto, el autor se atrevió a partir de juegos infantiles para exponer, en composiciones poéticas de distinto tipo, pasajes evangélicos o principios doctrinales, inscritos en un contexto profano e incluso muy prosaico, por ejemplo: «El juego de "Corran caballeros, córranse ellos con cuantos escuderos". Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor. Redondillas», «El juego de "Donde pica la pajara pinta donde pica". Al Espírito Santo. Redondillas» o «El juego "Que es cosa y cosa, que pasa por el mar y no se moja". A la virginidad de Nuestra Señora. Romance». Otra obra prohibida en la que abundan tales mezclas es la *Letanía moral* de Claramonte y Corroy, que incluye numerosos poemas religiosos llenos de versos que debieron de ser considerados contrarios a la reverencia y al respeto debidos a la divinidad. Sirvan de ilustración los versos siguientes acerca de Abraham:

> Vuestro Isaac os inquieta
> matadle Abraham divino
> antes que coja una seta
> que guisada sin tocino
> dé a la gente un vil profeta.

y del Espírito Santo:

> Es la gracia y virtud tanta
> del Ave que lleváis vos
> que aunque la tierra se espanta,
> nadie puede si no es Dios
> comer su pechuga santa.
>
> Y de tanta hartura y cuenta
> que cuando está en mayor fuega

la glotona tierra hambrienta
Dios con sola su pechuga
nueve meses se sustenta.

Y hace en el tanto el comerla
que de su sustancia forma
su forma mortal y bella
tomando Dios esta forma
para salvarnos con ella.

Pero preguntarlos quiero
si en naturaleza cabe
soberano mensajero
como de una Ave siendo Ave
puede nacer un cordero.

Algunas mezclas irreverentes se encuentran también puntualmente en las *Obras en verso del Homero Español*. El censor Hernando Horio, que denunció esta compilación al tribunal inquisitorial, reparó, por ejemplo, en unos versos del soneto satírico «Señores académicos, mi mula» en el que el poeta usa la imagen de las lenguas de fuego del Espíritu Santo como metáfora de las lenguas murmuradoras, que arruinan reputaciones («y a la verdad no está muy mal pensando / que allí en lenguas de fuego hablan todos»).[29] Asimismo, varios poemas del *Cancionero general*[30] y del *Parnaso español* echan mano de un referente religioso en poemas amatorios para encarecer la belleza de la mujer, como en el madrigal de Quevedo «A un bostezo de Floris», que fue íntegramente expurgado por la Inquisición española:[31]

Bostezó Floris, y su mano hermosa
cortésmente tirana y religiosa
tres cruces de sus dedos celestiales
engastó en perlas y cerró en corales,
crucificando en labios carmesíes,
o en puertas de rubíes,
sus dedos de jazmín y casta rosa.
Yo que alumbradas de sus vivas luces.
sobre claveles rojos vi tres cruces,
hurtar quise el engaste de una de ellas,
por ver si mi delito o mi fortuna,
por mal o buen ladrón me diera una;

[29] AHN, Inquisición, legajo 4467, expediente 23.
[30] Véase Ramos (2007).
[31] Sobre la expurgación de este madrigal, véase Ceribelli (2019: 125).

> y fuera buen ladrón, robando estrellas.
> Mas no pudiendo hurtarlas,
> y mereciendo apenas adorarlas,
> divino humilladero
> de toda libertad, dije, «Yo muero,
> si no en cruces, por ellas; donde veo
> morir virgen y mártir mi deseo».[32]

Es posible, además, que la palabra «alumbradas», empleada por el poeta, haya disgustado al censor, porque hacía eco a la corriente mística heterodoxa del alumbradismo.

3.3. Imprecisiones y juegos lingüísticos en materia de religión

Amén de las mezclas sacroprofanas, los censores inquisitoriales se mostraron especialmente rigurosos hacia las imprecisiones y juegos lingüísticos en materia de religión, eliminando cualquier formulación considerada equívoca, desacertada o irreverente, como sucede en el *Parnaso español*, en el que se censuran los versos siguientes: «el que bien hurta, bien vive»,[33] «que no hay Oficio Santo sino de la Inquisición»,[34] «anteayer monte Calvario, agora monte Olivete»,[35] «peca con mucha cordura».[36] Algunas «torpezas», por tratar temas que se habían vuelto muy sensibles por la Reforma, fueron severamente castigadas, como en las *Rimas* de Petrarca. Al igual que en la edición de la *Divina Commedia* mencionada *supra*, la censura afecta casi exclusivamente a los comentarios de la obra, en los que Castelvetro incluyó consideraciones religiosas —casi siempre ajenas al texto poético petrarquista—. La razón de su censura se debe a que refieren doctrinas formuladas de manera ambigua o erradas, como por ejemplo, acerca del vicariato papal («Página 59, línea 7, en lugar de aquellas palabras "che si crede esser Vicario de [sic] Christo", diga, "Lasciato de Christo in sua vece"»)[37] o del libre albedrío, ya que el comentador atribuye a Petrarca una posición que linda con el pelagianismo, una doctrina declarada herética, según la cual el hombre puede alcanzar su salvación solo con sus buenas obras:

> E LA STRADA DEL CIEL SI TROVA APERTA. ~~È' pur fermo in quella opinione, che per opere meritevoli s'acquisti il Paradiso~~.[38]

[32] Quevedo (2004: núm. 405).
[33] «Toda esta vida es hurtar», Quevedo (2004: 647).
[34] «Yo, que nunca sé callar», Quevedo (2004: 651).
[35] «Deseado he desde niño», Quevedo (2004: 653).
[36] «Allá va en letra Lampuga», Quevedo (2004: 852).
[37] *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum* (1632: 725).
[38] Petrarca (1582: I, 252).

E'L TEMPO E CORTO. Della vita di potere operare. ~~Si che, como abbiamo altrove detto, era di quella opinione che gli uomini non si salvino senza fare dell'opere buone comandate e richieste da Dio~~.[39]

HAI TU'L FRENTE IN BALIA DE PENSIER TUOI. ~~Sentiva, seconde l'opinione d'alcuni, che l'uomo senza speciale soccorso di Dio potesse fare e volere bene~~.[40]

EL COMINCIAR NON FIA PER TEMPO HOMAI. ~~Perche forse credeva che la moltitudine delle buone opere salvassero pero loro stesse~~.[41]

3.4. Las buenas costumbres

Otra razón que motivó la prohibición de ciertas composiciones poéticas fue la presencia de fragmentos contrarios a las buenas costumbres. Es el aspecto en que se concentran las principales discrepancias entre los censores españoles y los censores portugueses. En efecto, en primer lugar, a diferencia de la Inquisición lusa, cuya reglamentación censoria, copiada del índice tridentino, condenaba, desde 1564, cualquier escrito licencioso,[42] en los siglos XVI y XVII, el Santo Oficio español reprobó casi exclusivamente los textos eróticos que mezclaban lo licencioso con lo sagrado. Así pues, la preocupación de la Inquisición española se situaba más en el plano religioso —concretamente, en el carácter irreverente de la combinación de un contenido sacro con un contenido *contra bonos mores*— que en el plano moral en sí. Por ejemplo, el índice español censuró las composiciones poéticas que representaban a religiosos lascivos, como en las *Obras en verso del Homero español*[43] o en *Orlando furioso*:

79
Vien scorrendo ov'egli abiti, ov'egli usi;
e se accordaro infin tutti i pensieri.
che de frati e de monachi rinchiusi
lo può trovare in chiese e in monasteri,
dove sono i parlari in modo esclusi,
che' l Silenzo, ove cantano i salteri,
ove dormeno, ove hanno la piatanza,
e finalmente è scritto in ogni stanza.

[39] Petrarca (1582: I, 415).
[40] Petrarca (1582: I, 438).
[41] *Ibidem*.
[42] *Index auctorum damnatae memoriae* (1624: I, sign. A5r).
[43] Véase Albisson (2020a).

80
Credendo quivi ritrovarlo, mosse
con maggior fretta le dorate penne;
e di veder ch'ancor Pace vi fosse,
quïete e Carità, sicuro tenne.
Ma da la opinion sua ritrovosse
tosto ingannato, che nel chiostro venne:
non è Silenzio quivi; e gli fu ditto
che non v'abita più, fuor che in iscritto.

81
Né Pieta, né Quiete, né Umiltade,
né quivi Amor, né quivi Pace mira.
Ben vi fur già, ma ne l'antiqua etade;
che le cacciâr Gola, Avarizia et Ira,
Superbia, Invidia, Inerzia e Crudeltade.
Di tanta novità l'angel si ammira:
andò guardando quella brutta schiera,
e vide ch'anco la discordia v'era

82
Quella che gli avea detto il Padre eterno,
dopo il Silenzio, che trovar dovesse.
Pensato avea di far la via d'Averno,
che si creda che tra' dannati stesse;
e ritrovolla in questo novo inferno
(chi'l crederia?) tra tanti ufficii e messe.[44]

Otro caso en que la Inquisición española censuraba los versos sensuales era cuando el autor de tales versos reunía la condición de eclesiástico, puesto que un miembro del clero no podía recrearse en la escritura de obscenidades, que soliviantaban la lascivia del lector. Por esta razón, posiblemente, la Inquisición española censuró *Giardino de' madrigali e selva de varii pensieri*, del canónigo Maurizio Moro, así como varios poemas licenciosos de las *Obras en verso del Homero Español*, compilación que reunía mayoritariamente poemas de Góngora, quien fue, como es sabido, sacerdote, capellán y racionero de la catedral de Córdoba. Según el censor Juan de Pineda, que examinó la obra, esta edición póstuma no solo agraviaba la memoria del autor, quien, según Pineda, siempre se había opuesto a que se publicaran sus poemas porque sus contenidos eróticos y satíricos resultaban incompatibles con su condición de sacerdote, sino que suponía una afrenta a todo

[44] Ariosto (1990: I, 308-309).

el estado eclesiástico, dado que los deslices de un eclesiástico —en este caso, Góngora— recaían necesariamente en el conjunto del clero:

> dicho libro es contra la honra y reputación del autor y haberlo impreso y publicado es haberle hecho manifiesto agravio porque el autor, mirando prudentemente por su honra, no quiso ni permitió en su vida que sus obras se imprimiesen por lo mucho que desdecían de la dignidad y decencia de su estado de sacerdote, prebendado de una tan santa y principal Iglesia de España como la de Córdoba y capellán de su Majestad, a los cuales títulos repugnan como cosas indecentísimas, composiciones y obras llenas de todo género de inmundicia, que pasando de burlas y chocarrerías (aunque estas dice san Bernardo, que en boca del sacerdote son blasfemia), pasan a pura lascivia y descompostura intolerable y aun picardías, que tal las juzgó el mismo autor cuando llamó a su musa «picaril», las cuales son tan comunes y ordinarias en el dicho libro que a cada paso se ofrecen. […] de la indignidad o infamia de un sacerdote se le sigue, como dijeron bien Crisóstomo y Sidonio Apolinar infamia y menoscabo de reputación a todo el estado sacerdotal.[45]

En muchas ocasiones, las censuras que formuló Pineda acerca del *Homero español* no se debían a que los versos en cuestión resultaran reprobables en sí, es decir, por su contenido, sino a que estaban escritos por un ministro de la Iglesia. Posiblemente, de ser obras de un laico hubieran salido ilesas, pero en boca de un clérigo no eran tolerables, porque desentonaban con las normas de conducta clericales y por tanto constituían un pésimo ejemplo para los fieles y un pretexto de burla de la Iglesia romana para los herejes:

> Y se debe ponderar el detrimento de la estimación de la fe y costumbres eclesiásticas de la Iglesia de España que se habrá causado entre los herejes a quien ya habrá llegado este libro por manos y curiosidad de los que andan entre nosotros, tan atentos todos a murmurarnos y a aprovecharse de cualquiera novedad que nos pueda deslustrar y apocar nuestra reputación.[46]

Siguiendo esta lógica, los versos «escabrosos» del *Parnaso español* quedaron libres de expurgo al no haber sido escritos por un autor eclesiástico, salvo cuando los poemas mezclaban obscenidades con pasajes evangélicos.[47]

En Portugal, en cambio, la Inquisición dio pruebas de una gran reluctancia puritana hacia los contenidos eróticos, estuvieran incorporados o no en un contexto sacro. Es lo que explica las principales discordancias entre el corpus luso y el corpus español observadas *supra* (§2). En *Orlando furioso*, la Inquisición portuguesa

[45] AHN, Inquisición, legajo 4467, expediente 23. *Apud* Albisson (2020a).
[46] *Ibidem*.
[47] Sobre este aspecto, véase Plata Parga (1997: 182).

no se limitó a eliminar los versos anticlericales, sino que expurgó también los versos considerados sensuales, que dejó libres de censura el tribunal español.[48] Es el caso por ejemplo de la estrofa 179 del canto XVIII:

> Venuto era ove il duca di Labretto
> con una dama sua dormia abbracciato;
> e l'un con l'altro si tenea sì stretto,
> che non saria tra lor l'aere entrato.
> Medoro ad ambi taglia il capo netto.
> Oh felice morire! Oh dolce fato!,
> che come erano i corpi, ho così fede
> ch'andar l'alme abbracciate alla lor sede.[49]

El Santo Oficio portugués censuró asimismo varias estrofas de otro poema épico, *Gerusalemme liberata* de Tasso, probablemente debido a su excesiva sensualidad. Por ejemplo, fue expurgada la estrofa XXXI del canto XIV que describe el pecho descubierto de la maga Armida:

> Mostra il bel petto le sue nevi ignude
> Onde il foco d'Amor si nutre, e desta
> Parte appar de le mamme acerbe, e crude,
> Parte altrui ne ricopre invidia vesta,
> Invidia, ma, s'a gli occhi il varco chiude
> L'amoroso pensier già non arresta:
> Che non ben pago di bellezza esterna.
> Negli occulti secreti anco s'interna.[50]

y la estrofa LVIII del canto XV, que alude a los senos desnudos de dos jóvenes «lascivas» bañándose en el lago:

> Quivi de cibi preciosa, e cara
> Apprestata è una mensa in su le ribe
> E scherzando se'n van per l'acqua chiara
> Due donzellette garrule e lascive,
> C'hor si spruzzano il volto, hor fanno à ga
> Chi prima a un segno destinato arriva,
> Si tuffano tal'hora, e'l capo, e'l dorso
> Scoprono alfin dopo il celato corso.[51]

[48] Sobre las diferencias entre las expurgaciones españolas y portuguesas de *Orlando furioso*, véase Montes Pérez (2019).

[49] Ariosto (1990: I, 451).

[50] Tasso (1590: 38).

[51] Tasso (1590: 173).

Asimismo, en el *Romancero General*, la Inquisición portuguesa expurgó unos sesenta fragmentos, que contenían mayoritariamente alusiones, metáforas y anfibologías eróticas, como, por ejemplo, en el romance titulado «Un mercader genovés», que cuenta cómo un mercader genovés, teniendo que ausentarse, confía su casa, sus bienes y su esposa a su vecino, que «se encargó de tener cuenta» con la esposa —«tener cuenta» significaba «cuidar de» pero también «tener relaciones sexuales»—.[52] Otro ejemplo: el romance «La Moza gallega» fue eliminado por contar la decepción amorosa de la criada de una posada, abandonada por un amante a quien dio «la más estimada» de sus «prendas»:

> Diérale mi cuerpo,
> mi cuerpo de grana,
> para que sobre él
> la mano probara,
> y jugara a medias,
> perdiera, o ganara,
> hámelo rasgado
> y henchido de manchas,
> y de los corchetes
> el macho le falta.
> ¡Mal haya quien fía
> en gente que pasa.
> Hámele parado,
> que es verguença amarga,
> ¡Ay Dios! si lo sabe,
> ¿Qué dirá mi hermana?
> Diráme que soy
> una perdularia,
> pues di de mis prendas
> la más estimada.[53]

Además de la relación de expurgos recogida en el índice de 1624, una nota añadida por los censores invita a leer el *Romancero* con cautela, debido a las numerosas metáforas y alusiones susceptibles de «ofender a los píos y castos lectores»: «Finalmente todo o dito Romanceiro se debe ler com cautela, por quanto tem muitas poesias, que com varias metáforas o alusões podem offender aos pios e castos leitores».[54] Posiblemente, los censores estimaron que, a pesar de la expurgación, el *Romancero* seguía siendo una lectura no recomendada para todos los públicos.

---

[52] *Romancero general* (1614: f. 36r.).
[53] *Romancero general* (1614: f. 39r.).
[54] *Index auctorum damnatae memoriae* (1624: II, 966).

3.5. Injurias y escarnios

Otra clase de contenidos que suscitó en España la censura de algunos textos poéticos, a partir del segundo tercio del siglo XVII, era la presencia de composiciones injuriosas e infamantes, que menoscababan el honor y la reputación de terceros, en particular, eclesiásticos y personas consideradas merecedoras de respeto y de deferencia. Fue por esta razón por la que la Inquisición española prohibió en 1692 varios impresos relativos al certamen poético celebrado en 1691, en el Colegio Mayor de San Bartolomé de Anaya, en Salamanca, con ocasión de la canonización de Juan de Sahagún. En ese mismo año se publicó el *Certamen contra Certamen*, un texto anónimo que criticaba la justa, atacando entre otras cosas los términos de la convocatoria, que consideraba indignos del Colegio:

> Noticia tuve desde el pértigo de mi carroza de ese ignorante certamen, hijo expurio de la Universidad de Salamanca, afrenta de sus ingenios, borrón de sus letras, y víbora, finalmente venenosa; que lo mismo fue salir a luz, que dar civil muerte a quien le concibió. Pero, ¿atreviérase ni aun con la escrupulosa y prolija malicia de Momo a censurar un papel que con hipócrita devoción sobreescrito de Justa poética sagrada se da a la estampa en Salamanca con aprobación de tantos venerables, y doctos varones como en sí incluye el insigne Colegio de San Bartolomé?[55]

La aparición de este texto dio pie a la publicación de varios impresos satíricos anónimos que o bien difamaban la justa, o bien atacaban el propio *Certamen contra Certamen*. Según Cano Vidal, la enemistad manifestada hacia la justa podría haber emanado de un grupo poético minoritario procedente de otro colegio salmantino.[56] Seis de esos impresos polémicos fueron prohibidos por la Inquisición española,[57] pero, por razones desconocidas, solo cuatro de ellos fueron recogidos en el índice de 1707.[58] Para justificar la prohibición, la Inquisición alegó que dichos impresos estaban

> llenos de improperios, irrisiones, dicterios e injurias a personas conocidas de calidad y letras y estado, de religiosos, tocando en sus costumbres con palabras denigrantes de su fama y crédito.[59]

---

[55] *Certamen contra certamen*, p. 3.

[56] Cano Vidal (2016: 119).

[57] Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), MSS/13218: *Índice abecedario de las cartas acordadas de libros y papeles que se han mandado prohibir y recoger, desde el 31 de enero de 1688, en que comienza este registro.*

[58] *Certamen contra certamen: censura de la Junta poética sagrada, sentencia de Apolo contra ella*… [Salamanca: s.n.]; *Laurel de Apolo preservado de los rayos de Júpiter*… [Salamanca: s.n.]; *Marte el Areópago, Neptuno contra Marte, Minerva contra los dos Tribunales de los Jueces atenienses*… [Salamanca: s.n.]; *Escrúpulos de la hermana erudición*… [Salamanca: s.n.].

[59] BNE, MSS/13218.

Asimismo, volviendo a la censura de las obras de Góngora, Juan de Pineda denunció numerosos versos que, en su opinión, injuriaban o simplemente ridiculizaban, mediante la burla o la sátira, a ciertas personas. El censor dio por infamante, por un lado, el hecho de atribuir de manera generalizada vicios y pecados a un estamento o grupo social en bloque (clérigos, frailes, casados, doncellas, reyes, abogados, etc.) y, por otro lado, el hecho de hacer mofa de personas concretas y conocidas que el censor tenía por dignas de respeto y que se señalaban de manera unívoca en el poema, como, por ejemplo, Quevedo, burlado en el soneto «Anacreonte español, no hay quien os tope», que posiblemente compuso Góngora con motivo del *Anacreón castellano* de Quevedo, una traducción castellana de poesías helenísticas atribuidas a Anacreonte.[60] En el soneto, Góngora se burla de Quevedo, haciéndolo pasar por un pésimo helenista y por aficionado a cosas poco decorosas:

[A don Francisco de Quevedo]

Anacreonte español, no hay quien os tope,
que no diga, con mucha cortesía,
que ya que vuestros pies son de elegía,
que vuestras suavidades son de arrope.

¿No imitaréis al terenciano Lope,
que al de Belerofonte cada día
sobre zuecos de cómica poesía
se calza espuelas y le da un galope?

Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego,
no habiéndolo mirado vuestros ojos.

Prestádselos un rato a mi ojo ciego,
porque a luz saque ciertos versos flojos,
y entenderéis cualquier greguesco luego.[61]

Pineda escribió a propósito de este soneto que era «contra don Francisco de Quevedo» y que «[a]demás de nombrar y señalar persona» era «muy picaril y inmundo».[62] En muchas ocasiones, como en el caso de este poema, las burlas y mofas gongorinas no presentaban ninguna contradicción con la ortodoxia.

Además de las distintas razones analizadas, otro criterio, más global, entraba a veces en juego cuando el censor tenía que pronunciarse sobre la oportunidad de

[60] Sobre este soneto, véase el comentario de Matas Caballero en Góngora (2019: 949-958).
[61] Cito por la edición de Carreira (Góngora, 2000: núm. 442).
[62] *Apud* Albisson (2020a).
[63] Véase AHN, Inquisición, legajo 4444, expediente 60.

prohibir integralmente una obra literaria o de autorizarla con expurgos. Este criterio era la utilidad que, a ojos de los censores, entrañaba o no el texto en cuestión para los lectores.

3.6. La utilidad

Expurgar un texto —es decir, eliminar de este las palabras o fragmentos considerados contrarios a los criterios de corrección censorios y eventualmente sustituirlos por otros— constituía una de las tres modalidades de condena inquisitorial de un libro, junto con la prohibición *in totum* y la condena del autor, que equivalía a vedar su *opera omnia*. La expurgación de un libro —tanto la labor intelectual de purga como el trabajo de corrección manual de los ejemplares— constituía un trabajo muy laborioso. Por tanto, se reservaba preferentemente a obras «de provecho», que presentaban, en opinión del censor, un verdadero interés espiritual o intelectual.[63] En lo que hace a la poesía, la cuestión de la utilidad se le planteó a la Inquisición española con tres compilaciones poéticas de autores protestantes procedentes del norte de Europa, impresas en Fráncfort: *Deliciae poetarum Gallorum* (1609), *Deliciae poetarum Germanorum* (1612) y *Deliciae centum poetarum Belgicorum* (1614). Pese a que los poetas fueran de confesión protestante, la Inquisición autorizó su lectura, pero a costa de abundantes enmiendas.[64] Ahora bien, los censores de la junta dedicada a revisar y enmendar el contenido del índice de 1632, en el que fueron recogidos los expurgos de las tres compilaciones mencionadas, manifestaron su desacuerdo con la expurgación y reclamaron una prohibición *in totum* de los volúmenes.[65] Opinaban que contenían sobre todo composiciones heréticas, satíricas, lascivas y en alabanza de «los sectarios de estos tiempos».[66] Por ello, consideraban poco prudente permitir que semejantes obras circularan incluso habiendo sido enmendadas, «por el peligro que tiene la permisión de estos libros así expurgados y la poca utilidad que de ellos se sigue porque la utilidad solo se reduce a tener copia de cuatro poemas más o menos» y por ser escritos por poetas heréticos de «tan poca importancia habiendo tantos y tan ilustres».[67] Estimaban, además, que se trataba de «una materia poco considerable [como] para hacer gracia a autores herejes de que se permitan en una república tan católica sus obras».[68] Concluían diciendo que «el peligro es grandísimo y excede sin comparación a esta tan pequeña utilidad».[69] Así pues, los censores juzgaban que no valía la pena

[64] *Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum* (1632: 306-333).
[65] AHN, Inquisición, legajo 4435, expediente 7.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.

autorizar la lectura de tales poemas porque, por un lado, las enmiendas, que ocupaban casi treinta páginas a doble columna del índice, eran tantas que no quedaba en los libros casi nada que leer y, por otro lado, ya existían en España buenos poetas, lo cual hacía que la lectura de poetas protestantes fuera totalmente prescindible. Contrariamente a textos científicos, que presentaban un interés evidente, autorizar la poesía de tales autores suponía, a su parecer, un riesgo demasiado alto para un beneficio tan escaso, porque siempre podían quedar en los libros algunas heterodoxias en las que el expurgador podía no haber reparado. Temían, además, que los herejes se valieran de la poesía para inficionar el veneno de la herejía, de forma sutil y desapercibida, aprovechando el hecho de que por «la variedad, gusto y picante que tienen [los libros de poesías]» sean «más buscados y más incautamente leídos y recibidos».[70] El censor inquisitorial era perfectamente consciente del poder de atracción y de seducción que podía tener la poesía en los lectores, y por ello, del peligro que entrañaba, al poder ser utilizada como un arma ideológica eficaz.

4. Conclusiones

En este estudio, he procurado determinar las razones más recurrentes que suscitaron la censura de ciertas composiciones poéticas por parte de las inquisiciones española y portuguesa en el siglo XVII. En lo que se refiere a España, tales razones estaban mayoritariamente vinculadas con la religión: se prohibieron contenidos que, de una manera u otra, resultaban irreverentes hacia la Iglesia, sus ministros o lo sagrado en general, debido a la presencia de críticas o burlas del clero, juegos de palabras y mezclas de lo sacro con lo profano, y, en particular, lo licencioso. A partir del segundo tercio del siglo la censura inquisitorial española afectó también a los versos que podían perjudicar la reputación de terceros, mediante críticas o burlas. En lo que concierne a Portugal, además de las razones religiosas, comunes a España, los contenidos contrarios a la moral sexual constituyeron también un importante foco de preocupación. De forma general, las razones que llevaron a las inquisiciones hispánica y lusa a censurar ciertas composiciones poéticas no son privativas de la censura del género poético. Aun así, algunas son especialmente características, como la presencia de mezclas sacroprofanas y de contenidos licenciosos, dos razones que se dan también con mucha frecuencia en las obras de teatro censuradas.

Además de esas cuestiones atinentes al contenido de la materia poética, el censor inquisitorial tomaba en cuenta ciertas variables formales. La primera era la

[70] *Ibidem*.
[71] *Ibidem*.
[72] Ramos (2007: 363).

lengua de publicación de una obra. Los textos en lengua vernácula, por ser accesibles a un público potencialmente indocto, eran objeto de un prejuicio negativo por parte del censor. Por ejemplo, ciertos reproches formulados por Pineda hacia las obras poéticas de Góngora atañen precisamente a esta cuestión formal: el haber sido publicadas en lengua vulgar y el estar compuestas de «chistes y refrancillos», que hacían que el libro resultara «más fácil de haber [i.e., *tener*] y más apetitoso de leer».[71] Dicho de otro modo, tales características permitían que la obra fuera accesible a un amplio público, en particular a los indoctos. Otro aspecto relativo a la forma poética tomado en cuenta por los censores era el perfil del autor: un mismo texto poético no era juzgado de la misma manera según quien lo escribía. En efecto, el hecho de que un eclesiástico publicara versos desvergonzados no solo daba mal ejemplo a los fieles, sino que desacreditaba a todo el orden eclesiástico; por tanto, tales versos, por haber sido escritos por un ministro de la Iglesia, aunque no representaran en sí una amenaza por la fe, debían ser eliminados.

Desde el punto de vista cronológico y geográfico, se observan algunas diferencias en cuanto al foco de atención de la censura de la materia poética. Entre finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII, la Inquisición española perseguía esencialmente lo que podía legitimar los argumentos protestantes y las irreverencias hacia lo sagrado, que desentonaban con los rígidos criterios contrarreformistas, tanto en la literatura contemporánea como en los escritos medievales y modernos anteriores a la Reforma. A partir de mediados del siglo XVII, la censura amplió todavía más su campo de acción, convirtiéndose en un instrumento de disciplinamiento no solo religioso, sino también moral y social. En cuanto al aspecto geográfico, como ya he señalado, a diferencia de España, la cuestión de la moral sexual constituyó en Portugal desde mediados del siglo XVI una preocupación significativa de los censores lusos, que prohibieron con gran severidad no solo los versos abiertamente eróticos sino también las más discretas manifestaciones de sensualidad. Esta situación puede explicarse, por un lado, por el hecho de que la Inquisición portuguesa adoptó desde 1564 las severas prescripciones tridentinas relativas a los libros deshonestos, que, en cambio, desoyó la Inquisición española. Por otro lado, ese rigorismo moral fue posiblemente inspirado por el jesuita Baltazar Álvares, que tuvo un papel relevante en la elaboración del índice de 1624.[72] Asimismo, se puede conjeturar que el Santo Oficio luso tuvo también muy asumidas no solo la idea según la cual la lectura de versos licenciosos podía incitar a los lectores a que adoptaran conductas deshonestas sino también las teorías de ciertos teólogos que establecieron estrechas conexiones entre depravación moral y herejía, es decir, la idea según la cual el delito *contra bonos mores* llevaba necesariamente al *error fidei*.

Bibliografía

Albisson, Mathilde (2020a): *Dos censuras inquisitoriales de las* Obras en verso del Homero español *(1628)*, en Mercedes Blanco (dir.), *Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, Labex OBVIL (Observatoire de la vie littéraire), Sorbonne Université. Disponible en: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1628_censuras

Albisson, Mathilde (2020b): *Le livre en procès: les nouveaux enjeux de la censure inquisitoriale dans l'Espagne du XVII^e siècle*, tesis doctoral, Université Sorbonne Nouvelle.

Albisson, Mathilde (2020c): «Los Índices de libros prohibidos a la luz de los inicios de la ciencia bibliográfica (siglos XVI y XVII)», en Pedro M. Cátedra y Juan Miguel Valero (dirs.) y Noelia López Souto e Inés Velázquez Puerto (eds.), *Patrimonio textual y humanidades digitales. Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo XV al XVII*, Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, vol. VII, pp. 43-57.

Albisson, Mathilde (2021): «Los calificadores del Tribunal de la Inquisición española y la censura», en Mathilde Albisson (ed.), *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Berlín: Peter Lang, pp. 149-188.

Ariosto, Ludovico (1990): *Orlando Furioso*, ed. Cesare Segre, Milán: A. Mondadori.

Blanco, Mercedes (2016): «La Italia española de un poeta de Sevilla en torno a una nueva edición de Gutierre de Cetina (1520-c.1554)», *Bulletin hispanique*, 118. 1, pp. 253-274.

Cano Vidal, Borja (2016): «El *Certamen contra Certamen*: un debate literario en la Salamanca de finales del siglo XVII», *Hipogrifo*, 4. 2, pp. 113-122.

Castillo Gómez, Antonio (2016): *Leer y oír: ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert.

Ceribelli, Alessandra (2019): «Una versión expurgada de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela», en Rocío Hernández Arias (coord.), Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi (eds.), *Amor constante: Quevedo más allá de la muerte*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, pp. 119-130.

Certamen contra certamen: censura de la Iusta poetica sagrada, sentencia de Apolo contra ella, y corregidos sus errados assumptos por los mas celebrados poetas de la lengua castellana, ofrecense... otros mas justos, s. n. [¿Salamanca, 1691?].

Dante Alighieri (1564): *Dante con l'espositione di Christoforo Landino*…, Venecia: Giovambattista, Marchio Sessa e Fratelli.

Díez, J. Ignacio (2015): «De la raíz a las puntas (con un insecto en medio): la poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza», *Studia Aurea*, 9, pp. 595-629.

Góngora, Luis de (2000): *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, vol II.

Góngora, Luis de (2019): *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.

Index auctorum damnatae memoriae, tum etiam librorum, qui vel simpliciter, vel ad expurgationem usque prohibentur, vel denique iam expurgati permittuntur..., aditus auctoritate F. M. Mascaregnas (1624): Lisboa: Paulo Craesbeeck.

Index librorum prohibitorum et expurgandorum. Illmi. Ac Rmi. D. D. Bernardi de Sandoval et Roxas... (1612): Madrid: Luis Sánchez.

Martínez de Bujanda, Jesús (1972): «La censure littéraire en Espagne au XVI^e^ siècle», *Canadian Journal of History/Annales Canadiennes d'Histoire*, pp. 1-16.

Martínez de Bujanda, Jesús (1995): *Index des livres interdits*, *L'index de l'inquisition portugaise 1547, 1551, 1561, 1564, 1581*, Sherbrooke: Centre d'études de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrook; Ginebra: Droz, vol. IV.

Martínez de Bujanda, Jesús (2002): *Index des livres interdits*, *Index librorum prohibitorum: 1600-1966*, Ginebra: Droz; Montreal: Médiaspaul, vol. XI.

Martínez de Bujanda, Jesús (2016): *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819): evolución y contenido*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Márquez, Antonio (1980): *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Madrid: Taurus.

Montes Pérez, Dámaris (2018): «*Orlando* ante el censor», en Víctor Lillo Castañ, Dámaris Montes Pérez y María José Vega Ramos (eds.), *Saberes inestables: estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Iberoamericana; Fráncfort: Vervuert, pp. 225-250.

Montes Pérez, Dámaris (2019): *Los libros vernáculos en el Índice expurgatorio de Bernardo de Sandoval (1612-1628)*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index pro Catholicis Hispanicarum Regnis Philippi V. Reg. Cath… ab Exmo. Dno. D. Didaco Sarmiento et Valladares inceptus, et ab Illmo. Dno. D. Vitale Marin, perfectus... (1707): Madrid: Tipografía de la Música.

Novus index librorum prohibitorum et expurgatorum editus autoritate et iussu eminentissimi ac reverendissimi, D. Antonii Zapata... (1632): Sevilla: Francisco de Lyra.

Petrarca, Francesco (1582): *Le Rime del Petrarca breuemente sposte per Ludovico Castelvetro*, Basilea: Pietro de Sedabonis.

Plata Parga, Fernando (1997): «Inquisición y censura en el siglo XVIII: "El Parnaso español" de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 173-188.

Quevedo, Francisco de (2004): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Planeta.

Ramos, Rafael (2007): «El Cancionero general y la Inquisición portuguesa», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55. 2, pp. 351-373.

Romancero general (1614): Madrid: Juan de la Cuesta.

Tasso, Torquato (1590): *La Gierusalemme liberata*..., Génova: Girolamo Bartoli.

Imitación, traducción y recepción

La emoción de Quevedo ante las *Silvae* de Estacio

Francisca Moya del Baño
Universidad de Murcia

1. Introducción

Quevedo solía dialogar con sus libros de muchas maneras y una de ellas era subrayar o destacar, con líneas laterales (preferentemente onduladas) u otras marcas, versos o párrafos cuyo contenido le interesaba; asimismo acostumbraba a situar notas en los márgenes (menos veces entre líneas). Es algo sabido; lo dejó ya escrito su primer biógrafo y suele repetirse. Decía de don Francisco:

> Fue tan aficionado a los libros, que apenas salia alguno, quando luego le compraua; y de los que se imprimian en España, le tributauan sus Autores con un tomo; leialos Don Francisco no de passo, sino margeneandolos, con apuntar lo mas notable, y con añadir, donde le parecia, su censura.[1]

A Quevedo le gustaba ese diálogo, pero no se limitaba a servirse de los márgenes u hojas de guarda de los libros que manejaba; también es sabido que trasladaba a hojas sueltas o cuadernos lo que le sugería su lectura, ya copiando lugares interesantes que podía utilizar en sus obras, o confiando al papel sus comentarios. Debió de haber muchos papeles de puño y letra de Quevedo; fueron buscados, y los encontrados se reunieron y copiaron; dieron lugar a unas páginas que conocemos como *Rebusco de Apuntamientos autógrafos,* que editó Fernández-Guerra.[2] Y muchos debieron de ser los ejemplares que acogieron sus notas y que no conocemos.

[1] Cf. Tarsia (1663: 34-35).

[2] Cf. Fernández-Guerra (1859: 501), que da noticia de quiénes estaban detrás de esta colección de papeles.

Uno de ellos, de importancia capital, fue descubierto hace relativamente poco. Se trata de un ejemplar de la edición aldina de 1502 de las obras completas del poeta latino Papinio Estacio: *Statii Sylvarum libri quinque. Thebaidos libri duocedim, Achilleidos duo*.[3] Este ejemplar había llegado, sin duda, como tantos otros, a la Biblioteca del Monasterio de san Martín,[4] y después de algunos avatares llegaría a la Biblioteca de la Universidad de Princeton (EEUU), que ahora lo guarda (Ex. 2926.1502). Dieron a conocer ejemplar y anotaciones de Quevedo en el año 2000 dos grandes investigadores, Hilaire Kallendorf y Craig Kallendorf, en un magnífico e imprescindible estudio que lleva por título «Conversations with the Dead. Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», publicado en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 63, pp. 131-168. Gracias a ellos puedo hablar de estas notas.

2. Las anotaciones marginales de Quevedo

Las notas manuscritas de Quevedo han logrado la atención de muchos estudiosos, y contamos con trabajos espléndidos.[5] Sabemos de qué naturaleza son estas notas, ciertamente variadas: oscilan entre copiar un término que a Quevedo le interesa u ofrecer su traducción, explicar —acudiendo a autoridades— uno o más términos, indicar la fuente o lugares paralelos que aportan luz, cuestionar o complementar lo que se lee en el texto correspondiente, alabar y, a veces, insultar a algún humanista (como también suele hacer en su obra impresa), o dedicarse, metódicamente, a traducir, por ejemplo, todos los lugares que tratan de una misma cuestión. Sin embargo, las notas en las que me voy a detener son de otra clase.

Como vamos a ver, en ellas encontramos, a mi juicio, la «emoción» que le producen a Quevedo algunos pasajes de las *Silvas* de Estacio. El título de nuestras páginas puede ser atrevido y hasta provocador, pero hay que reconocer que sin emoción no hay poesía, y Quevedo es un poeta que lee a un poeta. Este poeta latino es uno de sus autores predilectos, es un poeta con el que conecta y que lo inspira. Es evidente que la predilección que Quevedo sentía por las silvas se la debía, de modo especial, a él.[6] Las anotaciones que encontramos en los márgenes de las *Silvas*, que han editado los Kallendorf, son muchas, casi cuarenta, y, por lo general, de naturaleza semejante a las que encontramos en otros libros; sin embargo, nueve

[3] En la edición que maneja Quevedo la obra completa de Estacio iba precedida de una interesante *Orthographia et flexus dictionum Graecarum omnium apud Statium* (…).

[4] Lo recoge el Índice de libros que contiene la Biblioteca de este Real Monasterio de San Martín de Madrid, Año de 1730, ms. BNE1908.

[5] Puede verse una breve información en Moya del Baño (2014: 70-72 y 520-522).

[6] Como es bien sabido, es riquísima la bibliografía sobre la relación, presencia y dependencia de Quevedo de Estacio; puede verse, prácticamente, toda en los trabajos incluidos en el monográfico de la revista *Calíope* (26/2, 2021) dedicado a «Las silvas de Quevedo», coordinado por María José Alonso y Alfonso Rey.

de ellas se apartan de las demás; son fruto de la lectura de nueve pasajes que fueron capaces de conducirlo a escribir en el margen una serie de expresiones que reflejan su primera reacción, el primer movimiento del espíritu tras la lectura de unos versos; en fin, su emoción.[7] No tenemos muchos casos iguales.[8]

3. Las nueve anotaciones diferentes en las *Silvae* de Estacio

De las treinta y dos *Silvas* que publicó Estacio, solo vemos esta clase de notas en cuatro composiciones, dos del libro primero (la 2 y la 3) y dos del libro quinto (la 1 y la 2). Por ser casi las únicas de esta naturaleza[9] tienen bastante interés ya que, lógicamente, nos dicen mucho.

Mi objetivo en estas páginas no será otro que acompañar a Quevedo en ese recorrido que hizo por las *Silvas* de Estacio, como si de una exposición de pintura se tratara, y detenerme donde él lo hace, y escuchar sus palabras, nacidas de la lectura de unos versos que le han impresionado, intentando descubrir qué pudo ser aquello que le hizo exclamar, es decir, escribir estas nueve expresiones.[10] Son las siguientes, en el mismo orden en que aparecen: 1. *Argutia mire dicta;* 2. *Mire dictum et poetice de architectura;* 3. *Mire dictum;* 4. *Mire de sculptura et poetice et eleganter;* 5. *Argute et mire de ornatu;* 6. *Exanimem divina imprecatio;* 7. *Mire dictum de visu;* 8. *Pulchra comparatio;* y 9. *Admirare Statii ingenium*.[11]

Todas estas expresiones, que surgen espontáneamente, podrían reducirse a algo así como «¡qué maravilla!». Comprobamos que el adverbio *mire* («maravillosamente», «admirablemente», «extraordinariamente») es el que predomina en estas expresiones

[7] El *DRAE* define este término como «alteración de ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática», o «interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo».

[8] Solo conocemos cuatro más, tres en su ejemplar BNE R/23015, *Silii Italici Clarissimi poetae Punicorum libri XVII* alibi in Germania non temeré aediti hactenus, Basileae, apud Thomam Volfium, 1522, donde se lee: «elegante imitación de la Naturaleza», en el f. 10v, respecto a los versos 1, 528-532; «hermosa narración», en f. 67r, respecto a los versos 5, 497-518 y «pulchra comparatio», en f. 125v, respecto a los versos 10, 77-82; y una, en el ejemplar BNE 3/11446, *Orphei poetae vetustissimi Opera,* iam primum ad verbum translata, et diligentius quam antea multis in locis emendata, per Renatum Perdrierium Parisiensem, Basileae, apud Ioannem Oporinum, 1555, donde se lee «*elegantissime de succesione temporum*», en p. 71, con respecto a los versos 4-5 del himno *Solis suffimentum, libanomannam*.

[9] Si conociésemos los ejemplares en los que Quevedo leyó, sobre todo, poesía, tendríamos, sin duda, más expresiones de este tenor.

[10] Quevedo en sus anotaciones alterna el castellano y el latín. En este caso ha utilizado siempre el latín. Hemos corregido alguna grafía propia de la época y un *lapsus*, y escribimos: *argutia, sculptura imprecatio, admirare* y *Statii,* donde Quevedo escribía: *argucia, escultura imprecacio, admira y Stacii*.

[11] Ofrecemos una traducción libre y entre paréntesis la literal: 1. Qué maravillosa agudeza en esta expresión (argucia admirablemente dicha); 2. Qué expresión tan maravillosa y llena de poesía sobre la arquitectura (maravillosa y poéticamente dicho sobre la arquitectura); 3. Qué maravillosa expresión (maravillosamente dicho); 4. Sobre escultura, maravilloso, lleno de poesía y de elegancia (maravillosamente sobre la escultura, poética y elegantemente); 5. Qué maravillosa y aguda descripción de la decoración (primorosa y maravillosamente sobre la decoración); 6. Propia de dioses esta súplica a un marido exánime (suplica divina al exánime); 7. Maravilloso cómo expresa la visión (maravillosamente dicho sobre la visión); 8. Qué comparación tan hermosa (hermosa comparación); 9. Admirad el ingenio de Estacio (Admira el ingenio de Estacio).

(seis veces, 1-5 y 7), indicando la admiración que siente Quevedo ante la obra de Estacio (cf. *dicta, dictum,* en 1, 2, 3 y 7). También utilizará otros adverbios que sugieren lo que Quevedo valora: la buena y verdadera poesía (*poetice,* en 4), la elegancia (*eleganter,* 4). Siente la agudeza, la sutileza, la «argucia», palabra que en ese momento tiene un precioso significado: «primor» (*argutia, argute,* 1 y 5), y, por supuesto, la belleza (*pulchra,* 8). Y, en un momento, su emoción se eleva al descubrir algo propio de dioses (*divina,* 6). Y, como poniendo el «fin» o el sello a sus juicios, en la última anotación ordena admirar el *ingenium* («índole», «talento») de Estacio. Quevedo se «emociona». Nosotros lo admiramos y admiraremos más, cuando escuchemos a Quevedo y descubramos las maravillas del poeta latino. Comenzamos ya el recorrido por las silvas de Estacio, acompañando a Quevedo.

3.1. Argutia mira dicta

La primera parada la hace Quevedo en el epitalamio en honor de Estela y Violentila. Estela es un poeta, un joven noble; ella, una joven viuda y también noble. Estela está perdidamente enamorado, porque un Amor le lanzó todas las flechas de su aljaba, pero no es correspondido, ya que, por el contrario, Violentila había sido tocada muy levemente. Ese Amor se lo ha recordado a Venus, su madre, para que mueva el corazón de la joven. La diosa le mostrará cuán grande es el aprecio que siente hacia la muchacha, a la que protege desde su nacimiento, en una *laudatio* de la que forman parte los versos que hicieron reaccionar a Quevedo. Insiste en su extraordinaria belleza, que resaltarán los adornos que la diosa Venus ya ha ordenado que se busquen y se le ofrezcan; Estacio lo expresará, como corresponde, con enorme belleza.

A Quevedo le agrada lo que va leyendo. Él conoce al novio; Marcial, con el que mantenía un diálogo casi constante Quevedo, ya le había hablado mucho de Estela.[12] Por lo que ha leído en la silva, ya sabe que la unión de los jóvenes goza de la ayuda divina. Quizá recordaría que en la Edad de Oro los dioses convivían con los humanos; en una nueva Edad de Oro vive Violentila; a Quevedo le agradaría sobremanera escuchar unas palabras de Venus, con las que afirma que Violentila es digna del amor de un dios. No puede decirlo Estacio de modo mejor que acudiendo a conocidas historias de dioses que se enamoraron de mujeres hermosas. Violentila, a juicio de Venus, las supera en belleza y está segura de que más de un dios la hubiese preferido a sus respectivas amadas. Las palabras que pone Estacio en boca de Venus, que conmueven a Quevedo y cuya belleza emociona a cualquier lector, son dignas de ocupar un lugar preferente en una selecta antología. Son estas:

[12] A Estela lo encontramos en los epigramas I 7, 44, 61; V 11,12, 59; VII 36; VIII 78; IX 89; X 48; XI 52; y XII 2. La presencia de Marcial en la obra de Quevedo es enorme; este había traducido no pocos de sus epigramas. Cf. Moya del Baño (2014: 315-319).

Hanc si thessalicos vidisses, Phoebe, per agros,
erraret Daphne secura, in littore Naxi
Theseum iuxta foret haec conspecta cubile,
Gnosida desertam profugus liquisset et Euhan.

Quod nisi me longis placasset Iuno querelis,
falsus huic pennas et cornu asumere taethrae
rector, in hanc vero cecidisset Iuppiter auro.[13]

(Stat. silv. 1, 2, 130-136)

Acompañamos a Quevedo. Leemos y, como él, vemos, que en los primeros cuatro hexámetros Venus menciona dos «historias de amor»; en hexámetro y medio, la diosa acude a la segunda persona para dirigirse a Apolo (Febo), como si estuviera presente, recordándole el amor que sintió por Dafne; en segundo lugar, y cambiando a la tercera persona, se referirá al amor que sintió Baco por Ariadna; estos dioses no se hubieran enamorado de ellas, si hubiesen visto a Violentila. Estacio lo dice de otra manera, la que emocionó a Quevedo. Nos detenemos en ello, comenzando con Apolo y Dafne:

Hanc si thessalicos vidisses, Phoebe, per agros,
erraret Daphne secura.

A esta (*hanc*),[14] es decir, a Violentila, a la que se refiere con el pronombre, si tú, Febo (*si, Phoebe*) la hubieses visto (*vidisses*) por los campos de Tesalia (*tessalicos per agros*), Dafne (*Daphne*) corretearía (*erraret*) segura (*secura*) -sin miedo, *se-cura-* por la campiña (*ager* en poesía significa esto también) donde Apolo la vio. Es decir, Dafne no se hubiese convertido en árbol de laurel huyendo de Apolo-Febo, pues el dios, al ver a Violentila, no se hubiera enamorado de Dafne y no hubiese perseguido a la esquiva muchacha, y, por lo tanto, ella no hubiese tenido que huir del dios, ni tampoco haber pedido ayuda a su padre, que la convertiría en árbol.[15]

Todo eso último no está escrito, pero la grandeza verbal de Estacio lo sugiere. Quevedo se ha quedado asombrado por la concisión, la lucidez, la capacidad de recoger toda la información en apenas un verso y medio. Vemos a Quevedo absorto

[13] «Si tú la hubieras visto, Febo, por los campos tesalios, Dafne habría vagado sin peligro. Si se hubiera mostrado en la costa de Naxos junto al lecho de Teseo, incluso Euhan habría huido, dejando abandonada a la beldad de Gnosos. Y si Juno no me hubiera reprimido con sus constantes quejas, Júpiter, señor infiel de las alturas, por ella habría asumido plumas y cuernos y sobre ella se habría derramado en lluvia de oro puro». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 39-40). En el texto que traduce se lee *secura Dafne* y *Si* delante de *in littore.*

[14] Como el presente trabajo pretende mostrar la mirada atenta y detenida de la lectura de Quevedo de las silvas de Estacio, hemos considerado oportuno ir traduciendo literal y pausadamente cada texto, aunque esto, sin duda, pueda dificultar una lectura fluida de estas páginas.

[15] La versión común habla de la ayuda del río Peneo, su padre, aunque hay otras versiones. Cf. Ruiz de Elvira (1975: 446).

en sus pensamientos, fijándose en cada palabra y recordando el mito; piensa, quizá, en el largo pasaje de Ovidio, y admira el cómo lo ha reflejado Estacio. También le viene a la cabeza la concisión de sus propios poemas; Estacio es un buen referente. Son parecidos los dos poetas.[16] En fin, Estacio ha dicho todo de esa manera personal que lo caracteriza y que Quevedo admira profundamente. *Argutia mire dicta* lo dice muy bien. Quevedo, sin embargo, sabe, como también lo sabe Estacio, que Dafne, metamorfoseada en árbol, dejó de correr por las llanuras de Tesalia.

Verso y medio (hexámetro y medio) han condensado una historia. Dos y medio hablarán de otra algo más compleja, la de Ariadna, a la que abandonó Teseo en la isla de Naxos, cuando volvían de Creta camino de Atenas. En Creta la joven había entregado a Teseo el hilo que le permitió salir del Laberinto. Teseo había vencido al Minotauro. Dioniso-Baco, que volvía de la India con su cortejo de bacantes, la vio en la orilla del mar, la recogió (¿raptó?) y la hizo su esposa. Estacio alabará a Violentila, de nuevo con las palabras de Venus, que «cuenta» o imagina de otro modo esta historia. En irreal de pasado, dirá (vv. 131-133):

> <Si> in littore Naxi
> Theseum iuxta foret haec conspecta cubile,
> Gnosida desertam profugus liquisset et Euhan.[17]

Seguimos en compañía de Quevedo y creemos que esta historia le llama más la atención y ve, como pintado en un cuadro, lo que lee; no importa que la condicional impida que sea posible; él recrearía la escena, mientras va leyendo o releyendo: Si (*si*)[18] en la ribera de la isla de Naxos (*in littore Naxi*), esta (*haec*), hubiese sido vista (*foret conspecta*) —se entiende «por Dioniso»—, cerca del lecho de Teseo (*Theseum iuxta cubile)*, el errante Dionisio (*profugus Euhan*) hubiese dejado también (*liquisset et*) a la abandonada cretense (*Gnosida desertam*).

Quevedo está mirando la escena fingida por Estacio, y «vio» a Violentila cerca del *Theseum cubile*, es decir, del lecho improvisado por Teseo (*Theseum* es aquí adjetivo), en el que se habían acostado, como Quevedo sabía, Teseo y Ariadna, la muchacha de Gnosos,[19] pero en el que ahora —también lo sabe— solo está Ariadna,

---

[16] Mirando el gesto de Quevedo, se me ocurre que también puede haber reparado en que Dafne pagó caro su rechazo, y que ha podido venirle a la mente una pregunta como esta. ¿Venus –Estacio- ha puesto esta historia la primera para avisar a Violentila de que no debe rechazar a Estela, sino casarse con él? Pero quizá me equivoco y en nada de esto pensó don Francisco.

[17] Lit.: «Si en la ribera de Naxos esta hubiese sido vista cerca del lecho de Teseo, el prófugo Euhán hubiese dejado también a la abandonada cretense».

[18] En algunas ediciones, siguiendo a Baehrens, se añade «si». Este partía del manuscrito *Matritensis* (BNE 31), en que le lee «dafnes in». Con *si* o sin ella la segunda oración es, como la primera, condicional. El *si* se sobreentiende en la segunda frase.

[19] Era la ciudad más importante de la isla de Creta; en ella -se sabe- estaba el famoso Laberinto en el que estaba encerrado el Minotauro.

porque Teseo se ha ido en su barco mientras ella dormía. Quevedo, en el cuadro que finge Estacio, ve a las dos jóvenes, a Ariadna y a Violentila, como las vio —las hubiese visto— el dios. Estacio, al referirse a la muchacha de Gnosos (cf. *Gnosida*), la cretense, le añade el adjetivo *deserta* (*desertam*); a Quevedo le pudo venir a la cabeza que *deserta* significa «abandonada», sí, —lo había sido por Teseo—, pero también «solitaria», ya que la joven se ha quedado sola en una isla en la que nadie ni nada hay. ¡Qué adjetivo tan oportuno ha elegido Estacio! A Quevedo le gusta comprobar cómo se potencian este adjetivo y el verbo (*liquisset*). También era oportuno el adjetivo *Theseum,* que es idéntico al nombre del que la abandona. Y ha reparado en el acierto del orden de palabras en este verso, en el que se destaca, a principio y final, *Theseum cubile*, que van concertados, dejando en medio a Violentila (*haec*), que está en el texto, como Ariadna lo estuvo en la historia, no lejos de ese lecho. Es una escena casi teatral. Basta imaginar. Y a Quevedo no le falta imaginación. Ariadna sigue allí, sola. El dios Dioniso iba a ver (todo ello en condicional) a las dos muchachas al mismo tiempo, y, gracias a la belleza de Violentila, ya no iba a casarse con Ariadna. Esta sufriría (se sugiere) un segundo abandono.

Quevedo, aunque siente simpatía por Violentila, también lamenta la suerte de Ariadna, al saber que el errante (*profugus*) *Euhan* la hubiese dejado también (como indica *et*: *liquisset et*). No le pasa desapercibido el adjetivo *profugus*: al dios Dioniso le conviene; este dios, no reconocido, en principio, como tal, iba errante, recorriendo la tierra, buscando ser aceptado como dios. Le gustaría ese adjetivo a don Francisco. Y también le agrada que Estacio se refiera a Dioniso con *Euhan*. Era el grito de las bacantes, su aclamación; luego, fue sobrenombre del dios, y después, Estacio, por metonimia, designó al mismo dios con ese término.[20] Estacio es el primero y único que le da el nombre *Euhan* al dios, y le gustó nombrarlo así, pues lo repite en su obra. Y, en cuanto a los nombres propios, también le agrada a Quevedo la «rareza» del acusativo de la declinación grecolatina en *Gnosida*; a Estacio le gusta utilizar estos términos griegos y estos acusativos en «–a». Valoraría esta historia de Ariadna así contada para alabar a Violentila. Es un hermoso texto que a Quevedo le haría disfrutar y admirar el talento de Estacio para concentrarla en apenas tres versos y hacerla verdadera poesía.

Estos cuatro versos —estas «historias» de Dafne y Ariadna, cuya belleza superaba Violentila— emocionaron a Quevedo,[21] pues lo movieron a subrayarlos y a

[20] El grito de las bacantes lo encontramos en la literatura latina como *euhan, euhoe, euhium*; así en Ennio, como muestra el frag. 125 de Vahlen (*Tum pariter euhan , euhoe, euhium*). De ahí procede el adjetivo *euhans, -ntis* para referirse a las bacantes (cf. Verg. Aen. 6, 517, Prop. 2, 3, 18 y Sil. 1, 101). *Euhan* se encuentra en la literatura latina, además de como grito, como sobrenombre del dios Dioniso-Baco, en Ov. 4.15, y como nombre del dios en Stat. silv. 1, 2, 17; 1, 2, 133: 2, 7, 7; 4, 2, 49; 4, 3, 155 y Th. 2, 616; 5, 496; 5, 675 y 5, 712. Sobre *euhan*, cf. Chantraîne (1983: 383).

[21] Sobre Estacio y la belleza de Violentila, puede verse Newlands (2002: 98).

escribir en el margen: *Argutia mira dicta*; pero esta expresión la aplicaría también a las versos siguientes, que no subrayó; ellos completan el argumento de Venus. Seguimos, pues, contemplando esta breve pieza literaria y trataremos de descubrir lo que piensa Quevedo.

Venus sabe que la belleza de Violentila la hace digna del amor del mismo Júpiter, pero su esposa, Juno, no vería bien que Venus lo mencionase y mucho menos que, como diosa del amor, actuase para que ese amor existiese. Venus —se sobreentiende— no se ha llevado bien con Juno, prácticamente nunca, pero han debido de hacer las paces. Reconoce que las quejas de Juno la han ablandado. Así pues, no podría colaborar en otra infidelidad —imaginada— de su marido. Pero Venus no dejará de decirlo; lo hace acudiendo a una elegante *recusatio*. Leemos:

> quod nisi me longis placasset Iuno querelis,
> falsus huic pennas et cornua sumeret aethrae
> rector, in hanc vero cecidisset Iuppiter auro.

Estacio se ha superado y Quevedo puede percibir cada vez más la sutileza, el dominio de la palabra, la grandeza verbal de Estacio. Ve que en «y si Juno no (*quod nisi Iuno*) me hubiese aplacado, ablandado (*me placasset*) con sus interminables lamentaciones (*longis querelis*), el regidor de cielo (*rector aethrae*) para esta (*huic*), —para llegar a ella (a Violentila)— tomaría (*sumeret*), engañoso, o sea, para engañar (*falsus*), plumas (*pennas*) y (*sumeret falsus*) cuernos (*cornua*)». Quevedo, al ir leyendo, miraría con asombro las *querelae* de Juno y la «generosa respuesta» de Venus. No se fiaba mucho Quevedo de la diosa del Amor; le haría, por lo pronto, sonreír. Y advertiría la enálage que daría lugar a *falsas pennas* y *falsa cornua,* implicando también la evocación de un cisne falso y un toro falso. En esta primera parte Estacio recuerda las metamorfosis de Zeus para poder gozar de sus amadas; plumas para convertirse en cisne y unirse a Leda, y cuernos para convertirse en toro y raptar a Europa, es decir, el engañoso dios se convirtió en un *falsus cycnus* y un *falsus taurus*. Es evidente que podría haberse metamorfoseado para unirse a Violentila, lo cual (se sugiere) no iba a ocurrir en esta ficción situada en un tiempo irreal de pasado, porque Venus escuchó las súplicas de Juno. Es claro que Estacio se supera, como lo hace en la segunda parte.

En ella continúa, en asíndeton, diciendo que Júpiter (*Iuppiter*; antes se ha referido a él con *aethrae rector*), hubiese caído (entrado, *cecidisset*) en esta (*in hanc*), es decir, en Violentila, «convertido», como se sobreentiende, en oro verdadero (*vero auro*). A juicio de Venus, en vez de unirse a Dánae, transformado en lluvia de oro, se hubiera unido a la joven a la que alaba la diosa.

El juego, la ironía, la desmitificación del mito, las diosas como mujeres normales, la diosa principal, que soporta la infidelidad de su marido y le llora a Venus;

la relación de poder y, a la vez, protección, de la diosa Venus en relación a los humanos, su deseo de que Violentila supiese que era digna del que rige el mundo, todo ello lo percibiría Quevedo. Y no le pasaría desapercibido el orden de palabras que realza los términos: *Iuno* en medio de *placasset* y *querelis*, *falsus* a principio de verso, referido a *rector*, pero evocado más veces, en la misma posición, en el verso siguiente; la unión de *pennas et cornua,* que destaca la doble metamorfosis para engañar a las amadas; el encabalgamiento de *aethrae rector* (*aethra*, en femenino, término menos usual para referirse a «cielo»);[22] la elección del verbo *cado* (*cecidisset*), muy apropiado para el oro que penetra, traspasando la torre en la que estaba Dánae encerrada, y para el oro-Júpiter, oro de verdad (aquí no «oro falso»), que penetra en Dánae y que, en nuestro texto, habría penetrado en Violentila (*in hanc*), etc. Y más cosas que moverían la mente de Quevedo.

Este repaso por los amores de los dioses para alabar a la joven romana es una pieza literaria llena de ingenio y agudeza. Y, además, es muy posible que le haya recordado textos que también Estacio tuvo en su mente. Quevedo conocía los mitos; eran «materia común», y solía frecuentar los libros de referencia,[23] pero no hay duda de que había leído los textos clásicos, y en las *Metamorfosis* de Ovidio estaban Dafne,[24] en un largo episodio (met. 1, 452-567), Ariadna (met. 8, 169-182, aunque *in extenso* está en la ovidiana *Heroida* décima), Leda, dibujada por Aracne (met. 6, 109), Europa (met. 6, 846-875 y, en la misma tela de Aracne, met. 6, 102-107) y Dánae (met. 4, 611 y 6, 113). Ecos de estos versos se descubren en Estacio, pero hay un verso y medio que se puso muy pronto en relación; está en boca de Fineo, que reclama a Perseo a su sobrina Andrómaca.[25] Dice así: *Nec mihi te pennae, nec falsum versus in aurum* / *Iuppiter eripient* (met. 5, 11s.).[26] Estacio había utilizado *falsus,* pero al oro añade el adjetivo *versus*, que ha sido cuestionado y sustituido por conjeturas, pero que puede aludir al amor verdadero que hubiese sentido Júpiter por Violentila. Quevedo pudo pensar en los textos ovidianos y parece imposible que no recordase con sumo placer la bellísima oda 16 del libro tercero de Horacio, dedicada a «mostrar» el enorme poder del oro, y en la que las

[22] *Aethra* lo vemos en Verg. Aen. 5, 585, concertado con *siderea* (*nam neque erant astrorum ignes nec lucidus aethra / siderea polus*), con el significado de éter, región etérea, pero también significa, como en Estacio, una parte, el cielo. *Aethra, ae* y *aethera, ae* son menos frecuentes que *aether, eris*.

[23] Valga de ejemplo Natalis Comitis *Mythologiae sive Explicationes fabularum libri decem, s. l.,* Excudebat *Gabriel* Carterius, 1596, o Diccionarios como el *Dictionarium Historicum Geographicum, Poeticum*, Apud Iacobum Stoer, 1590, que sabemos que tuvo en sus manos; cf. Moya del Baño (2020: 58-59).

[24] Por cierto, es el primer texto de la literatura latina en que encontramos a Dafne; el segundo será el de Estacio. Sin embargo, era conocido, como muestran Hyg. fab. 203, que ofrece la historia, o Livio, por el que sabemos que en tiempos de Aníbal había una fiesta dedicada a Dafne (Liv. 33, 49, 6). Sobre el mito, sus textos y pervivencia, puede verse Castro Jiménez (1999).

[25] Cf. Handius (1817: 259-261) y Vollmer (1898: 249).

[26] «Ni te librarán de mí las plumas, ni Júpiter convertido en falso oro».

dos primeras estrofas se centran en mostrar cómo pudo Júpiter llegar a Dánae. Y no le pasaría desapercibido a don Francisco que Venus, en el caso de las amadas de Júpiter, no mencionó el nombre de ninguna. Tampoco mencionó el de Violentila; siempre lo hace con el pronombre demostrativo de primera persona (cf. *haec, hanc*), que indica, sin embargo, su presencia. No extraña que escribiera: *argutia mire dicta*, pues mucha agudeza, mucha sutileza de ingenio hay en estos versos. Quevedo admira el ingenio de Estacio, sus recursos, su modo de contar historias. Hasta aquí los mitos en favor de la belleza de Violentila.

3.2. Mire dictum et poetice de architectura

En la misma silva segunda Quevedo se asombra y emociona cuando observa en palabras de Estacio la mansión de Violentila, digna de una diosa, como él dice. En ella están los más famosos y preciados mármoles; son diferentes unos de otros; los hay de diversos lugares. En ella se disfruta de una temperatura privilegiada; en verano hay una frescura proporcionada por los árboles —de bosque añoso habla— que excluyen los rayos de sol, pero tampoco hace frío, pues la arquitectura se ha diseñado para este fin. Por eso, la temperatura es siempre semejante. Allí no hay cambio de estaciones. No se sufre su dureza. Parece, podríamos decir, una casa «inteligente». La naturaleza y la arquitectura lo habían logrado.

Quevedo parece ir caminando con Estacio por esta villa y, durante este caminar, a Quevedo le llaman la atención estos versos, aunque los que marca son los 153-157. Han movido su espíritu; se admira de que Estacio haya podido hacer excelente poesía en una temática como la arquitectura. Así decían:

> Digna deae sedes, nitidis nec sordet ab astris.
> hic Libycus Phrygiusque silex, hic dura Laconum
> saxa virent, hic flexus onyx et concolor alto
> vena mari, rupesque nitent quis purpura saepe
> Oebalis et Tyrii moderator livetaeni.
> pendent innumeris fastigia nixa columnis,
> robora Dalmatico lucent satiata metallo.
> excludunt radios silvis decussa vetustis
> frigora, perspicui vivunt in marmore fontes.
> nec servat natura vices; hic Sirius alget,
> bruma tepet, versumque domus sibi temperat annum.[27]
> (Stat. silv. 1, 2, 147-157)

[27] «Es una sede digna de una diosa y que no desmerece de los astros radiantes: allí el mármol de Libia y el de Frigia, allí verdean las duras piedras de Lacedemonia, allí refulgen el ónice variante y la piedra color del mar profundo y la que envidiar suelen la púrpura de Esparta y el tintorero experto con los calderos tirios. Se yerguen las techumbres, sustentadas por columnas sin número, y las vigas de roble resplandecen con sus tachones de metal dalmático. Las sombras que proyectan los árboles añosos detienen los ardores del sol; fontanas transparentes viven

Este pasaje, del que solo son subrayados por Quevedo los versos 153-157 (hasta *tepet*), comienza, a nuestro juicio, en el verso 147, ya que en él se dice que la casa, la mansión que habita Violentila es digna de una diosa, *digna deae sedes*, y la joven parecía una diosa; recordaría Quevedo que era digna de ser amada por un dios, y hasta de ser su esposa. Es una casa que brilla como lo hacen en el cielo las estrellas, y no hay que recordar que en el cielo tienen su morada los dioses; la oración negativa (*nec sordet*) está diciendo que su brillo es igual al de los astros y pone de relieve que ese brillo causa envidia. Estacio dedica seis hexámetros a hablar de ello; en los cuatro primeros enumera, prácticamente, todas las clases de mármoles que embellecían con su brillo y color las mansiones romanas, describiendo sus cualidades; en los dos últimos, los que Quevedo subrayó, los que hablaban de arquitectura y le hicieron escribir en el margen, hablaban del oro que en la estructura resplandece. Quevedo observa los techos (*fastigia*) que se inclinan o «cuelgan inclinados», apoyados (*nixa*) en un sinfín de columnas (*innumeris columnis*), que serían, lógicamente, de magníficos mármoles y ve que los artesonados de madera de roble[28] (*robora*) brillan (*lucent*) repletos (*satiata*) del metal dalmático (*Dalmatico metallo*), es decir, del oro que se extrae de las minas de Dalmacia. Pero Estacio valora más todavía que la belleza y riqueza de la morada el hecho de que se adapte a la naturaleza en la que está enmarcada, y logre un clima propicio, pues los fríos (*frigora*) echados (*decussa*) por las vetustas selvas (*sylvis vetustis*) excluyen (*excludunt*) los rayos del sol (*radios*); allí nace el agua; manantiales cristalinos (*fontes perspicui*) tienen vida (*vivunt*) en el mármol; y no conserva (*nec servat*) la naturaleza (*natura*) sus veces (*vices*); el Sirio (*Syrius*) pasa frío (*alget*), el solsticio de invierno (*bruma*) está algo caliente (*tepet*) y la casa (*domus*) modera para sí la estación (pues este valor tiene aquí *annus*) que vuelve (*versumque domus sibi temperat annum*).

La villa de Violentila que describe Estacio responde, ciertamente, al prototipo de mansión romana; Quevedo recordaría lo que había leído en Marcial, Plinio, Séneca, o Prudencio; eran descripciones semejantes.[29] Y quizá sintió que había vida en ellas. En Estacio se ve con claridad; el participio *nixa*, de *nitor* (apoyarse, hacer esfuerzo), es propio de los seres vivos; *satiata* parece humanizar los *robora,* que se quejan de tener que «soportar» tanto oro, pues no eran finas láminas, sino piezas de peso. También don Francisco pudo asentir cuando se menciona el metal dalmacio.

---

entre los mármoles. Y la naturaleza no observa sus contrastes; siente allí frío Sirio, el invierno se entibia y las moradas templan los cambios de estaciones». Trad. Torrent García (1995: 41). En el v. 154 el texto que traduce ofrece *demissa* en vez de *decussa.*

[28] Preferimos entender «artesonados» a «vigas», aunque Estacio en 1, 2, 36 hablaba de *auratae trabes.*

[29] Cf. Mart. 2, 14, 9-10; Plin. nat. 33, 57; Sen. epist. 90, 9; y, más tarde, Prud. apoth. 276-278. Puede verse un amplio comentario en Handius (1817: 276-278).

Sabía que el César era el dueño de las minas de las que se extraía el oro. Luego contemplaría una naturaleza llena de vida gracias a los árboles y al agua que en ella abundaban; y pensaría en la buena temperatura que allí se podía disfrutar; y le debió de gustar que Estacio acudiese a las palabras adecuadas para afirmar que en esa *villa* no se sufrían los rigores del verano ni los del invierno; allí no existen esas estaciones y Quevedo sonreiría al descubrir el guiño al lector que hace Estacio con *nec servat natura vices,* que recuerda claramente a Horacio (carm. 4, 7, 4: *mutat terra vices*), diciendo otra cosa distinta; en cuanto a la vida de las fuentes, pensaría en las ninfas del agua, pero también en Virgilio, que escribía: *caeruleus amnis vivit* (Verg. ecl. 5, 51s.). También le agradaría imaginar a Sirio pasando frío, cuando los días más calurosos del verano son aquellos en los que Sirio brilla en el cielo;[30] y lo mismo ocurriría cuando piensa en que se pone caliente la *bruma,* es decir, el invierno o, mejor, el solsticio de invierno. En casa de Violentila las cosas son distintas. Aunque Quevedo no subrayó la última frase, parece lógico que la tuviera presente; no por casualidad afirma Estacio que la casa tiene la virtud de moderar las estaciones que, lógicamente vuelven, pero la *villa* no siente el frío ni el calor que en los demás lugares sí se sufría. Está diciendo, sin decirlo, que existe una eterna primavera, como corresponde a las mansiones divinas, y esta se ha conseguido con trabajo y arte, con la unión de naturaleza y arquitectura. Estacio, a juicio de Quevedo, ha elegido y cuidado cada una de sus palabras. Ha logrado una poética descripción. Ha hablado de arquitectura de un modo admirable (*mire*) y poético (*poetice*).[31]

3.3. Mire dictum

En la misma silva encontraremos de nuevo a Venus, identificada ahora con la Naturaleza creadora; nos hace recordar la Venus del cuadro de «La Primavera» de Botticelli, y también la del Proemio de Lucrecio.[32] Ahora es la diosa la que se ocupa de que la vida continúe; es la diosa del mantenimiento de la *series rerum*. Ella favorece el matrimonio y, por eso, quiere que los jóvenes se casen y actúen, como hace la Naturaleza creadora, renovando la vida. Quevedo debió de impresionarse con este modo de presencia de la diosa del Amor. Venus, ciertamente, anima a Violentila a unirse a Estela, a renunciar al retiro que en plena juventud mantiene. No ha recibido tantos dones para vivir en soledad, le dirá. Ya ha desdeñado a

[30] Sirio es la estrella más brillante de la constelación del Perro, *Canis* o *Canicula* («perro» o «perrita»); también la estrella más brillante de las que brillan en el cielo. Cf. Ruiz de Elvira (1975: 484-485). Estaba en el cielo en los meses de julio y agosto.

[31] Continúa Estacio alabando la presencia de la Naturaleza en la mansión (árboles, fuentes), que logra que se mantenga una misma agradable temperatura todo el año.

[32] Es sabido que Botticelli pintó este cuadro al dictado de los textos, sobre todo, de Lucrecio, Ovidio, *Fasti* y Séneca, *De officiis.* Mucho y de gran interés se ha escrito sobre este cuadro; sobre ello puede verse Moya del Baño (1995).

muchos pretendientes. Debe casarse con Estela; de él enumera todas sus cualidades y sabe que está llamado a grandes triunfos. Tiene que casarse con él. Se lo ordena,[33] aunque le dejará claro a continuación que ella es la que decide. Con una interrogativa retórica le hace saber que ese matrimonio se realizará; ella ha logrado y logra que se unan todos los seres, aves, ganados, fieras. Y es más. Es la responsable de otra unión, sin duda, mucho más importante. Ella también se atribuye las nupcias del Cielo y la Tierra. Así lo dice:

> quas ego non gentes, quae non face corda iugavi?
> Alituum pecudumque, mihi durique ferarum
> non renuere greges; ipsum in connubia terrae
> aethera (cum pluviis rarescunt nubila) solvo.
> sic rerum series, mundique revertitur aetas
> (Stat. silv. 1, 2, 183-187)

Quevedo solo subrayó desde *ipsum* (v. 185) hasta *aetas* (187), pero los anteriores versos no lo dejarían indiferente. En ellos Estacio ha querido reflejar el estado de ánimo de la diosa, que está inquieta porque quiere conseguir que Violentila acepte voluntariamente su propuesta. Las palabras de Venus parecen ser pronunciadas casi vertiginosamente, todo está en relación; la elección de los términos y el orden en que aparecen están muy pensados. El verso 183, dividido en dos partes que se complementan, con una interrogativa que tiene una clara respuesta, es muy elocuente. Muy adecuadamente pregunta Venus: ¿A qué gentes (*quas gentes*) no (*non*) [uní (*iugavi*) yo (*ego*) con la antorcha nupcial (*face)*], qué corazones (*quae corda*) no uní (*non iugavi*) con la antorcha nupcial (*face*)? En cuanto a la pregunta, se deduce con claridad la respuesta, que no se da. A todos los unió ella, algo que confirma a continuación la propia diosa: No dijeron que no (*non renuere*) los grupos (*greges*) de las aves (*alituum*) y del ganado (*pecudumque*), ni los duros (*durique*) para mí (*mihi*) [grupos (*greges*)] de las fieras (*ferarum*). Y después añade (son los versos marcados por Quevedo) una importante muestra de su poder, diciendo: Al mismo cielo (*ipsum aethera*), cuando los nublados (*cum nubila*) se deshacen o se hacen menos espesos (*rarescunt*) en lluvias (*pluviis*), lo disuelvo o lo hago líquido (*solvo*) para la unión matrimonial (*in connubia*) de la tierra (*terrae*). Así (*sic*) el orden o la sucesión de las cosas (*series rerum*) y la edad del mundo (*aetas mundi*) se renueva (*revertitur*).

Mucho valoraría este texto don Francisco; es otra pieza que sabemos que le gustaba. Pensaría en Lucrecio; sabe que en estos versos la diosa está hablando como la *alma Venus* del Proemio lucreciano (Lucr. 1, 2); esta mostraba con gran

[33] Es la conclusión a la que llega. Dos imperativos, introducidos por «ergo» lo dejan claro: *ergo age, iunge toros, atque otia deme iuventae* (v. 182).

concisión una parte de lo que el poeta le dedica en los siguientes versos; le decía en su Proemio-Himno que por ella toda clase de animales es concebida y contempla al nacer la luz del sol,[34] y también que las aves del aire, golpeados sus corazones por la fuerza del amor, dan señales de su venida, y que, por eso, los fieros rebaños retozan por los abundantes pastos.[35] Quevedo admiraría la concisión de Estacio y su capacidad de, con pocas palabras, evocar todo un mundo. Y también, al leer *gentes,* pensaría en Virgilio, *Eneida* 5, 643 (*Arrectae mentes, stupefactaque corda / Iliadum*.).[36] Quizá le pareció llamativa la «unión» de *gentes* y *corda;* sin embargo, lo más posible es que descubriera que Estacio, en diálogo con Virgilio, se apartaba deliberadamente de él, al preferir *gentes* a *mentes*. Los versos que destaca en su ejemplar Quevedo tenían detrás a muchos poetas que habían hablado de las nupcias del Cielo y la Tierra, pero Quevedo pensaría, como lo debió de hacer Estacio, en las *Geórgicas* de Virgilio (georg. 2, 325-327): *tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether / coniugis in gremium laetae descendit, et omnis / magnus alit magno commixtus corpore fetus*.[37] Y Quevedo también pensaría que antes de Virgilio Lucrecio ya había escrito dos hexámetros espléndidos: *postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether / in gremium matris terrai praecipitavit*[38] (Lucr. 1, 250s.), que conoció el poeta de Mantua. Se daría cuenta Quevedo de que Lucrecio y Virgilio ya se referían al Cielo con *aether,* y de las semejanzas y diferencias de los textos de los dos autores latinos. Debió de ser una larga parada ante ellos.[39] Otra parada hizo en el final del pasaje estaciano al escuchar: *rerum series,* pues la expresión lo condujo a Cicerón, *De legibus* 1, 52, o a Lucano, 5, 177ss.,[40] sin dejar fuera de su admiración los versos siguientes de Lucrecio (262-264), de los que Estacio tomaría también la idea.[41] ¡Cuántas voces descubrió en un breve texto! Se debió de sentir identificado

[34] Cf. Lucr. 1, 4-5: *per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis*.

[35] Cf. Lucr. 1, 12-14: *aeriae primum volucris te, diva, tuumque / significant initum perculsae corda tua vi. / inde ferae pecudes persultant pabula laeta.*

[36] *Mentes* y *corda* los encontramos en Sil. 3, 5; 8, 118; y 13, 90.

[37] Trad.: «Entonces el Cielo, padre omnipotente, con sus fecundas lluvias desciende al regazo de la feliz esposa, y grande con su gran cuerpo alimenta a todas sus criaturas».

[38] Trad.: «Finalmente perecen las lluvias cuando el padre Cielo las ha hecho caer en el regazo de la madre Tierra». Continuará Lucrecio dando cuenta de los frutos de esa unión (vv. 252-261): mieses, ramas verdes en los árboles, y darán víveres a bestias y niños, y retozarán en los prados las reses, etc.

[39] Pueden verse las notas de Poliziano a los versos de Estacio; cf. Poliziano (1975: 247-249) y los comentarios de La Cerda a los de Virgilio; cf. La Cerda (1608: 336-337).

[40] Cf. Cic. leg. 1, 52: *Sed videtisne quanta series rerum sententiarumque sit, atque ut ex alio alia nec tantur?,* y Lvc. 5, 177-182: *venit aetas omnis in unam / congeriem, miserumque premunt tot saecula pectus, / tanta patet rerum series, atque omne futurum / nititur in lucem, Vocemque petentia fata* (180) */ luctantur; non prima dies, non ultima mundi, / non modus Oceani, numerus non deratharenae.*

[41] Lucrecio también hablaba en los versos 262-264 de *rerum series,* aunque no con esas palabras. Concluía insistiendo en uno de sus axiomas, afirmando que nada muere del todo, que la Naturaleza rehace la vida, sin permitir que nada nazca a no ser de una muerte ajena (*haud igitur penitus pereunt quae cumque videntur, / quando alit ex alio reficit natura nec ullam / rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena*.).

con Estacio. En fin, estos versos los debió de leer y releer Quevedo; su contenido y forma debieron de mover su admiración hacia Estacio. Quizá por todo ello escribió en el margen «¡Bien dicho!», *mire dictum!*

Hasta aquí los tres pasajes que admiró Quevedo en la silva 1, 2. Dos lugares de la silva 1, 3 también lo emocionaron. Ya había alabado Estacio la mansión de Violentila; en la silva tercera elogiará con mucho pormenor y ricas noticias la *villa* de un amigo, que ofrecía preciosas descripciones.

3.4. Mire de sculptura et poetice et eleganter (Stat. silv. 1.3. 47)

La Villa de Manilio Vopisco es una maravilla y la descripción es también bellísima. Lo primero que valora Estacio, como en la mansión de Violentila, es la agradable temperatura que se disfruta allí (no hace calor ni tampoco frío). Es una casa diseñada por *Voluptas;* sobreabunda el Placer. La diosa Venus la roció con sus propios perfumes, la acarició con sus cabellos, como si de un ser vivo se tratara, y mandó a sus Amorcillos que no se alejaran de ella. Estacio no puede olvidar su visita a la villa y recuerda todas sus maravillas, la dulzura del suelo, la belleza de los parajes, el río Anio, que discurre en medio de la *villa,* abandonando su violencia en muestra de concordia, y destaca, sobre todo, la paz que en esa casa y en ese lugar reina siempre inalterable. Estacio no sabe por dónde comenzar; todo merece ser ensalzado, la arboleda, los baños, el silencio, el río. Ha visto muchas cosas, y en los versos 46 y siguientes comenzará la descripción de lo que ha visto. Así dice:

> Vidi artes veterumque manus variisque metalla
> viva modis. labor est auri memorare figuras.[42]
> (Stat.silv. 1, 3, 47-48)

Vi (*vidi*) las artes y las manos (*artes -que manus*), es decir, las obras de arte, de los antiguos (*veterum*), lógicamente, se refiere a «artistas antiguos», y (*-que*) a metales vivos (*metalla viva*) de diferentes maneras (*variis modis*). Cuesta trabajo (*labor est)* mencionar (*memorare*) las imágenes de oro (*auri figuras*).

Estacio lo ha explicado muy bien. No en balde lo ha visto, y lo destaca poniendo el verbo en posición inicial; no refiere algo escuchado; él lo ha visto. Son obras de arte que menciona en orden de más a menos; primero los metales (¿bronce?) con los que se han hecho esculturas de personas que parecen estar vivas, que recuerdan versos de Virgilio, en los que se lee: *spirantia signa, spirantia aera, vivos vultus*.[43] Quevedo, sin duda, los recordaría. Él ha ido leyendo encantado y son

[42] «Allí he visto obras de arte de antiguos artesanos y yacimientos vivos componiendo su múltiple armonía. El recuerdo sería fatigoso de las preseas de oro».

[43] Cf. Verg. georg. 3, 34 (*stabunt et Parii lapides, spirantia signa*) y Verg. Aen. 6, 847-848: *excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus.*

muchos los versos capaces de haber suscitado su emoción, pero aquí sintió y expresó que Estacio había hablado sobre escultura de modo admirable, poético y elegante: *mire de sculptura et poetice et eleganter.*

3.5. Argute et mire de ornatu

Estacio caminaba por la silva tercera del libro primero recorriendo con su mirada la enorme belleza que había en la *villa* de su amigo, y se dio cuenta de que pisaba, sin saberlo, otro tesoro (*calcabam inopinus opes,* v. 53); él lo describirá:

> nam splendor ab alto
> defluus et nitidum referentes aera testae
> monstravere solum, varias ubi picta per artes
> gaudet humus. suberantque novis Asarota figuris.
> expavere gradus.[44]
> (Stat. silv. 1, 3, 53-57)

En este pasaje Quevedo acompaña a Estacio y compartiría la reacción de Estacio al ver también el tesoro que estaba bajo los pies del poeta que recorría la casa de Vopisco. Del texto ha puesto de relieve con su subrayado dos expresiones muy elocuentes: *monstravere solum* (v. 55) y *expavere gradus* (v. 57). Lo vemos asintiendo a sus palabras cuando le escuchaba decir: En efecto (*nam*), el resplandor (*splendor*) que se derrama (*defluus*) desde lo alto (*ab alto*) y las tejas (*testae*) que hacían pasar (*referentes*) el nítido cielo (*nitidum aera*) mostraron (*monstravere*) el pavimento (*solum*), en el que (*ubi*) se alegra (*gaudet*) la tierra (*humus*) pintada o adornada con vivo colorido (*picta*) por variadas artes (*per varias artes*); estaban debajo de (*suberant*) las novedosas figuras (*novis figuris*) los mosaicos (*asarota*). Mis pasos (*gradus*) se asustaron (*expavere*). Quevedo, escuchando a Estacio, estaría muy atento a lo que veía y describía; deduciría que en la morada en que estaba habría un tragaluz; sería de una piedra transparente, a través de la cual, lógicamente, penetraba la luz; las tejas debían de ser también transparentes, vitrificadas. Quevedo recordaría que varios autores hablaban de ello.[45] El pavimento estaba muy adornado (*humus picta*); se habla de nuevas o novedosas figuras y también de mosaicos (*asarota*). Debían de ser espectaculares los de la mansión de Vopisco, pues, cuando Estacio los vio, se quedó parado, asustado o, quizá lleno de asombro. La misma sensación tendría Quevedo; no por casualidad subraya

[44] «La luz que se derrama de la altura y el reflejo en las tejas del aire luminoso me mostraron el suelo, donde se alegra el pavimento, que, decorado con artística fantasía, supera a todos los mosaicos por sus figuras nunca vistas: mis pasos se asombraron». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 33). En el texto que traduce se lee *superatque* en vez de *suberantque.*

[45] Vitrubio, Plinio, Séneca y el mismo Estacio en otro lugar; cf. Vitr. 5, 10, 3; Plin. nat. 36, 189; Sen. epist. 86, 6; y Stat. silv. 1, 5, 42.

gradus expavere. Querría hacerse una idea exacta de lo que Estacio describía y, por eso, también le dio su protagonismo al término *asarota* pues lo escribe en el margen, una palabra bastante rara,[46] que quizá conocía.[47] Es también posible que lo destacara porque se alegrara de que Estacio lo hubiese incluido en su silva. «*Asarotum, i,* transcripción de ἀσαρώτον, significa 'no barrido' (de σαίρω, «barrer» y ἀ- privativa); designa un pavimento hecho de mosaico. Llamose *asarotum* porque en un principio sus dibujos representaban un suelo con las sobras de la cena sin barrer».[48] Pero, después de hablar de que el suelo se alegra, de *variae artes*, ¿qué querría decir *suberant novis Asarota figuris*? Pensaría en que en el pavimento habría dibujadas unas figuras grandes, de vivos colores, sobre una base en la que también permanecían los restos que caían de las mesas. El sujeto del verbo en plural (*suberant*) es *asarota* y el complemento, en dativo, *novis figuris*.[49] Diversas técnicas deberían haberse utilizado. La descripción del pavimento, que pudo ver muy bien porque estaba iluminado gracias al *specularium* o vidriera del techo, es, ciertamente, muy interesante, y Quevedo debió de quedar asombrado; por eso valora mucho estos versos que ha escrito Estacio sobre la decoración de una parte de la *villa* de Vopisco. Lo dejó escrito de su puño y letra.

3.6. Exanimem divina imprecatio

Ha llegado Quevedo al libro quinto, y se ha detenido en unos versos de la primera silva, que son de un contenido muy distinto al de los que le han emocionado antes; ahora su emoción es todavía mayor. La silva es un *epicedion in Priscillam*; en ella «se llora y alaba a una persona muerta», a Priscila, esposa de Abascancio. Cantaba Estacio la *pietas* del esposo, que sigue llorando la ausencia de Priscila después de haber pasado dos años de su muerte.[50] Quevedo se conmueve, cuando lee los versos

[46] Es un término, ciertamente, escaso; solo dos ejemplos conocemos en los textos latinos antiguos, uno de Plinio (Plin. nat. 36, 184), y este, de Estacio. Plinio en el libro 36, al hablar de los «pavimentos» informa de que en los pavimentos los griegos sustituyeron las piedras de diversos colores por tejuelas de colores diferentes; con ellas, en Pérgamo, el célebre Sosos hizo un pavimento en el que se dibujaban los restos de las comidas que se echan al suelo, es decir, se dibujaba un suelo no barrido; por eso Sosos, el que hizo ese mosaico, lo llamó suelo no barrido (*asaroton*). Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/Soso_de_P%C3%A9rgamo#/media/Archivo:Restes_du_banquet,_mosa%C3%AFque.jpg. En esta clase de pavimentos no solo se dibujaban, con las tejuelas de colores diversos, los restos y mondaduras de la cena que caía al suelo, sino también otras figuras.

[47] Es muy posible; Plinio era un autor leído por Quevedo.

[48] Cf. Commeleran y Gómez (1907: 123), que resume a Plinio.

[49] La traducción con *suberant* sería algo así: «los mosaicos (asaróticos) estaban debajo de las novedosas figuras». Con la *lectio* unánime *superat* (en singular): «la tierra supera los mosaicos (asaróticos) con sus novedosas figuras» los términos de la frase cambian su función; el sujeto no puede ser *asarota;* lo es *humus* de la oración anterior (*gaudet*); *asarota* es el complemento directo, y *novis figuris,* en ablativo, el complemento circunstancial. Las figuras podían ser de animales. El pavimento de Vopisco sería semejante a los de Sosos.

[50] El epicedio estaciano ofrece, lógicamente, un abanico de temas, insistiendo, por ejemplo, en que los hados envidiosos segaron la belleza y la vida de Priscila, o en que nada consiguieron las súplicas del esposo, o en que el César, con todo su poder, no pudo evitar su muerte.

en los que Estacio rememora lo que dijo Priscila en su lecho de muerte a su marido. Estacio se detendrá en cómo Priscila abraza a su esposo sin dejar de mirarlo, y cómo es ella la que lo consuela y anima, dándole sabios consejos; así lo dice Estacio:

> Tum sic unanimum moriens solatur amantem[51] (5, 1, 176).

Quevedo solo subraya un adjetivo, *unanimum*, en este verso, pero es claro que las palabras que pone en el margen expresando su emoción se refieren a todas las palabras que le dirige Priscila a Abascancio; son las que motivan que califique de *divina* la *imprecatio* al marido, que está, como bien indica Quevedo en su anotación, «exánime», sin hálito de vida. Escuchamos a Quevedo y vemos que don Francisco, aunque sabe que la esposa es la que se está muriendo, se refiere a Abascancio como «exánime»; ciertamente, así lo veía su esposa: «sin señal de vida» o «sin vida», «sumamente debilitado» o «sin aliento»; eso es en latín *exanimis*. La *imprecatio*, es decir, el ruego o petición (este es aquí su significado) que hace al marido Priscila la siente Quevedo de naturaleza superior (*divina*), propia de seres divinos, no de un ser humano. Escucharemos con Quevedo el principio y final de la *imprecatio* y aprobaremos, sin duda, el calificativo (*divina*) que escogió.

> pars animae victura meae, cui linquere possim
> o utinam, quos dura mihi rapit Atropos annos:
> parce, precor, lacrimis, saevo ne concute planctu
> pectora, nec crucia fugientem coniugis umbram.[52] 180
> (Stat. silv. 5, 1, 177-180)

Quevedo está escuchando a Estacio, que pone estas palabras en boca de Priscila: «Parte de mi alma (*pars animae meae*) que seguirá viva (*victura*), a la que (*cui*), oh, ojalá (*o utinam*) pudiera (*possim*) dejar (*linquere*) los años que (*quos annos*) la insensible Átropo (*dura Atropos*) me (*mihi*) roba (*rapit*): te ruego (*precor*), deja de llorar (*parce lacrimis*), no hieras (*ne concute*) tu pecho (*pectora*) con un llanto cruel (*saevo planctu*), y no atormentes (*nec crucia*) a la sombra (*umbram*) que se aleja (*fugientem*) de tu esposa (*coniugis*)». Quevedo, como todos los que la escucharan, se emociona. Potencia su emoción el vocativo *pars* y la interjección *o*, reforzada por el adverbio *utinam,* que expresa deseo («oh, ojalá»). Recordaría, sin duda, al leer *pars animae meae*, el *dimidium animae meae* horaciano (carm. 1, 3, 8),[53] y vería cómo Estacio ha elegido *pars* para sustituir a *dimidium*; y quizá

[51] «Entonces así, muriéndose, consuela al amante que siente lo mismo que ella».

[52] «Tú, parte de mi alma que seguirá viviendo, y a quien así pudiera dar los años que la inclemente Átropo me roba: ten el llanto, te ruego, y no hieras tu pecho con golpes crueles y no martirices la sombra fugitiva de tu esposa». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 212).

[53] Es bastante probable que también recordara el *quantaque nostrae / pars tua sit, Cornute, animae, tibi, dulcis amice* de Persio (5, 22s.), al que tanto admiraba.

pudo pensar que Abascancio, a juicio de la esposa y de Estacio, no era exactamente la mitad del alma de Priscila, o bien, interpretación preferible, quiso dedicar un homenaje de admiración al poeta venusino, pero no imitarlo del todo; así actuaba Quevedo también. Lo que sí le parecería un acierto a Quevedo es el lugar que ocupa en el sintagma *victura,* participio que acompaña a *pars,* en medio de «de mi alma» (*meae* y *animae*), destacando que, aunque ella muere, una parte de su alma sigue viva en el alma de su marido, pues son una sola alma; de modo que, a pesar de que no ha usado el *dimidium* que había en Horacio, ha querido expresar idéntica idea. Quevedo ha sentido lo que dice esta mujer. En sus palabras destaca lo principal. Priscila ha puesto en primer lugar *pars* y en final de verso, en la cláusula hexamétrica, dos verbos, *linquere* y *possim*, antes del *utinam.* A esa parte de su alma que está destinada a vivir, es decir, a Abascancio, ella querría dejarle —añadirle— sus años, los años que (*quos... annos*) le roba la Parca; ha acudido a una oración de relativo en la que el término *annos* está incluido, colocado en el final de verso. Quevedo aplaudiría también que Estacio haya recogido tan bien las palabras de Priscila. Y debe de considerar preciosos los tres imperativos, contundentes: *parce, concute* y *crucia,* tres propuestas (yusivas) que Priscila hace a su esposo, que acepte de buen grado el destino (*parcere lacrimis, non concute repectora planctu, non crucia refugientem*).

Priscila seguirá confortando y dando consejos a su marido.[54] Quevedo seguiría escuchándola, pero tenemos que ir al final que describe Estacio:

> Haec dicit labens sociosque amplectitur artus
> *haerentemque* animam non tristis in ora mariti
> transtulit et cara pressit sua lumina dextra.[55]
> (Stat. silv. 5, 1, 194-196)

Quevedo, ciertamente, va escuchando al poeta y con él vive el triste momento: Esto (*haec*) dice (*dicit*) mientras se está muriendo (*labens*), y abraza (*-que amplectitur*) los miembros de su compañero (*socios artus*), y sin tristeza (*-que non tristis*) transfirió (*transtulit*) a la boca del marido (*in ora mariti*) su alma (*animam*) que se adhiere (*haerentem*) —a ella, a la boca, para darle vida—, y apretó (*pressit*) sus ojos (*sua lumina*) con la querida mano (*cara dextra*), lógicamente, del marido. Quevedo era testigo de cómo muere, y valoraría el acierto de un término tan descriptivo como *labens,* que Estacio prefiere a *moriens,* y que indica que ella va

[54] Le dice que su vida con él ha sido plenamente feliz y se centra en darle a él, como una buena mujer romana, los consejos necesarios; lo anima a seguir su camino, a estar al lado del Príncipe, pero añadirá el más importante de los consejos; le dice que no se olvide de ofrecerle unas honras fúnebres que le garanticen su recibimiento en el Eliseo.

[55] «Así dijo, muriente, y abrazó el cuerpo de su compañero, y sin entristecerse, hizo pasar su alma enamorada a los labios de su esposo y con la mano amada cerró sus propios ojos». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 213).

cayéndose, como rodando, vacilante. El adjetivo *socius* (*socios artus*) para referirse a los miembros de su marido pone de relieve que es su compañero, su cómplice, que ambos son iguales. No sabemos si eso le agradó tanto a don Francisco. La fortaleza de ánimo de Priscila (*non tristis*) contrasta con su estado (*labens*), pero se compadece bien con el beso en la boca que Priscila le da a su esposo. A Quevedo le emocionaría cómo describe ese beso con el que quiere transferir (lo hizo) a la boca de Abascancio (*in ora mariti*) su alma que se adhiere (*haerentem*, *sc*., a la boca) —para darle vida, se sobreentiende. La elección del verbo *haereo* es muy feliz. Quevedo contemplaría, como hacemos nosotros, ese beso. Y quizá recordó que Ovidio podría estar detrás de esta imagen.[56] Y también repararía Quevedo en el modo de describir ese momento entre la vida y la muerte, en que la esposa ayuda a su marido a «cerrar sus ojos». Ella guía su mano. No utilizó el verbo *claudo* (*clausit* en perfecto), sino *premo* (*pressit lumina*); ella fue la que los apretó, apretando la mano del marido en sus ojos. Estacio decía «con la querida mano».

Las ideas encuentran palabras justas y conmovedoras. No es extraño que hable de *divina imprecatio* Quevedo. Aquí hay emoción de verdad. Estacio ha conseguido sacar al ser humano que es Quevedo, sensible, un Quevedo que no es tan misógino, y que quizá ocultó su sensibilidad, mostrando lo contrario.

3.7. Mire dictum de visu

Tres veces vemos a Quevedo emocionado con textos de la silva segunda del libro quinto. Este poema es un propémptico. Estacio despide a su amigo Crispino, al que, lógicamente, elogia. Estacio sabe que no va muy lejos (va a las tierras tirrenas, a Etruria) y que va a volver pronto, pero le duele su marcha; habla de dentellada en su pecho (*mea secreto velluntur pectora morsu,* v. 3) y de que sus húmedos ojos derraman gruesas lágrimas (*udaque turgentes impellunt lumina guttas,* v. 4); Estacio es consciente de que su reacción no corresponde a la realidad; que solo sería lo normal si el viaje por mar fuese largo y peligroso; su comportamiento es como si así fuera. En esta «despedida» sitúa el verso que considera admirable y subraya Quevedo, el último:

> ceu super Aegaeas hiemes abeuntis amici
> vela sequar spectemque ratem iam fessus ab altis
> rupibus atque oculos longo querar aere vinci.[57]
> (Stat. silv. 5, 2, 5-7)

[56] Así decía Ov. met. 7, 860-861: *et in me / infelicem animam nostro que exhalat in ore* («y en mí y en mi boca exhala su infeliz alma»); son palabras de Céfalo que refiere lo que hizo su esposa Procris, herida de muerte. Antes, ella le había dirigido otras (vv. 852-856), que quizá tuvo en cuenta Estacio. Quevedo pudo pensarlo así.

[57] «Como si persiguiera con la vista las velas de un amigo que marchara sobre las aguas bravas del Egeo, y viera, ya cansado, su esquife desde las altas rocas y lamentara que mis ojos se sintieran vencidos por el espacio inmenso». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 216).

Tres verbos, introducidos por *ceu* («como», «así como»): *sequar*, *spectem* y *querar*, y sus respectivos complementos, muestran a la perfección lo que suele hacerse en semejantes ocasiones: la primera, seguir (*sequar*), lógicamente, con sus ojos, las velas (*vela*) del amigo que se marcha (*abeuntis amici*) por el mar Egeo, pero lo dice de un modo que transmite bien el temor que siente Estacio (*super Aegaeas hiemes*), o sea, el barco va sobre unas aguas peligrosas, que lo son por las tormentas (*hiemes*); ellas hacen que lo sean;[58] el poeta teme por su amigo. El siguiente verbo va unido por la conjunción enclítica y destacado por su posición al lado del anterior (*sequar spectemque*), uno al final de su frase, el segundo en el inicio de la siguiente, y por eso se potencian; los dos indican la mirada del que despide, pero la vista es diferente según camina el barco; primero sigue con los ojos las velas (*vela sequar*), luego ve (*spectem*) a lo lejos la nave (*ratem*), pero sin distinguir las velas; ha pasado tiempo, porque para poder seguir viendo la embarcación ha tenido que buscar un lugar elevado, se ha subido a lo alto de unas rocas (*ab altis rupibus*). Quevedo sigue de cerca lo que dice y hace Estacio; y observaría dos oraciones formando un bloque en clímax ascendente (*sequar, spectem*), pues ha podido sentir el cansancio de Estacio (cf. *fessus*); ha advertido que su vista no alcanza, y no puede olvidar el peligro que Estacio evoca con el término, muy del gusto de Propercio u Ovidio, *ratis,* una balsa o una barca de remos incapaz de soportar las tormentas, aunque se utiliza, lógicamente, por su significado de nave. Al lado de este bloque, e introducido por *atque*, que pone atento al lector sobre el cambio o la intensificación del contenido, Quevedo encontraría *querar*; el protagonista se podría quejar de no ver ya nada del barco ni del amigo. Se ha tratado de una lucha y ha sido vencido; por eso se quejaría de que sus ojos (*oculos*) sean vencidos (*vinci*) por la distancia, que significa con un *longum aer* (un sintagma que parece creación suya),[59] o sea, han sido vencidos por el lejano cielo (*longo aere*), o lo que es lo mismo, el que se contempla en el horizonte. El amigo se lamenta; a sus ojos acudirían las lágrimas. También es posible que los ojos de Quevedo, que ha vivido semejantes momentos, se humedecieran, aunque fuese levemente. En cambio, no puede decirse que sea levemente la manera en la que aprueba y alaba cómo ha hecho poesía ese adiós, ese ansia de ver. En Estacio predomina la concisión, el adecuado orden de palabras, la elección de los términos, que hacen brillar su grandeza verbal. Quevedo lo admira.

3.8. Pulchra comparatio

En la misma silva, en la que Estacio se centra en las alabanzas de su amigo Crispino, acudirá el poeta a un símil que no ha dejado indiferente a Quevedo. Estacio

[58] Casi proverbiales son las tempestades en las Cícladas; cf. Moya del Baño (2021: 105s., 116). Estacio habla de las Cícladas en varios textos (cf. pp.116-120); sobre las tempestades, en Theb. 3, 432-439 (cf. pp. 119s.).

[59] La utiliza en Theb. 10, 459.

sabe que Roma espera a su amigo; que en él tiene puesta su esperanza. Crispino no es plebeyo, pero tampoco un noble patricio; en su familia, eso sí, ya ha habido senadores; su padre, incluso, fue cónsul electo. No es, por tanto, un advenedizo; lo conocen y lo valoran. Por eso, para mostrar de qué modo se le espera, acude a un símil que podían entender maravillosamente Crispino y quienes en él confían. Lo esperan como esperan en el Circo a un caballo muy especial.

> Romulei qualis per iugera Circi,
> cum pulcher visu titulis generosus avitis
> exspectatur equus, cuius de stemmate longo
> felix demeritos habet admissura parentes,
> illum omnes acuunt plausus, illum ipse volantem
> pulvis et incurvae gaudent agnoscere metae:
> sic te, clare puer, genitum sibi Curia sensit.[60]
> (Stat. silv. 5, 2, 20-27)

Quevedo califica de *pulchra* esta comparación y, ciertamente, lo es; y es muy oportuna, pues todo lo que se dice del caballo, *mutatis mutandis*, es aplicable a Crispino; las expectativas que el animal provoca son semejantes a lo que la Curia espera de él. Estacio ha tenido el acierto de poner en su silva un espectáculo muy romano del que ofrece unas pocas, pero claras, notas; todos los versos se dedican a él, pero solo un verso (el 27) dice todo del joven amigo. Escuchamos con Quevedo lo que escribe Estacio: Cual (*qualis*) por las yugadas (*iugera*) del Circo de Rómulo (*Romulei Circi*), cuando (*cum*) es esperado (*exspectatur*) un caballo (*equus*) hermoso de ver (*pulcher visu*), de buena raza (*generosus*) por el renombre de sus antepasados (*titulis avitis*), de cuyo dilatado árbol genealógico (*cuius de stemmate longo*) el feliz cubrimiento de las hembras (*felix admissura*) tiene (*habet*) parientes (*parentes*) ganadores (*demeritos*), a él (*illum*) todos los aplausos (*omnes plausus*) lo estimulan (*acuunt*), a él (*illum*) que vuela (*volantem*) el mismo polvo (*ipse pulvis*) y las dobladas metas (*incurvae metae*) se alegran (*gaudent*) de reconocerlo (*agnoscere*), así (*sic*), ilustre joven (*clare puer*), la Curia (*curia*) te (*te*) ha sentido (*sensit*) nacido (*genitum*) para ella (*sibi*).

Estos versos de Estacio llamarían de modo especial la atención de Quevedo; se trata de una creación poética digna de alabanza; encontramos una visión humanizada del animal, un hermoso ejemplar, que es digno de sus ancestros, un heredero de sus virtudes y de sus premios, y que siente el reconocimiento del público que

[60] «Tal se espera en las amplias yugadas del Circo de Rómulo a un caballo de hermosa presencia, notable por los títulos de sus antepasados, de cuya dilatada ascendencia solo cuenta su cuadra fecunda con abuelos gloriosos: es a él al que todos los aplausos estimulan; el propio polvo y las redondas metas se regocijan cuando lo reconocen por su vuelo. Así, joven ilustre, ha sentido la Curia que para ella naciste». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 217-218).

lo aplaude y lo anima, y del propio Circo, su arena, su polvo, las metas por las que pasa muy cerca de ellas, casi tocándolas, en una curva muy cerrada para ganar unos metros en su carrera. Estacio ha elegido cuidadosamente sus palabras y Quevedo lo admira por ello. La expectación se siente desde el principio con la presencia de *exspectatur;* los adjetivos que le aplica el poeta al *equus* justifican esa expectación. Más sorprendente le parecería que eligiese el sustantivo *stemma* para referirse a la genealogía de un animal; de su significado de «guirnalda», y de la costumbre de poner guirnaldas encima de los retratos de los antepasados, se utiliza por Estacio y algunos otros autores de la Edad de plata para significar «genealogía», «árbol genealógico», «nobleza»; en la literatura cristiana, «antigüedad». Le parecería sorprendente, pero le agradaría su rareza, y le gustaría que Estacio hubiese escrito *stemmate*. También le debió de hacer pensar, cuando lo leyó, el término *admissura.* Se trata de un sustantivo que encontramos, casi exclusivamente, en las obras dedicadas a la *res rustica* de Terencio Varrón y Columela, pero nunca en un texto literario. Indica «la acción de echar el macho a la hembra», o «el acto de cubrir el macho a la hembra».[61] También celebraría que Estacio lo incluyera en su silva. Pero quizá dedicó más tiempo —en esa parada que hizo ante un símil que lo trasladó al Circo romano y a sus carreras— a los versos que hacía poco había escuchado en una silva anterior (la 4, 8), los dedicados a Julio Menécrates; Estacio lo felicitaba por su tercer hijo, y, curiosamente, en la silva decía algunas cosas parecidas a las que leía Quevedo en este pasaje de la silva que ahora nos ocupa. Volvemos a ella.[62] Todo en esta comparación iba en provecho de Crispino: es hermoso, su genealogía es garante de los éxitos y premios que alcanzará. Toda Roma, como ocurría en el Circo con el caballo, lo animará con su aplauso; el Senado, es lo más importante, lo espera. Quevedo, tan interesado siempre por la política, podría alegrarse de que el amigo de Estacio se pudiera dedicar a ella. En fin, comparar al joven romano con un caballo de carreras lo juzgaría don Francisco muy oportuno y muy hermoso. Es otro texto —el más largo de los que marcó— que, por muchas razones, y con el aval de la *auctoritas* quevediana, merece ser leído.

3.9. Admirare Statii ingenium

Y llegamos al final, en el que, quizá por casualidad, pero, sin embargo, muy oportunamente, Quevedo va a ofrecer una nota que se puede considerar su sello. En él comprobamos que no solo admira el ingenio de Estacio, sino que quiere —más bien ordena— que todos lo admiremos. Por eso, se dirigió con un «tú» a cada uno de nosotros —a cada uno de los que tuvieran su ejemplar ante los ojos— diciendo

[61] Cf., por ejemplo, Commeleran y Gómez (1907: 22).
[62] Cf. Stat. silv. 4, 8, 6-16. En el v. 13: *sibi genitos.*

con la segunda persona del imperativo: «admira»:[63] (*Admirare Statii ingenium*). Con estas palabras parece que quiere compartir su descubrimiento; lo que ha leído en el verso 80 le debió de parecer magnífico; ¡Qué ingenio tenía Estacio! Lo subrayó y confió su ¡bravo! al margen de su ejemplar. Pero no hace falta insistir en que todo el pasaje le parecería lleno de ingenio, como, por lo menos, todos los versos que ha marcado a lo largo de su lectura de esta y otras silvas. Es, sin duda, su consejo final tras haber leído y releído las *Silvas* estacianas. Pero volvemos al verso que lo movió a escribir tal apreciación.

En esta silva vemos a Quevedo acompañando al poeta latino en su recorrido por la vida del joven Crispino. Ciertamente, después de referir las muchas virtudes que adornaban a Crispino: moderación, respeto a las leyes, honradez, serenidad, inmensa piedad, etc., añadiría que cedió a su hermano el sitio que a él le correspondía, que admiraba a su padre y, por último, que perdonó a su madre.[64] Esta especie de biografía poética no le permite a Estacio ocultar un hecho demasiado lamentable. La madre de Crispino —no su madrastra— intentó envenenarlo para beneficiar a su hermano gemelo. En la silva queda claro que Crispino la perdonó, aunque esto no impidió que se cumpliesen las leyes vigentes, y que fuera juzgada y condenada. Lo importante es que el joven mostró su nobleza, sensatez y sabiduría, lo que pudo provocar la admiración de nuestro Quevedo, aunque aquí se habla de la admiración que siente por Estacio, sobre todo, en el verso mencionado, no completo, porque fuera queda el primer término (*serpentum*). Al hablar de la madre, pues, Estacio se detiene, dirigiéndose directamente a su amigo con una pregunta retórica: ¿Cómo pudo ser capaz de hacer lo que hizo? Estacio, además, sabe que no lo consiguió; sabía que era imposible que la madre consiguiera su propósito con tal hijo. Dice así:

---

[63] «Admira» se dice en castellano, no en latín. Recordamos en este caso la corrección que hemos llevado a cabo y de la que dimos cuenta. Quevedo utiliza siempre en estas anotaciones el latín, y escribió, por error o *lapsus,* en latín *admira*, una forma que no existe ni aparece en ningún texto latino; no reparó en que el verbo al que pertenece el imperativo es deponente (*admiror*). Lo hemos corregido, aunque hay que recordar que esta forma verbal del imperativo de presente era muy rara (*admirare*); solamente la encontramos en dos textos latinos, en Séneca (Sen. epist. 110, 12), y en Apuleyo (Apul. mund. 22).

[64] Cf. vv. 71 ss.: *at tibi Pieriae tenero sub pectore curae / et pudor et docti legem sibi dicere mores; / tunc hilaris probitas et frons tranquilla, nitorque / luxuriae confine tenens, pietasque per omnes / dispensata modos; aequaevo cedere fratri (75) / mirarique patrem miseraeque ignoscere matri / admonuit fortuna domus* «Pero en tu tierno pecho el amor de las Piérides reside, y la moderación, y el talante que sabe imponerse sus leyes; y una honradez risueña, y una frente serena, y un esplendor que guarda los límites del lujo, y una piedad que a todos alcanza sin medida. La suerte de tu casa te ha enseñado a dar la preferencia a tu hermano gemelo, a admirar a tu padre y a perdonar a tu culpable madre». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 220).

Tibine illa nefanda
pocula letalesque manu componere sucos
evaluit, qui voce potes praevertere morsus
serpentum atque omnis vultu placare novercas?[65] 80
(Stat. silv. 5, 2, 77-80)

El *ingenium* de Estacio se muestra claramente en estos versos; su grandeza verbal, igualmente. El verbo principal no se encuentra hasta el tercer hexámetro; hay que esperar para llegar a él: *evaluit* (¿tuvo el valor?); el sujeto es *illa* (aquella, es decir, su madre), a la que ha situado después, pero al lado, de *tibi*, es decir, de Crispino, a quien ella quiere hacer daño; estando juntos pone de relieve a la madre y al hijo. Ocupa el lugar destacado, el primero, *tibi* (*tibine*), ¿acaso para ti o contra ti?; en dativo indica al perjudicado de lo que ha hecho su madre; su acción fue la de *componere* (preparar), complemento de *evaluit,* a saber: *illa tibi componere evaluit*. Dos complementos directos acompañan a *componere,* a saber, *nefanda pocula* (bebidas criminales) y *letales sucos* (jugos letales), sintagma que sitúa delante de su verbo (mediante el adjetivo). Estacio deja muy claro que la madre quería envenenarlo por todos los medios. El verbo *componere* era el apropiado; implica que preparaba sus brebajes, sus hierbas, mezclando los componentes, pero, sobre todo, indica que engañaba a Crispino, tramaba en secreto su muerte. Todo era en contra de Crispino, representado en el texto de Estacio en el *tibi* que inicia el sintagma, y al que le acompañará, a cierta distancia, el *qui* que comienza la oración de relativo (*tibi… qui*). Esta debió de hacer sonreír a Quevedo; aquí brilla el *ingenium* de Estacio. Ve al amigo con poderes extraordinarios, uno de ellos le viene de su condición de poeta. Es poeta, y los poetas, como Orfeo, gracias a sus musicales palabras (cf. *verba*), a su mágica armonía pueden impedir, como ahora Crispino («tú puedes», *potes*), las mordeduras (*morsus*) de las serpientes; era algo muy sabido y los textos lo habían acogido en sus páginas. Si Crispino podía librarse con su voz del veneno de las serpientes, también, a juicio de Estacio, lo estaría de los venenos de su madrastra; quizá también con la voz. Y añadirá que con el rostro (*vultu*) también puede ablandar (*placare*) a todas las madrastas (*omnis novercas*). Con cierto sentido del humor y con no poca exageración compara a Crispino con Orfeo y, lo que más agradaría a Quevedo, compara a las madrastas con las fieras que Orfeo conseguía que se quedasen embelesadas escuchando su canto y mirando su benévolo rostro. El *vultus* de Crispino, querría insistir Estacio, reflejaba todas las virtudes que había mencionado. Quevedo, sin embargo, valoró el talento de Estacio que, en

[65] «¿Fue capaz de aprestarte con su mano la copa abominable con el jugo mortal a ti, que con tu voz podrías desviar la mordedura de las serpientes y aplacar con tu rostro a todas las madrastras?». Trad. Torrent Rodríguez (1995: 220-221).

esta ocasión, tanto dijo en un solo verso. Esta silva, como todas, compleja por la diversidad de temas que se ofrecen, es también parenética. Aconseja y enseña con el ejemplo de Crispino.[66] Es propia también del *ingenium* estaciano, que, haciendo caso a Quevedo, hay que admirar.

4. A modo de conclusión

Las nueve anotaciones marginales, de naturaleza distinta a las que estamos acostumbrados, y sus correspondientes textos corroboran, como ya hemos ido poniendo de relieve en cada caso, lo ya sabido, que Quevedo admira a Estacio —lo dice con toda claridad— y que es lógico que el poeta latino haya tenido una gran importancia en la obra quevediana, sobre todo, en sus silvas, pese a que estas anotaciones se hayan limitado a solo cuatro silvas (1, 2; 1, 3; 5, 1 y 5, 2), por lo que solo en una parte de sus poemas encontramos la alabanza o «aplauso» de Quevedo, pues esa es su razón de ser.

Quevedo, ciertamente, escribe estas anotaciones al dictado de la emoción y de la admiración. Lo emociona la belleza y, lógicamente, el cómo la hace poesía Estacio, como ocurre al ponderar Venus la belleza de Violentila. A la belleza de la joven se añade la belleza de los mitos, a los que acude para alabarla.

Mueve su ánimo la belleza de la naturaleza y las maravillas de todo tipo que encuentra en las mansiones romanas de Violentila y Vopisco.

A Quevedo lo emociona la amistad que en Estacio se encuentra y los sentimientos del amigo ante una despedida o un regreso, como ocurre con Crispino.

Lo conmueve, sobre todo, el dolor y entereza de Priscila y cómo consuela a su esposo, y admira cómo ha logrado Estacio trasladar sus palabras en su lecho de muerte. O lo emocionan los sentimientos de la diosa Venus.

Admira Quevedo —y lo emociona— la grandeza verbal de Estacio, por ejemplo, en la capacidad de evocar toda una historia con apenas unas palabras, como lo muestra el que puede condensar en apenas siete versos cinco historias mitológicas.

Le agradan y valora las comparaciones como la que hace de Crispino, al que compara con un caballo, que le sirve para hacer una gran alabanza al amigo, al que espera él y espera Roma, y, al mismo tiempo, le sirve para describir partes importantes de las carreras de caballos en el Circo.

Y también mueve sus sentimientos el símil al que ha acudido Estacio para expresar los sentimientos del amigo que ve alejarse por mar al amigo.

---

[66] El joven, transmite Estacio, la perdonó; no la culpó; lo consideraba cosa del destino y de las Parcas, y de un dios que no detiene en su principio las malas intenciones. Crispino piensa que hay que guardar silencio, por lo menos él y los suyos, deben ocultarse las culpas de la propia sangre; hay que dejar el castigo en manos de quien tiene que castigar.

Admira las descripciones que hace Estacio de las *villae*, el cómo convierte en poesía temas no poéticos, como la escultura o la arquitectura, o la descripción de objetos o de un pavimento.

Quevedo valora que Estacio tenga la libertad de innovar, de incluir, el primero, términos «raros» y ajenos a la poesía o de darle otro significado, como *stemma, admissura, Euhan*.

Quevedo muestra en estas anotaciones que, leyendo sus silvas, se ha sentido muy cerca de Estacio, de su ingenio, de su concisión, de su libertad e innovación, por ejemplo, en el léxico.

En estas anotaciones, sin duda, deja claro que los textos lo han emocionado, porque lo emociona la belleza de los versos de Estacio (recordamos los adverbios *mire, poetice, eleganter, argute* que utiliza en sus anotaciones).

Al acompañarlo en su recorrido por las silvas hemos podido sentir y compartir su emoción, y podemos deducir, y hasta afirmar, que su emoción siempre ha existido porque antes ha disfrutado lo que dice Estacio y, sobre todo, el cómo lo dice o, de otra manera, reconociendo la grandeza del poeta latino. Por eso tenía que confiar al margen de su ejemplar su emoción y su sincero aplauso, forzosamente, como si un impulso interior lo condujera a gritar su ¡bravo!, su ¡qué maravilla!, su ¡bien dicho! Su ¡esto es divino! Nosotros aplaudimos también los versos de Estacio y el que Quevedo, que los leyó en profundidad, nos haya puesto ante nuestros ojos una excelente selección.

Quevedo nos ha dicho con toda claridad que son de su agrado, que emocionan, que son excelentes textos; que debemos admirar el *ingenium* de Estacio. Esta es la más importante conclusión.

Bibliografía

Castro Jiménez, María Dolores (1990): «Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, pp. 185-222.

Cerda, Joannes Ludovicus de la (1608): *P. Virgilii Maronis Bucolica et Georgica*, Argumentis, Explicationibus et Notis Illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda, Toledo: E Societate Iesu.

Chantraine, Pièrre (1983-1984): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*, Paris: Klincksieck, 2 vols.

Commeleran y Gómez, Francisco (1907): *Diccionario Clásico-Etimológico Latino-Español,* Madrid: Perlado, Páez y Cía.

Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (1859): *Obras de Don Francisco de Quevedo*, v. II, Madrid: Rivadeneyra.

Frère, Henri y H. J. Izaac (1961): *Stace, Silves,* Tome I y Tome II, Paris: Les Belles Lettres.

Handivs, Ferdinandus (1817): *P. Papinii Statii Silvae*, Recensvit et cum notis Gronovii, Marklandi aliorumque et suis edidit Ferdinandus Handius, Professor Ienensis, tomus primus., Lipsiae, sumptibus G.I. Goeschenii.

Kallendorf, Craig- Kallendorf, Hilaire (2000): «Conversations with the Dead. Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, pp. 131-168.

Moya del Baño, Francisca (1995): «El Mercurio de la Primavera de Botticelli, el mundo clásico o la libertad en el arte», en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia: Academia de Alfonso X, pp. 361-373.

Moya del Baño, Francisca (2014): *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos. Las citas grecolatinas y la Biblioteca Clásica de Quevedo*, Murcia: Editum.

Moya del Baño, Francisca (2020): «Quevedo en sus libros. Algunas notas a sus notas», en Mª José Alonso Veloso (coord.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial / Trivium, pp. 55-78.

Moya del Baño, Francisca (2021): «Las Cícladas en la poesía latina», *Fortunatae,* 34, pp. 101-123.

Newlands, Carole (2002): *Statius´ Silvae and the Poetic of Empire*, Cambridge: University Press.

Poliziano, Angelo (1978): *Commento inedito alle* Selve *di Stazio*, a cura di Lucia Cesarino Martinelli, Firenze: Sansoni.

Ruiz de Elvira, Antonio (1975): *Mitología clásica*, Madrid: Gredos.

Shacklecton Bailey, David Roy (2003): *Statius. Silvae*, edited and translated by David Roy Shackleton Bailey, Harvad University Pres.

[Stativs] Statii, P. Papinii (1824): *Opera Omnia* ex edition Bipontina, cum notis et interpretationibus in usum Delphini, vol. pr., Londini.

Tarsia, Pablo (1663): *Vida de Don Francisco de Quevedo y Villegas* (…) escrita por el Abad Don Pablo Ant. De Tarsia (…), en Madrid, por Pablo de Val.

Torrent Rodríguez, Francisco (1995): *Publio Papinio Estacio, Silvas*, introducción, traducción y notas de Francisco Torrent Rodríguez, Madrid: Gredos.

Vahlen, Johannes (1903): *Ennianae poesis reliquae*, Leipzig: Teubner.

Algo más sobre las poesías relojeras de Quevedo: arte y cultura material[1]

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia

En el laberinto conceptual y textual de las silvas de Quevedo brillan algunos grupos unitarios como las cuatro «silvas relojeras» (núms. 139-141 y 420), que se dan la mano con dos sonetos hermanos (núms. 380 y 552) y ya han sido bien comentados por Price (1967), Heiple (1983: 127-175) y sobre todo por Asensio (1983: 26 y 1988) y Gargano (2004), quienes han desentrañado a las mil maravillas tanto las relaciones intertextuales como el sentido de los poemas.[2] Poco —o nada— queda por decir en este orden de cosas, pero en compensación en este trabajo se pretende seguir una pista anotada por Schwartz (2002: 140) casi al paso, cuando conecta muy certeramente la serie de poesías relojeras con otras formas de écfrasis (textos sobre *country houses*, retratos, ruinas, etc.). Y es que ciertamente Quevedo gustaba mucho del arte, pero junto al dibujo y la pintura dedica también poemas a la escultura, la numismática, la tapicería y mucho más (ver Sáez 2015a, 2015b, 2017, 2019 y en prensa): otros tipos de arte, en suma, todo lo menores que se quiera, a los que se añade la presencia de relojes con los matices oportunos del caso.

[1] Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

[2] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía y se sigue la numeración de Blecua (1969-1971).

Para el presente repaso artístico de las poesías relojeras de Quevedo, primero se presenta debidamente el corpus en cuestión y se repasa su fuerte marca italiana, para luego pasar al examen de los textos desde una perspectiva que tenga en cuenta tanto el arte como la cultura material, o —en el orden adecuado— la base material y su inmediato reflejo artístico.

Los relojes de Quevedo: seis poesías relojeras (con la hora italiana)

La colección de poesías relojeras de Quevedo —como se ha adelantado— comprende de cuatro silvas y dos sonetos, que presento según el orden de Blecua (1969-1971):[3]

> 1. «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?» («El reloj de arena», núm. 139, silva amorosa, con otra versión manuscrita).
> 2. «El metal animado» («El reloj de campanilla», núm. 140, silva moral).
> 3. «¿Ves, Floro, que prestando la arismética…?» («El reloj de sol», núm. 141, silva moral).
> 4. «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas» («A las cenizas de un amante puestas en un reloj», núm. 380, soneto amoroso).
> 5. «Este polvo sin sosiego» («Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó», núm. 420, silva amorosa).
> 6. «A moco de candil escoge, Fabio» («Fragilidad de la vida, representada en el mísero donaire de y moralidad de un candil y reloj juntamente», núm. 552, soneto satírico-burlesco).

Al margen, hay todo un grupo de apariciones relojeras en poemas fundamentalmente satírico-burlescos: el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado», las letrillas «A la que causó la llaga» y «Después que me vi en Madrid», los romances «Lindo gusto tiene el Tiempo», «Matraca de los paños y sedas», «Pues el bien comunicado», «A una cena que dieron cinco caballeros» y el baile *Las sacadoras* (núms. 513, 665, 667, 757, 763, 792, 799 y 870), más la cala encomiástica de «Coronado de lauro, yeda y box» (núm. 287) (Parada Juncal 2021b). No obstante, en todos estos ejemplos la referencia al objeto es ocasional —y hasta vaga— porque importa sobre todo la función cómica de chistes y juegos de palabras, así que hay que considerar este segundo conjunto aparte del sexteto propiamente sobre el reloj: baste decir que en casi todos los ejemplos de esta segunda serie se hace referencia a relojes personales y portátiles, en sintonía con las poesías relojeras *stricto sensu*, como se verá.

---

[3] Para este corpus, ver además los comentarios de Moreno Castillo (2017: 132-145) y Arellano (2020: 805). A la lista hay que añadir dos pequeñas calas más: Rosales (1966: 47) considera el soneto amoroso del grupo como ejemplo de desengaño, y Parada Juncal (2021a) comenta dos de los poemas relojeros por su conexión con el tema de la muerte junto a un pasaje del soneto «Falleció César, fortunado y fuerte» («Contiene una elegante enseñanza de que todo lo criado tiene su muerte de la enfermedad del tiempo», núm. 112).

De buenas a primeras, en este manojo de seis poemas se aprecia un tríptico inicial formado por «El reloj de arena», «El reloj de campanilla» y «El reloj de sol» desde su publicación en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, Imprenta Real, 1670, como núms. 7-9 de la lista de silvas, fols. 152-156), que se distingue de los otros tres textos (una silva más de la segunda serie poética de Quevedo) que van por libre.

En general, el grupo destaca por la variedad métrica y genérica, porque hay dos silvas morales («El reloj de campanilla» y «El reloj de sol»), otras tres declinan el tema en clave amorosa («El reloj de arena», «Al polvo de un amante» y «A las cenizas de un amante») en medio de una capa de «motivos morales» (Candelas Colodrón 1997: 167) y finalmente hay una cala satírico-burlesca («Fragilidad de la vida») (Gargano 2004: 187-188) que —se verá luego— constituye una pequeña desviación del resto ya desde el tema (el motivo doble del candil y el reloj).

Asimismo, varios de estos poemas relojeros de Quevedo tiene la intertextualidad por santo y seña, cosa que han demostrado primero Asensio (1988: 20-26) con su sabiduría habitual y después Ruiz Sánchez (1998): en concreto, la silva «Al polvo de un amante» es un ejemplo de imitación compuesta que combina dos epigramas fúnebres latinos de Girolamo (o Hieronimo) Amalteo («*Horologium pulvereum. Tumulus Alcippi*» e «*Idem. Iolae Tumulus*», en *Carmina*, Venezia, Gabriele Giolito, 1550 o quizá en la recopilación de los tres hermanos, *Trium fratrum Amaltheorum*, Venezia, Andrea Muschio, 1627, fol. 50) y sus seguidores Filippo Alberti (el madrigal «Arse Alcippo d'amore», en *Rime*, Roma, Guglielmo Facciotto, 1602 y Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602) y Tommaso Stigliani (el soneto «Orologio da polvere», en sus *Rime*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601), una red en la que se integra en menor medida el soneto «A las cenizas de un amante».[4] Esta conexión revela el conocimiento y el manejo por parte de Quevedo tanto de la tradición neolatina de su tiempo como de otra camada de poetas italianos (en la que también está reclamando atención Girolamo Fontanella) (Sbriziolo 2013: 118), que —en un giro de 180º— pronto comenzarán a imitar a Quevedo (como Ciro di Pers) (Pinna 1971; Bonito 1992).

A grandes rasgos, de este careo resulta que el milagroso motivo doble (la unión del amor infeliz y el reloj de arena) de algunos de los poemas quevedianos posee un valor sombrío que procede del fúnebre origen intertextual (Amalteo), más ciertos elementos tomados —a modo de «taracea»— de aquí (Alberti) y allá

[4] Añado que tal vez Quevedo conociera los poemas de Alberti y Stigliani a partir de la *raccolta* del *Giardin di rime, nel quale si leggono i fiori di nobilissimi pensieri* (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1608), «singolare collezione di rime» que «prevedeva la ristampa» con portada autónoma «e la legatura in un unico volume delle raccolte poetiche di autori coevi (Casoni, Stigliani, Alberti e così via)» y que «non era però un'antologia poetica come il titolo lascia suporre» (Sacchini 2014: 643, n. 21).

(Stigliani) que comento rápidamente, mientras en el soneto «A las cenizas de un amante» en cambio «las reminiscencias […] son simple puente», siempre a decir de Asensio (1988: 20-26). Con la ventaja inicial de la *amplificatio*, de los poemitas neolatinos procede tanto el tema como la organización estructural y retórica básica con la identificación del polvo con el amante, que Quevedo toma del arranque de «*Horologium pulvereum*» (con la sucesión restos-Alcipo, v. 1) y precisa con la pareja de deícticos de cercanía («Este polvo sin sosiego», «este fue Fabio algún día», vv. 1 y 6):

Quevedo	Amalteo
Este polvo sin sosiego	Perspicuo in vitro pulvis, qui dividit horas
a quien tal fatiga dan,	dum vagus angustum saepe recurrit iter,
vivo y muerto, amor y fuego,	olim erat Alcippus, qui Gallae ut vidit ocellos,
hoy derramado, ayer ciego,	arsit et est caeco factus ab igne cinis.
y siempre en eterno afán;	Irrequiete cinis, miseros testabere amantes
este fue Fabio algún día,	more tuo nulla posse quiete frui.
cuando el incendio quería	
que en polvo le desató,	
y en el vidro amortajó	
la ceniza, nunca fría.	
A tal tormento tu amante	
destinas, Floris traidora;	
pues, ya polvo caminante,	
corre el día cada hora	
y la hora cada instante.	
Quitóle tu crueldad,	
dándole así monumento,	
mal desmentida en piedad,	Horarum in vitro pulvis nunc mensor, Iolae
con vidro y con movimiento,	sunt cineres: urnam condidit ater Amor
quietud y seguridad.	ut, si quae exticto remanent in amore favillae,
Reloj es el que yo vi	nec iam tutus eat, nec requietus amet.
idolatrar tus auroras,	
Floris, cuando me perdí;	
no cuentes por él las horas,	
sino sus penas por ti.	
¡Oh horrible beldad!, a quien	
te mira, si arde también,	
pues su penar eternizas,	
y después de las cenizas	
vive aun, Floris, tu desdén.	

Frente a este valor organizativo, el madrigal de Alberti y el soneto de Stigliani contribuyen de otro modo:

Alberti

Arse Alcippo d'amore
e cenere divenne,
ch'in questo vetro ancor penoso errando
corre e ricorre e ne divide l'hore.
Oh d'infiniti guai
miser esempio! E quando
credo aver pace io mai,
se dopo morte ancora
non sa requie trovar chi s'innamora?

Stigliani

Questa in cavo cristallo accollta arena
che l'hore addita e la fugace etade,
mentre ogni hor giù, quasi filata, cade
rapidamente per angusta vena,
era un tempo Aristeo, ch'amò Tirrena,
Tirrena, che comm'angelo in beltade,
così parve in orgolio, o'n crudeltade,
libica serpe, o fera tigre armena.
Amolla, e n'era il misero deluso,
finchè dall'aspro incendio addutto a morte,
disfessi in polve e fu da lei qui chiuso.
Oh crudel degli amanti e strania sorte!
Servan l'arse reliquie anco il prim'uso:
travagliar vive, e non riposan morte.

Creo que se puede decir que se trata de una influencia más ornamental (lo que puede explicar que Asensio, 1988, se olvide de explicar la aportación de Alberti), porque proveen la exclamación final («Oh d'infiniti guai…!», vv. 5-6, Alberti; «Oh crudel degli amanti…!», v. 12, Stigliani) y el segundo además también la batería de insultos a la dama («Tirrena» es «libica serpe, o fera tigre armena», v. 7) y «Floris traidora» es acusada de «la crueldad […] mal desmentida en piedad», vv. 12 y 16-18).

Por lo demás, toda esta teoría de la conformación imitativa que se comenta está muy bien, pero vale solo para dos de los textos de la serie, aunque se podría pensar en una génesis en cadena de los demás: de ser así, podría bastar el desafío de la intertextualidad para explicar la génesis de los poemas relojeros de Quevedo, pero hay más y quizá otro enfoque permita considerar todo este manojo de poemas en conjunto.

Uno más uno: cultura material y arte

Es una perogrullada recordar que, como parte de la «literatura relojera» (Montañés 1991), estos poemitas de Quevedo conectan directamente con el reloj: se trata de toda una verdadera «macchina del tempo» (Cipolla 1981) que vale —entre muchas otras cosas— como «emblema del renacimiento» (Cardinal 1998) y símbolo de poder (Aranda Huete 2008 y 2011) que se abre a un gran abanico de sentidos y valores. Candelas Colodrón (1997: 167) ya dice que el origen del motivo se puede hallar «en la poesía epigramática y en la literatura de emblemas, que gusta de compaginar e integrar ilustración gráfica y palabra», pero la crítica suele centrarse en su valor simbólico: en palabras de Gargano (2004: 189), el reloj «es una de las imágenes o figuras que se presta a la producción de una densa red de conceptos» que da pie a «una combinación polifónica de diversos sistemas simbólicos que está en la base

del pensamiento analógico, el cual constituye, a su vez, la irrenunciable y regresiva condición de cualquier forma de cultura y de poesía barroca[s]».

Pues bien, justamente interesa darle la vuelta a la cosa y acercarse a la dimensión técnica y visual del reloj como «oggeto costruito per vedere il tempo» que «rappresentava la tendenza del "pensiero visivo"» y, así, funciona como «metafora visibile dell'invisibile», en palabras de Bonito (1995: 71-72 y 93). En este orden de cosas, hay dos ingredientes que conviene examinar: la cultura material sobre el reloj que está en la base de todo y el reflejo artístico del símbolo cronométrico, como complemento —o filtro— para este manojo de poesías relojeras de Quevedo. Es decir: para redondear el acercamiento emblemático y metafórico, se pretende tocar con las manos el reloj como un documento material (con su función social) y contemplar sus posibles relaciones artísticas a partir de unas pocas pistas técnicas iniciales de los textos: en la silva del «Reloj de campanilla» se elogia la «mano atrevida, industriosa» (v. 2) responsable del «juguete» tanto «embarazoso» cuanto «atrevido» según reza el epígrafe, mientras que en el poema «El reloj de sol» se hace referencia a dos disciplinas del *quadrivium* («¿Ves, Floro, que prestando la arismética / números a la docta geometría…?», vv. 1-2) que remiten a las categorías de espacio y tiempo, amén de los apuntes sobre materiales (la dupla «polvo»-«vidro» que cierra «El reloj de arena»; vv. 35-36, «el metal animado» y «la cuerda enferma y delicada» de «El reloj de campanilla», vv. 1 y 40, etc.).

Así pues, conviene comenzar por el hombre y las cosas (o las cosas del hombre): Bernasconi (2016 y 2022) apunta que tanto en ámbito general como relojero hay que adoptar una perspectiva material de amplio espectro (de la producción al uso), que luego —añado— se tiene que redondear teniendo en cuenta el concepto de tiempo de cada época y lugar (para España, ver Herrero García 1955; Bouza 1989; Pérez Álvarez 2016).[5] Es verdad que en literatura siempre está el matiz fundamental de la posible distancia entre vida cotidiana y reflejo ficcional, que puede limitar o reducir a tópico la aparición del elemento en cuestión (Fernández Mosquera 2008), pero a veces una mirada a ras de suelo puede resultar de interés.

Y es que el reloj es un instrumento de apariencia cotidiana de toda la vida, pero que en realidad cifra un avance técnico que explota como una moda en los siglos XVII y XVIII y puede constituir un producto de lujo (o semilujo) al alcance de pocos (Bernasconi 2016: 35-36) con variantes de forma, función (científico, lúdico, social, etc.) y material (del metal al oro).

De hecho, lo primero que dice Covarrubias al respecto es que «hay muchas maneras de relojes» (*Tesoro*, *s.v.*). En buena ley, el sexteto de poesías de Quevedo

[5] Sobre la historia del reloj, ver de modo general Cardinal (1985), Thompson (2008) y Fléchon (2011), así como la aproximación colectiva *a cura* de García Santo-Tomás (2008) para diversos aspectos de cultura material de España en el Siglo de Oro. Santos Torroella (1953) y Herrero García (1955: 67-114 y 129-164) catalogan muchos textos narrativos, poéticos y teatrales relojeros.

comprende tres tipos de reloj desde el epígrafe (más tal vez un cuarto), y poco importa de quien sea la etiqueta en este caso: se distingue rápidamente un trío de relojes de arena (núms. 139, 380 y 420), uno de campanilla (núm. 140), otro de sol (núm. 141) y uno más mecánico en el soneto de Fabio (núm. 552, con el «índex» o manecilla que señala las horas en la esfera).[6] Acaso esta pequeña precisión puede parecer una banalidad, pero intentar precisar el modelo relojero de cada poema puede ayudar a añadir algún matiz al sentido de los textos desde esta perspectiva material: frente a la tradicional clepsidra con arena que abre la serie y era conocida por todos como parte del *atrezzo* habitual de un escritorio, los otros tres relojes (campanilla, sol y mecánico) de las dos silvas morales y el soneto final probablemente sean una variante portátil («aquel reloj de sol que no está fijo en un lugar determinado, sino que, mediante algún artificio, sirve para llevarle de una parte a otra», *Aut.*) de entre la amplia familia de relojes solares, pues «hay varias especies conforme la superficie y en la forma que se describen» (*Aut.*, que registra «de reflexión», «de refracción», «equinoccial», «horizontal», «meridiano» y «polar»).[7]



Urs Graf, *Bildnis eines Mannes mit Taschensonnenuhr*, *ca.* 1505-1508.
© Kunstmuseum Basel, Basel.

[6] Esta variedad para Heiple (1983: 128) representa «a kind a history of the development of the clock from the sundial to the mechanical clock».

[7] Precisamente, se insiste sobre esta revolución técnica del *objet portatif*: «Hácense de varios tamaños, hasta haberlos reducido a poderlos traer en la faltriquera y aun en un anillo» (*Aut.*), como se puede ver en ejemplos recogidos por Herrero García (1955: 45-65. Pero, pese a todo, el reloj de sol se mantiene como el «most popular time-telling device» incluso cuando mejora la precisión de otros tipos (Bedini 1980: 21-22).

Un buen ejemplo —que acerca ya al mundo del arte— es el grabado es el *Retrato de un hombre con un reloj de sol de bolsillo*, que presenta a un personaje (un humanista, un noble o un comerciante) con una miniversión del cronómetro solar: sea quien fuere, el personaje maneja con atención y curiosidad «a universal pocket instrument» que permite «measure time, whether at home or on the go, day or night», una imagen que muestra a la perfección la compleja interacción del usuario con un *time-keeping device* y representa el paso del tiempo y —en alianza con el pasador del sombrero— la muerte (Bernasconi 2022: 9-10).

Desde esta perspectiva, se descubre la curiosidad de Quevedo por las novedades científico-técnicas que se suma al recurso a las «allegoresi più arcaiche e geroglifiche degli orologi a polvere o a sole» (Bonito 1995: 72). Del mismo modo, los poemas relojeros de Quevedo —y especialmente las variantes mecánica y solar— pueden tenerse por vestigios de una práctica viva en la época, porque representan reflexiones de valor amoroso-melancólico (núms. 139, 380 y 420) y moral (núms. 140-141 y 552) según los casos, que parten de una escena de contemplación meditativa en primera (núm. 139) o segunda persona (núms. 140-141, 380, 420 y 552) del símbolo *par excellence* del tiempo. Esto es: la estructura comunicativa de los poemas reproduce una estampa de recogimiento en solitario (o en dos) con un objeto (el reloj) en el centro. Es tan solo un pequeño detalle, pero así se prueba que los poemas al reloj de Quevedo tienen también una base material —corriente y moliente si se quiere— en la que se fundamenta para el juego intertextual e ingenioso.

Asimismo, el reloj une arte y técnica (Mumford 1980 [1952]) como una suerte de máquina prodigiosa con una gran potencia visual, de modo y manera que se puede considerar esta dimensión artística en diálogo con tres modalidades (pintura en general, emblemática y bodegones), teniendo en cuenta que habitualmente «l'iconografia si accenta sul carattere funebre e luttuoso dell'allegoria piuttosto che su una referenza vitalista» (Bonito 1995: 35).

En pintura aparecen con cierta frecuencia relojes de diverso tipo (*clocks* y *watches*), al punto de poder considerar la existencia y popularidad del *clock portrait* con el que muchos personajes deciden presentarse escoltados por la fuerza simbólica del objeto (Faraday 2019). Recuerdo solamente un par de ejemplos sobresalientes, cada uno de su padre y de su madre.

El primero es *Il cavaliere dell'orologio* (*ca.* 1550) de Tiziano, que representa al veneciano Giuseppe Horologgi acompañado de un reloj que se repite en otros retratos del pintor (*Granvela*, *Cristoforo Madruzzo* y *Eleonora Gonzaga, duchessa di Urbino*) porque seguramente era de su propiedad y lo usaba según el caso con intenciones simbólicas (templanza), como reflejo de un gusto coleccionista o en un juego nominal (Falomir 2014: 76):



© Museo del Prado, Madrid.

A su vez, el segundo es plural, porque en el pequeño gabinete de maravillas del cuadro alegórico *El sentido del oído* (1617-1618) de la serie a cuatro manos de Brueghel el Viejo y Rubens, se cuentan siete tipos de relojes distintos a la derecha de la imagen, que se representan por el sonido con el que marcan el paso del tiempo (Benninga 2019: 106-107):[8]



(Detalle)
© Museo del Prado, Madrid.

[8] Al respecto, Picinelli (*Mondo simbolico*, XXI, cap. 10, 763) dice que el reloj de ruedas indica la hora con «lo stilo» y «col suono della squilla, che a suoi tempi altamente rimbomba», a la par que en la silva «El reloj de campanilla» se señala su «sonora voz» y sus «advertencias sonoras repetidas» (vv. 6 y 19).

Tal vez sea más pertinente para esta comparación echar un vistazo a otra categoría artística como la emblemática, pese a la «comunicación difícil» de Quevedo (Fernández Mosquera 1996) con este género mixto de palabra e imagen.[9] Sin embargo, hay tres cartas a favor: primero, el reloj es de entrada un «misterioso emblema» según Emanuele Tesauro (*Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Giovanni Sinibaldo, 1654, 76), un artilugio «tra l'emblema e la macchina» (Bonito 1995: 13-38); la prueba está en el segundo motivo, pues ya Filippo Picinelli (*Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Milano, Francesco Vigone, 1669, XXI, cap. 11, 770) explica en sus reflexiones relojeras que el «horologio da polvere» es un «emblema» o «simbolo di mondano inquieto, che di continuo angustiato fatica, ed è gratiosa imagine d'un amante profano, che agitato da suoi vani pensieri, non mai trova riposo» y lo ejemplifica con el citado soneto de Stigliani; a su vez, Price (1967: 207-208) dice que el soneto «Fragilidad de la vida» es «a kind of emblem sonnet» que podría tener por mote «la mano del reloj es de la muerte» (v. 12) y sería una suerte de reacción cómica contra la habitual gravedad en el tratamiento de estos temas, aunque no precisa posibles blancos de respuesta ni nada más.

Picinelli (*Mondo simbolico*, 1669, XXI, caps. 9-11, 758-770) explica con todo lujo de detalles la historia y los sentidos de todo pelo que pueden poseer los relojes de sol (núms. 65-95), ruedas (96-134) y polvo (135-139), y me interesa destacar que significativamente solo el reloj de ruedas («horologio da rote») se elogia como una «nobil macchina» y un «prodigio raro dell'arte» (XXI, 10, 763), al tiempo que presenta muchas más opciones simbólicas que las otras dos variantes. También la *Iconologia* (Roma, Leipido Faci, 1603) de Ripa se mencionan unos cuantos relojes (en la «Diligenza» como «il tempo avanzato», uno de arena en la «Eloquenza» como «misura del tempo» del orador, otro en el «Giudice», «L'hora terza», «Inquietudine d'animo», la «Metafisica», la «Fisica», la «Temperanza» y la «Vecchiezza», 104, 127, 186, 206, 234, 327, 397, 480 y 493-494), pero únicamente para la «Sollecitudine» se reproducen dos relojes de areno en cada mano de la figura por «il tempo», que es «tanto veloce, che propriamente l'andar suo si puol volo» (460).

Pese a lo que pueda parecer, en la emblemática española el reloj puede presentarse de diversas maneras (como motivo central o un elemento más) y suele tener un valor moral y político. Eso sí, se pueden hallar relojes de todos los tipos (de arena, de brújula, de pesas, de sol fijo y portátil, y hasta uno volador con alas) incluso en combinación, como el caso de una imagen de Núñez de Cepeda («*Regit et corrigit*», en *Empresas sacras*, León, Anisson y Posuel, 1688) que presenta el

[9] Ver también Arellano (2004).



reloj de ruedas (como imagen del príncipe) con la ayuda del reloj de sol («persona de maduro juicio que le avise de sus defectos») para corregir sus posibles errores:[10]

Es pues, entre otras cosas, una imagen de precisión con una valencia moral y política, que aprovecha el funcionamiento técnico del artilugio para la lección didáctica de cada caso.

Para ir acabando, los relojes aparecen repetidamente también en los bodegones (o *nature norte*), género pictórico con tanto de cultura material como de sentido moral adicional que llega a la literatura, según demuestra Sánchez Jiménez (2011: 246-274) a propósito de Lope de Vega. En este ámbito, con mucho de *memento mori* y *vanitas*, con cierta frecuencia se muestran relojes de arena y mecánicos, tal y como puede verse respectivamente en el cuadro *In ictu oculi* (1670-1672) de Juan de Valdés Leal (en el Hospital de la Caridad, Sevilla) y en la *Alegoría de la vanidad* (1632-1636) de Antonio de Pereda (en el Kunsthistorisches Museum, Viena).

Ahora bien, más que la clásica y fúnebre clepsidra de arena del lienzo de Valdés Leal y otras figuraciones anteriores y posteriores a Quevedo, interesa la presencia de pequeños relojes de sol o de máquinas mecánicas porque son signo de modernidad, reflejan otros intereses y se abren a otros sentidos (curiosidad, dignidad, nobleza, virtud, etc.) más allá del recuerdo de la omnipresencia de la muerte (Faraday 2019: 243). En este sentido, destaca la serie de *Stillleben* (*still-life*) de Pieter Claesz, coetáneo del poeta que gusta de representar un pequeño reloj abierto como un estilema marca de la casa:

[10] Ver estas y otras referencias en los catálogos de Henkel y Schöne (1967: 1339-1342) y Bernat Vistarini y Cull (1999: 36, 159, 163, 193, 380, 437, 541 y 683-686).



Vanitas-stilleven, 1630.
© Het Mauritshuis, Den Haag.



Vanitas-stilleven, 1645.
© Johnny van Haeften Gallery, London.

Y, por si fuera poco, también se puede encontrar una escena pareja con una vela encendida, según el esquema que articula el soneto «Fragilidad de la vida» de Quevedo:

A moco de candil escoge, Fabio,
los desengaños de tu intento loco,
que en los candiles es muy docto el moco
y su catarro en el refrán es sabio.
Tiene el moco en la llama lengua, y labio
en el índe que habla poco a poco,
contador que a la edad sirve de coco
y es del vivir imperceptible agravio.
Con llama y con aceite te retrata
cuantas veces te alumbra, si lo advierte
tu salud presumida y mentecata.
La mano del reloj es de la muerte
y la de Judas, pues las luces mata
si no las soplan ni el candil se vierte.



Vanitasstilleven, 1625.
© Frans Hals Museum, Haarlem.

Cierto es que, para rizar el rizo, en la época también se puede encontrar el reloj-candil de Hans de Evalo, relojero flamenco de la corte de Felipe II, que constituye el único reloj construido en España del siglo XVI y se testimonia igualmente en uno de los retratos de la reina viuda Mariana de Austria por Carreño de Miranda (Montañés 1991: 11-22; y Llorente 1778-1779 y 1782-1783):



Hans de Evalo, *El candil*, 1583.
© Monasterio de San Lorenzo,
El Escorial.



Juan Carreño de Miranda,
Doña Mariana de Austria, 1573.
© Ringling Museum of Art, Sarasota.

Situado cerca de la cama del rey, este reloj de custodia servía para poder conocer la hora de noche y simboliza tanto la gran disposición al trabajo de Felipe II como en general la consonancia y perfección del gobierno (según Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, núm. 57, 674), un poco al estilo del *Relox de príncipes* (1529) de fray Antonio de Guevara.

En todo caso, la imagen doble del soneto satírico de Quevedo, que tiene pinta de ser asunto de academia (Arellano 2020: 805) porque se repite en otros textos coetáneos (Bocángel, Pantaleón de Ribera y alguno más), posee asimismo un fundamento material y artístico que puede conectar con la serie de *still life* de moda y hasta directamente con el prestigioso modelo del reloj de custodia de Felipe II, toda vez que los contactos cortesanos quevedianos podrían justificar que lo conociera de algún modo. Sumado al guiño claramente moral del destinatario (Fabio, de cristalinos ecos a la *Epístola* de Fernández de Andrada), el soneto «Fragilidad de la vida» se tiene que ver como una lección preferentemente didáctica, por mucho que tenga giros cómicos y se encuentre entre los poemas satírico-burlescos.

Se podría explorar igualmente la representación figurativa del pasaje bíblico sobre el rey Ezequías en la que se da la equiparación del «hombre como sombra» con el reloj solar (*2 Reyes*, 20, 9-11) que señala con erudición Gargano (2004: 192-193) y ya se indica en la entrada oportuna del *Tesoro* de Covarrubias (*s.v.*), pero baste por el momento.

El tiempo justo: final

En resumidas cuentas, la doble perspectiva material y artística vale como clave de aproximación a las seis poesías relojeras de Quevedo, un *plus* inicial que se explica por la curiosidad del poeta y la potencia tanto simbólica como visual del reloj en todas sus formas, con una clara preferencia por el objeto de bolsillo que seguramente se deba —entre otras cosas— a su valor cotidiano e íntimo. Junto a la carta intertextual que puede avivar el ingenio, en estos poemas se tiene muy en cuenta la dimensión del reloj como objeto clásico y revolucionario a un tiempo, a la vez que la construcción de los poemas comprende elementos propios de la écfrasis: es el arte del ingenio o, quizá mejor, el ingenio del arte.

Bibliografía

Amalteo, Girolamo, Giovanni Battista y Cornelio (1627): *Trium fratrum Amaltheorum*, Venezia: Andrea Muschio. [Ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, signatura P.o.lat. 1666 m, disponible en la Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek].

Aranda Huete, Amelia (2008): «El reloj, símbolo de poder en la Europa humanista», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilfredo Rincón

García (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: CSIC, pp. 153-167.

Aranda Huete, Amelia (2011): *La medida del tiempo: relojes de reyes en la corte española del siglo XVIII*, Madrid: Patrimonio Nacional.

Arellano, Ignacio (2004): «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (coords.), *Quevedo en Manhattan*, Madrid: Visor Libros, pp. 15-31.

Arellano, Ignacio, ed. (2020): Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid: RAE.

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.

Asensio, Eugenio (1988): «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, pp. 17-32. [Luego en: *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 189-207].

[*Aut.*] (1969): *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid: Gredos, 3 vols.

Bedini, Silvio A. (1980): «The mechanical clock and the scientific revolution», en Klaus Maurice y Otto Mayr (eds.), *The clockwork universe: German clokcs and automata, 1550-1650*, Washington: Smithsonian Institution, pp. 19-26.

Benninga, Sara (2019): «The changing perception of the five senses», *Ikonotheka*, 29, pp. 103-122.

Bernasconi, Gianenrico (2016): «L'objet comme document: culture matérielle et cultures techniques», *Artefact: techniques, histoire et sciences humaines*, 4, pp. 31-47.

Bernasconi, Gianenrico (2022): «Introduction», en *Material Histories of Time: objects and practices, 14th-19th Centuries*, Berlin: De Gruyter, pp. 7-16.

Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull (1999): *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal.

Bonito, Vitaniello, «Intertestualità barocche: Quevedo e Ciro di Pers», *Rivista di letterature moderne e comparate*, 3, 1992, pp. 231-244.

Bonito, Vitaniello (1995): *L'occhio del tempo: l'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica*, Bolonia: CLUEB.

Bouza, Fernando (1989): «El tiempo: cómo pasan las horas, los días y los años. La cultura del reloj», en José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid: Temas de Hoy, pp. 21-28.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Cardinal, Catherine (1985): *La montre des origines au XIX siècle*, Fribourg: Office du Livre.

Cardinal, Catherine (1998): «L'horloge, un objet emblématique de la Renaissance», en *Trésors d'horlogerie: le temps et sa mesure du Moyen Âge à la Renaissance*, Avignon : Éditions RMG, pp. 19-31.

Cipolla, Carlo M. (1981): *Le macchine del tempo: l'orologio e la società (1300-1700)*, Bologna: Il Mulino.

Covarrubias, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Falomir, Miguel (2014): «Titian *Nobleman with a clock*», en *Italian masterpieces from Spain's royal court*, Madrid-Melbourne: Museo del Prado-National Gallery of Victoria Thames & Hudson, p. 76.

Faraday, Christina J. (2019): «Tudor time machines: clocks and watches in English portraits c. 1530-c.1630», *Renaissance Studies*, 33. 2, pp. 239-242.

Fernández Mosquera, Santiago (1996): «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: Actas del I simposio internacional*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 447-459.

Fernández Mosquera, Santiago (2008): «El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario, la paradoja del "doctor Tabaco" en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*», en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-337.

Fléchon, Dominique (2011): *La conquête du temps: l'histoire de l'horlogerie des origines à nos jours*, Paris: Flammarion.

García Santo-Tomás, Enrique, ed. (2008): *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Gargano, Antonio (2004): «Quevedo y las poesías relojeras», *La Perinola*, 8, pp. 187-199.

Giardin di rime, nel quale si leggono i fiori di nobilissimi pensieri, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1608.[Ejemplar de la Biblioteca del Museo Correr, Venezia, signatura OP.CICOGNA 0055 .3 y OP.CICOGNA 0055 .4].

Heiple, Daniel L. (1983): *Mechanical imagery in Spanish Golden Age poetry*, Madrid: Porrúa.

Henkel, Arthur y Albrecht Schöne (1967): *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzler.

Herrero García, Miguel (1955): *El reloj en la vida española*, Madrid: Roberto Carbonell Blasco.

Llorente, Mercedes (2008): «Mariana de Austria como gobernadora», en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid: Polifemo, vol. 3, pp. 1777-1809.

Montañés, Luis (1991): *El escape y el péndulo: literatura relojera*, Madrid: Antiqvaria.

Moreno Castillo, Enrique, ed. (2017): Francisco de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos*, Pamplona: Eunsa.

Mumford, Lewis (1980): *Arte e tecnica*, trad. Enrica Labo, Milano: Etas. [*Art and technics*, New York, Columbia University Press, 1952].

Núñez de Cepeda, Francisco (1692 y 1688): *Idea del buen pastor representada en empresas sacras*, León: Anisson y Posuel, 2 vols.

Parada Juncal, Samuel (2021a): «La enunciación en los poemas de Quevedo sobre la muerte», *eHumanista*, 49, pp. 149-172.

Parada Juncal, Samuel (2021b): «El motivo del reloj en la poesía satírica y burlesca de Quevedo», en Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Irebertegui (eds.), «*Labor improbus*»*: Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (*JISO 2020*), Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 259-272.

Pérez Álvarez, Víctor (2016): *Técnica, tiempo y ornato: el reloj público en Castilla entre los siglos XIV-XVI*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

Picinelli, Nicolò (1669): *Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Milano: Francesco Vigone.

Pinna, Mario (1971): «Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers», en *Studi di letteratura spagnola: Lope de Vega, Quevedo, Rosalía de Castro, Antonio Machado, Guillén*, Ravena: Longo, pp. 73-87.

Price, Richard M. (1967): «The lamp and the clock: Quevedo's reaction to a commonplace», *Modern Language Notes*, 82, pp. 198-209.

Ripa, Cesare (1603): *Iconologia*, Roma: Leipido Faci.

Ruiz Sánchez, Marcos (1998): «Los epigramas de G. Amalteo sobre el reloj y las cenizas del enamorado y sus enamorados en la poesía neolatina», *Myrtia*, 13, pp. 187-221.

Quevedo, Francisco de (1670): *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid: Imprenta Real. [Ed. facsímil F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999].

Quevedo, Francisco de (1969-1981): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 4 vols.

Quevedo, Francisco de (2020): *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: RAE.

Rosales, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

Saavedra Fajardo, Diego de (1999): *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra.

Sáez, Adrián J. (2015a): *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid: Visor Libros.

Sáez, Adrían J. (2015b): «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance "Matraca de los paños y sedas"», *Boletín de la Real Academia Española*, 95. 32, pp. 453-470.

Sáez, Adrián J. (2017): «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6, pp. 211-229.

Sáez, Adrián J. (2020): «Las monedas de Quevedo: usos anticuarios entre arte e historia», en María José Alonso Veloso (ed.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial, pp. 319-339.

Sáez, Adrián J. (2021): «Un jardín político: la silva "A una quinta del conde de Casarrubios" de Quevedo», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas* 9, pp. 97-114.

Sacchini, Lorenzo (2014): «Sulle *Rime* del perugino Filippo Alberti (1548-1612)», *Aevum*, 88. 3, pp. 637-663.

Sánchez Jiménez, Antonio (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Santos Torroella, Rafael, ed. (1953): *Los números del tiempo: antología del reloj y las horas en la poesía castellana*, Madrid: Roberto Carbonell Blasco.

Sanz de la Higuera, Francisco José (2010): «La medida del tiempo en Burgos: relojes a mediados del siglo XVIII», *Historia social*, 67, pp. 23-49.

Sbriziolo, Carola (2013): «La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico», *Acta literaria*, 47, pp.117-133.

Schwartz, Lía (2002): «Velázquez and two poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», en Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 130-148.

Stigliani, Tommaso (1601): *Rime, parte prima*, Venezia: Ciotti. [Ejemplar de la Biblioteca Nazionale Marciana, signatura C 093C 335 1].

Tesauro, Emanuele (1654): *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Giovanni Sinibaldo.

Thompson, David (2008): *The History of watches*, New York-London: Abbeville Press Publishers.

Quevedo y la tupida selva europea del *Anacreón castellano*

Adrián Izquierdo
Baruch College, The City University of New York

1. Anacreonte *sophos*

El *Anacreón castellano* tuvo que esperar unos ciento ochenta y cinco años para llegar a la imprenta por primera vez. Corría el año 1794 y salía a la luz en el conocido taller madrileño de Antonio de Sancha, primordial centro de divulgación de clásicos españoles y grecolatinos en su tiempo.[1] Su aparición a finales del XVIII va de la mano de un movimiento de renovación de la cultura y la lengua españolas y, en particular, de ese otro renacimiento del helenismo que se acrecienta durante la segunda mitad del siglo, cuando se vuelve a incentivar el estudio y conocimiento del griego, se publican nuevas gramáticas y métodos de aprendizaje y se cultiva intensamente la traducción. Además de la versión de Quevedo, de la casa madrileña de los Sancha salieron, en esta última década del XVIII, las *Eróticas o amatorias de Esteban Manuel de Villegas, con la traducción de Horacio, Anacreonte y otros poetas* (1797) y las *Obras de Anacreonte traducidas del griego en verso castellano por D. Joseph y Bernabé Canga-Argüelles* (1795). Asimismo, y también por esos mismos años, la madrileña Oficina de Benito Cano publicó las *Poesías de Anacreón, traducidas del griego por D. Joseph Antonio Conde* (1796).[2]

Este resurgir de la poesía anacreóntica española, sin duda una arista importante de la eclosión del clasicismo en Europa, dio también conocidos frutos fuera

[1] Ahora, pasados más de cuatro siglos desde que fuera escrito, contamos al fin con una excelente edición crítica e independiente a cargo de Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, publicada por la SIELAE en 2018.

[2] Para un panorama del resurgir de los estudios helénicos en la segunda mitad del XVIII, véase Galán.

de la Península. En 1794, el conocido helenista francés Jean-Baptiste Gail publicó una primera versión multilingüe del texto y, cinco años más tarde, otra aumentada: las *Odes d'Anacréon, traduites en françois, avec le texte grec, la version latine, des notes critiques, et deux dissertations*. También, antes que culmine el siglo, Pierre Hubert Anson (1795), Mérard de Saint-Just (1797) y Claude-Jeanne Defrance (1798) darán a las prensas sus propias versiones de las odas. Este florecimiento del anacreontismo europeo produjo también importantes ediciones del texto griego, como la del helenista francés Richard François Brunck, que vio la luz catorce años antes que la española, y considerada por muchos helenistas del momento como la edición tipo; o las bodonianas de Parma de 1784, 1785 y 1791.[3] Tanto la paráfrasis del *Anacreón castellano* compuesta en la primera década del XVII como su aparición impresa a finales del siglo siguiente están marcadas, en estos dos momentos de la historia literaria española, por el fundamental estímulo del legado grecorromano, por una parte, y el creciente empuje de la cultura francesa por la otra.

En el XIX, cuando la aplicación de nuevas herramientas filológicas permite demostrar que el texto dado por Estienne en 1554 no era del verdadero Anacreonte, sino imitaciones romanas y bizantinas muy posteriores, comienza el descrédito de las *Anacreónticas* en el panorama crítico europeo, sin duda relacionado este hecho con la devaluación de la *imitatio* y los nuevos valores que se le dan en el Romanticismo a la originalidad. En este nuevo capítulo de su historia literaria, cuando la creación poética se concebía como el «desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos»,[4] muchos de los grandes críticos decimonónicos leyeron estas composiciones como juguetes poéticos festivos y ligeros, comparándolos lingüísticamente con el griego con una meticulosidad que solo servía para señalar sus carencias y, muy raramente, para valorarlos por su calidad intrínseca como creaciones nuevas. He aquí, por ejemplo, el juicio de Antonio Rubió Lluch, futuro académico de la RAE, en la tesis doctoral que le consagró al estudio crítico de la poesía anacreóntica:

> Entrando ahora en el examen de su versión, se confirma por ella lo que reconocen todos los críticos, a saber, que Quevedo es un ingenio de primer orden, pero pervertido por el mal gusto de su época, y que de no ser así ocuparía acaso el puesto de honor en el Parnaso español. Su genio poético se avenía mejor con los asuntos grandes y que exigían profundidad o alteza de pensamiento, que con los delicados y de menos subido tono […] Inútil es por lo tanto decir que la índole de su genio era muy poco a propósito para comprender y expresar el carácter y verdadero tono de la *Anacreóntica*.[5]

[3] Rubió Lluch (1879: 56).

[4] Wordsworth (1999: 85).

[5] Rubió y Lluch (1879: 117). He optado por modernizar la ortografía del texto. Es también conocida la censura del helenista Casimiro Flórez Canseco, cuyos detalles se pueden leer en Díaz (1971: 295-306). El estudio de Rubió y

Del comentario de Rubió y Lluch interesa destacar, sin detenernos en las apreciaciones típicas de su tiempo sobre la producción artística del Barroco, la caracterización de estas odas como «delicadas y de menos subido tono» y la supuesta falta de idoneidad del genio de Quevedo para esta poesía de tan poca monta. La pluma de Quevedo, como se sabe, es capaz de remontarse a las más insignes cúspides poéticas, pero también descender con igual maestría a lo obsceno y lo escatológico, a la burla y la sátira mordaz. Sin embargo, la imagen que predomina en tiempos de Rubió y Lluch es la de un Quevedo moralista, satírico y político, «fustigador de reyes y ministros»[6] y, por lo tanto, no se le solía asociar a la creación de este tipo de bagatelas.

Partiendo de este tipo de apreciaciones, cabe preguntarse, en primer lugar, qué vieron en esas composiciones supuestamente de tan poco vuelo los franceses de la Pléyade, Quevedo o poetas ingleses del XVII como Abraham Cowley o Thomas Stanley, y por qué se tornan, en sus versiones vernáculas, en poesía profunda y desengañada, en la que abundan reflexiones sobre la muerte y la condición humana. Es cierto que desde la edición de Estienne de 1554 se contrapone la poesía simple, dulce y clara de Anacreonte a la elevada de Píndaro, pero ello no quería decir que careciera de profundidad. Los poetas europeos del XVI y XVII supieron entrever una hondura filosófica encerrada en esos versos griegos, sancionada por comentarios en los que, desde Platón, por ejemplo, se consideraba a Anacreonte un precursor de Sócrates. Es precisamente el de Platón, quien le atribuye en el *Fedro* el epíteto de *sophos* o sabio, uno de los juicios de más peso en la historia literaria del poeta lírico. Desde entonces, junto con la de Safo, la poesía de Anacreonte será paradigma de la construcción del discurso erótico y ético, y su nombre autoridad en materia lírica amorosa.

En el siglo XVII, el calado filosófico que se le atribuía al lírico griego quedó plasmado en los *Nouveaux Dialogues des Morts*, del escritor Bernard le Bovier de Fontenelle, publicados en 1683. En este diálogo lucianesco, Anacreonte le demuestra a Aristóteles que él es mejor filósofo ya que la filosofía moral, dice, es una locura, y de muy poco sirve a la hora de resistir las pasiones. Esta es la imagen que casi un siglo más tarde, en 1773, el traductor Moutonnet de Clairfons recalca en su retrato del poeta de Teos: «Le voluptueux Anacréon est plus philosophe qu'on se l'imagine ordinairement». Por estos mismos años, el traductor anacreóntico antes mencionado, Pierre Anson, elogiará «les pensées ingénieuses» de un autor

Lluch recoge otros comentarios de esta índole, como el del influyente crítico jesuita Juan Andrés, que estima que los franceses supieron seguir mejor los «cortos revoloteos de Anacreonte que los sublimes vuelos de Píndaro»; o la del conocido crítico Saint-Beuve, para quien «[l]'esprit français se trouvait assez naturellement prédisposé a cette grâce insouciante et légère» (Rubió y Lluch (1879-97). Para otros juicios del XIX sobre el poco valor poético de estas composiciones, véase Rosenmeyer (1992: 74-76).

[6] Rey (2010: 641).

milenario estimado como «le plus agréable des moralistes, l'homme du monde le plus aimable, enfin du sage et voluptueux Anacréon».[7] Gail, en uno de los paratextos de la citada edición de 1799, retoma el epíteto platónico para explicar que Anacreonte es sabio igual que se le llama sabio a Epicuro o a Horacio, este último fiel imitador de las costumbres del poeta.[8]

La sabiduría anacreóntica, parecen indicar estos comentarios, no se contrapone a la alegría ni al placer báquico. Montaigne, un escritor más cercano en tiempo a Quevedo, siguió esta misma línea de pensamiento en el ensayo titulado «De cómo filosofar es aprender a morir», donde insistía en que el placer y la voluptuosidad, a diferencia de lo que enseñaban los teólogos, eran el fin supremo del hombre, sin que ello implique desviarse de la virtud.[9] Cabe recordar al respecto la *Defensa de Epicuro* que hace Quevedo también en estos primeros años del XVII, y cuya filosofía interpretó en clave estoica y cristiana: «Epicuro puso la felicidad en el deleite y el deleite en la virtud, doctrina tan estoica».[10] Esta idea, la de un epicureísmo anacreóntico que arma al hombre contra la desesperanza, se recoge en una de las odas del *Anacreón castellano*, que Quevedo parafrasea de este modo:

> XXXVI
> ¿Qué me estás enseñando,
> filosofías vanas
> y de los sabios necios
> sentencias y elegancias?
> ¿De qué puede servirme
> la lógica más alta,
> si sé por experiencia
> que no aprovecha nada?
> Enséñame a que beba
> el licor de las parras,
> que es ciencia de provecho
> para el cuerpo y el alma; […][11]

Quevedo ilustra esta oda, además, con la opinión que el «santo Boecio» dejó en su *Consolación filosófica,* y relaciona el «intento» poético de Anacreonte con un pasaje del Eclesiastés. Su lectura de la oda va mediada por Boecio y el libro bíblico sapiencial, lo que le permite concluir que lo que en este último «encamina a virtud y desprecio de la ambición y cosas terrenas», en la oda anacreóntica lleva a «lascivos

[7] Para las citas de estos autores franceses remito a Loubère (2012).
[8] Gail (1799: viii).
[9] Montaigne (1968: 48-61).
[10] Quevedo (1986a: 5).
[11] Quevedo (2018: 333, vv. 1-12)

y poco honestos entretenimientos, tomando por capa este desengaño».[12] Es decir, Quevedo interpreta la escritura de Anacreonte como un artificio que encierra una concepción desengañada de la vida, y su versión castellana acogerá este tono típico de la mentalidad barroca.[13] En esta misma oda, unos versos más adelante, el yo lírico le pide al vino que adormezca sus sentidos para soportar la idea de la muerte:

> Adormece mi juicio,
> primero que la Parca
> me dé en la sepultura
> a mi madre por cama,
> antes que me dé el Sueño
> a la Muerte su hermana,
> y herencia de gusanos
> vea a mi cuerpo el alma; […] vv. 21-28

Nótese, además de la intensificación del campo semántico de la muerte —«Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable»—[14] y la idea del cuerpo como prisión del alma, de raigambre platónica, frecuente en su obra, el concepto que construye con el tópico de la fraternidad del sueño y la muerte, que se remonta a Homero, Platón y Ovidio, entre otros, y que repetirá tanto en su prosa moral como en su poesía. Cabe destacar, por ejemplo, su desarrollo del motivo en la silva «Al sueño», donde lo cataloga de «muda imagen de la muerte».[15] En esta oda, la «madre» que le dará la muerte por cama, metonimia por tierra, se apoya en la idea cristiana, en particular paulina, de la glorificación del cuerpo, idea sobre la que vuelve, por ejemplo, en *La cuna y la sepultura*.[16] Curiosamente, el sintagma «herencia de gusanos» lo repetirá en una de sus silvas, «A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro»:

> […] que la muerte, advertida y veladora,
> y recordada en el mayor olvido,
> traída de la hora,

[12] Quevedo (2018: 336).

[13] La idea se repite en el epigrama laudatorio de Tribaldos de Toledo del aparato paratextual del *Anacreón*: «¿Van a hacer daño a la moral unos compases y ritmos ingeniosos, nacidos para disipar inquietudes? (Quevedo 2018: 136).

[14] Guillén (1993: 585).

[15] Quevedo (2004: 394). Lo desarrolla también, por ejemplo, en *Las cuatro fanstamas de la vida:* «La noche con el sueño, que cada día le descansa del afán de todo el día, le acuerda de la muerte, que es el descanso de la vida. Por eso llaman al sueño, "hermano de la muerte", y algunos, que apuran más este linaje de la muerte, la llaman sueño, y al sueño, muerte cotidiana» (2010: 310).

[16] «Sepulcro se llama la que tiene obras de cuna. Tiene prodigios en fertilidad y sucesión sin fin la esterilidad de la llama, que tiene propiedad de consumidora y no de fecunda: ¿y será estéril la tierra, que siempre y, de todo es madre, que es el vientre de la naturaleza, de quien descienden todas las sucesiones de los elementos?», (1986b: 1358).

presta vendrá con paso enmudecido
y, herencia de gusanos,
hará la posesión de los tiranos.[17]

En el momento en el que Quevedo compone su *Anacreón castellano,* la colección de las odas publicada por Estienne algo más de medio siglo antes era leída como compendio poético que permitía expresar grandes preocupaciones humanas de manera aparentemente sencilla. No cabe duda de que el aparato crítico con que lo arma, y la adaptación misma de las odas a su contexto, dan cuenta del papel de la traducción como transmisora de la literatura y el conocimiento antiguos al presente 'castellano'. Señalaba Peter Burke, en su fundamental trabajo sobre la traducción cultural en la Europa renacentista, otra práctica concomitante que calificó como el «principio de la confirmación» y, según el cual, se traduce un texto para apoyar ideas, supuestos o prejuicios presentes en la cultura receptora. Si el texto antiguo no se aviene con estas ideas o prejuicios, añade Burke, entonces se transforma, por medio de la traducción, directa o indirectamente, con prefacios, avisos al lector u otros paratextos.[18]

Es sobre esta idea, la de adhesión y distanciamiento simultáneos al pasado, que Vicente Espinel construye el epigrama laudatorio que acompaña la paráfrasis, en el que Anacreonte y Quevedo se hacen una entidad autorial grecohispana.[19] En el caso del *Anacreón,* ese principio de la confirmación se reflejará no solo en el copioso aparato paratextual sino también en el texto mismo de la paráfrasis, por medio de la *contaminatio* de tópicos que es, en mi opinión, la característica más significativa de la práctica de Quevedo como traductor anacreóntico.[20] La gran mayoría de sus comentarios y exégesis buscan aclarar algunos *topoi,* insertando, para su comprensión, una serie de conexiones con autores y subtextos antiguos. Su objetivo es desenterrar una «oculta significación», según sus propias palabras.[21] No está de más recordar que Quevedo leyó las odas en la ampliamente difundida y editada antología bilingüe griego-latín publicada por el taller de los Estienne en 1556, *Anacreontis et aliorum Lyricorum aliquot Poetarum Odae*, con la traducción latina

[17] Quevedo (2004: 114).

[18] Burke (2007: 20).

[19] «¿Es este griego o aquel es hispano? Los dos son griegos: los dos suenan como nuestros; los dos relucen como griegos. […] El que los lee en griego, puede creer que ha leído a Quevedo; el que los lee en español, lee a Anacreonte», (Quevedo 2018:138).

[20] O'Brien (1995), cuyo fundamental estudio sobre las traducciones neolatinas y francesas de las anacreónticas, sigo en estas páginas, subraya el importante papel de la *allusio*, la *contaminatio* y las *variae interpretationes* en diversos grados y en dependencia de la lengua en el proceso de traslación.

[21] Quevedo (2018:218). Parte de estas conexiones ya habían sido propuestas por el editor, Estienne, y por otros traductores neolatinos como Elias André, o vernáculos como Belleau, que habían integrado la colección a la tradición poética grecorromana. Para las alusiones en estas composiciones griegas a Homero, Safo, Teócrito, Bion, Mosco, los epigramas de la *Antología Griega*, Platón, Aquiles Estacio, Horacio, etc., véase Rosenmeyer (1992).

de Elie André del mismo año, y que el texto griego con el que trabajaron él y sus contemporáneos era más bien una híbrida floresta donde convivían las odas griegas con sus múltiples conexiones a los epigramas amatorios de la *Antología Planudea*, tópicos de la poesía pastoril de Teócrito y Virgilio, la poesía elegíaca romana de Tibulo, Propercio y Ovidio, las odas de Horacio y algunos motivos de las silvas de Estacio, entre muchos otros.[22]

La *contaminatio* que permea la versión parafrástica, por lo tanto, pone al descubierto una inmensa selva de vínculos intertextuales que Quevedo ha amplificado en mayor o menor medida. Su lectura del primer verso de la oda «Mezclemos con el vino diligentes», por ejemplo, muchas veces citada, acoge fuentes clásicas (Tertuliano, Plinio, Horacio, Teofrasto, Ateneo, Virgilio, Homero), renacentistas (Escalígero), autores modernos españoles (Francisco de Rioja, a quien ha consultado) y traductores vernáculos (Rémy Belleau, cuya traducción ha leído). Este recorrido por la historia literaria lo resume con estas palabras: «No ha sido ambición juntar estos lugares, sino cosa necesaria al lugar nunca advertido así en el poeta».[23] Es decir, junta especímenes diversos de la tradición estableciendo una red de nexos que invita a pensar en su proceso de traducción y producción literaria como en una vasta biblioteca. Estas relaciones nos permiten entreverlo en su taller de lectura y creación componiendo odas «contaminadas» y no una reproducción textual del texto griego. Su profunda singularidad radica en su creativo y particular empleo de reconocidos árboles trasplantados del vasto bosque de la tradición en la tupida selva de alusiones que es su *Anacreón castellano*.

En Quevedo, por ende, la traducción y la imitación dependen tanto de su distintiva interpretación de un texto como de la historia literaria y son concebidas como procesos simbióticos para la producción de versos que, en este caso, digámoslo ya, también son poesía original. Su tratamiento diverso del más de medio centenar de odas anacreónticas de la colección es testimonio de la dificultad de establecer claros límites entre una y otra actividad.[24] Pensemos, por citar algunos ejemplos, en su silva estaciana «A las estrellas», que descansa en el modelo de Juan Bautista Marino, pero en cuya reescritura, «el tejido escueto de las imágenes del napolitano ha sido enriquecido por el español con un recamo de hilos coloridos que amplifican su fuerza evocadora»;[25] el «Retrato de Lisi en mármol», cuya conocida

[22] Moya del Baño (2006a, 360, n.64). Para estas relaciones véanse, en particular, Blanco (1986), Schwartz (1999a), (1999b) y (2006) y Moya del Baño: (2006b), (2008), (2021). Véase, en este volumen, el trabajo de Antonio Ramajo Caño sobre la sobre la *contaminatio* literaria en el *Heráclito cristiano.*

[23] Quevedo (2018: 195).

[24] También lo había sido para Fernando de Herrera, quien en sus conocidas *Anotaciones* dejaba entrever la superposición de los dos procesos en la práctica: «Esta bellísima égloga quiso imitar, o traducir, Lodovico Paterno…», (Herrera 2001, 740). Véase el concepto humanista de «traducción filológica» y la dificultad para establecer fronteras entre la traducción propiamente dicha y la creación de un *novum opus* (Norton 1984: 42).

[25] Asensio (2005: 146).

fuente es un madrigal de Luigi Groto y al que sus editores llaman «una imitación muy ceñida al texto, con alguna *amplificatio* que conserva el concepto original»; o el soneto amoroso «¿Más solitario pájaro en cual techo», que para Blecua es una «imitación libre de Petrarca», pero para Alatorre es una «traducción bastante fiel», en la que la mayor variación ocurre en el último terceto.[26] En el *Anacreón,* la acomodación, entrecruzamiento y superposición de *topoi* se hace dentro del ceñido espacio de la *narratio* propuesta por cada una de las odas; en su poesía llamada "original", sin la imposición de restrictivos marcos narrativos, Quevedo explota libremente, como se sabe, motivos o imágenes selectos para desarrollarlos, transformarlos, conjugarlos y lograr los más variados resultados. Con todo, aunque en el *Anacreón* sigue en mayor o menor medida el «concepto original» del griego, esta cercanía es oscilante en su desarrollo de las odas ya que, en ocasiones, añade otros elementos, en función de sus intenciones, como sucede, por ejemplo, de la Oda VI:

En los corros confusos y revueltos
fatigamos la tierra con pies sueltos,
no con más ligereza,
más arte, ni más tino
que a nuestras plantas las concede el vino,
que añade peso ardiente a la cabeza,
en abrazos de rosa encarcelados,
los cabellos sin ley desordenados.
Y la doncella blanda
entre los corros de las Gracias anda,
que parece que vuela,
con pie obediente al son de la vihuela
de cetro el brazo airoso acompañado,
de hiedras coronado.
Allí el muchacho bello,
encrespado en guedejas el cabello
y con boca süave,
canta mejor que de Tereo el ave,
acompañando con medido acento
las cuerdas, que articulan voz al viento.
Y Amor, venciendo en la cabeza al oro,
mostrando por cabellos un tesoro;
y Lieo con él, honor del suelo,
y Venus con los dos, risa del cielo,
vienen a ver los bailes soberanos,
que, hechos de esta suerte,
olvidan a los viejos más ancianos,
a pesar de los años, de la muerte.[27]

Con coronas de rosas
las sienes bien trabadas
nos embriagamos riendo con placer.
Al son del bárbiton una jovencita
de bellos tobillos baila
llevando resonantes tirsos.
A la par un jovencito de bella cabellera
y que exhala dulzura de su boca
toca al son de las cuerdas
lanzando su bien templada voz.
Y Eros de rizos dorados
junto al bello Lieo
y la bella Citerea,
alegre se une al coro
favorito de los viejos.

[26] Así lo definen Arellano y Schwartz en su edición (Quevedo 1998a: 265). Alatorre (2003:118-119).

[27] Quevedo (2018: 197-199). En la columna derecha ofrezco, para dar una mejor idea del tratamiento que Quevedo da a su paráfrasis, la traducción literal de Guichard (2012: 119).

Los ochos primeros versos de esta oda son de su invención y no tienen correspondencia en el texto griego. Con este exordio, la voz poética se hace más universal y, por medio de los encabalgamientos, el hipérbaton y las construcciones absolutas de participio, Quevedo recrea con gran plasticidad la metamorfosis de los danzantes, movidos por un furor báquico que describirá en sus comentarios a la Oda XIII.[28] Este gesto se refuerza con la valoración intimista del sentencioso final sobre el olvido de la muerte por los ancianos, también ausente en la oda griega. Entre estos dos extremos, si bien Quevedo sigue el «concepto original», transmuta la apacibilidad del texto griego acumulando imágenes, incorporando metáforas («fatigar la tierra», «abrazos de rosa encarcelados») y epítetos («honor del suelo», «risa del cielo») y trabando conceptos. Obviamente, el uso de la paráfrasis como método traslativo facilita estas variaciones ingeniosas, que difuminan aún más los mecanismos de la traducción y la imitación en su poesía. La orientación filosófica de la oda, su sentido metafísico, es resultado de la tupida red de figuras que injerta en el concepto principal.

Como ha destacado Ignacio Arellano, los juegos de ingenios y agudezas son la piedra angular de los diversos mecanismos de acomodación de los lugares o citas antiguas en la literatura del periodo y, en Quevedo, en particular, «la tarea de la reescritura en su dimensión artística, poética, se rige por los mecanismos del ingenio, verdadera guía de la reescritura quevediana de los clásicos».[29] Quevedo ve en las odas anacreónticas, volviendo a lo antes apuntado, artificiosas «capas» que busca descubrir y es así que, explotando la densidad conceptista, construye versiones barrocas. Su objetivo no es sino servirse del modelo para amplificar, mediante complejos mecanismos poéticos, el marco narrativo inicial con figuras y conceptos que le permitan reformular los temas, experimentar con las formas métricas y crear composiciones vivas y dinámicas.

2. El anacreontismo español y la silva

Para Patricia Rosenmeyer, cuyo estudio sobre la colección de odas anacreónticas y su sustrato clásico sigue siendo fundamental, la *variatio* característica de muchos textos poéticos helenísticos y romanos se hace evidente en la colección, que cataloga como un «sistema cerrado de motivos».[30] La intrínseca monotonía de la uniformidad temática, añade Rosenmayer, se resuelve mediante la variedad y diversidad de tratamiento.[31] Los temas del amor y vino se tratan en cerca de medio centenar el primero, y treinta y cuatro el segundo; la muerte aparece como tema central en diez, la vejez en ocho y la écfrasis en siete; el oro y el sueño se erigen como temas

[28] Quevedo (2018: 226-228).
[29] Arellano (2014: 229).
[30] Rosenmayer (1992: 76).
[31] Rosenmayer (1992: 92).

principales en cinco, y los animales en cuatro odas, por ejemplo. Hay que tener en cuenta, además, que la combinación o *contaminatio* de esos temas en las diferentes composiciones es una constante en todo el conjunto.[32] Precisamente esta característica de la colección es explotada por Quevedo para desplegar un ejercicio de *variae interpretationes* o múltiples reescrituras de un tema. Es decir, al repetirse los tópicos de lo efímero de la rosa, el rechazo a las riquezas o la vejez, Quevedo estaría reescribiendo múltiples versiones de un mismo tema, y así lo demuestra en algunos de sus comentarios: «la más declaración de esta oda remito a otra de la rosa, que empieza en mi versión[…]»,[33] aprovechando aquí el tema del *carpe diem* de las odas número V y LIII; o reescribiendo el conocido tópico del desprecio al oro en las odas XXIII y XLVI: «No pongo aquí todo el lugar, por ser más parecido a otro en que Anacreón trasladó a Focílides».[34] Los temas de la vejez y la muerte figuran, por ejemplo, en las odas VI, XI, XXIII y XXV, para las que Quevedo usa el molde de la silva métrica, aunque también lo amplifica en la XIV, vertida en octosílabos. Entre las series compositivas que reiteran el engaño del sueño, están las odas VIII, XII y XXV; y de las que desarrollan el recurso de la écfrasis, destacan la XXII, XXVIII y XLIX. Muchos de estos motivos, como se sabe, también eran recurrentes en la *Antología Planudea*.[35]

En este sentido, cabe aquí destacar la huella de Julio Cesar Escalígero, otro intermediario neolatino a quien, como apuntábamos, trae a colación Quevedo en sus notas. Escalígero es también autor de imitaciones anacreónticas que tienen la particularidad de ser muy probablemente, al menos en su concepción inicial, anteriores a la edición príncipe de Estienne y de basarse en las odas transmitidas en la *Antología Planudea*. En sus *Anacreontea*, ciento veintidós piezas publicadas póstumamente, Escalígero hace innovadores experimentos con la métrica, en particular con los versos irregulares en latín.[36] No se puede asegurar en qué medida el texto de Escalígero influyó en la paráfrasis de Quevedo, pero lo que sí es cierto es que lo ha consultado ya que, a raíz de su versión de la Oda XIII, señala: «Esta trasladó brevemente, como en epílogo, Julio Escalígero en sus versos anacreónticos».[37] «La influencia de Anacreonte en la colección de Escalígero», señala Magnien, «es más bien general que específica, y muchas de sus composiciones recuerdan más a

[32] Para este análisis, véase Brioso (lix-lxvi).

[33] Quevedo (2018: 189).

[34] Quevedo (2018: 272-273).

[35] Para la difusión de la *Antología* en el Siglo de Oro español, así como la variedad y versatilidad de los motivos, véase López Poza (2005). Para ejemplos en Quevedo, véase Crosby (1978) y Schwartz (1999a) y (2006). Señala Schwartz que «[e]pigramas y anacreónticas compartían un universo semejante de motivos amorosos y estos entrecruzamientos se completan con otros que remiten a la poesía pastoril…» (1999b: 317).

[36] Ver Tilg (2014: 171-175).

[37] Quevedo (2018: 226).

Horacio, Catulo o Ausonio que al pseudo-Anacreonte».[38] Lo relevante de las versiones de Escalígero es que, al ser muchas de ellas anteriores a la edición de Estienne y haberlas imitado de la *Planudea*, ofrecen otro interesante testimonio más de cómo las odas se leyeron en estrecha relación con los epigramas griegos, y cómo muchos de los *topoi* que se repiten en ambas colecciones se reelaboran de diversas maneras.

En estas reescrituras, amplificaciones y reformulaciones que hace Quevedo de estos recurrentes motivos se percibe, además, la energía o vigor que logra desprender de los versos griegos durante su traslación. Así lo justifica al declarar: «Quiso decir [Anacreonte], con ilación forzosa y elegante, lo que yo traduje [...]. Y la postrera copla declara la energía que calladamente cierran en estas palabras».[39] Es decir, por medio de una deducción necesaria o «ilación forzosa», su reescritura de los versos en castellano a partir del griego y versiones latinas comentadas es liberadora de una secreta energía o un latente vigor. La codificación de la *copia* erasmiana, y los diversos métodos de traslado, paráfrasis y reescritura a que se sometían los textos clásicos desde la edad escolar, en particular la *Antología Griega*, como ha estudiado Hutton,[40] debían estar también muy presentes en ese energético gesto liberador. Pero lo más significativo aquí es el empleo de un término retórico de larga andadura para describir su proceso traslativo: la energía o *energeia*. Este, como ha estudiado Glyn Norton, es un concepto retórico fundamental en la pedagogía renacentista que actúa de modo idéntico a la *translatio*.[41] En los procesos de traslación interlingüística del sentido y de recreación de la elocuencia vernácula «elegante», esta energía o viveza permite desatar la fuerza de las palabras y descubrir las capas de desengaño a las que Quevedo aludía antes. La paráfrasis quevediana vendría a ser entonces una interpretación amplificada de las odas que por medio de procedimientos retóricos como la *contaminatio,* la agudeza y la poética de la *energeia* extrae de ellas una profundidad metafísica y las impregna de un sistema filosófico afín al neoestoicismo cristiano para instruir al lector en la virtud.

Es precisamente para dar abundante y diverso tratamiento a estos *topoi* repetitivos con el fin de desatar esa latente intensidad poética que la reescritura quevediana, como he señalado en otra ocasión, se acoge al cauce de dos formas

[38] Magnien (1984: 408).

[39] Quevedo (2018: 350).

[40] Hutton (1946: 29).

[41] Norton (1984: 267-281 y 309-310). Citado también en O'Brien (1995: 197-198). Otro conocido poeta, el inglés Philip Sidney, también destacó en su conocida *Defence of Poetry* (1595) la *energeia* como ideal estilístico al que deberían aspirar los poetas, y señaló su papel para conseguir la viveza poética, (Lochman, 2020). Si se tiene en cuenta, además, la fusión conceptual, común en la tratadística renacentista, con la *enargeia* o vitalidad visual, (sobre todo en lenguas vernáculas) esta capacidad liberadora sería fundamental en la traslación castellana, en particular en las odas ecfrásticas. Para Schwartz, por ejemplo, la *amplificatio* en el *Anacreón* funciona como figura de *enargeia* (2001: 1188).

autóctonas de libre extensión y de gran versatilidad que son los romances octosílabos y la silva métrica.[42] Casi un cincuenta por ciento de las odas fueron llevadas al romance octosílabo y una tercera parte, o sea, un treinta y un por ciento, fueron vertidas al molde de la silva métrica.[43] En ambas formas métricas, los versos del griego tienden a multiplicarse en la versión quevediana, para precisamente desvelar relaciones con la tradición, destilar melancolías y amplificar motivos, lo que haría también del *Anacreón* un espacio de versificación autóctona.

Al hilo de estas reflexiones, llama también la atención que, en su otro proyecto filológico de esos años, la *España defendida*, Quevedo equipare a Anacreonte con un autor español del siglo anterior, Garci Sánchez de Badajoz:

> ¿Qué Horacio, ni Propercio, ni Tibulo, ni Cornelio Galo, excede a Garcilaso y Boscán? ¿Qué Terencio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garci Sánchez de Badajoz? ¿Qué Pitágoras y Focílides y Teognides y Catón latino no se dejan vencer de las Coplas de don Jorge Manrique, nunca bastantemente admiradas de las gentes?[44]

Esta comparación no carece de importancia ya que ayuda a entender el proyecto literario de Quevedo de castellanizar las odas de Anacreonte e insertarlas dentro de una tradición autóctona. Garci Sánchez fue un poeta cancioneril y vihuelista del XVI cuya poesía amorosa estuvo presente en todas las ediciones del *Cancionero general* a partir de 1511. La tradición, que lo suele presentar como loco por amor, también atribuye su pérdida del juicio a la irreverente manipulación a que sometió las Escrituras para componer las *Lecciones de Job apropiadas a sus passiones de amor*, texto en el que adapta el tema religioso del libro sapiencial para expresar la tristeza del enamorado, que idolatra a la amada igual que a Dios. A lo largo del XVII, los juicios sobre la calidad y agudeza de las composiciones de Garci Sánchez son unánimes, y de ello han dejado constancia Juan de Mena, Juan de Valdés, Alonso de Villegas, Juan Boscán, Herrera, el Inca Garcilaso, Lope de Vega y Gracián, entre otros.[45] El nexo que hace Quevedo con Sánchez de Badajoz ha de entenderse, en primer lugar, en el marco general de la apuesta por la poesía castellana que articula su paráfrasis y que reaparece en otro de los comentarios, al referirse a una versión en romance de una de las odas —«compostura de que España es inventora»—[46] y, en segundo, en relación al proceso de acomodación cultural o domesticación del legado clásico que marcó la creación artística en el Renacimiento y Barroco.

---

[42] Izquierdo (2019).

[43] Castanien (1958). Se echaba en falta un nuevo estudio métrico de las odas, trabajo que, mientras terminaba estas líneas, acaba de publicar García Sánchez (2021). Véanse también, en este volumen, las conclusiones a que llega M. J. Alonso Veloso tras su detallado análisis métrico de las silvas del *Heráclito cristiano* que, en buena parte, pueden también aplicarse al *Anacreón*.

[44] Quevedo (2018a: 151).

[45] Para los comentarios de estos autores a la obra de Sánchez de Badajoz véanse Castillo (1980) y Parrilla (2012).

[46] Quevedo (2018: 350-351). El comentario lo hace en la Oda XL. Para más detalles, veáse Izquierdo (2019).

Por otra parte, al leer el *Anacreón castellano* saltan a la vista varias similitudes temáticas con el conjunto de silvas que Quevedo venía preparando por aquellos años.[47] Sobresalen en el conjunto, como indicaba antes, además de la presencia de siete odas ecfrásticas, un marcado interés por la descripción de objetos naturales (la rosa, la golondrina, la cigarra), de sentimientos y reflexiones (muerte, vejez, desengaño, desprecio a la riqueza, *carpe diem*) y un desarrollo variado del tópico del «blando sueño». Asimismo, ya ha señalado Jauralde cómo, desde la primera oda, Quevedo sitúa a Estacio junto a consagrados colosos como Homero, Virgilio y Hesiodo.[48]

En esa línea, habría que subrayar varios de los contrastes conceptuales y variaciones ingeniosas empleados por Quevedo para castellanizar las odas griegas, que también hacen su aparición en sus silvas o en algunos de sus poemas de tono moral y meditativo. El sintagma «la boca, de los años saqueada» de la Oda XI, por ejemplo, lo repetirá en el soneto «Enseña a morir antes y que la mayor parte de la muerte es la vida».[49] La referencia a la «muerte negra» de las Odas XXVI y XXXIV reaparecerá en la «negra sepultura» de la silva «Al reloj» y en la silva «En cárcel de metal», donde el inventor de la artillería es lisonjero con «la muerte negra».[50] El «blando sueño» de la Oda III se recoge también en la silva «Con qué culpa tan grave».[51] El tópico de las riquezas y su incapacidad para alargar la vida, presente en la Oda XXIII, lo reformula en la silva «Diste crédito a un pino».[52] Las quevedianas «fugitivas horas» figuran tanto en la Oda XXV como en el soneto «Repite la fragilidad de la vida y señala sus engaños y sus enemigos»; y el recurrente «invierno postrero» de la Oda XI hace su aparición, por ejemplo, en el soneto metafísico «Arrepentimiento y lágrimas debido al engaño de la vida».[53] También, son recurrentes en ambas, odas y silvas, el uso de apóstrofes. Si en su colección de silvas se dirige a la noche, a las estrellas, a las naves o al reloj, en las anacreónticas, la voz lírica, por ejemplo, solicita la atención de la paloma (IX), las muchachas (XXI), el mancebo (XXXV) o la golondrina (XII). Vale destacar, por último, el uso metafórico del término «parto»,

[47] Esta relación la han visto, entre otros, Jauralde (1991), Alcina (1991) y Schwartz (2001) y (2006). Véanse, en este volumen, el trabajo de M. J. Alonso Veloso sobre las silvas del *Heráclito cristiano*, y el de R. Audoubert sobre las silvas y sonetos morales de Quevedo.

[48] «Sorprende un poco esa repentina elevación del poeta de moda a la altura de los consagrados» (Jauralde 1991: 173). Véase también el trabajo de Moya del Baño en este libro para más detalles sobre la relación de Quevedo con Estacio.

[49] «Pues que de nieve están las cumbres llenas, / La boca de los años saqueada, / La vista, enferma, en noche sepultada / Y las potencias del ejercicio ajenas». Destaca Alfonso Rey la relación que establecía Crosby en este poema con la obra de Séneca y la similitud de expresión con un pasaje de *Las cuatro fanstasmas* (Quevedo 1998b: 176).

[50] Quevedo (2004: 112 y 120).

[51] Quevedo (2004: 394).

[52] Quevedo (2004: 102-104).

[53] Quevedo (2004: 5-7).

con el que arma conceptos en sus silvas, en el *Focílides* y, en dos ocasiones, en la paráfrasis.[54] Una de esas apariciones se da en la Oda XXXVII, donde la matriz de la silva le permite duplicar el número de versos del griego para describir los prodigios del verano con una sublimidad comparable a la de su otra silva, «A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta»:

> Ya el olivo a su fruto está rendido
> y teme fértil y copioso exceso
> en su parto su peso;
> las vides, de los pámpanos pobladas,
> se ven de sus racimos arrastradas;[55]

Como indican sus editores modernos, Elena Gallego y J. David Castro, la variedad de manuscritos del *Anacreón castellano* que nos han llegado lleva a pensar que su escritura no comenzó y terminó en un único proceso creativo continuado y lineal; y que Quevedo probablemente retomó un primer texto completo para seguir realizando revisiones o añadidos. Este periodo de redacción y revisiones se extendería desde finales de la primera década hasta mediados o finales de la segunda década del siglo XVII, y se habría llevado a cabo en España e Italia.[56] Resulta también significativo que el manuscrito de la Biblioteca de Nápoles que contiene la versión más completa del *Anacreón*, con todas las traducciones de los textos griegos y latinos que aparecen en los comentarios a las odas, contenga también, entre otros, su versión poética del *Focílides* y veintisiete de sus conocidas silvas, lo que lleva a pensar que estas obras se escribieron durante el mismo periodo.[57]

Se ha insistido también en la relación de Quevedo con Francisco Rioja a principios del XVII, quien conoce el texto de Estienne, está al tanto de la paráfrasis de Quevedo y también compone silvas métricas de marcado tono moral.[58] La huella de las anacreónticas, contaminadas con teselas horacianas, es patente

[54] En la silva «Tiempo tú que todo lo mudas»: «Descuídate de las rosas, / que en su parto se envejecen» (Quevedo 2004: 430); en la silva «Al pincel»: «con nuevo parto de ingeniosa vida» (2004: 227); en la silva «Y el famoso español, que no hablaba»: «De único parto con fecunda mente» (1952: 557); y en la silva «A Roma antigua»: «Fénix renaces, parto de las llamas» (2004:108). En el *Focílides*: «las mieses y las yerbas, que cual parto / de la tierra» (1772: 643); y «Que siempre en cosas ponzoñosas, / es el parto copioso» (1772: 647). En el *Anacreón*, en la Oda LI «Desnuda sobre las olas, / bien así como va el alba/ (hermoso parto del cielo) / entre la leche y la grana»; (2018: 339).

[55] Quevedo (2018: 339, vv.18-22). La oda griega tiene catorce versos, al igual que la versión latina de Estienne; la de André, quince, y la de Quevedo, treinta versos.

[56] Quevedo (2018: 68). Jauralde, por ejemplo, señalaba, apoyándose en la cercanía de las citas de Teócrito y Virgilio en las glosas de la Oda XL del *Anacreón* (compuesta en silva) y la *Farmaceutria*, la posible proximidad en tiempo de ambas (Jauralde 1991: 177).

[57] Para una reciente y detallada descripción de este manuscrito, véase Moya del Baño (2021).

[58] Rioja conocía las *Anacreónticas* e incluye una breve cita, como recuerda Schwartz, en su prólogo a la edición de los *Versos* de Fernando de Herrera (Schwartz 2001: 1196). De las once silvas métricas compuestas por Rioja, la primera, «Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo en una tabla de laurel», es una paráfrasis poética de un texto en prosa del sofista griego Libanio.

en sus silvas a las flores y «Al estío».[59] Junto a Quevedo y Rioja, también Juan de Arguijo y Francisco de Calatayud, como se sabe, fueron de los primeros en experimentar con la silva métrica en España. En sus composiciones se detecta la huella de «la tradición del epigrama, de la anacreóntica y de la oda horaciana», en particular la silva «A la vihuela» de Arguijo y las tres silvas a los retratos de Rioja, Sarmiento y Arguijo compuestas por Calatayud.[60] En este contexto intelectual de profunda interacción social y profesional habría igualmente que añadir la versión de Esteban Manuel de Villegas, vertida «en una forma cercana a la silva, la serie de heptasílabos y octosílabos sin rima».[61] Por lo tanto, en este importante periodo de constitución del primer «campo literario español»[62] se podría incluso hablar de una pléyade de poetas abiertos, en mayor o menor medida, al estímulo de estructuras y motivos de las anacreónticas que buscan liberar la poesía de sus esquemas métricos más rígidos y dar con otros de mayor flexibilidad, como había sucedido en Francia medio siglo antes.

En suma, tanto en la vasta floresta que es el *Anacreón castellano,* donde conviven autores antiguos, renacentistas y vernáculos, como en el proyecto de silvas de Quevedo, hay una palpable cercanía de procedimientos técnicos y temáticos entre los que destacan la retórica de la écfrasis, el uso de apóstrofes, el tópico del sueño, la descripción del mundo natural, la reflexión moral y la experimentación métrica.[63] Estos elementos, unidos a la transmisión conjunta en un importante manuscrito, acercan en tiempo y espacio el temprano proyecto de silvas de Quevedo y su versión del *Anacreón castellano*. Por lo tanto, cuando a la altura de 1624, Quevedo expresa su deseo de volver por su melancolía a las silvas,[64] el recuerdo de su versión parafrástica, de tono meditativo y filosófico, con sus diecisiete silvas métricas,[65] habría también estado muy presente.

---

[59] Para estas relaciones seguimos, fundamentalmente, el trabajo de Alcina (1990).

[60] Alcina (1990: 141).

[61] Alcina (1990: 141).

[62] Gutiérrez (2005).

[63] Para las características de la silva métrica, véase el estudio de Montero y Ruiz (1991: 35-36 y 51). Como diferencia notable entre ambos proyectos habría que notar, por la naturaleza misma de la colección anacreóntica, la falta de temas circunstanciales y la longitud de las silvas compuestas por Quevedo para su proyectado libro, que tienden a ser mucho más extensas e intrincadas.

[64] Véase la tan citada frase en su carta al obispo de Bona, don Juan de la Sal, (Quevedo 1946: 125). Véanse también las consideraciones de Egido (1989), Alcina (1990) y Candelas Colodrón (1997: 42). Rey (2021: 206-207), partiendo de un comentario de Lope de Vega y la presencia de siete silvas en la colección de *Flores de poetas ilustres* de 1611, evoca la posibilidad de que hacia 1608 Quevedo tuviera ya un grupo de silvas y hubiera empezado su colección.

[65] García Sánchez (2021: 370, n. 9) contabiliza dieciséis silvas, excluyendo la oda número VIII. Las fronteras son muy oscilantes, sobre todo en este periodo de transformaciones del sistema poético, pero son precisamente desde los sextetos-lira, entre otras formas, que poco a poco Quevedo se irá abriendo a la silva métrica. Véase, por ejemplo, en este volumen, Alonso Veloso p. 110.

3. Algunas anacreónticas francesas e inglesas

En este último aparte, al aire de la reflexión sobre la originalidad de Quevedo en su *Anacreón castellano*, quería añadir unas breves reflexiones sobre la literatura vernácula en otras lenguas con el fin de apreciar mejor su capacidad para transformar creativamente el legado antiguo o conservarlo. Las reescrituras, paráfrasis e imitaciones de las anacreónticas fueron, como se sabe, un fenómeno supranacional, fruto de una cultura transnacional y multilingüe. Si echamos un vistazo al universo europeo donde fructificaron sus versiones vernáculas, se observa que el desarrollo del tono moral, el ejercicio de la *contaminatio* y la experimentación poética, en mayor o menor medida, no son un fenómeno aislado ni tampoco patrimonio exclusivo de Quevedo.

Del poeta Pierre de Ronsard, figura central de la Pléyade francesa y uno de los primeros en imitar y asimilar las anacreónticas en sus varias colecciones poéticas —*Meslanges*, *Bocages*, *Livret des Folastreries*, *Continuation des Amours*— existen unas treinta y dos recreaciones anacreónticas en las que «yuxtapone traducciones e imitaciones de tal modo que las distinciones entre ambas son difíciles de establecer».[66] Si bien en su *Quatre premiers livres des Odes* (1550) prevalecía la regularidad estrófica, cuatro años más tarde, con *Le Bocage* y *Meslang*es, experimentará intensamente con formas irregulares y novedosas. También, de una a otra colección, irá ofreciendo múltiples versiones y reescrituras de un mismo tema, marcadas por la *contaminatio* y por su reelaboración constante desde puntos de vista diversos. La innovación métrica y estrófica a que somete sus odas (que al rescribirlas tornan a veces en canciones), sus sonetos (en cuyos tercetos llega a emplear una decena de disposiciones diferentes) o sus madrigales (que son sonetos irregulares de más de catorce versos, liberados de su molde)[67] lo hermanan, salvando las distancias, con Quevedo y los demás precursores de la silva métrica española.[68] En la historia de la literatura francesa, el desarrollo de la oda ligera u *odelette* tiene como fondo los ensayos anacreónticos de Ronsard, quien en casi todas sus primeras colecciones identifica el material anacreóntico con este rótulo.[69] Su *Odelette, ou plus tost folie traduite d´Anacréon, poète grec* es uno de los ejemplos más conspicuos:

---

[66] O'Brien (1995: 166).

[67] Maraud (1984). Véase también Rouget (2020) para la difuminación de la estrofa lírica en Ronsard.

[68] Laumonier (1909: 605-609) enumera muchos de los procedimientos con los que Ronsard transforma las odas: las adaptaciones métricas, la paráfrasis, la *contaminatio*, la transposición de ideas y expresiones, la inserción de nuevos materiales, presencia del punto de vista francés del siglo XVI y la inclusión de múltiples referencias latinas e italianas.

[69] O'Brien (1995: 166). En sus *Meslanges*, por ejemplo, identifica dieciséis odas como «prises d'Anacréon», (Laumonier, 137).

Lors que Bacchus entre chés moy Je sen le soing, j sen l'émoy, *S'endormir, et fol il me semble* *Qu'e dans mes coffres j'ay plus d'or,* *Plus d'argent,* et plus de thesor *Que Mide,* ni que Crœse ensemble.	Cuando llega Baco se adormecen las penas y pienso que poseo lo que Creso.
Je ne veux sinon que *tourner* *Par la danse*, et me couronner Le chef d'un tortis de lhierre: *En esprit je fui les honneurs,* *Et les estats des grands Seigneurs* *A coups de pied je foule á terre*.	Quiero cantar bellamente, yazgo coronado de hiedra y en mi ánimo lo domino todo.
Verse moy donq du vin nouveau, *Pour m'aracher hors du cerveau* *Le soing, par qui le cœur me tombe.* Verse donq pour me l'aracher: Il vaut mieux yvre se coucher Dans le lit, que mort dans la tombe.[70]	Prepárame de beber mientras bebo, tráeme una copa, muchacho: es mucho mejor que yazga yo borracho que muerto.

El énfasis de Ronsard en esta oda, o delirio anacreóntico, es en el furor báquico pero desprovisto de la profunda carga meditativa que le impregna Quevedo a su versión, o de sus elaborados conceptos. Nótese, sin embargo, el dinamismo que sabe insuflar en la descripción del furor danzante con el uso de verbos de movimiento, o los efectos del vino en la anatomía humana: en la voluntad, el cerebro, las piernas y el corazón. En la paráfrasis de Quevedo de la misma oda, el vino es, para la voz poética, un dios «que en líquido fuego / arde el humor de mis venas» y el final gnómico de Ronsard, una viva y desconsolada súplica:

> dame, niño, capaz vaso,
> para que me alegre y beba;
> que es mucho mejor, sin duda,
> que fuera de mí me vean,
> que en triste andas envuelto,
> cercado de muerte negra.[71]

De las anacreónticas de Belleau, manejadas por Quevedo, remitimos al exhaustivo estudio de O'Brien, quien las considera una reescritura marcada por el signo de la transformación, el apego al texto del pasado y el interés por traerlo al presente, y no «una traducción palabra por palabra ni tampoco una paráfrasis».[72]

[70] Ronsard (1965: 243-244). Con la cursiva señalo las ampliaciones respecto a la oda griega. En la columna derecha ofrezco, para dar una mejor idea del tratamiento a que la somete, la traducción literal que ofrece Guichard (2012: 127).

[71] Quevedo (2018: 281).

[72] O'Brien (1995: 208-209).

Curiosamente, destaca también O'Brien la manera en que Belleau entabla un diálogo con las anacreónticas de Ronsard, contaminando su propia versión con ellas.[73]

Abraham Cowley (1618-1667), uno de los muchos de los intelectuales ingleses de la segunda mitad del XVII que vivieron exiliados durante el Interregno y se impregnaron de las corrientes literarias y artísticas del continente, fue uno de los poetas metafísicos más leídos de su tiempo. En 1656, publicó sus *Anacreontiques: or Some Copies of Verses Translated Paraphrastically out of Anacreon*, en una colección titulada *Miscellanies, Poems*. El primero en emplear el término «anacreontics» en inglés, Cowley ofrece en este repertorio su versión de once de las odas junto a imitaciones de Horacio, Marcial y varios poemas de circunstancia. Nótese en el título que, al igual que Quevedo, se decantó por una versión parafrástica, pero a diferencia de él, no llevó a cabo una versión completa. Las versiones de las odas de Cowley, al igual que las de Quevedo, reflejan una posición filosófica robustecida por el uso de metáforas y conceptos:

Underneath this Myrtle shade,
On Flowry beds supinely laid,
With od'rous Oyls my head oreflowing,
And around it Roses growing,
What should I do but drink away
The Heat, and troubles of the Day?
In this more than Kingly state,
Love himself shall on me waite.
Fill to me Love, nay fill it up;
And mingled cast into the Cup,
Wit, and Mirth, and noble Fires,
Vigorous Health, and gay Desires.
The Wheel of Life no less will stay.
In a smooth then rugged way.
Since it equally doth flee,
Let the Motion pleasant bee.
Why do we precious Ointments shower,
Nobler Wines why do we pour,
Beauteous Flowers why do we spread,
Upon the Mon'ments of the Dead?
Nothing they but Dust can show,
Or Bones that hasten o be so.
Crown me with Roses whilest I live,
Now your Wines and oyntments give.
After death I nothing crave,
Let me Alive my pleasures have,
All are Stoicks in the Grave.[74]

Sobre praderas de mirtos
delicados y de lotos
recostado quiero brindar,
y que Eros, la túnica atada
al cuello con papiro,
me escancie el vino.
La rueda de la vida
corre girando como la de un carro
y yaceremos como un puñado de ceniza
cuando los huesos se desmoronen.
¿Para qué perfumar mi lápida?
¿Para qué regar la tierra en vano?
Mejor a mí, mientras estoy vivo,
perfúmame y cúbreme de flores
la cabeza, llama a una muchacha.
Antes, Amor, de que marche allá
a los coros de los muertos,
quiero disipar mis penas.

[73] O'Brien (1995: 222-223). Igualmente remito al estudio de Cacho Casal (2012) sobre la silva «Al pincel» de Quevedo, en el que imita una oda de Belleau, que tiene a su vez una oda anacreóntica como subtexto.

[74] Cowley (1967: 148). Con la cursiva señalo las ampliaciones respecto a la oda griega. En la columna de la derecha ofrezco, para una mejor idea del tratamiento a que la somete, la version literal de Guichard (2012:97).

Como se puede apreciar en los versos subrayados, Cowley tampoco concibió su tarea en términos gramaticales sino retóricos y filosóficos. Nótese también la naturaleza sentenciosa de los versos finales de la oda, que concluye con ese singular y ocurrente guiño a la ataraxia estoica: «todos somos estoicos en la tumba». Este procedimiento, hay que recordar, remonta a la traducción de André, que destaca con comillas el aspecto moral de las odas para distinguir al Anacreonte *sophos* del bebedor y del amante.[75] En otra de sus versiones, que Cowley titula *The Epicure*, filtra su lectura por su visión del epicureísmo como filosofía de virtud:[76]

The Epicure
Fill the bowl with rosy wine,
Around our temples roses twine.
And let us cheerfully awhile,
Like the wine and roses smile.
Crown'd with roses we contemn
Gyge's wealthy diadem.
Today is ours; what do we fear?
Today is ours; we have it here.
Let's treat it kindly, that it may
Wish, at least, with us to stay.
Let's banish business, banish sorrow;
To the Gods belongs tomorrow.[77]

XV
No me interesan las riquezas de Giges
el rey de Sardes,
ni me posee para nada la envidia
ni tengo celos de los tiranos.
A mí me interesa de perfumes
rociarme bien la barba,
a mí me interesa de rosas
coronarme las sienes.
El día de hoy me importa
pues ¿quién conoce el mañana?
Mientras el día aún está despejado
bebe y tira el dado
y liba a la salud de Lieo,
no sea que la enfermedad, si alguna
llega, te diga: «no puedes beber más».

En los últimos años de su vida, Cowley compuso una serie de ensayos sobre temas variados como la soledad, la avaricia, la vida apartada, la brevedad de la vida y la inutilidad de las riquezas. En ellos, como en otras composiciones poéticas, presenta un Epicuro estoico, virtuoso y defensor de la frugalidad, como había hecho Quevedo unas décadas antes. Respecto a esta oda, quiero resaltar que se acerca, en términos generales, más a una imitación del concepto que a una traducción. Nótese, además del cambio del orden de los elementos compositivos y la eliminación de algunos versos, que la sencillez de expresión no desdice de su profundidad, que radica en el contraste que establece entre «today» y «tomorrow». Según sus estudiosos, Cowley fue el primero en utilizar en su lengua el término «today» como sustantivo, y en muchos de sus poemas explota la combinación de «today», yesterday» y «tomorrow»,[78] rasgo con el que Quevedo, como se sabe, construyó algunos de sus más profundos y recordados poemas metafísicos sobre la usura del tiempo.

[75] Tilg (2014: 177-178).
[76] Para esta interpretación de Epicuro, corriente en el Renacimiento, ver Jiménez García (1996).
[77] Cowley (1967: 147). Como en los casos anteriores, compárese con la versión literal de Guichard (2012: 48-49).
[78] Mason (1990: 112 y 121-122).

En su prefacio a las odas de Píndaro, a quien también versionó, Cowley ofrece una perspectiva muy reveladora sobre el arte de traducir en su tiempo que puede aplicarse, nos dice, a todas las traducciones: «No me molesta que los gramáticos no soporten que este modo tan libertino de trasladar autores foráneos se llame traducción», y añade que, aunque no es muy devoto del nombre de traductor y desearía llamarlo algo mejor, no sabría que nombre darle. Y de ello habla, señala, «en defensa de [su] manera de traducir o imitar (o cualquier otro título que quieran darle) estas odas de Píndaro».[79] Cowley rechaza, además, el servilismo a la gramática que solo consigue producir prosa, no poesía, y propone que en la reconstrucción retórica del poema en otra lengua se añada, sin apartarse del tema, «agudeza o invención». Para Cowley, como para Quevedo, las fronteras entre la traducción y la imitación son oscilantes y van marcadas por la construcción de conceptos.

Thomas Stanley (1625-1678) fue otro poeta, filósofo y traductor contemporáneo de Cowley, y el primero en la literatura inglesa en hacer una versión completa de todas las odas anacreónticas, al igual que Quevedo. Como Quevedo también, es el otro único autor vernáculo, hasta donde he podido comprobar, que introduce glosas o comentarios en su versión. Su colección, *Anacreon, Bion and Moschus with Other Translations,* publicada en Londres en 1651, recoge, en forma de apéndice, sus comentarios sobre todos los textos traducidos: los de Anacreonte, Bion, Mosco, Ausonio y un anónimo. «Para blindar estas traducciones», explica, «del prejuicio de aquellos que quisieren comparar original y copia, es necesario dar cuenta del texto en los lugares en que ha sido sometido a una variedad de lectura o exposición».[80] A esas glosas las rotula con el latinismo de «Excitations». Lo interesante es que cada vez que amplifica el texto de las odas, o le da un giro, justifica su construcción, como Quevedo, por medio de la *contaminatio* de tópicos extraídos de Homero, Séneca, los elegíacos latinos, Escalígero y otros muchos autores. Al igual que Quevedo, también sigue, y en ocasiones rechaza, la lectura de Estienne, André, Belleau y también de Ronsard. A esta altura del siglo, Belleau y Ronsard ya eran autoridades modernas de transmisión del material anacreóntico en la República de las Letras europea. En su versión de la misma oda anterior (la XV, rotulada por Cowley como The Epicure), al insertar un verso que amplifica el tópico de la incertidumbre del mañana, Stanley ofrece la siguiente nota en sus «*Excitations upon Anacreon*»:

> [*What's to-morrow who can say?*]
> Seneca, Epist. 101. *Quam stultum est aetatem disponere; ne crastino quidem dominamur; O quanta dementia est spes longas inchoantium: Emam, edificabo,*

[79] Cowley (1967: 4). Mi traducción.

[80] Stanley (1815: 133). Mi traducción. Inserta glosas, como apéndice, en todos los textos traducidos: los de Anacreonte, Bion, Mosco, Ausonio y un anónimo.

> *credam, exigam, honores geram, omnia mihi crede etiam felicibus dubia sunt; nihil sibi quisquam de future promittere*. How foolish a thing it is to predispose of our time; we have not power so much as of the morrow; oh how mad are they who entertain long hopes; I will buy, build, lend, borrow, bear office, all things believe me are doubtful, even to the happy; no man ought to promise himself any thing of the future.[81]

Su glosa subraya, como se ve, los rasgos senequistas de las odas, y a este autor, a Séneca, recurre en cuatro ocasiones. Asimismo, al insertar en otra de sus versiones un verso, lo justifica en clave epicúrea y cristiana, relacionando un pasaje bíblico del Libro de la Sabiduría con la filosofía de Anacreón:

> [*Roses crown us, while we laugh,*
> *And the juice of Autumn quaff.*]
> The known custom of drunkards, as in the epicure's speech, *Wisd*. 2 (with which Anacreon the exact character of the Grecian luxury agrees, almost in the same words) Verse 7. «Let us fill ourselves with wine and ointments, and let no flower of the spring pass by us; let us crown ourselves with rosebuds before they be withered.[82]

No en vano, la obra de mayor repercusión de Stanley fue una serie de biografías de los filósofos antiguos titulada la *History of Philosophy* donde la dedicada Epicuro, es, como en Quevedo, el retrato de un Epicuro cristianizado. Aunque las versiones de Stanley son de menos hondura que las de Cowley y Quevedo, y el número de amplificaciones menores, sus glosas nos permiten hoy entrever en qué medida su interpretación del texto griego y de las versiones neolatinas y francesas resultan de campos de asociaciones semejantes, determinados por los mismos testimonios heredados del legado antiguo.

Una última curiosidad respecto a Stanley y el devenir de la silva métrica española en otras literaturas del periodo. Stanley también llevó al inglés algunas composiciones de Ronsard, Guarini, Marino, Tasso, Juan Segundo, y fue el único que, en el XVII, intentó llevar a su lengua el complejo mundo de las *Soledades* gongorinas y sus silvas métricas. Su versión, también parafrástica, de la *Soledad* primera, la hace en dísticos de rima consonante, un metro de largo pedigrí en la literatura en lengua inglesa usado, por ejemplo, por Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury*. Paradojas de la historia literaria y sus vericuetos, lo que en España fue símbolo de ruptura y renovación métrica, en Inglaterra, en la versión de Stanley, se tornó tradicional, simétrico y restrictivo.

En todas estas versiones estamos ante dos procesos ondulantes, de contornos inestables e indefinidos en este periodo de desarrollo de las lenguas vernáculas:

[81] Stanley (1815: 151-152).
[82] Stanley (1815: 144-145).

por un lado, los constantes desplazamientos, dentro de la retórica de la *imitatio*, entre el apego al legado y su distanciamiento de él y, por otro, los experimentos estilísticos, métricos y retóricos que acompañan este proceso derivativo y creativo y que, en el caso español, lleva al surgimiento de la modalidad poética de la silva métrica. Gracias a estos complejos mecanismos, y en dependencia de la lengua, tiempo o lugar, se irán injertando nuevos árboles al intrincado bosque anacreóntico, cuyos retoños se naturalizarán y fructificarán en sus respectivos ámbitos.

Si bien la filiación tanto de Quevedo como de los ingleses con los franceses de la Pléyade es clara y patente, ninguna noticia, ni ningún vestigio documental me permite establecer vínculo alguno entre autores ingleses como Cowley y Stanley con Quevedo para cerrar así este triángulo anacreóntico. Sin embargo, creo que es precisamente gracias a esa falta de relación entre españoles e ingleses que podemos medir mejor el alcance del fenómeno y entender los dispositivos que regían la práctica de la traducción cultural y la escritura poética moderna. Todo ello en una época en que los diversos métodos compositivos de la *imitatio* se conjugaban para crear una poesía moral y filosófica que orientara al ser humano en el conocimiento y la virtud, y que hoy nos permiten situar a Quevedo, sus traducciones y sus silvas, entre sus más destacados renovadores.

Bibliografía

Alatorrre, Antonio (2003): *El sueño erótico en la poesía del siglo de oro*, México: Fondo de Cultura Económica México.

Arellano, Ignacio (2014): «Quevedo: Ingenio y erudición clásica», *Ágora. Estudos Clássicos em debate*, 16, pp. 205-234.

Asensio, Eugenio (2005): «Un Quevedo incógnito. Las silvas», en *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp.149-187.

Baumann, Mario (2014): «Come now, best of painters, paint my lover. The Poetics of Ecphrasis in the Anacreontea», en Manuel Baumbach, Nicola Dummler (eds.), *Imitate Anacreon! Mimesis, poiesis and the poetic inspiration in the carmina anacreontea*, Berlin-Boston: Walter de Gruyter, pp. 114-130.

Blanco, Mercedes (1986): «Ingenio y autoridad en la cita conceptista», en J. P. Etienvre y L. Romero Tobar (coord.), *La réception du texte littéraire*, Madrid-Zaragoza: Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, pp. 105-116.

Brioso, Máximo, ed. (1981): *Anacreónticas*, Madrid: CSIC.

Burke, Peter y R. Po-chia Hsia (2007): *Cultural Translation in Early Modern Europe*, New York: Cambridge University Press.

Cacho Casal, Rodrigo (2021): *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea,* Madrid: Biblioteca Nueva.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo* Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

Castanien, Donald G. (1958): «Quevedo's Anacreón Castellano», *Studies in Philology*, 55. 4, pp. 568-575.

Castillo, Julia (1980): «Prólogo», *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Madrid: Editora Nacional, pp. 9-40.

Cowley, Abraham (1967): *The Complete Works in Verse and Prose of Abraham Cowley*, ed. B. Alexander Grosart, vol. I, New York: AMS Press, Inc.

Crosby, J. O. (1978): «Quevedo, la *Antología griega* y Horacio», en G. Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid: Taurus, pp. 269-286.

Egido, Aurora (1989): «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las obrecillas de fray Luis)», *Criticón*, 46, pp. 5-39.

Gail, Jean-Baptiste, ed. (1799): *Odes d'Anacréon, traduites en francois, avec le texte grec, la version latine, des notes critiques, et deux dissertations*, París: Imprimerie Didot l'Ainé.

Galán, Guillermo: «La traducción de las letras griegas en el siglo XVIII», en *Historia de la Traducción en España*. *Siglo XVIII*, consultado en línea el 10 de noviembre de 2021: <http://phte.upf.edu/hte/siglo-xviii/galan/>.

García Sánchez, Lúa (2021): «La silva en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 355-375.

Guichard, Arturo, ed. (2012): *Anacreónticas*, Madrid: Cátedra.

Guillén, Jorge (1993): *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje. Y otros poemas. Final*, ed. F. J. Díaz de Castro, Madrid: Anaya-Mario Muchnik.

Gutiérrez, Carlos (2005): *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette: Purdue University Press.

Herrera, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.

Herrera, Fernando de (2006): *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.

Hutton, James (1946): *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, New York: Cornell University Press.

Izquierdo, Adrián (2019): «Paráfrasis y experimentación poética en el *Anacreón castellano* de Quevedo», en Sagrario López *et al*. (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 315-337.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-180.

Jiménez García, Antonio (1996): «El neoestoicismo de Quevedo, con una mirada a Epicuro», en Luis Jiménez Moreno (Coord. y Otros), *La Universidad Complutense Cisneriana Impulso filosófico, científico y literario Siglos XVI y XVII*, Madrid: Ed. Complutense.

Lochman, Daniel (2020): «"The Countess of Pembroke's *Arcadia* is for the body..." and soul: Energeia and Enaction in Sidney's *Apology* and *Arcadia*», *Sidney Journal*, 38. 2, pp. 5-28.

López Poza, Sagrario (2005): «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en Begoña López Bueno (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad-Grupo PASO, pp. 15-67.

Loubère, Stéphanie (2012): «Figures et figuration d'Anacréon galant», *Littératures classiques,* 1. 77, pp. 83-95.

Magnien, Michael (1984): «Anacreon, Ronsard et J. C. Scaliger», en *Mélanges à la mémoire de V.L. Saulnier*, Genève: Droz, pp. 399-410.

Maraud, André (1984): «Les madrigals de Ronsard ou comment finit le sonnet», en Alain Montandon (ed.), *Le point final: actes du Colloque international de Clermont-Ferrand*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, pp. 35-48.

Mason, Tom (1990): «Abraham Cowley and the Wisdom of Anacreon», *The Cambridge Quarterly*, 19. 2, pp. 103-137.

Montaigne, Michel de (1968): *Ensayos completos*, trad. Juan G. de Luaces, vol. I, Barcelona: Editorial Iberia.

Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez (1991): «La silva entre el metro y el género», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19 - 55.

Moya De Baño, Francisca (2006a): «'Con pocos pero doctos': Quevedo espejo de los clásicos», *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, pp. 345-417.

Moya De Baño, Francisca (2006b): «Catulo, Ovidio y Propercio en el *Anacreón* de Quevedo», en E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (eds.), *Koinós lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 699-711.

Moya De Baño, Francisca (2008): «El Marcial de Quevedo», en J. M. Maestre, L. Charo y J. Pascual (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, vol. I, Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, pp. 181-192.

Moya De Baño, Francisca (2021): «Las silvas de Quevedo en el manuscrito de Nápoles», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26. 2, pp. 244-274.

Norton, Glyn (1984): *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and Their Humanist Antecedents*, Genève: Droz.

O'Brien, John (1995): *Anacreon Redivivus: A Study of Anacreontic Translation in Mid-Sixteenth-Century France*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Parrilla, Carmen (2012): «Garci Sánchez de Badajoz y la propulsión del *Cancionero general*», *Letras*, 65-66, pp. 65-87.

Quevedo, Francisco de (1772): *Obras de Francisco de Quevedo*, tomo II, Madrid: Joaquín Ibarra.

Quevedo, Francisco de (1946): *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid: Reus.

Quevedo, Francisco de (1952): *Obras en verso de Francisco de Quevedo*, Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar.

Quevedo, Francisco de (1986a): *Defensa de Epicuro*, ed. E. Acosta Méndez, Madrid: Tecnos.

Quevedo, Francisco de (1986b): *Obras en prosa*, ed. Felicidad Buendía, tomos 1 y 2, Madrid: Aguilar.

Quevedo, Francisco de (1998a): *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona: Crítica.

Quevedo, Francisco de (1998b), *Poesía moral, Polimnia*, ed. Alfonso Rey, Madrid: Támesis.

Quevedo, Francisco de (2004): *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

Quevedo, Francisco de (2010): *Las cuatro fantasmas de la vida*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo I, pp. 297-443.

Quevedo, Francisco de (2018): *Anacreón castellano*, ed. Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, A Coruña: Universidade da Coruña, SIELAE.

Quevedo, Francisco de (2018a): *España defendida*, ed. Francisca Moya del Baño y José Carlos Miralles Maldonado, A Coruña: Universidade da Coruña, SIELAE.

Rey, Alfonso (2010): «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin hispanique,* 112. 2, pp. 633-669.

Ronsard, Pierre de (1965): *Œuvres complètes*, ed. Paul Laumonier, vol. IV, Paris: Marcel Didier.

Rosenmeyer, Patricia (1992): *The Poetics of Imitation: Anacreon and the Anacreontic Tradition*, New York: Cambridge University Press.

Rouget, François (2020): «Ronsard et la mutation des formes. Vers l'effacement des contours de la strophe lyrique», *L'Année ronsardienne*, 2, pp. 239-257.

Schwartz, Lía (1999a): «Las anacreónticas en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti,* vol. II, Zaghouan: Fondation Temimi, pp. 535-553.

Schwartz, Lía (1999b): «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* de Quevedo», *La Perinola*, 3, pp. 293-324.

Schwartz, Lía (2001): «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», en J. M. de Bernardo Ares (ed.), *El hispanismo anglonorteamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre la historia, arte y literatura españolas, (siglos XVI-XVIII)*, Córdoba: CajaSur, vol. I, pp. 1171-1202.

Schwartz, Lía (2006), «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado el 2 de diciembre de 2021: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gngora-quevedo-y-los-clsicos-antiguos-0/>.

Simón Díaz, José (1971): *La bibliografía: conceptos y aplicaciones*, Barcelona: Planeta.

Stanley, Thomas (1815): *Anacreon, Bion and Moschus with Other Translations*, London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.

Wordsworth, William (1999): *Prólogo a las baladas líricas*, trad. E. Sánchez Fernández, Madrid: Ediciones Hiperión.

Epicteto en Quevedo: citas y traducción en silvas[1]

Lúa García Sánchez
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción: Epicteto en Quevedo

Quevedo tradujo en verso el *Manual* de Epicteto y acudió a este filósofo estoico en varias obras morales y religiosas. De hecho, se considera «el principal soporte de su estoicismo» junto con Séneca (Rey 2010: XXIII). Para Quevedo, Epicteto era uno de esos autores que «vivieron en el tiempo que los apóstoles vivían» y aprendieron de ellos su doctrina, «discípulos de persecuciones y cadenas».[2]

Menciona a Epicteto en múltiples ocasiones y, aunque parece haberse interesado sobre todo por el *Manual*,[3] también cita las *Disertaciones*. Principalmente aparecen alusiones a Epicteto en los tratados morales quevedianos. Entre estos, destaca *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*,[4] pero también lo menciona en *Doctrina moral* —y en su dedicatoria a Tamayo de Vargas—, en *La cuna y la sepultura*, en la primera epístola de *Las cuatro*

[1] Este trabajo se integra en el proyecto de tesis «Quevedo, traductor de textos clásicos», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02936) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es resultado también del proyecto «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y de «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005, del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia.

[2] *La constancia y paciencia del santo Job* (Quevedo 2018b: 307-308). Esta idea reaparece en *Virtud militante* (Quevedo 2010d: 513-514) y en la anotación de su traducción de la epístola 41 de Séneca (Moya del Baño y Gallego 2011: 435).

[3] Mérimée (1886: 281) afirmaba lo siguiente al respecto: «les *Lettres* de Sénèque sont, avec le *Manuel* d'Epictète, son livre de chevet».

[4] Se citará con su título abreviado *Doctrina estoica*.

fantasmas,[5] en sus obras religiosas *La constancia y paciencia del santo Job* y *Lo que pretendió el Espíritu Sancto*, o en la carta a Antonio de Mendoza.[6]

En algunas de estas referencias no se limita solamente a nombrar a Epicteto, sino que introduce citas que traduce y ofrecen una interesante oportunidad de comparación con su traducción poética en silvas. Concretamente, estas citas, recogidas por Ettinghausen (1972: 154-155), pertenecen a cinco capítulos del *Manual* y se encuentran en cinco textos quevedianos: cita fragmentos de tres capítulos en *Doctrina estoica*, uno de los cuales incluye también en el proemio de *La cuna y la sepultura*; inserta otra cita de un cuarto capítulo en *La constancia y paciencia del santo Job* y en el breve texto religioso *Lo que pretendió el Espíritu Sancto*; y traduce otro pasaje del *Manual* en su epístola a Antonio de Mendoza.

Además, cabe tener en cuenta que en algunos poemas de Quevedo pueden hallarse ecos del pensamiento de Epicteto. Rey (1995: 53) señaló que este filósofo influyó en un amplio conjunto de poemas morales de Quevedo, cuya intención coincide parcialmente con la de la filosofía de Epicteto; ambos buscan «superar los *afectos* —sean deseos, sean temores—, que turban el ánimo, en cuanto paso previo a la consecución de la verdadera sabiduría». Sin embargo, Quevedo no aceptó todos sus principios, y no es posible determinar de manera precisa el alcance de esta influencia, pues «se entremezcla con la de otros escritores» (Rey 1995: 53).[7] Además, Candelas (1995: 170-171 y 1997: 158-159) señaló que existe un vínculo entre el discurso de este filósofo sobre la piedad religiosa y dos silvas quevedianas de carácter religioso y moral.

Estos textos permiten comparar los distintos grados de adaptación apreciables en las traducciones de citas, la traducción poética y la creación original. En este análisis interesan fundamentalmente dos tipos de intervenciones: las modificaciones que parecen deberse a razones estilísticas y las adaptaciones llevadas a cabo desde su perspectiva neoestoica. En primer lugar, se atiende brevemente a las citas de las *Disertaciones*. A continuación, tras una sucinta aproximación a la traducción en silvas, donde se describen las características métricas que pudieron condicionar su traducción, se compara esta versión poética con las traducciones de citas. Por último, se ofrece una rápida revisión de la impronta del estoicismo de este filósofo en dos silvas quevedianas.

---

[5] Además, algunos pasajes de estos tres últimos tratados presentan concomitancias con el *Manual*. Véanse Rey (2010: XL, L y LII), Alonso Veloso (2010: 89, nota 133 y 133, nota 338), D'Ambruoso, Valiñas y Vallejo (2010: 202, nota 43 y 205, nota 54), y Rey y Alonso Veloso (2010: 385, nota 403).

[6] Rey (2015: 18) propuso que «Quevedo, maybe influenced in this regard by Epictetus's rationalism, attempted to build an ethical programme in different parts».

[7] Rey (1995: 53-54) recoge los poemas de *Polimnia* en los que puede observase la huella de Epicteto.

2. Las citas de las *Disertaciones*

Quevedo introduce una breve cita de las *Disertaciones* (I, 11, 39) en la dedicatoria al conde-duque de Olivares de los *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León*:

> Gravemente afrenta estos fanfarrones de voces Epiteto (*apud Arrianum, libro Disertationum*) con tales palabras: *Scholasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*; «El culto es animal de quien todos se ríen». No es achaque de mi malicia traducir la palabra escolástico culto: véase lo que dice Ritershusio sobre Salviano en esta propia palabra y sentencia (Quevedo 2003: 148).

Esta cita se enmarca en su crítica de la nueva poesía. Es probable que en este caso Quevedo no siguiese una traducción latina de las *Disertaciones*,[8] sino que tomase esta cita de segunda mano. En concreto, coincide exactamente con la cita incluida por Konrad Rittershausen en su *Liber commentarius in Salvianum Massiliensem* (1611: 7), autor que Quevedo menciona en este mismo pasaje.[9]

En *Doctrina estoica* también incluye una breve cita en latín de las *Disertaciones* (I, 6, 37) que traduce seguidamente al castellano: «*Plue, Domine, super me calamitate*s. Llueve, oh Dios, sobre mí calamidades» (Quevedo 2010e: 601). Con esta misma frase comienza su soneto «Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones», que antepone a su traducción (Quevedo 1984: 497).[10]

A esta cita cabe sumar otra más extensa traducida al castellano, en este caso de *Disertaciones* I, 9, 16-17:

> Oigamos a nuestro Epicteto: «Hombres, sufrid, aguardad a Dios hasta que él os llame y os desate deste ministerio; entonces volved a él. Ahora padeced con ánimo igual y vivid esta región en que os puso, porque de verdad es corto el tiempo desta habitación y fácil y no pesada a los que así lo sienten» (Quevedo 2010e: 616).

Rodríguez Gallego (2010a: 616, nota 118) indica que Quevedo también toma esta cita de segunda mano, concretamente de la *Manuductio ad stoicam philosophiam* de Justo Lipsio (1604: 207),[11] quien ofrece el texto griego y su traducción latina. A partir de estos textos Quevedo habría elaborado una versión castellana notablemente fiel. Al tratarse de una traducción fiel las coincidencias con la versión

[8] Véanse Rivers (1998: 50), Azaustre (2003: 148, nota 74) y Moya del Baño (2014: 178, nota 516, 274-275, nota 171 y 416, nota 35), que indica que el ejemplar con signatura 3/3776 de la BNE de *Arriani Nicomediensis de Epicteti philosophi, praeceptoris sui, dissertationibus Libri IIII* (Basilea, 1554) contiene anotaciones de Quevedo.

[9] Véase Moya del Baño (2014: 493), en torno a un ejemplar de esta obra que pudo ver Quevedo, y Schwartz y Fasquel (2017: 36, nota 145), quienes recogen la cita de Rittershausen.

[10] Cito el *Epicteto* de Quevedo por la edición de Blecua (1984).

[11] En *Doctrina estoica* resume varios capítulos de la *Manuductio* (Rey 2010: XXVI) y la consultó para la elaboración de la biografía de Epicteto que antecede a su traducción. Véase Balcells (1980).

latina no demuestran de manera irrefutable que la siguiese exclusivamente. Sin embargo, puede señalarse que, por ejemplo, traduce ταύτης τῆς ὑπηρεσίας como «este ministerio» (*hoc ministerio* en la versión latina), ταύτην τὴν χώραν como «esta región» (*regionem istam*, en latín), o ῥᾴδιος como «fácil y no pesada» (*facile nec grave*), y conserva la adición «con ánimo igual» (*aequo animo*). Cabe suponer entonces que se apoyó en la traducción que ofrecía Lipsio.

Por tanto, Quevedo parece haber tomado de segunda mano estos textos de las *Disertaciones*, lo cual no implica que a mayores no consultase quizá la obra completa. En las citas más breves inserta el texto en latín y en traducción castellana. En cambio, del fragmento más extenso solamente incluye su traducción, elaborada también probablemente con el apoyo de una versión latina.

3. La traducción en silvas del *Manual*

Por el contrario, existen numerosas muestras de la lectura del *Manual* por parte de Quevedo. Principalmente, porque lo tradujo en su *Epicteto*, pero también por sus citas. Lo trasladó libremente, quizá porque consideró árido el original, como indica Rey (1995: 53). Aunque hay capítulos cuya versión es bastante ajustada, suele trasladar de manera poco fiel algunas palabras, desdoblar una sola voz griega en varias castellanas, añadir adjetivos e incluso versos completos.[12] Ya Francisco Semple, que tradujo esta obra en su *Enchiridion de Epitecto gentil, con ensayos de cristiano* en los años sesenta del siglo XVII, aludió a la amplificación de la traducción quevediana. En su texto preliminar «Motivo de esta versión», a propósito de las traducciones previas, afirma que Quevedo tradujo «con pensamientos y conceptos propiamente suyos» (f. 4). Castanien (1964) también se refirió a las interpolaciones de esta traducción, frecuentemente encaminadas a explicitar ideas que en el conciso original quedaban implícitas, y señaló la adaptación de referencias culturales. Castellanos (1946-1947: 200-203) había destacado la «interferencia cristiana», que Castanien (1964: 76) consideró escasa. En cambio, Ettinghausen (1972: 64 y 68) subrayó la conciliación del estoicismo de Epicteto con el cristianismo y además apreció huellas de la influencia de Séneca.

También cabe destacar el hecho de que Quevedo versificase un texto originalmente en prosa. En la dedicatoria de su traducción explica que decidió elaborarla en verso para favorecer que los lectores memorizasen los preceptos de Epicteto más fácilmente: «Hanle traducido en todos idiomas doctísimos varones [...] De las advertencias de todos he procurado adornar esta versión que hago en versos, con la suavidad de consonantes, para que sea a la memoria apetito la armonía»

[12] Han estudiado esta traducción Castellanos (1946-1947), Castanien (1964), Ettinghausen (1972: 57-60 y 63-72), López Eire (1982), Mañas (2003) y Schwartz (2012).

(Quevedo 1984: 484). Asimismo, reitera este motivo en la «Razón de esta traducción» —«hícela en versos consonantes, porque el ritmo y la armonía sea golosina a la voluntad y facilidad a la memoria» (Quevedo 1984: 489)— y en la primera de *Las cuatro fantasmas*: «míos son los consonantes, accidente muy delgado, si bien de buen sabor a la memoria» (Quevedo 2010c: 302).

Se trata de una de las traducciones del griego en las que Quevedo opta por la silva, junto con el *Anacreón castellano*, como señaló Alatorre (1988: 27). Pero, frente a esta otra obra, las silvas del *Epicteto* las dio a la imprenta, junto con su *Focílides* y su *Doctrina estoica*. Además, a diferencia de las *Anacreónticas*, trasladadas solo en parte en silvas, traduce la totalidad del *Manual* en esta forma métrica. Como indicó Asensio (1983: 33), «la silva métrica exploró zonas antes reservadas a la prosa», y uno de los subgéneros a los que dio cabida fue «la exposición de doctrinas filosóficas y programas éticos» a partir del *Sermón estoico* de Quevedo. Quizá cabría sumar a esta silva las del *Epicteto*, un texto en prosa que con anterioridad siempre había sido traducido como tal.[13] Este metro le permite traducir textos de extensión muy desigual y amplificar libremente el original, aunque también debe tenerse en cuenta que «his verse adaptation naturally forced him frequently to diverge from his source», en palabras de Ettinghausen (1972: 60).

La longitud de estas sesenta silvas es diversa, porque también lo era la de los capítulos del *Manual*: las silvas más breves constan de diez versos, y trece de ellas se encuentran por debajo del umbral de los veinte versos, mientras que la más extensa alcanza los 158 versos. A pesar de que hasta siete silvas superan los sesenta versos y dos de estas, los cien, presentan una extensión media de treinta y tres versos. Predominan los endecasílabos, aunque en general presentan una importante proporción de heptasílabos, si se tienen en cuenta los resultados ofrecidos por Hernando, Redondo y Martínez (1991).

En las silvas del *Epicteto* puede observarse una clara preferencia por la rima gemela, como en el *Anacreón castellano* o en el *Heráclito cristiano* y otras silvas originales de Quevedo, como indica Alonso Veloso en este volumen (p. 109).[14] En su traducción del *Manual* prescinde de este tipo de rima en escasas ocasiones. Pero existe una clara diferencia entre las dos traducciones quevedianas del griego en silvas: en las diecisiete silvas del *Anacreón castellano*, de 1609, solo hay un verso suelto, mientras que las del *Epicteto*, impreso en 1635, contienen generalmente varios versos sueltos cada una. De los casi dos mil versos de la obra, cerca de cuatrocientos quedan sin rima.[15]

[13] Ya Menéndez Pelayo (1953: 99) apuntó que lo tradujo «en estancias de forma irregular, a la manera de las que empleó el Conde de Rebolledo en su *Selva Militar y Política* y otros tratados didácticos».

[14] También prefiere este tipo de rima en sus madrigales (Alonso Veloso 2012a: 633).

[15] Esta presencia del verso suelto aproxima de nuevo el *Epicteto* al *Sermón estoico* y concuerda con una posible evolución hacía un mayor uso del verso suelto en las silvas de Quevedo. Sobre esta cuestión, véanse Alatorre (1983:

El análisis de los versos sueltos en la traducción quevediana del *Manual* arroja otro dato de posible interés: el primer verso de cada silva queda suelto en cuarenta de los sesenta poemas. Quizá esta característica pueda relacionarse con algunas de sus silvas originales cuyo primer verso queda suelto: *El reloj de sol* («¿Ves, Floro, que, prestando la arismética»),[16] «Tú, blasón de los bosques» y «Muere por que le mires». En estas silvas también predomina la rima pareada y pueden hallarse algunos versos sueltos.

4. La traducción de citas del *Manual* frente a su traducción en silvas

A diferencia de su versión poética, generalmente las traducciones de citas del *Manual* que Quevedo inserta en sus obras son fieles y en algunos puntos incluso literales. Sin embargo, en algunas citas pueden apreciarse ciertas intervenciones similares a las identificadas en su traducción poética. En algunos casos estas modificaciones parecen estar relacionadas con las fuentes manejadas por Quevedo.

Las referencias que ofrece Quevedo al introducir estas citas permiten observar discordancias en la numeración de los capítulos. En la «Razón de esta traducción» de su *Epicteto* expone qué textos consultó para elaborar su versión poética: «He visto el original griego, la versión latina, la francesa, la italiana que acompañó el *Manual* con el comento de Simplicio, la que en castellano hizo el maestro Francisco Sánchez de las Brozas, con argumentos y notas; la última, que hizo el maestro Gonzalo Correas» (Quevedo 1984: 489).

Entre estas fuentes, sobresale la traducción del Brocense por su notable influencia en la versión quevediana.[17] Además, probablemente siguió una edición de la obra de Hieronymus Wolf con el original y su traducción latina.[18] La numeración de los capítulos en estas fuentes es diferente, pues el Brocense reagrupó de modo distinto los textos del *Manual*. Quevedo siguió su división en su traducción, como él mismo indica (Quevedo 1984: 489), pero también cita en varias ocasiones según la numeración de Wolf.

En las citas que incluye en *La cuna y la sepultura*, en *La constancia y paciencia del santo Job* y en *Lo que pretendió el Espíritu Sancto* sigue la división de

27) y Jauralde (2021), que lo compara con las *Soledades* gongorinas. Frente a Góngora, Quevedo habría preferido mantener la primacía de la rima gemela, pero introducir algunos versos sueltos. Sin embargo, ya en 1609 había traducido el Pseudo-Focílides «en verso suelto castellano» y en las *Lágrimas de Jeremías*, de 1613, opta por los versos endecasílabos y heptasílabos, pero también sin rima. Véase Del Amo y Ruiz (2018: 13). En torno a la disposición métrica del *Sermón estoico*, véase Rey (1987: 246).

[16] En el *Epicteto* uno de estos poemas cuyo primer verso queda suelto termina con una voz esdrújula, como esta silva: «Acuérdate que Sócrates» (LIII).

[17] Pueden consultarse Ettinghausen (1972: 60, nota 13) y López Eire (1982).

[18] Véase Rodríguez Gallego (2010a: 605, nota 78). En el Índice de San Martín (1788) aparece una edición de la traducción de Wolf, según identificó Maldonado (1975: 423).

Wolf, aunque no lo indica. En cambio, en *Doctrina estoica* cita inicialmente siguiendo la numeración del Brocense y más adelante utiliza la otra. Además, ofrece una cita en latín que procede de la traducción de Wolf.[19] Por lo tanto, las citas de Epicteto contribuyen a corroborar que usó principalmente la traducción de Wolf al latín y la castellana del Brocense para leer y traducir el *Manual*, y muestran que para citar esta obra consultó sobre todo esta traducción latina.

Teniendo en cuenta la cita de *La cuna y la sepultura* (1634) y su traducción poética, D'Ambruoso, Valiñas y Vallejo (2010: 206, nota 58) supusieron que Quevedo había decidido «seguir la división en capítulos propuesta por el Brocense entre el 20 de mayo de 1633 y octubre de 1634, momento en que se firman todos los preliminares legales de *Doctrina estoica*». No obstante, en esta obra también quedaron huellas de su adopción de la división de Wolf.

En *El retraído* de Jáuregui se critica que Quevedo citase a Epicteto en *La cuna y la sepultura* sin especificar qué división de los capítulos había seguido. Rodríguez Gallego (2010a: 603, nota 71) propuso que tal vez Quevedo tuvo en cuenta esta crítica para citar justo el mismo pasaje en su *Doctrina estoica*; aunque la comedia fue publicada en 1635 y su tratado ya estaba en la imprenta, «quizá Quevedo hubiese conocido *El retraído* con anterioridad en versión manuscrita o bien hubiese podido añadir a última hora esta nota».

El capítulo que cita tanto en el proemio de *La cuna y la sepultura* como en *Doctrina estoica* versa sobre la necesaria distinción entre lo que depende de nuestras acciones y lo que no, que debe ser considerado indiferente. Este principio es, en palabras del propio Quevedo (2010b: 206), «la llave de toda la enseñanza estoica». En el prólogo de *La cuna y la sepultura*, tras profundizar en las similitudes que aprecia entre esta idea y el libro de Job, reitera que se trata de un lugar fundamental:[20] «Y por no hacer libro este proemio, no verifico todo el *Manual* de Epitecto, remitiéndome a mi impresión, pues este lugar, que es el mayor, da promesa digna de crédito para los demás» (Quevedo 2010b: 208).

En estas obras traduce con bastante fidelidad el original, pero de manera ligeramente variante:

> En el *Manual* de Epicteto, el capítulo XV dice estas palabras: «Nunca digas que perdiste nada, sino que lo volviste: ¿murió tu hijo? Di que le pagaste. Hurtáronte la hacienda, ¿por ventura no dirás que la pagaste? Dirás que no, porque es malo quien la hurtó. ¿Qué te toca a ti calificar las personas por quien cobra lo que te ha dado el que te lo dio? Sólo te toca gozarlo, como ajeno, el tiempo que te lo concediere su dueño». ¿Quién será tan impío y tan inorante que no confiese este

[19] Véase Rodríguez Gallego (2010a: 626, nota 157).

[20] La vinculación entre el estoicismo y el libro de Job es una idea fundamental en su *Doctrina estoica* (Rey 2010: LXIV). Véase también Rey (2015: 17).

> preceto […] por hurto literal de la principal acción de la historia de Job? (Quevedo 2010b: 206).
>
> El capítulo 13 de nuestro *Manual* confiesa es discípulo, no sólo en el precepto, sino en las palabras propias, deste sagrado libro. Dice así (en los que siguen la división de Simplicio en el original griego y texto latino, y en español, Correas; Sánchez desigualó los capítulos con otra división, y yo sigo la suya): «Nunca digas perdí tal cosa, sino restituíla: si se muere tu hijo, no digas perdile, sino paguele. Robáronte la heredad; también dirás que la restituiste. Replicarás es ladrón y malo el que te la robó; ¿qué cuidado tomas tú del cobrador que envía el acreedor por lo que le debes?» (Quevedo 2010e: 601-604).[21]

La cita incluida en *Doctrina estoica* se aleja más del texto griego que la de *La cuna y la sepultura*. Esta diferencia quizá se deba a que probablemente se inspiró en la traducción castellana del Brocense para incluir este fragmento en *Doctrina estoica*. Puede apreciarse la influencia de esta versión al inicio —«De ninguna cosa digas perdí tal o tal cosa, sino restituíla»—, en «robáronte la heredad», calco literal de su traslado, y en la expresión «es ladrón y malo el que te la robó», con la voz griega desdoblada, como en la del Brocense («es un traidor y mal hombre el que te robó»).[22]

En la traducción que realiza para su *Doctrina estoica* elabora más libremente el estilo: por ejemplo, inserta la frase «no digas perdile», que da lugar a una aliteración con «paguele» y a una estructura paralelística con la frase anterior, que enfatiza la diferencia entre ambas perspectivas: perder algo o pagarlo a Dios, al cual se le debe. Sobre todo, resulta destacable que desdobla la voz griega κακὸς en «ladrón y malo», y transforma libremente la última interrogación, de modo que crea una expresión más condensada que la de la otra traducción. Con la adición de las palabras «ladrón», «cobradores», «acreedor» y la noción explícita de «lo que debes» podría querer respaldar su afirmación previa de que Epicteto «es discípulo, no sólo en el precepto, sino en las palabras propias, deste sagrado libro», pues tras la cita utiliza las mismas palabras a propósito de Job: «a los ladrones los reconoció por cobradores que Dios le enviaba por los bienes que le había dado» (Quevedo 2010e: 604).[23]

---

[21] Véase Rodríguez Gallego (2010a: 603, nota 70), sobre una posible laguna. Poco antes en *Doctrina estoica* Quevedo (2010e: 598) había parafraseado este mismo capítulo: «que no hemos de decir que perdemos los hijos ni la hacienda, sino que los pagamos a quien nos los prestó».

[22] Frente a estos argumentos, debe señalarse que en *La cuna y la sepultura* traduce como el Brocense «¿qué te toca a ti». Es posible que Quevedo ya manejase esta versión cuando elaboró su traducción de esta cita, pero que no se inspirase tanto en ella como en su otro traslado. Sin embargo, también puede tratarse de una coincidencia entre dos traducciones fieles del griego. Si la versión de Sánchez de las Brozas se encontraba entre sus fuentes para traducir la cita de *La cuna y la sepultura*, no la siguió al traducir «sólo te toca gozarlo», pues el Brocense tradujo «ten cuidado». Sí parece partir de esta fuente en su traducción poética: «lo que te pertenece / es que tengas cuidado».

[23] También utiliza esta expresión en *La constancia y paciencia del santo Job* (Quevedo 2018b: 314) y en *La cuna y la sepultura* (Quevedo 2010b: 207), como anota Nider (2018: 314, nota 181).

En su traducción poética, que se aleja más del texto griego que estas citas, alude también a los «ladrones» (XIII, v. 12), el «acreedor» (v. 13) y los «cobradores» (v. 19).[24] En algunos casos, la mayor libertad traductora parece estar relacionada con el uso de la silva, y concretamente, con la rima gemela. A modo de ejemplo, puede mencionarse la inserción de «con ceño» y «a su dueño» (vv. 2-3).

También se siente libre de interpolar versos en los que se pueden apreciar otras fuentes. Por ejemplo, el verso «que el hombre, en tierra y lodo fabricado» (v. 4) podría partir de la Biblia o de un pasaje de las *Disertaciones* que se ocupa del mismo tema y en el que se alude al ser humano como τὸ σῶμα τὸ πήλινον ('cuerpo de barro', *Disertaciones* IV, 1, 100). Como es sabido, el tema de este capítulo del *Manual*, que presenta concomitancias con textos clásicos y bíblicos, interesó a Quevedo en numerosas obras en prosa y en verso.[25]

Cita de nuevo a Epicteto en su *Doctrina estoica*, pero esta vez no sigue la distribución del Brocense:

> A estas palabras no respondo yo, porque Epicteto las desmiente en su *Manual*, capítulo 13: «No desees que lo que se hiciere se haga a tu voluntad; antes, si eres sabio, has de querer que las cosas se hagan como se hacen». Expresamente enseña lo contrario de lo que le impone Plutarco: él dice que el estoico desee lo que quisiere y lo alcanzará todo; el estoico dice que no ha de desear que alguna cosa se haga a su voluntad, sino acomodar su voluntad a cualquiera cosa que se haga (Quevedo 2010e: 626).

En su versión poética traduce como sigue:

> Nunca pretendas que suceda todo
> a tu gusto y tu modo:
> antes conformarás, si se ofrecieren,
> tu gusto a cuantas cosas sucedieren;
> y esta advertencia bien ejecutada
> hará que vivas vida sosegada (XI, vv. 1-6)[26]

[24] En *La cuna y la sepultura* (Quevedo 2010b: 207) ya pone en relación este fragmento con *Job*, pero en la cita de *Doctrina estoica* y en su traducción poética realza esa vinculación. Véanse D'Ambruoso, Valiñas y Vallejo (2010: 207, nota 60), sobre «la imagen de Dios como acreedor del hombre».

[25] Véanse Rey (1999: 175) y Vallejo (2017: 444). *De los remedios de cualquier fortuna* versa sobre el mismo tema. Véase Ettinghausen (1972: 57). Y cabe destacar un pasaje de *Doctrina moral* (Quevedo 2010a: 135-136), los versos 65-68 de «A los pies de la Fortuna» (730), referidos por Vallejo (2017: 444), y los sonetos «Tuya es, Demetrio, voz tan animosa» (75) y «Si son nuestros cosarios nuestros puertos» (47), en el que se presenta a Dios con los atributos propios de Júpiter (Rey 1999: 175), en un contexto que lo aproxima a la frase ya mencionada de *Disertaciones* I, 6, 37. Cito los poemas quevedianos por la edición de Rey y Alonso Veloso (2021).

[26] Trata esta misma idea en su *Doctrina moral*: «te debes acordar de lo que te conviene y entender lo que te está bien a ti y, luego, querer eso» (Quevedo 2010a: 97).

En la cita transforma el retruécano y el políptoton del texto griego, los cuales refuerzan el contraste entre ambas posturas: μὴ ζήτει τὰ γινόμενα γίνεσθαι ὡς θέλεις, ἀλλὰ θέλε τὰ γινόμενα ὡς γίνεται καὶ εὐροήσεις.[27] Como indicó Rodríguez Gallego (2010a: 626, nota 157), en la expresión «si eres sabio» puede apreciarse la deuda de esta traducción con la de Wolf, que convirtió καὶ εὖ ποιήσεις en *si sapis*, como indica en su comentario. En cambio, en verso Quevedo (1984: 139) traduce «hará que vivas vida sosegada», probablemente inspirándose en la traducción del Brocense: «vivirás vida descansada».[28] Además, convierte μὴ en «nunca» —también como el Brocense—, desdobla ὡς θέλεις en «a tu gusto y a tu modo» e interpola el verso «esta advertencia bien ejecutada», creando así un pareado.

Por último, debe mencionarse una tercera cita en *Doctrina estoica*, mucho más breve: «Últimamente traduce Epicteto de Job aquellas palabras literalmente ("*sicut Domino placuit, ita factum est*") en el capítulo postrero: "*Si Deo ita visum fuerit, ita fiat*"» (Quevedo 2010e: 605). Como indica Rodríguez Gallego (2010a: 605, nota 78), la cita latina proviene de la versión de Wolf, aunque Quevedo sustituye *diis* (θεοῖς) por *Deo*. En cambio, en su «Razón desta traducción» conserva el plural: «si a los dioses les parece, así se haga» (Quevedo 1984: 490). Y en la versión variante que incluye en este texto preliminar traduce «desta manera literales», como él indica: «como los dioses quieren, así sea» (Quevedo 1984: 491). Pero en su traducción en silva convierte esta frase en «porque el justo rigor se satisfaga / como lo quiere Dios, así se haga» (LVIII, vv. 3-4).

En la epístola a Antonio de Mendoza acude a Epicteto, entre otras fuentes, y en un pasaje que presenta concomitancias con el *Manual*, intercala una cita en traducción propia del capítulo XIX (en su versión poética):[29]

> Todo fue mentira y representación. «Hasta la vida propia (como dice Epicteto) es una comedia. Conviene a cada uno de nosotros hacer bien nuestro papel, sea el que fuere; pero a Dios toca dárnosle. No es de nuestro poder el escoger el del rey, o el pobre, o el de ignorante, o el del discreto; que eso, y darle largo o corto, toca al autor de la farsa».[30]

Traduce libremente y con una voluntad aclarativa el inicio del capítulo —μέμνησο, ὅτι ὑποκριτὴς εἶ δράματος ('recuerda que eres actor de un drama')—,

---

[27] Sin embargo, se acerca más a esta estructura poco después, en «no ha de desear que alguna cosa se haga a su voluntad, sino acomodar su voluntad a cualquiera cosa que se haga». Y también en su versión en silva y en el epígrafe que antepone a su traducción poética de este capítulo: «no hemos de querer que las cosas se acomoden a nuestros deseos; antes debemos acomodar nuestros deseos a las cosas». Véase Rey (2010: LXXVIII), acerca del abundante uso de retruécanos en la prosa moral quevediana.

[28] Rodríguez Gallego (2010a: 626, nota 157).

[29] Véase también, por ejemplo, Rodríguez Gallego (2010b: 742, nota 63).

[30] Para lo que sigue tras la cita tal vez también se inspiró en *Disertaciones* I, 29, 41-43. En *De los remedios de cualquier fortuna* parafrasea este pasaje, como anota Rodríguez Gallego (2010b: 740, nota 57).

igual que el Brocense y como hace en su traducción en verso. Asimismo, incorpora la explícita mención de Dios, que en el original quedaba velado tras el término metafórico ὁ διδάσκαλος, el autor, y convierte los ejemplos del original en la enumeración «el rey, o el pobre, o el de ignorante, o el del discreto». Opta por reordenar y modificar el texto para crear una clara estructura antitética y doblemente bimembre.[31] En cambio, en su paráfrasis traduce «la persona de un pobre o un esclavo, / de un rey, o de un tullido» (vv. 13-14).[32] Por otra parte, en el *Epicteto* destaca el desarrollo de la alegoría, entre otras intervenciones:

> No olvides es comedia nuestra vida
> *y teatro de farsa el mundo todo,*
> *que muda el aparato por instantes,*
> *y que todos en él somos farsantes* (XIX, vv. 1-4)

Hacia el final de la carta a Antonio de Mendoza sentencia: «y al fin todo es mudanza» (Quevedo 1946: 259), en consonancia con el verso sin correlato en el original «que muda el aparato por instantes».

En *La constancia y paciencia del santo Job* y en *Lo que pretendió el Espíritu Sancto* se apoya en otro capítulo del *Manual*. En estas traducciones puede apreciarse de nuevo una fidelidad notablemente superior a la de su versión poética. Además, en este caso, la similitud entre ambas citas invita a pensar que quizá copió su propia versión reescribiéndola ligeramente o que tenía a la vista una de ellas cuando elaboró la otra:

> De todos los gentiles, ninguno, tratando de la sabiduría ni de Dios, alcanzó una palabra de éstas. Sólo Epicteto pronunció esta cláusula con aliento piadoso (cap. 38): «Sabe que lo principal y primero acerca de la religión de los dioses immortales es tener de ellos rectas y buenas opiniones, de tal manera que creas hay dioses, y que bien y justamente lo administran todo; que han de ser obedecidos y que por esto hemos de conformarnos con todo lo que con su permisión sucediere; y que lo hemos de recibir alegres, como procedido de la mente soberana. Con esto nunca los acusarás ni tendrás queja de que te olvidan u desprecian» (Quevedo 2018a: 141-142).

> Aprenda el poco piadoso cristiano del filósofo gentil y, para confusión suya, oigan al estoico Epicteto, en el capítulo 38: «Sabe que es lo principal, cerca de la religión de los dioses inmortales, tener de ellos buenas opiniones, como creer que los hay y que todo lo administran bien y justamente, que se les ha de obedecer y conformarse con su voluntad en todo lo que hicieren, y que se ha de seguir lo que

[31] También es posible que no elaborase voluntariamente una versión libre de este fragmento basándose en el texto de Epicteto, sino que simplemente citase de memoria o a partir de una fuente que no he logrado localizar.

[32] Para «esclavo» y «rey» pudo inspirarse en la anotación del Brocense.

> ordenaren siempre, como cosas gobernadas por la suma sabiduría. Si los haces así, nunca los acusarás ni te quejarás de que te desprecian» (Quevedo 2018b: 353).

Con todo, la incluida en *Lo que pretendió el Espíritu Sancto* comparte con su traducción poética un tipo de intervención relacionada con la inclinación de Quevedo por desdoblar una voz griega en dos castellanas, a veces sinónimas, pero no necesariamente.[33] En esta cita convierte τὸ κυριώτατον ('lo más importante') en «lo principal y primero», ὀρθὰς ὑπολήψεις ('rectas opiniones') en «rectas y buenas opiniones», y ὡς ἀμελούμενος ('como si no se preocupasen') en «te olvidan u desprecian». En la silva traduce ὡς ὄντων como «vive y reina» (XXX, v. 4) y τὰ ὅλα como «cielo y tierra» (v. 6). En cambio, en la segunda cita mencionada parece que escogiese una sola palabra de las parejas señaladas.

En su *Epicteto* pueden observarse otras divergencias que en parte están de nuevo relacionadas con las exigencias métricas de la silva. Por ejemplo, traduce ὅταν τῶν δοκούντων ἀγαθῶν εἶναι τῷ παιδὶ μὴ μεταδιδῷ ('cuando no le da al niño parte de lo que se supone que son bienes') como «cuando les niegan daños que apetecen» (v. 55). Además de convertir μὴ μεταδιδῷ en «les niegan», condensa la frase griega en «daños que apetecen»,[34] expresión con la que acentúa la insensatez de los hijos y el contrasentido que implica su enfado.

Por otra parte, se observa una tendencia a la amplificación que se materializa en la adición de algunos adjetivos. Por ejemplo, califica de «despiadados» (v. 65) a aquellos que, cuando pierden a un ser querido, reniegan de Dios porque piensan que no es justo. De este modo Quevedo resalta la condena de quien abandona la piedad ante la adversidad. También convierte, por ejemplo, la expresión πᾶν ζῷον ('todo ser animado') en «los animales / brutos irracionales» (vv. 41-42), aposición con la que se aleja del original.

Pero sobre todo sobresalen por su extensión los nuevos versos completos o expresiones, incorporados en ocasiones en posición de rima con voces trasladadas fielmente del griego o con otros añadidos propios. Usualmente con estas intervenciones Quevedo consigue subrayar la reprobación de quien, por ejemplo, aplica las nociones de bien y mal a lo que no depende de nosotros, pues lo describe como «incurrir en ciego desvarío» (v. 30); o de quien se queja de Dios, «con la mente ciega» (v. 36), «necio y descontento» (v. 38).

Asimismo, la libertad traductora se manifiesta en la expansión del ejemplo de Polinices y Eteocles, pues traduce ἐποίησε πολεμίους ἀλλήλοις ('hizo enemigos

[33] Véase Castanien (1964: 73).

[34] Los versos 131-133 del *Padre Nuestro glosado* de Quevedo recuerdan a estos del *Manual*. Véase Vallejo (2017: 481).

entre sí') como «ordenó que se matasen» (v. 56), expresión notablemente más contundente y explícita; además añade «a costa de su muerte» (v. 59) e inserta la frase «siendo hermanos, / con actos inhumanos», con la cual acentúa la repulsa del fratricidio.

La diferencia con la traducción de las citas también puede apreciarse en las omisiones: en prosa no omite nada del original —quizá en parte porque no es una cita muy extensa y no consideró nada necesariamente prescindible—, pero en la versión en silva sí lleva a cabo algunas supresiones, aunque son escasas y parecen deberse a la intención de simplificar el texto griego de manera puntual, probablemente como consecuencia del cambio de prosa a verso.

La traducción poética también se aleja de las citas en lo que atañe a la adaptación del original: por ejemplo, en sus obras religiosas traduce fielmente διοικούντων τὰ ὅλα καλῶς καὶ δικαίως como «bien y justamente lo administran todo», en alusión a los dioses, mientras que en la versión poética recrea esta frase del siguiente modo:

> lo primero, creer que la divina
> majestad vive y reina, y es la fuente
> de todo bien; que justa y santamente
> dispone cielo y tierra
> que dispensa la paz como la guerra:
> que todo lo crió; que lo gobierna
> su providencia eterna (vv. 3-9).

Como puede observarse, desarrolla notablemente el original, interpolando el verso «dispensa la paz como la guerra» o «cielo y tierra», habitual antítesis en la que desdobla τὰ ὅλα y con la que alude enfáticamente a la omnipotencia de Dios.[35] Además, cierra esta amplificación con una alusión explícita a la providencia sin antecedente en el original. La materia de la providencia divina, tan propia del gusto de la época,[36] es una de las breves adiciones apreciables en esta traducción poética que revelan la voluntad de Quevedo de hacer más patente la conciliación entre el pensamiento de Epicteto y el cristianismo.

En el cierre de la silva lleva a cabo un cambio de orden que le permite terminar el poema con la expresión καθαρῶς ('con pureza'), la cual traduce en el verso «con cuerpo puro y alma limpia y pía» (v. 84), quizá inspirándose en la traducción del Brocense (1993: 178): «con ánimo y cuerpo puro». Quevedo concede la posición privilegiada del final del poema a «pía», que junto con «limpia» acompaña al

[35] Compárese con el salmo del *Heráclito cristiano* «¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos» (872).
[36] Véase Rey (2018: 435).

«alma» y enfatiza la noción central de que las almas piadosas soportan la adversidad gracias a eso, a diferencia de las impías.

En las citas no se da este tipo de adaptación e incluso conserva el plural griego en la forma «dioses» o «dioses immortales». De hecho, en palabras de Quevedo (2018a: 142), la «pluralidad de dioses» del texto griego es lo único que permite comprobar, según él, que no se trata de un escrito cristiano. En cambio, en la traducción poética traslada en singular todas las alusiones en plural a los dioses, como sucede en la versión del Brocense.[37] Estas modificaciones, que implican obviamente el cambio de las formas verbales y pronominales del plural al singular, llevan aparejado en varias ocasiones un realce de la figura de Dios, como en la traducción de της ἀρίστης γνώμης como «el sumamente excelso entendimiento» (v. 22), mientras que en prosa traslada «mente soberana».[38] También convierte la simple expresión τοὺς θεούς ('a los dioses') en «del justo y siempre santo Dios»:

> Διὰ τοῦτο καὶ ὁ γεωργὸς λοιδορεῖ τοὺς θεούς. Διὰ τοῦτο ὁ ναύτης, διὰ τοῦτο ὁ ἔμπορος
>
> 'Por esto el labrador maldice a los dioses. Por esto, el navegante, por esto el mercader'
> Por esto el labrador, y el usurero,
> y el ronco y atrevido marinero,
> cuando lo que codicia se le niega,
> del justo y siempre santo Dios reniega (vv. 61-64)

Con estos versos pueden ejemplificarse varios de los rasgos de la traducción quevediana ya mencionados, como el traslado libre de algunas voces (ὁ ἔμπορος, 'mercader', como «usurero»), la inserción de adjetivos («el ronco y atrevido marinero») o el desarrollo del original, en este caso por la adición de una mención explícita de la codicia.

5. Algunas huellas del estoicismo en silvas originales de Quevedo

Existen otras huellas del interés de Quevedo por este pasaje del *Manual* citado en estas dos obras religiosas. Es posible que se inspirase al menos parcialmente en este capítulo en su silva «¡Oh tú, del cielo para mí venida!», lo cual permite comparar distintos casos en los que posiblemente Quevedo acudió a este texto.

Aunque en varios poemas morales y religiosos quevedianos pueden hallarse ecos del pensamiento de Epicteto —ya que tradujo íntegramente en silvas el

[37] Quevedo solo conserva el plural en el capítulo XXXI, en torno a la adivinación, quizá porque lo requería el contexto.

[38] Sobre la oscilación en el *Manual* entre el singular y el plural, forma más frecuente, para aludir a la divinidad, véase García de la Mora (1991: 61, nota 186 y 65, nota 192).

Manual, un texto en prosa—, cabe destacar dos silvas de Quevedo en las que Candelas (1995: 170-171 y 1997: 158-159) apreció un vínculo con Epicteto: «Deja la procesión, súbete al paso» (659) y, especialmente, «¡Oh tú, del cielo para mí venida!» (660), ya que es una silva métrica y su relación con las ideas de Epicteto parece más clara que en la anterior.

En el poema «Deja la procesión, súbete al paso» se censura la excesiva demostración pública de la religiosidad, como en algunos versos del *Manual* ya señalados por Candelas (1995: 170 y 1997: 158-159). El vínculo entre esos versos y este poema es el tema de la ostentación de la piedad, aunque los medios por los cuales se hace gala de esta virtud son distintos. Sin embargo, en la traducción poética pueden observarse añadidos quevedianos que aproximan el original griego a las ideas plasmadas en este poema religioso: en esta composición se condena la «facinorosa hipocresía» (v. 111), y Quevedo inserta en su traducción el verso «para lograr hipocresías» (v. 18) y antepone el epígrafe «Si te mortificares por vencer los apetitos, excusa la publicidad y aparta de la hipocresía ambiciosa tus obras y virtudes» (Quevedo 1984: 545). Pero ha de señalarse que en Epicteto no se aludía a la hipocresía, sino que solo se exhortaba a evitar la ostentación de una sobriedad y un sufrimiento que no se presentaban como fingidos.

La silva «¡Oh tú, del cielo para mí venida!» presenta una similitud más clara que la anterior con el pensamiento de Epicteto. Concretamente, si en el *Epicteto* Quevedo alude a «la mente ciega» (XXX, v. 36) del que no confía en que la adversidad es también fruto de la providencia divina, en su silva original la voz que, desengañada, alaba la calamidad le agradece el conocimiento que le debe (v. 7) y la presenta como «a quien da la ignorancia injustas quejas» (v. 11). En cambio, mientras que en el *Manual* se optaba por el *exemplum a contrario* de Eteocles y Polinices, a partir del verso 23 de su silva Quevedo introduce un ejemplo bíblico que «parece proporcionar al tópico del estoicismo la ilustración religiosa adecuada», como indica Candelas (1997: 156).

La falta de semejanzas literales y la aparición de estas ideas en otros textos conocidos por Quevedo —fundamentalmente la Biblia y las obras de Séneca, como la epístola CX, traducida por él— invitan a considerar una vinculación laxa. Pero además de la aparición reiterada de este texto y su tema en la obra quevediana, lo cual prueba que le interesó, la biografía del filósofo que antepone a su traducción también atestigua que se trata de un asunto que considera central de la figura y la filosofía de Epicteto:[39] «Muchas veces, ambicioso de victorias contra los trabajos y calamidades, provocaba fervoroso a Dios, exclamando: Llueve, ¡oh, Júpiter!,

[39] Como indica Rodríguez Gallego (2010a: 602, nota 69), también se incluye esta cita en las biografías de Epicteto elaboradas por el Brocense o Correas.

calamidades sobre mí. ¡Oh, hazañoso espíritu; oh, grito lleno de valentía! ¡Que pidiese a Dios calamidades hombre esclavo y manco y súbdito de Nerón!» (Quevedo 1984: 495).

Por tanto, aunque su similitud no sea tan concluyente, que Quevedo tradujese a Epicteto en silvas, destacase este precisamente entre sus preceptos y lo citase junto a Job a propósito de este tema en varias obras, parece indicar que tenía presente esta fuente y que en esta silva resuena la tradición estoica, entremezclada con la cristiana.

6. Conclusiones

En palabras de Rey (2010: XX), la de Quevedo «fue una ética contra lo adverso […] Casi siempre escribió para un destinatario virtuoso, equiparable al "discreto lector" de Mateo Alemán pero con un perfil más cercano al sabio estoico». Su traducción del *Manual* y los fragmentos que citó en sus obras son buena muestra de ello. Las citas de Epicteto en las obras de Quevedo respaldan su declaración del uso de varias fuentes, incluida en la «Razón de esta traducción». Citó las *Disertaciones* probablemente de segunda mano a partir de la *Manuductio* de Lipsio y del *Liber commentarius in Salvianum Massiliensem* de Rittershausen. En cuanto al *Manual*, las citas de Quevedo muestran que principalmente manejó la traducción latina de Wolf, aunque también la versión castellana del Brocense.

Los pasajes del *Manual* a los que acude Quevedo revelan que sobre todo le interesó la imagen de la divinidad como acreedora del ser humano y la idea de la resignación ante la voluntad divina. En uno de los dos casos en los que cita el mismo fragmento pueden apreciarse notables variantes entre las dos citas, mientras que en el otro incluye traducciones casi idénticas. Generalmente los traslados que elabora de las *Disertaciones* y del *Manual* de Epicteto cuando desea citarlo en castellano son bastante fieles, sobre todo si se comparan con su traducción poética. Sin embargo, pueden observarse ciertos alejamientos del original, entre los que destaca el desdoblamiento de algunas voces griegas. Esta tendencia puede observarse también, por ejemplo, en el *Anacreón castellano*, el *Focílides* o en las traducciones de Plutarco que intercala en la primera sección de la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*.[40] Es posible que algunas de las intervenciones que lleva a cabo en una de las traducciones incluidas en *Doctrina estoica* se deban al uso de la versión del Brocense. Además, se han apreciado algunos matices con los que quizá quiso fortalecer el vínculo entre la obra de Epicteto y *Job*. Sin embargo, generalmente en estas traducciones de citas no se observan adaptaciones neoestoicas, porque el texto que las incluye matiza las ideas del original y ofrece las claves de su

[40] Véase Alonso Veloso (2012b: 827).

interpretación adaptada, es decir, su argumentación sobre la relación entre estoicismo y cristianismo.

Por tanto, estas citas, a pesar de su relativa fidelidad en comparación con la traducción poética, testimonian, una vez más, la libertad con la que Quevedo citaba traducidos los textos clásicos y reescribía sus propias traducciones, por motivos estilísticos o por una probable voluntad de adaptación al contexto: incluso los mismos textos en fechas próximas en el tiempo y en contextos similares.

La silva le permite dilatar libremente en su versión poética esos capítulos, los cuales ya contaban originariamente con una extensión desigual. Interpola incluso versos completos, siguiendo mayoritariamente el esquema de rima gemela, pero sirviéndose también de otras combinaciones y del verso suelto. Sobre todo, destacan la elección de contundentes expresiones que intensifican la condena de quien no sigue los preceptos y las adiciones que dejan vislumbrar la adaptación neoestoica del original.

Por último, en los tratados morales quevedianos y en algunos de sus poemas puede observarse la incorporación de ideas de la ética estoica. Concretamente, en la silva en alabanza de la calamidad la filosofía de Epicteto se entremezcla con otras fuentes, lo que provoca que resulte difícil concretar la prelación entre ellas y testimonia una vez más la predilección de Quevedo por este tema. Rey (2010: XXV) señaló que en Quevedo «el esfuerzo filológico incidió en la reflexión moral», y sus traducciones de Epicteto muestran el vínculo entre ambas facetas: la de traductor —humanista y neoestoico— y la de moralista.

Bibliografía

Alatorre, Antonio (1988): «Quevedo: de la silva al ovillejo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 19-31.

Alonso Veloso, María José, ed. (2010): Francisco de Quevedo, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 71-178.

Alonso Veloso, María José (2012a): «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin hispanique*, 114. 2, pp. 621-644.

Alonso Veloso, María José, ed. (2012b): Francisco de Quevedo, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, en Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), *Obras completas en prosa. Tratados políticos*, Madrid: Castalia, vol. V, pp. 691-984.

Amo Lozano, Milagros del y María Ruiz Sánchez, ed. (2018): Francisco de Quevedo, *Lágrimas de Jeremías castellanas*, A Coruña: SIELAE.

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: Las silvas», *Edad de Oro*, 2, pp. 9-48.

Azaustre Galiana, Antonio, ed. (2003): Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras crítico-literarias y relatos satírico-morales*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 119-161.

Balcells, José María (1980): «Francisco de Quevedo y Justo Lipsio: la *Manuductio* en la Vida de Epicteto», *Ínsula*, 409, pp. 3 y 12.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1995): «Las silvas de Quevedo», en Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 161-185.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Castanien, Donald G. (1964): «Quevedo's Version of Epictetus *Enquiridion*», *Symposium*, XVIII, pp. 68-78.

Castellanos, Daniel (1946-1947): «Quevedo y su Epicteto en español», *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, 1, pp. 179-213.

D'Ambruoso, Claudia, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, eds. (2010): Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Tratados morales*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 194-286.

Ettinghausen, Henry (1972): *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford: University.

García de la Mora, José Manuel, ed. (1991): *Enchiridion*, Madrid: Anthropos.

Hernando Cano, María Teresa, Eva María Redondo Écija y Francisco Javier Martínez Ruiz (1991): «*Selectae Silvae*: pequeño muestrario de un gran laberinto», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 57–86.

Jauralde Pou, Pablo (1998): *Francisco de Quevedo, (1580-1645)*, Madrid: Castalia.

Jauralde Pou, Pablo (2021): «Entre Góngora y Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26. 2, pp. 228-243. DOI: https://doi.org/10.5325/caliope.26.2.0228.

Lipsio, Justo (1604): *Manuductio ad stoicam philosophiam libri tres*, Antuerpiae: ex officina Plantiniana.

López Eire, Antonio (1982): «La traducción quevedesca del *Manual* de Epicteto», en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista*, Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. II, pp. 233-243.

Maldonado, Felipe C. R. (1975): «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid: Castalia, pp. 405-420.

Mañas Núñez, Manuel (2003): «Neoestoicismo español: el Brocense en Correas y Quevedo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 23. 2, pp. 403-422.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1953): *Biblioteca de traductores españoles*, vol. IV (Oliver-Vives), ed. Enrique Sánchez Reyes, en *Obras completas*, vol. LVII, Madrid: CSIC.

Mérimée, Ernest (1886): *Essai sur la vie et les oeuvres de don Francisco de Quevedo (1580-1645)*, París: Alphonse Picard.

Moya del Baño, Francisca y Elena Gallego Moya (2011): «La epístola 41 de Séneca traducida por Quevedo y defendida por él de los "ataques" de Muretus», en Fremiot Hernández González, Marcos Martínez Hernández y Luis Miguel Pino Campos (eds.), *Sodalivm mvnera: homenaje a Francisco González Luis*, pp. 421-438.

Moya del Baño, Francisca (2014): *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia: Universidad de Murcia.

Nider, Valentina, ed. (2018): Francisco de Quevedo, *La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, en Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), *Obras completas en prosa*, Barcelona: Castalia, vol. VII, pp. 267-394.

Quevedo, Francisco de (1946): *Epistolario completo*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid: Instituto Editorial Reus.

Quevedo, Francisco de (1984): «Epicteto», en *Epicteto y Focílides en español con consonantes*, ed. José Manuel Blecua, en *Obra poética: Teatro y traducciones poéticas*, vol. IV, Madrid: Castalia, pp. 473-551.

Quevedo, Francisco de (2003): *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 119-161.

Quevedo, Francisco de (2010a): *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 71-178.

Quevedo, Francisco de (2010b): *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, eds. Claudia D'Ambruoso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 194-286.

Quevedo, Francisco de (2010c): *Las cuatro fantasmas de la vida: muerte, pobreza, desprecio y enfermedad*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 297-443.

Quevedo, Francisco de (2010d): *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia, avaricia*, ed. Alfonso Rey, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 2, pp. 457-563.

Quevedo, Francisco de (2010e): *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica. Defiéndese Epicuro de las calumnias vulgares*, ed. Fernando Rodríguez Gallego, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 2, pp. 583-712.

Quevedo, Francisco de (2018a): *Lo que pretendió el Espíritu Sancto con el Libro de la Sabiduría, y el método con que lo consigue*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), *Obras completas en prosa*, Barcelona: Castalia, vol. VII, pp. 135-145.

Quevedo, Francisco de (2018b): *La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, ed. Valentina Nider, en Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), *Obras completas en prosa*, Barcelona: Castalia, vol. VII, pp. 267-394.

Rey, Alfonso (1987): «Tradición y originalidad en el "Sermón estoico de censura moral"», *Edad de oro*, 6, pp. 235-252.

Rey, Alfonso (1995): *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid: Castalia.

Rey, Alfonso (1999): *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid: Tamesis.

Rey, Alfonso (2010): «Introducción», en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. XV-LXXXIII.

Rey, Alfonso (2015): *The Last Days of Humanism: A Reappraisal of Quevedo's Thought*, Cambridge: Modern Humanities Research Association.

Rey, Alfonso, ed. (2018): Francisco de Quevedo, *Providencia de Dios*, en Alfonso Rey (dir.) y María José Alonso Veloso (coord.), *Obras completas en prosa*, Barcelona: Castalia, vol. VII, pp. 425-570.

Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. (2021): Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona: Castalia.

Rittershausen, Konrad (1611): *Cunradi Rittershusii JC. Liber commentarius in Salvianum Massiliensem: ad universitates atque academias Germaniae*, Altorfii: Acad. Norimbergense.

Rivers, Elias L. (1998): *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Pamplona: EUNSA.

Rodríguez Gallego, Fernando, ed. (2010a): Francisco de Quevedo, *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica. Defiéndese Epicuro de las calumnias vulgares*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 2, pp. 583-712.

Rodríguez Gallego, Fernando, ed. (2010b): Francisco de Quevedo, *De los remedios de cualquier fortuna*, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 2, pp. 723-775.

Sánchez de las Brozas, Francisco (1993): *Doctrina del estoico filósofo Epicteto, que se llama comúnmente Enchiridión*, ed. Luis Gómez Canseco, Badajoz: Clásicos Extremeños.

Schwartz, Lía (2012): «Persio y Epicteto. Del Brocense a Quevedo», en Carlos Alvar (ed.), *Encuentro Internacional de Hispanistas: con motivo del Tricentenario de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid: Biblioteca Nacional de España: Fundación Telefónica, pp. 39-47.

Schwartz, Lía y Samuel Fasquel, eds. (2017): *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, París: Sorbonne Université. Disponible en: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo.

Vallejo González, María (2017): *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, tesis doctoral, Santiago de Compostela.

El bosque o los árboles, o silvas en selvas: imaginería arbórea en la literatura hispánica

Hilaire Kallendorf
Texas A & M University

Era yo la primera en publicar las silvas de Quevedo juntas como grupo de poemas, y todavía soy la única que las he traducido al inglés.[1] Eso ocurrió después de que Craig Kallendorf y yo anunciamos al mundo académico el descubrimiento de un ejemplar de una edición aldina de 1502 de las *Silvae* de Estacio que había pertenecido a Francisco de Quevedo, quien las anotó con su propia mano. Después de transcribir e interpretar sus anotaciones y viajar a la Biblioteca Nazionale en Nápoles para ver su manuscrito autógrafo de estos poemas,[2] pudimos conectar poemas específicos escritos por él a imitación de Estacio, con sus modelos originales. Esta búsqueda detectivesca fue entusiasta, y confirmó mi adicción al proceso investigador.

Mis curiosidades corrientes son más temáticas que métricas. La definición de la silva (llamada «el género barroco por excelencia de la poesía española» [Rivers 1988: 253]) como silva métrica combinando endecasílabos con heptasílabos se fijó en 1613, año en que la *Soledad primera* de Luis de Góngora comenzó a circular en forma manuscrita. Sin embargo, hoy quiero regresar a la época anterior a 1613, cuando la silva barroca española todavía estaba en proceso de ser definida. Como observa Rodrigo Cacho Casal, «En las silvas, el ideal renacentista de imitación y reescritura se descompone y se reconstruye siguiendo las directrices de una nueva estética y de una nueva cosmovisión» (Cacho Casal 2012: 17). ¿De dónde provino la palabra? Y ¿a qué más podía referirse?

[1] El único tomo previo que ofrecía una edición de sólo una parte de las silvas de Quevedo era Rocha de Sigler.
[2] Biblioteca Nazionale (Napoli) MS XIV.E.46.

Estudiosos del Renacimiento derivan la palabra *silva* de la palabra griega *hyle* (ὕλη), que quiere decir *materia*.[3] De este origen surgió el significado renacentista de materia primaria de la cual fue construida una obra literaria.[4] Suetonio y otros autores romanos habían tomado el significado literal del término latino *silva* —como bosque— que carecía de cultivación y crecía sin orden, y lo habían convertido en metafórico.[5] La palabra *silva* así llegó a significar una miscelánea de varios géneros, mezclando formas heterogéneas de materia literaria. Traducciones al español y el italiano conservan resonancias de su significado literal y sus extensiones metafóricas, así que el juego de palabras *selva*/*silva* llegó a ser popular durante el Renacimiento.[6] Fue explotado, por ejemplo, por Lorenzo de'Medici, el mecenas florentino de Angelo Poliziano, el humanista italiano que escribió un comentario sobre las *silvae* de Estacio. Lorenzo, quien pensaba en sí mismo como poeta, se atrevió a escribir dos *Selve d'amore* que podemos fechar después de 1486; fueron publicadas con el título *Selve d'amore composte dal Magnifico Lorenzo* en Florencia en 1518. Ambos son poemas escritos en la tradición pastoril con un enfoque en la descripción del paisaje. El juego de palabras con el término *silva* encuentra su eco en estrofas de ambos poemas como «nel loco alto e silvestre» y «e selve trarre e pinger sassi» (Medici, *Selva* I, stanza 122, v. 1; Medici, *Selva* II, stanza 4, vv. 5-6). La *silva silvestre* tomó un paso más hacia la pura fantasía con Francisco Sánchez de las Brozas (El Brocense), quien describió la silva como poema secreto escrito por un poeta solitario sentado en un bosque.

El Brocense hizo este comentario en su edición de las *Silvae* de Angelo Poliziano, publicada en Salamanca en 1554, la cual era su propia imitación de Estacio. El papa renacentista Pío II, Eneas Silvius Piccolomini, aún agregó *Silvius* como uno de sus nombres. Divirtiéndose con las múltiples resonancias de esta palabra, él a veces recibió a los embajadores debajo de árboles sombríos, en un olivar, o al lado de un riachuelo. Se llamó a sí mismo —jugando con su propio nombre— *silvarum amator*, amante del bosque. Los poetas en países tan lejanos como Inglaterra eran conscientes de esta resonancia para la palabra *silva*, como vemos de la obra de Ben Jonson, *The Forrest* (El Bosque), publicada en 1616.

Los árboles también se multiplicaban en las páginas de libros de emblemas, que agregaron un elemento moralizante. En un congreso de la AISO en noviembre de 2020, la investigadora Weixin Bao presentó una ponencia espectacular

[3] Ver también «Silva».

[4] Sobre la etimología de la palabra *silva* como fue conceptualizada por los humanistas italianos del Renacimiento, ver Poliziano 8. Para una transferencia de esta manera de entender la silva al contexto español ver Rocha de Sigler (1994: 45); ella también cita a Isidoro de Sevilla, *Origines*, XIII.3.1.

[5] Sobre los significados posibles de la palabra *silva* para los autores clásicos, ver Bright (1980: 20-49).

[6] Sobre este juego de palabras, ver Rocha de Sigler (1994: 45).

titulada «Unas interpretaciones emblemáticas de la imagen del árbol en las *Odas* de fray Luis de León»[7] en que mostró grabados de Sebastián de Covarrubias, Juan de Orozco y Juan de Borja (entre otros emblematistas europeos)[8] con sus lemas en latín. Incidió en una conexión persuasiva con la heráldica, incluyendo el escudo particular de Fray Luis, donde figura un árbol con un hacha que lo amenaza. Sin duda durante su encarcelamiento por la Inquisición por haber traducido el *Cantar de Cantares* al español del hebreo, Fray Luis encontró consuelo en las promesas bíblicas del profeta Jeremías:

> Bendito sea el hombre que se fía de Dios, y Dios será su confianza. Y será como un árbol plantado al lado de las aguas, que extiende sus raíces hacia la humedad: y no tendrá miedo del calor. Y su hoja será verde, y en el tiempo de sequía no padecerá necesidad, ni cesará de producir fruto en momento alguno (Jeremías 17:7-8).

Teniendo en cuenta todas estas múltiples resonancias para la palabra *silva* (a las cuales yo añadiría el significado moral y espiritual de los árboles), Karl Vossler agrega una lista heterogénea de significados posibles: «La palabra 'silva' hace pensar en cosas diferentes: bosque, silencio, soledad del bosque —materia ὕλη—, colección de materias, miscelánea, confusión —improvisación, *raptus*, entusiasmo—, forma disuelta y combinación de versos diferentes» (Vossler 1941: 99). Es en esta definición más amplia e inclusiva en la que me centraré puesto que creo que hemos omitido el bosque, concentrándonos en los árboles. O en este caso, no hemos visto los árboles por la selva…

Porque los árboles siguen multiplicándose, primero en las *Silvae* de Estacio, luego en las *Silvas* de Quevedo, y así sucesivamente a lo largo de la obra de poetas y demás escritores hispánicos más tardíos. Empecemos con el origen más obvio para esta genealogía: la silva de Estacio sobre «El árbol de Atedius Melior». El poema comienza con una descripción de un árbol:

> Stat quae perspicuas nitidi Melioris opacet
> arbor aquas complexa lacus; quae robore ab imo
> <in>curvata vadis redit inde cacumine recto
> ardua, ceu mediis iterum nascatur ab undis
> atque habitet vitreum tacitis radicibus amnem. (Statius 116-117)

[7] La única oda de Fray Luis explicada en su ponencia fue su Oda XII «A Felipe Ruiz». Las líneas relevantes son las siguientes: «Bien como la ñudosa / carrasca, en alto risco desmochada / con hacha poderosa, / del ser despedazada / del hierro torna rica y esforzada; / querrás hundille y crece / mayor que de primero y, si porfía / la lucha, más florece / y firme al suelo invía / al que por vencedor ya se tenía» (Fray Luis de León).

[8] Georgette de Montenay, Peter Iselberg, Gabriel Rollenhagen y Andrea Alciato.

(Allí está un árbol, ofreciendo su sombra a las aguas limpias del elegante Melior, abrazándose a un pozo. Empezando con la base del tronco, se dobla hacia el pozo y luego vuelve arriba, su ápice erecto como renacido de las olas y permaneciendo con las raíces escondidas en el río vidrioso).

En esta escena tranquila irrumpe el dios Pan, corriendo tras la ninfa Pholoë. Para escaparse de él, se mete en el agua. Fallido en su intento de atraparla, planta un árbol como recuerdo de su amor y lo manda extenderse hasta el agua para proteger a la ninfa:

Vive diu nostri pignus memorabile voti,
arbor, et haec durae latebrosa cubilia Nymphae
tu saltem declinis ama, preme frondibus undam.
Illa quidem meruit, sed ne, precor, igne superno
aestuet aut dura feriatur grandine; tantum
spargere tu laticem et foliis turbare memento.
Tunc ego teque diu recolam dominamque benignae
sedis et illaesa tutabor utramque senecta,
ut Iovis, ut Phoebi frondes, ut discolor umbra
populus et nostrae stupeant tua germina pinus.

(Permanece, árbol, recuerdo de mi deseo; y por lo menos extiende tus ramos amorosos hacia la cama escondida de esta cruel Ninfa. Acaricia el agua con tu follaje. Ella bien lo ha merecido, pero que no padezca el calor por encima ni sufra el granizo cruel; tan sólo cuida de menear el pozo con tus hojas. Entonces yo te recordaré, a ti y a la dama de este lugar simpático, y os protegeré en vuestra vejez, así que las hojas de Jove y Febo se maravillarán de cuánto has crecido).

El árbol, por supuesto, se ve obligado a proteger el pozo con su follaje.

Este poema escrito por Estacio fue la fuente de inspiración para la tercera silva de Quevedo, «A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta»:

De tu peso vencido,
verde honor del verano,
yaces en este llano
del tronco antiguo y noble desasido.
Dando venganza estás de ti a los vientos,
cuyas líquidas iras despreciabas,
cuando de ellos con ellas murmurabas,
imitando a mis quejas los acentos.
Humilde agora entre las yerbas suenas,
cosa que de tu altura
nunca temer pudieron las arenas;
y ofendida del tiempo tu hermosura,

ocupa en la ribera
el lugar que ocupó tu propia sombra.
Menos gastos tendrá la primavera
en vestir este valle
después que faltas a su verde alfombra.
¿Qué hará el jilguero dulce cuando halle
su patria con tus hojas en el suelo?
¿Y la parlera fuente,
que aun ignorante de prisión de yelo,
exenta de la sed del sol corría?
Sin duda llorará con su corriente
la licencia que has dado en ella al día.
Tendrá un retrato menos
Pisuerga que mostrar al caminante
en sus cristales puros.
Cualquier pájaro amante
desiertos dejará tus brazos duros,
y vengo a poner duda
si, para que te habite en llanto tierno,
a la tórtola basta el ser vïuda.
Y porque tengo miedo que el invierno
pondrá necesidad a algún villano,
tal, que se atreva con ingrata mano
a encomendarte al fuego,
yo te quiero llevar a mi cabaña,
por lo que mi cansancio, estando ciego,
a tu sombra le debe.
Descansarás el báculo de caña
con que mi vida tristes años mueve;
y ojalá que yo fuera
rey, como soy pastor de la ribera,
que, cetro antes que báculo cansado,
no canas sustentaras, sino estado. (Quevedo *Silvas* 99-100)

Aquí el árbol se extiende hacia el agua no para captar o proteger a la ninfa, sino porque su fruta está demasiado pesada. La diferencia clave entre el poema de Estacio y el de Quevedo es que el ramo no sólo se extiende hacia el suelo, sino que de hecho se quiebra.

Como mi esposo y yo explicamos en el contexto de las anotaciones manuscritas de Quevedo sobre este poema de Estacio, su imitación de «*Arbor Atedii Melioris*» revela un logro impresionante de virtuosidad barroca. El poema de Estacio no es muy coherente. Empieza con una descripción del árbol, continúa con un *aition*

alejandrino (explicación) de por qué el ramo tiene esta forma y concluye con un *laudatio* de Melior que evoca temas estoicos como: evita el ocio perezoso y el poder injusto; no permitas que tu corazón se vuelva tempestuoso o desordenado. Esta última sección del poema no tiene ninguna conexión obvia con el árbol, lo cual produce una yuxtaposición despistada. El ejemplar de Estacio que poseyó Quevedo muestra que subrayó mucho las palabras de esta silva, lo cual nos indica un nivel de interés que no debe sorprendernos, dadas sus preocupaciones neo-estoicas. Su solución al problema de incorporar estos sentimientos estoicos en su propio poema sin producir una disyunción con su modelo clásico fue ingeniosa: traspuso una imagen notable de su contexto original, dorándola con significado filosófico, y llevó su resonancia simbólica hasta sus últimas consecuencias. En el poema de Quevedo, el ramo no sólo se extiende hacia el suelo —se quiebra. Si los mandatos estoicos de Estacio son ignorados, y tu corazón se hace tempestuoso y desordenado, el ramo (o, simbólicamente, la persona) se quebrará bajo el peso de pasatiempos frívolos. El énfasis estoico en la vida bien ordenada era un tema predilecto de Quevedo; no es una sorpresa, entonces, el hecho de que haya escogido una ilustración manierista de Estacio para mostrar los peligros del desorden.

Por supuesto, dada la crisis de identidad que siguió como consecuencia de la pérdida por España de sus últimas colonias, no es ninguna sorpresa encontrar a un poeta de la generación del 98 haciendo eco de estos motivos y sentimientos poéticos. Es lo que ocurre[9] con el poema «A un olmo seco» (1912) escrito por Antonio Machado:

> Al olmo viejo, hendido por el rayo
> y en su mitad podrido,
> con las lluvias de abril y el sol de mayo
> algunas hojas verdes le han salido.
>
> ¡El olmo centenario en la colina
> que lame el Duero! Un musgo amarillento
> le mancha la corteza blanquecina
> al tronco carcomido y polvoriento.
>
> No será, cual los álamos cantores
> que guardan el camino y la ribera,
> habitado de pardos ruiseñores.
> Ejército de hormigas en hilera
> va trepando por él, y en sus entrañas
> urden sus telas grises las arañas.

[9] No estoy diciendo que Machado imite a Quevedo en el sentido estricto, tan sólo que le reverenciaba como uno de sus precursores más importantes. Hay, por supuesto, diferencias claves entre las ideas neoestoicas de Quevedo y los ideales románticos de Machado y sus contemporáneos.

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas en alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.

Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera. (Machado 2: 541-542)

El estudioso Richard López Landeira llama la segunda parte de este poema una *silva*, pero sin conectarla con Quevedo o Estacio: «Un soneto es la primera gran mitad del poema, en él escuchamos el canto del poeta al olmo, un breve encomio agridulce. La segunda parte es una silva en la cual el poeta ya no dirige su voz al lector, sino que entabla un monodiálogo con el árbol centenario» (López Landeira 1971: 281).[10] Luego en el mismo ensayo regresa al significado de esta forma poética, especialmente su versificación libre: «La segunda parte es una silva donde ya no hay las subdivisiones subrayadas por la integración de los cuartetos y tercetos de la primera parte. La progresión se hace ahora más continua» (López Landeira 1971: 282). Ángeles Cardona y Montserrat Gibert coinciden en que esta última parte del poema, en particular su última estrofa, califica como *silva*, y de hecho la llaman «esa silva magistral» (Cardona y Montserrat 1990: 264).

Como indica el título del poema, este árbol centenario está seco por haber sido destruido por un relámpago; otros versos lo describen como medio podrido. Como la silva quevedesca «De tu peso vencido» Machado anticipa que el ramo del árbol se va a desgajar: «antes que te descuaje un torbellino / y tronche el soplo de las sierras blancas». Aurora Albornoz interpreta este ramo quebrado en el futuro —o incluso el árbol entero, muerto— como representativo del alma quebrantada

[10] Sin embargo, este estudioso traza una conexión específica entre el poema de Machado y un soneto del gran rival de Quevedo, Luis de Góngora: «Este poema tiene una semejanza lejana, pero válida y sorprendente, con el soneto de Góngora "De las muertes de don Rodrigo Calderón, del Conde de Villamediana y Conde de Lemos". En él, la presencia del árbol noble —una encina—, el poderoso que ha dejado de serlo con la muerte, la alusión a una esperanza seguramente fallida, y un temple mayormente elegíaco, son todos ellos elementos que aparecen de nuevo en el poema de A. Machado» (López Landeira 281n2).

del poeta. Escrito durante la última enfermedad (tuberculosis) de su amada esposa, Leonor Izquierdo, el árbol también simboliza para Machado su salud quebrada[11] —o quizás el estado podrido de España en el momento en que había perdido sus últimas colonias.[12] El estudioso Juan Felipe García Santos conecta los versos específicos del poema a la enfermedad particular que sufrió Leonor; por ejemplo, «hendido por el rayo» significa que su tuberculosis le afligió de repente; «musgo amarillento» y «corteza blanquecina» se refieren al color de su piel; «tronco carcomido», «polvoriento» y «mitad podrido» se aluden a la condición de sus pulmones; las telarañas en las «entrañas» del árbol son sus entrañas enfermizas, etc. Machado pidió al final del poema un milagro de sanación paralelo a las hojas verdes que encontró creciendo (de alguna manera inesperada) en su viejo árbol medio podrido, aunque Cristiana Fimiani cree que el milagro que busca es puramente secular: «[R]esulta emblemático el hecho de que Machado se dirija, para pedir el milagro de la salvación (milagro con un sentido secular y nada religioso) precisamente al olmo personificado […] [P]refiere basar su fe […] en el evolucionismo biológico antes que en aquel Dios, a quien ha siempre buscado entre la niebla sin nunca encontrarlo» (Fimiani 2014: 110).

El motivo del árbol también atrajo al poeta surrealista Vicente Aleixandre. En su poema «El árbol» el poeta emplea la técnica de personificación para comparar las partes del árbol a los órganos del cuerpo humano:

> El árbol jamás duerme.
> Dura pierna de roble, a veces tan desnuda quiere un sol muy oscuro.
> Es un muslo piafante que un momento se para,
> mientras todo el horizonte se retira con miedo.
> Un árbol es un muslo que en la tierra se yergue como la erecta vida.
> No quiere ser blanco ni rosado,
> y es verde, verde siempre como los duros ojos.
>
> Rodilla inmensa donde los besos no imitarán jamás falsas hormigas.
> Donde la luna no pretenderá ser un sutil encaje.
> Porque la espuma que una noche osara hasta rozarlo
> a la mañana es roca, dura roca sin musgo.

[11] Dentro del discurso crítico esta interpretación biográfica del poema es la más aceptada; sin embargo, James Whiston no está de acuerdo: «By restricting the last tercet of *A un olmo seco* to Machado's biography we are in danger of turning away from the aesthetic impact of the lines themselves to the time and place governing their composition [...] An interpretation [...] that stopped here would miss the sense of artistic completion given to the poem in these last three lines because the tercet represents the phase of reflection and completed composition, when the elm is no longer seen as a unique subject but is thought about in relation to the poet's own awareness of his place in the stream of time» (Whiston 1986: 400-401).

[12] Esta interpretación es de Antonio Barbagallo: «hay quien dice que el olmo no es nada más que un olmo verdadero [...] pero, ¿no puede ser también España en su estado de putrefacción? ¿Quiénes son las hormigas y las arañas? ¿No serán quizás los usurpadores, los oportunistas...?» (Barbagallo 1990: 69).

Venas donde a veces los labios que las besan
sienten el brío del acero que cumple,
sienten ese calor que hace la sangre brillante
cuando escapa apretada entre los sabios músculos.

Sí. Una flor quiere a veces ser un brazo potente.
Pero nunca veréis que un árbol quiera ser otra cosa.
Un corazón de un hombre a veces resuena golpeando.
Pero un árbol es sabio, y plantado domina.

Todo un cielo o un rubor sobre sus ramas descansa.
Cestos de pájaros niños no osan colgar de sus yemas.
Y la tierra está quieta toda ante vuestros ojos;
pero yo sé que ella se alzaría como un mar por tocarle.
En lo sumo, gigante, sintiendo las estrellas todas rizadas sin un viento,
resonando misteriosamente sin ningún viento dorado,
un árbol vive y puede, pero no clama nunca,
ni a los hombres mortales arroja nunca su sombra. (Aleixandre 1968: 443-444)

Aquí el poeta atribuye irónicamente las cualidades humanas al árbol pero termina contrastando los árboles con los seres humanos, sugiriendo que algunos árboles perduran más que la gente. En esta visión surrealista, el árbol obtiene un aura de poder que no había obtenido todavía en la Antigüedad o el Barroco.

Eventualmente los ramos literarios de estos árboles españoles se extendían a través del Mar Atlántico. El cuento «El árbol» (1939) escrito por la chilena María Luisa Bombal describe el apego extraño[13] de la protagonista a un gomero[14] creciendo al lado de su cuarto de vestir.[15] Ignorada y descuidada por su marido, mucho mayor, la joven esposa encuentra refugio en su cuarto de vestir donde las hojas y los ramos

[13] Marjorie Agosín llama al árbol el «cómplice» de Brígida: «El árbol adquiere [...] las cualidades de cómplice ya que es éste que la despierta de una vida sin objetivos, sin pasiones» (Agosín 1984: 383).

[14] Gerardo Ferreira explica algunos motivos posibles por los cuales Bombal habrá decidido escribir sobre este tipo específico de árbol: «En todos los trabajos críticos que he podido leer sobre este cuento, ninguno establece las razones por las cuales MLB elige esta especie específica de planta y no otra. Tal vez se deba a que sus hojas son grandes y pueden cambiar de colores (verde o verde y amarillo) de acuerdo a las estaciones (o movimientos musicales, en este caso). Por otra parte, su ritmo de crecimiento es más lento que el de otras especies del género, y acaso eso simbolice los procesos mentales y su momento de cristalizarse en la realidad. El gomero desarrolla tronco y raíces que van creciendo de tal manera que forman un pilar lo suficientemente sólido para que la planta se puede sostener por sí misma, lo cual coincide con el crecimiento o madurez que adquiere Brígida luego de haber superado (narración en presente) y abandonado a su marido. Finalmente, si el gomero simboliza la estabilidad del matrimonio y la vigilancia se debe a que sus raíces son muy invasivas y que se debe tomar precauciones para que no cause daños en su entorno. De ahí que cuando el gomero es talado al final del cuento Brígida ya no sienta las cadenas que la atan a esa relación y se sienta libre para transitar otro camino» (Ferreira 2020: 208n10).

[15] Magali Fernández identifica el uso de la técnica de personificación en sus descripciones del árbol: «el árbol se ha transformado en un elemento personificado, en el único ser con quien logra comunicarse» (Fernández 1988: 58).

del árbol proyectan sombras extravagantes sobre las paredes. Allí se siente segura y protegida[16]de la crueldad del mundo externo:

> [E]l árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde […] ¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle en pendiente que desde un costado de la ciudad se despeñaba directamente al río. (Bombal 2009: 54)

Igual como decae la felicidad en su matrimonio, las hojas otoñales empiezan a caerse del árbol:

> Y vino el otoño. Las hojas secas revoloteaban un instante antes de rodar sobre el césped del estrecho jardín, sobre la acera de la calle en pendiente. Las hojas se desprendían y caían […] La cima del gomero permanecía verde, pero por debajo el árbol enrojecía, se ensombrecía como el forro gastado de una suntuosa capa de baile. Y el cuarto parecía ahora sumido en una copa de oro triste. (Bombal 2009: 61)

Sólo cuando se derribe el árbol (porque sus raíces están destruyendo el acero), se da cuenta de su importancia para su sensación de bienestar. Aún deja a su esposo ahora que ya no puede encontrar refugio en el lugar seguro de su cuarto de vestir. La sombra y privacidad que el árbol había provisto se habían convertido en analogías para el asilo que ella había buscado en los abrazos de su esposo. Daniel Cárdenas cree que el árbol de hecho se convierte en sustituto del esposo que ella buscaba pero no podía encontrar:

> El árbol representa al hombre y sus órganos sexuales [...] El árbol representa al hombre viril; a la continuación de la vida o la procreación; a la protección o seguridad [...] [E]l gomero asume todos los deberes como esposo verdadero [...] Brígida transfiere todos sus deseos carnales al gomero que en realidad sustituye a Luis. (Cárdenas 1980: 59, 56, 55)

Mercedes Valdivieso, en cambio, ve una «triple figura» de padre-esposo-árbol en la cual estas tres identidades se combinan en una sola entidad que llega a ser el otro personaje importante (además de Brígida) en el cuento.[17] Según Bárbara Schulz, Brígida así se convierte en un pájaro que busca refugio en los ramos de esta

[16] Agosín enfatiza la función protectora del árbol: «un árbol protector que actúa como consuelo —simbolismo implícito que se asemeja a la vida del cosmos debido a su consistencia, crecimiento y proliferación» (Agosín 1984: 383).

[17] Valdivieso comenta que el esposo mayor de Brígida es de hecho el mejor amigo de su padre (Valdivieso 1976: 72, 73). Más tarde ella emplea el término psicológico «transferencia» para describir los desplazamientos sucesivos del deseo de Brígida: «The transference from her husband to the tree has been accomplished, repeating the former transference from father to husband» (Valdivieso 1976: 73).

triple figura. Esta interpretación funciona bien porque cuando era niña, el padre de Brígida le solía llamar un «collar de pájaros» (Bombal 2009: 57).

Paola Bianco observa que, dada su falta de hijos, la fecundidad del árbol irónicamente subraya la misma carencia en su vida: «Irónicamente, todas las connotaciones simbólicas que vinculan al árbol con la fecundidad y la reproducción son precisamente las que faltan en la vida de Brígida. La imagen que se desprende del árbol, repleto de pájaros, es una proyección simbólica de los deseos maternales de Brígida» (Bianco 2002: 86).[18] Ayda Elizabeth Blanco ve las raíces del árbol significando la estabilidad marital: «Su vida de casada puede refractarse en las raíces ocultas del gomero, ancladas fuertemente al suelo, casi inamovibles» (Blanco 2013: 75). De alguna manera su destrucción —aunque trágica para ella— significa también su libertad: «[l]a caída del árbol representa para la protagonista una etapa de concientización de su condición de mujer aprisionada por un matrimonio inocuo, por una vida siempre tras la ventana» (Agosín 1984: 384). Bárbara Schulz extiende esta interpretación aún más allá para encontrar en el derribamiento del árbol un final para la hegemonía lingüística masculina: «La caída del árbol simboliza el fin del dominio masculino tanto como el fin de la hegemonía lingüística masculina» (Schulz 1992: 120). Tatiana Calderón observa que para el psicólogo Carl Jung, el árbol representa el proceso de individuación.[19] Zoila Yovanna Clark conecta esta interpretación psicológica a la crítica eco-feminista: «La crítica ecofeminista considera que una vez que Brígida deja de identificarse con la naturaleza (el talado del árbol) abandona la opresión y reclama su derecho a ser un sujeto diferente» (Clark 2010: 59-68, resumido en Ferreira 2020: 209). Sin embargo, Tatiana Calderón también ve el árbol en paralelo con la música clásica que Brígida escucha en un concierto que retrae los recuerdos de su casamiento; así compara el gomero con la naturaleza patriarcal del árbol familiar de compositores reverenciados de la música clásica que ella escucha:

> Podemos concebir dos árboles en el cuento, el árbol genealógico de la música clásica, masculina y europea elaborando el tiempo lineal de la cultura occidental cristiana objetado por el tiempo circular de la naturaleza con el gomero que agita sus ramas contra el vidrio del cuarto de vestir. La fusión de la música de los dos

[18] La autora nunca dice por qué Brígida no tiene hijos, pero Nina Scott está en lo cierto cuando dice que «Brígida had been too much of a child herself to conceive of being a mother» (Scott 1987: 7).

[19] Calderón cita a Carl G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Sin embargo, opina que «[e]l derrumbe del árbol no significa verdaderamente su liberación, implementa más bien un otro tipo de encierro, utópico. Brígida crea otra fantasía ligada a la búsqueda de un amor perfecto, tarea difícil después de haber transgredido las convenciones de la sociedad en la cual está inserta [...] La `simulación' de Brígida cuando ejerce el silencio y pretende fingir una vida perfectamente rutinaria se ve irremediablemente afectada por el derrumbe del gomero. Al confrontarse con su propio encierro, elige huir cortando con un mundo opresivo [...] El árbol, presencia familiar, es el detonante del viaje de Brígida hacia otra realidad» (Calderón Le Joliff 2013: 80, 82, 83).

> árboles en el cuento contrarresta la esperanza en Brígida, dejándola sin elección real (Calderón Le Joliff 2013: 80).

Finalmente, en una última instancia del motivo poético del árbol, llegamos al poema «Y soñé que era un árbol» de Claribel Alegría. En este poema escrito por una poetisa de El Salvador, las hojas del árbol se caen una por una mientras que amigos y familiares salen de su vida:

> Y soñé que era un árbol
> y que todas mis ramas
> se cubrían de hojas
> y me amaban los pájaros
> y me amaban también
> los forasteros
> que buscaban mi sombra
> y yo también amaba
> mi follaje
> y el viento me amaba
> y los milanos
>
> pero un día
> empezaron las hojas
> a pesarme
> a cubrirme las tardes
> a opacarme la luz
> de las estrellas.
> Toda mi savia
> se diluía
> en el bello ropaje
> verdinegro
> y oía quejarse a mi raíz
> y padecía el tronco
> y empecé a despojarme
> a sacudirme
> era preciso despojarse
> de todo ese derroche
> de hojas verdes.
> Empecé a sacudirme
> y las hojas caían.
> Otra vez con más fuerza
> y junto con las hojas que importaban apenas
> caía una que yo amaba:
> un hermano

un amigo
y cayeron también
sobre la tierra
todas mis ilusiones
más queridas
y cayeron mis dioses
y cayeron mis duendes
se iban encogiendo
se arrugaban
se volvían de pronto
amarillentos.
Apenas unas hojas
me quedaron:
cuatro o cinco
a lo sumo
quizá menos
y volvía a sacudirme
con más saña
y esas no cayeron:
como hélices de acero
resistían. (Alegría 1989: 6-8)

En algunos casos en este poema las hojas cayéndose pueden representar las muertes, no sólo individuales, sino colectivas. Vicente Cristóbal encuentra los orígenes de esta metáfora en Homero, cuya épica guerrera incluye el elogio de Glauco para los soldados griegos caídos, comparándolos con las hojas caídas del bosque. Cristóbal explica este lugar común:

> el linaje de los hombres no tiene apenas importancia; tan poca cosa es como el follaje caduco del bosque; muere una generación y nace otra; somos hijos de una primavera y seremos víctimas de un otoño o de un invierno. Caducos, efímeros, mortales. Como las hojas, sí, que brotan verdes, prosperan en su verdura por breve tiempo, pero se mustian, son arrancadas de su rama por el viento y acaban confundidas con la tierra misma. (Cristóbal 2015: 285)

Ivette López Jiménez conecta las hojas caídas con un acto de genocidio contra la población indígena de El Salvador, llamado por los historiadores «La Matanza de 1932». Ella nota que en una entrevista, la poetisa se refería a una «lobotomía cultural» que el gobierno de El Salvador había intentado efectuar sobre la memoria histórica colectiva del país con respecto a este evento (López Jiménez 2008: 40). López Jiménez ubica la poesía de Alegría dentro de una tendencia más amplia en la literatura centroamericana:

> En la era posterior a La Matanza, la poesía elegíaca centroamericana... buscó la voz íntima, no grandiosa, para representar el suceso. La ausencia de la opulencia verbal reconfigura una memoria sombría en la que la voz poética busca identificarse con sus muertos y dialogar con ellos. Alegría, una de las creadoras de estas nuevas elegías, va perfilando en sus poemarios una tradición que es individual y colectiva. (López Jiménez 2008: 40)

Aquí vemos que el árbol ha evolucionado desde la representación de una persona o vida (como en Machado) hacia la representación de una comunidad entera. Este poema podría contener ecos del sabio musulmán Rumi, quien dijo que las hojas otoñales representan a personas o relaciones que perdemos. El tipo de árbol no se menciona en el poema de Alegría, pero López Jiménez observa que el árbol *ceiba* (que crece en América Central y el Caribe) aparece en muchos de los textos de Alegría, donde normalmente simboliza el hogar: «La idea del hogar queda emblematizada por la memoria y representación de la ceiba, presente en tantos textos de Alegría. Ese árbol nutricio, sagrado para muchas religiones afro-caribeñas, es como el mapa de la patria y es él quien bendice la partida, creando un vínculo mágico con la voz poética» (López Jiménez 2008: 42).

Es importante notar que en este poema, no todas las hojas se caen: algunas perduran con fuerte determinación. Y aun cuando las hojas sí se caen, las raíces permanecen; esta misma poetisa escribió otro libro inspirado por la botánica que lleva el título *Raíces*, «libro en el que se representan los hilos de la infancia, que van formando un sustrato que cubre los resquicios de la voz poética» (López Jiménez 2008: 41). Aun cuando un árbol es derribado, potencialmente, si se cuidan bien sus raíces, otro árbol podría resurgir como fénix de los restos del árbol antiguo.

En todas sus múltiples formas, los árboles en la literatura nos hablan de algunas de las transiciones más perturbadoras de la vida. Oscar Fernández medita sobre la significancia primordial de los árboles:

> Desde tiempos inmemoriales el árbol ha figurado como uno de los símbolos más salientes. Según la Biblia, se elevaban en el Paraíso, en puntos centrales, el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal. La inmortalidad se identificaba con el árbol de la vida y sus secretos […] En la mitología las asociaciones entre los dioses y los árboles eran múltiples, por ejemplo, Júpiter y la encina, Osiris y el cedro y Apolo y el laurel. Los árboles también representaban valores, el laurel la salud y la victoria, el olivo la paz. La encina era adorada por los celtas y el fresno por los germanos. La relación de los árboles con la religión es una de las más notables, habiendo servido aquéllos de templos en la mitología, y en la cristiandad simbólicamente con la cruz de la Redención. Se ha considerado el árbol como una magnífica representación del cosmos, del centro del mundo, las raíces como base, el tronco como axis, y los ramos con sus hojas como las extensiones […]

> La democracia se marcaba con árboles de la libertad y era un crimen mutilarlos o cortarlos. (Fernández 1977: 93)

En un estudio comparativo de Tolstoi y Machado, los investigadores Máximo Brioso Sánchez y Manuel Bernal Rodríguez explican con más detalle las múltiples resonancias de los árboles tanto en la Biblia como en la literatura y la mitología clásicas:

> La comparación árbol/hombre (o pueblo) se lee ya en el Antiguo Testamento (por ejemplo, *Ezequiel*). En mitologías como la griega, la metamorfosis en árbol es frecuente y, concretamente, la imagen de la planta o el árbol como símbolo humano abunda en la poesía griega y latina. Es de una delicada expresividad, por ejemplo, cómo se nos describe en el *Himno homérico a Afrodita* la identificación mítica entre los árboles y cierta especie de Ninfas, cuando les llega a éstas su hora final [...] [E]n Homero hay varios símiles en que el guerrero es comparado con un árbol, ya sea por su fortaleza inconmovible, ya sea, por el contrario, por ser derribado en el combate [...] Virgilio, en su *Eneida* compara la multitud de las sombras de los muertos con las hojas, al modo homérico... Y Horacio en sus *Odas*, parafraseando a Píndaro, compara el pueblo romano a una encina que, talada una y otra vez, siempre se renueva [...] Virgilio (otra vez en su *Eneida*) y Catulo exaltan la resistencia épica de la encina a los embates de los vientos huracanados, en la línea de cultivar la metáfora del árbol que sufre las acometidas de las fuerzas de la naturaleza. (Brioso Sánchez y Bernal Rodríguez 1991: 286-287)

Invitando a la participación en las corrientes teóricas más recientes dentro del campo de los estudios culturales, en el futuro esta temática quizás se prestaría a un análisis más técnicamente eco-crítico. En su ensayo «Derroteros de la ecocrítica en tierras americanas» Enrique Yepes ofrece la perspectiva de que

> [L]a producción cultural tiene el potencial de fomentar actitudes, sentimientos, imágenes y memorias que generen apoyo público sostenido para promover una transformación necesaria de la manera en que se concibe la relación entre ser humano y entorno, el modo en que se valora lo no humano, y los imaginarios y los procesos sociales que han generado la crisis actual. (Yepes 2014: 244-245)

Uno de los alumnos de Antonio Machado, Rafael Laínez Alcalá, recordaba que él y sus compañeros de clase en el Instituto General y Técnico de Baeza solían encontrar a su maestro sentado bajo un olmo.[20] Parece que el poeta apreciaba la compañía de árboles físicos; no sólo los vio como fuentes de inspiración poética. No se quedaba solo en ese sentimiento. Me parece especialmente apropiado el hecho de que un árbol centenario plantado en Madrid por Vicente Aleixandre sobreviva

[20] «Solíamos encontrar a don Antonio, solo las más de las veces, sentado bajo el olmo de la Puerta del Conde» (Laínez Alcalá 1973: 91-92).

todavía hoy como símbolo de la poesía española (Tena). Los árboles no existen sólo para los poetas; extienden sus ramos de conocimiento, y ofrecen su sombra, a todos los que compartimos su alma sensible.

Bibliografía

Agosín, Marjorie (1984): «La mímesis de la interioridad: 'Soledad de la sangre' de Marta Brunet y 'El árbol' de María Luisa Bombal». *Neophilologus*, 68, pp. 380-388.

Aleixandre, Vicente (1968): «El árbol», en Carlos Bousoño (ed.), *Obras completas*, Aguilar, pp. 443-444.

Albornoz, Aurora de (1961): «De un árbol sonoro a un olmo seco», *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 11, pp. 430-438.

Alegría, Claribel (1989): «Y soñé que era un árbol», en D. J. Flakoll (trad.), *La mujer del río / Woman of the River*, University of Pittsburgh Press, pp. 6-8.

Barbagallo, Antonio (1990): *España, el paisaje, el tiempo y otros poemas, en la poesía de Antonio Machado*, Soria: Diputación Provincial de Soria.

Bianco, Paola (2002): «Dicotomías narrativas en 'El árbol' de María Luisa Bombal», *Acta Literaria*, 27, pp. 77-89.

Blanco, Ayda Elizabeth (2013): «El discurso femenino en *El árbol* y *La amortajada* de María Luisa Bombal», *La Palabra*, 20, pp. 69-76.

Brioso Sánchez, Máximo y Manuel Bernal Rodríguez (1991): «Tolstoi y A. Machado: 'A un olmo seco'», *Philologia Hispalensis*, 6. 1, pp. 285-293.

Bombal, María Luisa (2009): «El árbol», *La última niebla*, Rayo, pp. 49-63.

Bright, D.F. (1980): *Elaborate Disarray: The Nature of Statius'* Silvae, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.

Cacho Casal, Rodrigo (2012): *La esfera del ingenio: Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Calderón Le Joliff, Tatiana (2013): «El vals de la enajenación: la alteridad trágica en 'El árbol' de María Luisa Bombal», *Chasqui*, 42. 2, pp. 73-86.

Cárdenas, Daniel N. (1980): «María Luisa Bombal-*El árbol*», *Kañina*, 4, pp. 55-59.

Cardona, Ángeles y Gilberto Montserrat (1990): «Análisis de símbolos, proceso narrativo y monólogo interior de 'A un olmo seco' de Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy: Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Alfar, vol. 4, pp. 261-268.

Carr, Raymond (2000): *Spain: A History*, Oxford: Oxford University Press.

Clark, Zoila Yovanna (2010): «Eco-feminismo en la narrativa surrealista», *Cuadernos de la CILHA* (Universidad de Cuyo), 11. 12, pp. 59-68.

Cristóbal, Vicente (2015): «Los hombres y las hojas: de Homero a Machado», *Myrtia*, 30, pp. 285-289.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1987): «Introduction: The Rhizome», en Brian Massumi (trad.), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 3-25.

Douay-Rheims Bible: consultado en línea: <http://www.drbo.org/>.

Durant, Will (1953): *The Renaissance: A History of Civilization in Italy from 1304-1576 A.D.*, New York: Simon and Schuster.

Durant, Will y Ariel Durant (1963): *The Age of Louis XIV: A History of European Civilization in the Period of Pascal, Molière, Cromwell, Milton, Peter the Great, Newton, and Spinoza: 1648-1715*, New York: Simon and Schuster.

Fernández, Magali (1988): *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid: Pliegos.

Fernández, Oscar (1977): «El árbol y la hoja en tres cuentos: J.R.R. Tolkien, O. Henry y María Luisa Bombal», *Estudos Ibero-Americanos*, 3. 1, pp. 93-108.

Ferreira, Gerardo (2020): «Apuntes sobre la naturaleza y la muerte en 'El árbol' [1939] de María Luisa Bombal», *Tenso Diagonal: Revista de Teoría Crítica y Creación sobre Literaturas, Culturas y Comunidades Fronterizas*, 10, pp. 202-212.

Fimiani, Cristiana (2014): «El 'olmo viejo, hendido por el rayo' de Antonio Machado: alegoría de un trágico vivir entre agónico dolor y vana esperanza», en Richardo de la Fuente Ballesteros *et al.* (eds.), *La tragedia del vivir: dolor y mal en la literatura hispánica*, Universitas Castellae, pp. 103-116.

Forns-Broggi, Roberto (1998): «¿Cuáles son los dones que la naturaleza regala a la poesía latinoamericana?», *Hispanic Journal*, 19. 2, pp. 209-238.

Fowler, A. (1982): «The *Silva* Tradition in Jonson's *The Forrest*», en M. Mack y G. deForest Lord (eds.), *Poetic Traditions of the English Renaissance*, Yale University Press, pp. 163-166.

Friedrich, Hugo (1972): «Über die *Silvae* des Statius (inbesondere V,4 *Somnus*) und die Frage des literarischen Manierismus», en *Romanische Literaturen*, Aufsätze I: *Frankreich*, Klostermann, pp. 34-55.

García Santos, Juan Felipe (2010): «Comentario del poema *A un olmo seco*». *De moneda nunca usada: estudios dedicados a José María Enguita Utrilla*, Instituto Fernando el Católico/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 283-293.

Góngora, Luis de (1994): *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

Herrero, José Luis (1995): «Leño, pino, abeto…: sinécdoques clásicas en los Siglos de Oro», *Voces*, 6, 1995, pp. 41-52.

Homer: *The Iliad*, trad. Samuel Butler, <http://classics.mit.edu/Homer/iliad.html>.

Jacobson Lavinger, A. (1977): «The *Sylva* and Civilizing Form in Ben Jonson's *The Forrest* and *The Under-Wood*», tesis doctoral, Princeton University.

Kallendorf, Hilaire y Craig Kallendorf (2000): «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, pp. 131-168.

Laínez Alcalá, Rafael (1973): «Recuerdo de Antonio Machado en Baeza [1914-1918]», en Antonio Chicharro Chamorro (ed.), *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Taurus, pp. 63-67.

Machado, Antonio (1988): «A un olmo seco», en Oreste Macrí (ed.), *Poesía y prosa*, Espasa-Calpe, vol. 2, pp. 541-542.

López Bueno, Begoña, ed. (1991): *La silva*, Sevilla y Córdoba: Universidad de Sevilla.

López Jiménez, Ivette (2008): «De la fuga al umbral: poesía inaprensible de Claribel Alegría», *Ceiba*, 7. 1, pp. 39-43.

López Landeira, Richard (1971): «'A un olmo seco': Machado en su poema», *MLN*, 86. 2, pp. 280-284.

Medici, Lorenzo de' (1986): *Selve d'amore composte dal Magnifico Lorenzo*. *Stanze*, ed. R. Castagnola, Leo S. Olschki.

Luis de León (1990): Oda XII «A Felipe Ruiz», en José Manuel Blecua (ed.), *Poesía completa*, Gredos.

Poliziano, Angelo (1554): *Angeli a Monte Politiano poetae atque oratoris clarissimi Sylvae*, ed. Francisco Sánchez de las Brozas, Andreas a Portonariis.

Poliziano, Angelo (1978): *Commento inedito alle Selve di Stazio*, ed. L.C. Martinelli, Sansoni.

Quevedo, Francisco de (1980): «Salmo 17», en José Manuel Blecua (ed.), *Poemas escogidos*, Castalia.

Quevedo, Francisco de (2011): *Silvas*, trad. Hilaire Kallendorf, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rivers, Elias L. (1988): «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36. 1, pp. 249-260.

Rocha de Sigler, María del Carmen (1994): *Francisco de Quevedo: cinco silvas*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rúmí, Jalálu'ddín (2011): *The Mathnawí*, ed. Reynold Alleyne Nicholson, Poetry Soup A. H.

Schulz, Bárbara (1992): «La visión andrógina en 'El árbol,' de María Luisa Bombal», *Estudios Filológicos*, 27, pp. 113-122.

Scott, Nina M. (1987): «Verbal and Nonverbal Messages in María Luisa Bombal's 'El árbol'», *Modern Language Studies*, 17. 3, pp. 3-9.

«Silva». *Oxford Latin Dictionary* (1982): ed. P.G.W. Glare, Oxford University Press.

Statius (2015): *Silvae*, ed. y trad. D.R. Shackleton Bailey, rev. Christopher A. Parrott, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

Suetonius Tranquillus, C. (1995): *De grammaticis et Rhetoribus*, ed. Robert A. Kaster, Clarendon.

Tena, Pedro de (2017): «Un cedro para la poesía española», Libertad Digital, consultado en línea el 10 de septiembre de 2017: <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2017-09-10/pedro-de-tena-un-cedro-para-la-poesia-espanola-83119/>.

Valdivieso, Mercedes (1976): «Social Denunciation in the Language of *El Árbol* [The Tree] by María Luisa Bombal», trad. Ellen Wilkerson, *Latin American Literary Review*, 4. 9, pp. 70-76.

Visitarb Madrid: consultado en línea: <http://www.visitarb.com>.

Vossler, Karl (1941): «La soledad en la poesía española», trad. J. Miguel Sacristán, *Revista de Occidente*, pp. 98-99.

Whiston, James (1986): «Leonor and the Last Three Lines of Machado's *A un olmo seco*», *Neophilologus*, 70, pp. 397-405.

Yepes, Enrique (2014): «Derroteros de la ecocrítica en tierras americanas», *Latin American Research Review*, 49. 2, pp. 243-252.

Otros ingenios en silva

Las *Soledades* de Góngora y el *Sermón* de Quevedo

Pablo Jauralde Pou
Universidad Pompeu Fabra

¿Qué hizo Quevedo desde, digamos, finales de 1612 y 1613,[1] cuando aparece ya en octubre, en Sicilia? Está terminando lo que yo llamé el periodo filológico y cumpliendo determinadas tareas que se relacionan con su vida y su obra. Para lo primero, necesita viajar a la Torre, en donde mantiene intereses peculiares; para lo segundo, ha de terminar varias colecciones o trabajos, *Lagrimas de Hieremías castellanas*, el *Heráclito*, *Epicteto,* poesías, sueños… Lo más importante, poéticamente, quizá sea el *Heráclito cristiano*, que enviará a su tía Margarita.

Según Cabrera llegaron dos recados de Italia, en enero y en junio, confirmando que el Duque de Osuna solicita la compañía de Quevedo. Antes de partir Quevedo ordena sus cosas, en Madrid y en La Torre, a donde va a viajar, o de camino —para embarcarse en Cartagena— o para terminar de arreglar los asuntos de La Torre. Con esa ocasión escribe un precioso romance (B711) «Desde esta sierra Morena» en el que dice que tiene 33 años.[2] Está cerrando tareas, pues en junio de ese año, desde la Torre envía dos obras terminadas, el 3 de junio a su tía Margarita el *Heráclito Cristiano*, y el 12 de junio al padre Lucas Montoya, prior en el convento de la Victoria. Otras fechas nos llevan a 8 de mayo, etc. Porque el escritor va a clausurar su periodo filológico para asumir su etapa política —nunca lo dejó de ser— como confidente y amigo del Duque.

---

[1] Estoy rehaciendo, después de 25 años, la biografía de Quevedo, que aparecerá en 2022 en la editorial Calambur. De ahí tomo datos nuevos.

[2] B quiere decir «Blecua» y alude a su numeración en cualquiera de sus ediciones sobre la poesía de Quevedo, que es la que usualmente se suele seguir.

Dio preferencia a terminar los salmos, quizá acuciado por sentimientos religiosos —de cariz patriótico— y familiares. Es más fácil sin embargo explicarse por qué no se llevó tales «salmos/ silvas» a Italia, ya que en 1613 engavilló un libro de moda, de salmos, para dedicárselo a su tía Margarita con el nombre de *Heráclito Cristiano*. Hay razones, primero, biográficas (a la muerte de su madre, sus dos hermanas menores habían ido a vivir con Margarita), luego sociales (la tregua de los doce años, que provocará la expulsión de los moriscos) y hasta poéticas (es lo que estaban ensayando sus colegas más jóvenes). La onda alcanzó hasta a Lope, el pecador, que escribió las *Rimas sacras*. Afectó a todos los poetas de aquel tiempo, menos a Cervantes. Es lo que creo que se necesita explicar: la razón histórica. Termina algunas de las tareas filológicas, como los *Trenos*, las *Lágrimas*, pero no consigue acabar el *Epicteto*. Es curioso que se lleva —yo creo que se lleva— el esbozo del *Discurso de las Privanzas* (hay una copia en la biblioteca comunal de Sicilia).[3] Y desde luego se lleva el *Epicteto* (está en la BNN), que no le dio tiempo a terminar; y que solo se publicará en la década de los treinta. Los que son de carácter poético aparecerán en el autógrafo de la Biblioteca Nacional de Nápoles (en adelante BNN).

Lo que estoy buscando es si a Quevedo le dio tiempo a leer el esbozo del *Polifemo* y sobre todo las *Soledades* gongorinas, que al parecer, se difunden durante ese verano de 1613. Las dos fechas que describen la actividad de Quevedo son las de comienzos de junio y octubre de 1613.

El viaje a La Torre era de unos 5-6 días, dependen de si Quevedo paraba o no en Toledo, a ver a su amigo el canónigo Álvaro Monsalve. En las fiestas de octubre en Lerma ya no está, como cuenta Lope. Hay documentos firmados en Madrid, sin embargo, en julio; pero voy a ponerlos en entredicho, porque he detectado que algunas veces Quevedo deja la firma para sus agentes; solo cuando es autógrafa (y hay una en *Legado*, que son los papeles que conservó su familia, sin fecha) podemos pensar que el autor ha firmado. En octubre, está en Italia. No he podido confirmar, documentalmente, los movimientos de Quevedo durante ese verano, la pandemia me lo ha prohibido. Lo haré.

Quevedo logra terminar el *Heráclito cristiano* (1613) y luego viaja a Sicilia, pasado el mes de agosto, llamado por el duque de Osuna. Yo creo que termina algunas tareas y que se lleva a Italia versos, poesías. Terminada la colección de *Salmos*, en donde hay alguna silva métrica, hacia esta última variedad estrófica va a ir la inspiración, que se siente saturada con la tradición renacentista, centrada en los efectos del amor en el alma del poeta, recorriendo sus rincones inagotablemente,

[3] En realidad varios salmos son métricamente silvas y, desde luego, lo es la última (B24), de 70 versos, en la que, curiosamente se observa la voluntad estilística, en este caso métrica, de Quevedo, ya que se asienta sobre cinco octavas-silvas, estrofa extensa, que no frecuentaría en adelante. En las otras que se van más allá del madrigal, B21, B22, B23 y B24, no hay versos sueltos. Y uno solo, en la B26 (el 7), que necesitaría de una buena edición crítica.

agotando el género, del que escapan a veces poetas como Francisco de la Torre, Aldana y, sobre todo, fray Luis de León, que a la larga será el modelo quevediano, cuando consiga que el canónigo sevillano Sarmiento le preste un manuscrito con toda su poesía. ¿De qué manera?

En ese códice de silvas, parece que va a trabajar para formar una colección. Lo tiene en Sicilia y se lo lleva a Nápoles. Su primera estancia en la ciudad va de finales de 1616 a mayo de 1617, cuando viaja a Roma en misión diplomática y luego a Madrid, a llevar el donativo del parlamento, encargarse de la boda del marqués de Peñafiel, y recibir el hábito, a partir de marzo de 1617.

Todavía no sé si don Francisco alcanzó a leer alguna copia de las *Soledades* antes de embarcar hacia Sicilia, en agosto de 1613. Las fechas resultan apretadas. Me recuerda, precisamente en este seminario, Jesús Ponce, que hay una carta de 1612 en la que se habla, pero del *Polifemo*, que son octavas, claro. Es probable que con el ajetreo de su viaje a Italia y sus tareas filológicas, antes del verano de 1613, Quevedo no se haya percatado de la difusión y alcance de las *Soledades*. Viaja, en consonancia, Quevedo a Italia y se lleva sus papeles de versos.

Tirando de documentación, Laura Rodríguez (2015), una excelente alumna mía, ahora doctora y profesora de la Universidad de Pavía, trabajó intensamente sobre ese manuscrito, que yo he visto y trabajado también cada vez que he viajado a Nápoles. Laura me envió una trascripción del manuscrito y escribió sobre él. Yo pienso que es una copia que desechó en algún momento, porque sacó otra copia en limpio, que es la que le acompañó a Madrid y con la que fue trabajando y publicando. Es absurdo pensar en que el escritor volvió a Nápoles luego, o que dejó una copia allí sin copiarla a limpio, pues contiene muchas obras sobre las que siguió trabajando.

Como se sabe el poeta va conformando una colección de silvas, género nuevo en el que por fin se ha admitido que él fue pionero, al menos desde la publicación de Luisa López Grigera (1997) de las anotaciones en un tratado aristotélico. Señala Alfonso Rey, también en el Seminario, que las anotaciones de ese impreso, autógrafas de Quevedo, son tardías. No estoy tan seguro de sus circunstancias; aun así, Quevedo reconoció en algún momento que él fue el pionero. También tengo que ajustar la biografía en otro aspecto: sus viajes a Madrid. Creo, y lo avancé, que no existen dos viajes a Madrid, como se suele admitir, basándome en un testimonio de Cervantes, sino solo uno, en 1615, cuando de verdad se encuentra con que todo el mundo está discutiendo las grandes obras de Góngora. El parlamento le nombra en agosto de 1615 (es el viaje de la prisión en Francia). No está en Burgos, en las fiestas de Lerma. Vuelve a Nápoles el 16 de junio de 1616, desde Cartagena. Cervantes se va a referir, en realidad, al primer viaje de Quevedo a Italia, no a un presunto viaje de 1614. Eso es más sencillo de demostrar, pues no se tardaba un par de días en realizar tales viajes.

Quevedo ha seguido trabajando en su colección de silvas, las está limando y ordenando; pero el conocimiento de los dos grandes poemas de Góngora, cuando acude a Madrid, en 1615, va a cambiar su proyecto, del que se va poco a poco desengañando en vista de esa enorme silva gongorina que se ha cruzado y que era la obsesión del universo poético.

No solo se trata de la extensión, sino que ha jugado de manera variable con otros aspectos: las *Soledades* no tratan de un sujeto lírico que recorre los espacios de la meditación interior; Góngora se había ido fuera, incluso con ribetes épicos y notas de humor, algo lejísimo de las silvas. Ni siquiera es una égloga pastoril en la que el pastor sea un trasunto del poeta. Góngora estaba haciendo poesía, Quevedo seguía recorriendo —de mano de fray Luis de León— los rincones del sujeto, y no solo de los efectos del amor. Dicho en pocas palabras, Góngora se abría a la inspiración posterior; Quevedo —como siempre, criado en el viejo humanismo del siglo XVI-XVII— no sabía desprenderse de él.

Es bastante probable que cuando escribe la carta al obispo de Bona (c. 1624) ya se hubiera desengañado sobre su posible colección de silvas, que no publicará —como casi nada— en años sucesivos.

Entrarían aquí consideraciones sobre el modo de transmisión poética en la época, que tuvo la mala suerte de un artículo de Moñino, mal interpretado, y de otro de Navarro Tomás aludiendo a la poca fortuna de Góngora frente a Garcilaso, como luego citaré.

1. Las silvas de Quevedo

Por ahora, Quevedo sigue escribiendo poemas tipo silva, pero lo va a hacer de modo distinto, en vista de Góngora, que había hecho una verdadera catedral gótica a base de versos y estrofas, imposible quizá para cualquier contemporáneo por su sabiduría técnica y poética. De hecho, Quevedo reforma sus silvas, que se van a ir a otro lugar: yo creo que intenta la catedral de Góngora (por ejemplo, en la silva *Al pincel*), con poca fortuna; empieza por dejar versos sueltos —lo que no hacía nunca en las primeras—, introduce el tema moral y neoestoico como contrapartida, desecha los rasgos épicos y humorísticos, va a la silva extensa: eso es lo que construirá en su *Sermón estoico*, cerca de 1625, y en otras silvas, las que sigue reelaborando o las que escribe de nuevo.

Sobre el corpus de silvas que ya tenía dispuesto, y que aun acrecienta en 1617, con su viaje a Roma (está en la correspondencia de Palacio Real, la del Conde de Gondomar) hace una buena copia, que se trae a España en 1618 y juega con ella. La copia de la BNN se puede desechar. Para el resto, intenta arreglar las más, pero se aproxima a los años finales sin haber conseguido poner en orden su poesía. Las mejores silvas, corregidas, aparecen en *Parnaso*; aquellas que no ha podido ajustar

como quería, se quedan entre sus papeles y solo más tarde las recuperará, en 1670, su sobrino, en *Tres Musas*. Esa es mi teoría.

En realidad, para trabajar sobre las silvas de Quevedo desde la perspectiva que planteo hace falta moverse entre el códice de Nápoles, el *Parnaso*, las *Tres musas* (con su variedad de tiradas) y las veces que el poeta da a conocer o publica alguna de sus silvas. Porque hay una evidente cronología de las silvas, que va desde las que están en Nápoles (a mi modo de ver parte anteriores a 1613, otras entre 1613-1618), las vallisoletanas que mientan al Pisuerga (B399, B201),[4] las que aparecen en las *Flores* de Calderón (B136, 138, 139, 203, 389, 398…), las que se pueden datar (normalmente porque aluden a un hecho puntual) y las que se publican en el *Parnaso* o, algo perdidas, en *Tres Musas*, con la famosa lista del algunos ejemplares. Se puede partir de la edición de Blecua y de los muchos trabajos que luego se han amontonado, que probablemente constan en las publicaciones de este volumen. Ese andamiaje permite aquilatar aun más, si se añade que a Quevedo le asustó y deslumbró la factura de los grandes poemas gongorinos, que dieron al traste con su colección de silvas, diluidas en otras tareas y, al cabo, subsumidas en *Parnaso* y *Tres Musas*, malamente.

Lo que es más curioso es que Quevedo escribió, en cuanto se libró de los azares de la muerte de Felipe III y vio la posibilidad de un nuevo valido, una extensa silva de más de 300 versos, que iba a llamar *Sermón estoico…*, en los antípodas del camino poético de Góngora, a quien en realidad lo único que le interesaba es la poesía.[5]

2. Sobre el verso suelto y la catedral métrica de las *Soledades*

He leído recientemente en un crítico de Góngora que el poeta cordobés iba en busca del verso libre. Nada menos cierto. Como se sabe —lo dijo Jammes, en su edición en Castalia— en la primera *Soledad* no hay ni un solo verso libre —no lo hay en ningún caso en su obra—, al contrario, Góngora ejerce de preciosista con versos, rimas y estrofas, hasta el punto de que, si bien se analiza, sus grandes poemas son verdaderas catedrales en donde cada nervio lo recoge un arbotante. Y no se trata tan solo de pareados, tercetos, sextetos, etc. El asombro de Góngora proviene de cómo traza dentro de la silva, cada vez más abierta, que nada quede suelto, como Bach, cómo recoge todo. Ya lo señaló Micó, al paso.

---

[4] Al Pisuerga también se le nombra en *El Escarmiento*, la larga canción que Quevedo rehízo (está en BNN) y en una serie de romances, endechas, etc. que normalmente no aparecen ni en *P* ni en *TM*.

[5] La salvedad del «que yo sepa» apunta a esa fecha disparatada de un autógrafo como es la de *La primera y más disimulada persecución de los judíos*… (BNE, Res/131), que se data en 1619. A todas luces título y circunstancias inventadas.

Si de tal pericia vamos a las silvas de Quevedo, resulta que va haciendo lo contrario: primero escribe silvas en las que nada quede fuera de estrofa (pareados, cuartetos, sextetos…); solo poco a poco aprende a ir dejando fuera versos; y solo en el *Sermón* llega a intentar el verso libre, es decir, la sucesión de versos que no tienen el apoyo de los tambores de Jáuregui. En otras palabras: Quevedo emula a Góngora en hacer lo contrario, pues cuando en alguna de las tres redacciones del *Sermón* intenta alguna estrofa mayor,[6] fracasa.

Y curiosamente, Quevedo, aun sabiéndose desbordado por el cordobés, continuará su camino, el de las silvas, durante las décadas siguientes, sin conceder prácticamente nada —nada importante— a Góngora. ¿Por qué? Porque Góngora había desviado la trayectoria poética que el madrileño quiso dar a la poesía española, le había dicho: yo soy poeta y creo mundos imaginarios artísticamente, más allá de tus lucubraciones.

En efecto, Quevedo no parece haber trabajado ese nuevo molde poético para culminar ninguna de aquellas modalidades saturadas: ni la italiana, ni la castellana, ni la tradicional. No parece haber sido una novedad, sino la búsqueda y el ahondamiento en una veta accesible solo a los humanistas, a los poetas cultos: la de las silvas estacianas, cuya forma abierta a la digresión, el pensamiento, la pátina culta, la celebración, etc. convenía bastante bien a un pensador educado en el humanismo tardío, que avizoraba con inquietud todo tipo de novedades, a veces atacadas mediante la parodia grotesca y la imitación festiva, pero ahora contradichas desde la meditación del estudioso.

A la larga, Quevedo va a diluir sus silvas —que seguirá escribiendo— en un proyecto mayor de sus poesías que no aparecerá más que después de su muerte. En cierto modo es la derrota del viejo humanista ante la innovación. Un viejo signo de modernidad que vemos constantemente en la historia de las artes.

3. Góngora y las *Soledades*

¿Y el gesto de Góngora? ¿De dónde le vino al cordobés el capricho de la silva, como forma métrica y como forma poética? No se suele comentar demasiado entre los gongoristas, pero existe una cierta conformidad con el juicio que arrincona a Góngora como versificador, para potenciar su arte como poeta mayor (estructura, composición, sintaxis, etc.) Buena parte de culpa viene de los vericuetos críticos del

[6] Y yo me fijaría especialmente en los versos 184 y siguientes, quizá deturpados, pues se abren después del 184 («los montes invencibles») con tres sueltos 185-187, al que sigue 188 «el hombre inaccesible», que rima (¿) con el primero, el cuarto arriba. La forma estrófica de Quevedo ahí es rara. No suele Quevedo intentar organización estrófica por encima de pareados, cuartetos y sextetos, en el caso de las silvas (sí en el de los salmos). En alguna de las tres redacciones del *Sermón* lo intenta.

mismísimo Dámaso Alonso, remachados por un trabajo desafortunado de Navarro Tomás.[7]

En el avispero poético de comienzos del siglo XVII, Quevedo no sabe qué dirección métrica tomar: canciones, sextetos, idilios, canciones pindáricas…

Es curioso, pues la silva quevediana es la que hoy todo el mundo escribe —poesía moderna y actual—, en tanto los poemas gongorinos han quedado como artificios estéticos que inspiran las cualidades del arte, solo de vez en cuando.

Lo que conviene poner en claro, una vez que la mirada crítica ha vuelto sobre los hechos históricos mejor conocidos, es qué forma adoptaron esos subgéneros poéticos nuevos, y para qué función se sirvieron en el marco histórico en el que aparecieron. Expresado ahora desde perspectiva distinta: ¿fueron las silvas un nuevo modo de expresión acomodado a la razón de los tiempos y que su configuración trasparenta? Y aun, quienes ensayaron —y sobre todo los pioneros— ese modo de expresión, ¿estaban intentando canalizar novedosamente un pensamiento nuevo que necesitaba algún tipo de novedad expresiva? La pregunta nos lleva de bruces a una época en la que —probablemente— los signos de cambio alcanzaban al mundo artístico, que recogía, como siempre, las circunstancias históricas. Nada quizá más evidente cuando se traza la historia de las dos décadas finales del siglo XVI y se observa el estallido del nuevo siglo, a la muerte de Felipe II: no hace falta volver a estudiarlo, ni tampoco la coincidencia o coyuntura que engavilla a todo: picaresca, las *Flores de poetas ilustres*, corrientes neoestoicas, Cervantes, triunfo de los corrales, recolecta del *Romancero General*… Es en ese momento, lógico, cuando aparecen las silvas. Y son solo los poetas conscientes los que mantienen su valor.[8]

El invento de yoes ajenos es cuestión de la modernidad, que lleva a la lírica modos de la narración —la famosa épica de Góngora—, pero también es un logro histórico, que no puede darse hasta que las condiciones históricas no permitan el hábito de la alteridad, es decir, hasta que no se desarrolle la acumulación de capital. Quevedo sale con las silvas de ese reducto pasional que, desde Garcilaso, había asombrado a la poesía renacentista; onda en la que todavía estamos, porque ¿quién se resiste a no hablar de lo que siente y piensa? En los párrafos finales intentaremos sugerir que la poesía actual, al contaminarse con la imagen y otras artes, y al

[7] Buena parte de culpa viene de los vericuetos críticos del mismísimo Dámaso Alonso, remachados por el trabajo de Navarro Tomás («El endecasílabo de Góngora»), que además publicó en un libro sobre *Los poetas en sus versos*, después de otro dedicado a ensalzar la «musicalidad» de Garcilaso. En la secuencia de lectura se concluye que Góngora no alcanzó a escribir versos con calidad: «Es de imaginar la calidad musical que el verso hubiera alcanzado en sus manos si hubiera tratado sus elementos rítmicos con la misma artística destreza con que labró su estructura formal» (1973: 161) se llega a decir.

[8] Las hojas adjuntas, con todos los datos sobre formas métricas, documentan muchos de los comentarios de que se ha servido esta exposición sobre las silvas quevedianas.

intentar ir a las márgenes, fronteras y situaciones externas, está logrando desfigurar el viejo canon: la resistencia del público, anclado todavía en lo que «yo» siento, «yo» digo, etc. muestra que aún andamos lejos, si es que alguna vez se produce ese desplazamiento. El desvío más frecuente es el de elegir como sujeto a un pastor (B397), lo que ocurre con frecuencia en los primeros poemas —si datables— de Quevedo. Para mí, en aquel paso estriba la modernidad de Góngora, frente a cierto lastre moral del organicismo quevediano, incapaz de remontar ese vuelo, ya que se había educado en el viejo humanismo cristiano, cayendo siempre en la fatiga del tiempo finito, las trampas de la historia y de la muerte, en las que el poeta anda enredado: ni siquiera el viejo amor renacentista le permite la huida hacia otros mundos; tiempo y muerte acechan al final de sus poemas amorosos.

Así pues, Quevedo amplió el espacio de la imaginación hacia terrenos más allá del sentimiento amoroso, buscando espacios donde la saciedad de los efectos del amor en al alma del sujeto no hubiera sido todavía la inspiración; lo hizo desde la inteligencia y por un profundo conocimiento de la onda de la poesía renacentista, sabiendo dónde podría buscar modelos, fundamentalmente en la literatura grecolatina, pero también en voces que le sonaban como nuevas. Así se hizo eco del «docto» Juan de la Cruz —que había girado sobre sí mismo en la poesía amorosa, no era suficiente—, pero sobre todo buscando la inspiración de otros poetas (Aldana, Francisco de la Torre y, sobre todo, fray Luis de León). No solo buscó consonancias con fray Luis, sino que procuró ensanchar la veta meditativa del agustino, que le ofrecía el modelo de las odas de Píndaro y de las versiones de Horacio.[9] Al cabo —se lo entregó el padre Sarmiento—, pudo editar sus obras (en 1629, publicadas en 1631).

He de terminar, forzosamente, por la batería de datos que conforman lo que acabo de citar; se expone en ellos el conjunto de silvas que aparecen en el autógrafo de la BNN, los publicados en *Parnaso*, en *Tres Musas*. Termina todo con una visión de conjunto métrica tanto de las *Soledades* como del *Sermón Estoico*.

4. Las silvas de Quevedo; el *Sermón estoico* y las *Soledades*

> B12 Es decir *El escarmiento* (como canción)
>
> [15 silvas, la mayoría, sin versos sueltos]
> B135 (La soberbia), B136 (A una mina), (reloj B139), (B142 huesos de un rey), (calamidad B143), (B144, pieza de artillería), (B201 ramo), (B203 fuente), (B291 tristezas), (B383 silva funeral), B400 (amante en la fuente), (B137 Roma), (B205 pincel), (B398 El sueño)

[9] Las versiones de Horacio siempre están vertidas en sextetos liras. Para los salmos prefiere el quinteto lira. La oda I de Píndaro se aproxima más a la silva, por sus doce estancias de 19 versos, 228 versos.

[Otros metros]
En estrofas no silvas: (B138 nave sextinas), (B192 Cristo), (B200 mariposa, sextetos), (B390 Idilio en octavas), (B399 farmaceutria), (B401 estrellas, sextetos), (B402 sextetos), (B403 sextina), (B407 madrigal), (B411 Madrigal), (B508 Idilio que pasa a ser silva, sextetos), (B509, sextinas), (B510 octavas)

Silvas sin ningún verso suelto: B135, B136 (uno hay), B139, B142 (uno), B143, B144, B201, B203, B291, B383, ¿B398? (dos); todas las de BNN menos las que rehace o no ha completado (*Roma, Pincel, Sueño*…)

Silvas más tardías: B137, B236, B237

Silvas reelaboradas, pero no terminadas (que se publicarán en *TM*)
B137 *Roma*
B205 *Pincel*
B398 *Sueño* (tres versos sueltos)
B289 31 versos autógrafos al Duque de Osuna (con versos sueltos)

Silvas que no están en el ms. BNN, sí en *TM*
Con versos sueltos
B140, B141 (*relojes*)
B202 (*Casa de campo*)
B204 (*jabalí*)
Pasan a *Parnaso*
B383 (*silva funeral*)
B236 (*navíos turcos*) VS (16-20)
B237 *C. pindárica* (no VS).
B278
B279 Y en *TM*

Otras fuentes
B280 Muerte *Enrique*.
B289 *Osuna* autógrafo

El caso del *Sermón*

B145 Sermón estoico de censura moral; silva de 390 versos, probable contestación de Quevedo a Góngora, hacia 1625, retocado. En *Parnaso* y en varios ms. Su forma definitiva no es segura. Aun así, Quevedo ha aprendido a dejar muchísimos versos sueltos. No hubo podido emular la construcción de las *Soledades*. En realidad, deja sueltos bastantes: 5, 12, 14-15, 21, 23, 28, 32, 43, 62, 68-9, 74-75, 84, 87, 11, 112-113, 118-119, 124, 129, 132, 153-154, 161-162, 169, 172-175, 177, 182, 185-187, 196, 199, 207, 212, 217, 220, 259-260, 263, 268, 272, 274, 277-278, 289, 294, 307, 317, 325-326, 329-330, 337-338, 342, 347, 350, 353-354, 357, 364-365, 368. A veces hay hasta tres, como en 172-175, en 185-187 y ensaya estrofas de

amplitud desmesurada (49-58, de 11 versos; la que va de 139-148, de 10 versos). Es notable que empieza a dejar pareados sin rima (161-162) y que abre las secciones con amplitud, como en 329-330 o en 353-354 o incluso el 364-365, hasta terminar con 4 versos libres 381-384.

Hay unos 80 versos sueltos sobre un total de 390, es decir un 25 %.

No suele utilizar Quevedo unidades estróficas mayores al sexteto, con predominio de pareados y cuartetos.

El caso de las *Soledades*

Esa extraordinaria musicalidad de las *Soledades*, basada en el juego estrófico y la distancia de algunas rimas, se acompaña de una verdadera ostentación estrófica que, sin duda, deslumbró al joven Quevedo cuando la leyó (¿1615?). Quevedo todavía no se había atrevido a dejar muchos versos sueltos, sin rima, y se basaba esencialmente en el hábil manejo del sexteto-lira o de sus hermanos menores (pareados y cuartetos); no solía utilizar estrofas por encima del sexteto; pero estaba empezando a escribir sus silvas liberando versos. Entonces leyó las *Soledades*.

Así se abre las *Soledades*: una décima-lira (suprimo el «lira» en adelante, siempre lo será), un septeto, un sexteto, cuatro pareados, otro cuarteto… Y así sucesivamente (sería aburrido el análisis total, que he hecho), en donde se encuentran octavas-liras (52-59, 356-363, 405-412, etc.), sextetos (62-67, 76-81, 212-217, 259-264, 281-286, 297-302, 309-314, 344-349, 350-355, 368-374, 419-424, 440-446, etc.), décimas (473-481, 571-580, etc.) y formas más raras, como una novena (562-570)… Góngora dilata esos componentes estróficos, se va atreviendo cada vez a más (lo observó bien Jammes en el caso de las rimas) hasta alcanzar la estrofa de 20 versos (958-977), en donde juega con el malabarismo de las rimas. Toda una sinfonía que deslumbró a todos, en su mayoría incapaces de esa expresión poética.

Bibliografía

Jauralde, Pablo (2022): *Francisco de Quevedo*, Madrid: Calambur, en prensa.

López Grigera, Luisa (1997): *Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la Retórica de Aristóteles traducida por Hemógenes Hermolao*, Madrid: Sociedad Menéndez Pelayo-Ollero Ramos. Reproducción facsimilar de la edición impresa por Theobaldus Paganus, Lyon, 1547.

Navarro Tomás, Tomás (1973): «El endecasílabo de Góngora», en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca* (ed. Tomás Navarro Tomás), Barcelona: Ariel, pp. 149-161.

Rodríguez Fernández, Laura (2015): «Editar un autógrafo de Quevedo. El manuscrito napolitano de las silvas (BNN XIV E 46)», en Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), *La transmisión de Quevedo*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 95-106.

Lope de Vega y la silva: oraciones en justas poéticas (1605-1622)[1]

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel

De entre los poetas del Siglo de Oro, pocos cultivaron la silva con el acierto y asiduidad de Lope de Vega. No solamente podemos considerar al Fénix el introductor de esta forma poética en España, sino también uno de los ingenios más aficionados a ella, pues no en vano libros como el *Laurel de Apolo* (1630) están enteros escritos en este metro, que practicó hasta las puertas de la muerte, como demuestran *La gatomaquia* (1634) y las silvas del *Códice Daza* o *La vega del Parnaso* (1637). No obstante, y hasta muy recientemente, las silvas lopescas se contaban entre los poemas menos estudiados de su corpus, por lo que todavía quedan importantes preguntas que solventar al respecto.

Nuestro trabajo aborda algunas de ellas combinando una suerte de lectura distante[2] con el análisis concreto y detallado de uno de los poemas: la silva «Ilustre labrador que, con doradas», que apareció en la *Justa poética y alabanzas justas a la beatificación de san Isidro* (1620). El primer método nos servirá para seleccionar un corpus coherente y establecer algunos contrastes entre las silvas en cuestión y otros metros que Lope podía usar para ocasiones semejantes. El segundo, para estudiar cómo la silva de 1620 construye la figura del autor implícito, que relacionaremos con un problema muy importante en las justas de ese año y el poema que nos interesa: el del lenguaje poético. Para poder examinar estos aspectos,

[1] Este artículo se inscribe en el proyecto «Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)» (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique.

[2] Moretti (2007).

definiremos en primer lugar el objeto de estudio (la silva) y repasaremos el estado de la cuestión, tanto acerca de la silva áurea en general como acerca de las de Lope en particular. A continuación, estableceremos el corpus de silvas lopescas, que ordenaremos y examinaremos «a distancia», esto es, sin entrar a analizar los textos en detalle, sino tan solo con el fin de establecer grupos y tendencias. Así, aislaremos un corpus específico y peculiar de Lope: sus silvas-oración, y en concreto las silvas con las que presentaba una justa poética. Tras estudiar las características generales de este tipo de silva, contrastaremos estos poemas con otros textos declamatorios y metaliterarios del Fénix, como, señaladamente, el *Arte nuevo de hacer comedias*, y nos preguntaremos tanto por qué eligió este metro como por qué lo desechó en ocasiones como las justas de 1622. Por último, examinaremos en detalle el más interesante de estos poemas, la silva isidril «Ilustre labrador que, con doradas», en el que estudiaremos el problema estilístico arriba indicado.

1. Estado de la cuestión

A la hora de tratar de silvas, asalta enseguida una problemática terminológica, que se puede reducir a entender la silva *lato* o *stricto sensu*, como «silva estaciana» o como «silva métrica»,[3] como género (más o menos flexible) o como metro (más o menos fijo).[4] Para acotar el corpus y el problema, nos inclinamos por la segunda opción, esto es, por estudiar la silva métrica,[5] que según Navarro Tomás[6] es una «composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos sin sujeción a orden alguno de rimas o estrofas».[7] En contraste, no nos fijaremos en aquellas composiciones que, siguiendo modelos clásicos (especialmente, Estacio), trataban de describir la naturaleza con algún tipo de composición de apariencia improvisada y métrica mixta.[8] En el desarrollo de los dos tipos de silva fue importante la *Aminta* de Torquato Tasso, égloga subtitulada *favola boscareccia* y estrenada en 1573, pero que no es en puridad una silva métrica en el sentido español del térmi-

[3] Asensio (1983).

[4] Montero Delgado y Ruiz Pérez (1991).

[5] En el caso de Lope, el corpus es tan extenso que se impone marcar límites. Sin ellos, podríamos tratar poemas que la crítica nunca ha relacionado con la silva, pero que convendría plantearse desde ese punto de vista. Nos referimos a las «selvas», un ciclo romanceril que aparece en «Las fortunas de Diana» (*La Filomena*, 1621) en el que la protagonista, Diana, se dirige a las selvas para cantar sus desgracias (Vega Carpio, 2018: 146-161). En ellas es esencial la aparición de la palabra «selva» como invocación, como hiciera la célebre boscarecha de Espinosa.

[6] Navarro Tomás (1956: 235).

[7] Para la diferenciación entre silva y madrigal (que también tiene estrofas no uniformes, pero menor de veinte versos), véase Egido (1989: 14), quien también señala que en la época podía haber cierta confusión entre silva y canción, lo que llevó a algunos poetas a hablar de «canción informe» (1983: 15), extremo que ya señalara Asensio (1983: 31). Caramuel sostenía claramente que la silva tenía que tener más de veinte versos y que con menos el poema en cuestión había de llamarse madrigal (Asensio, 1983: 29).

[8] Egido (1989: 13) señala, al respecto, la *Poética silva* (c. 1595) de Agustín Tejeda.

no, pues los endecasílabos y heptasílabos de Tasso se alternan sin esquema fijo, pero también sin rima.[9] En cualquier caso, la primera silva métrica castellana parece ser «Apolo», de Lope, publicada en la Segunda parte de las *Rimas* (1604) y probablemente escrita poco antes. Otras obras de esos años, como las que se incluyen en la *Poética silva* (c. 1605), serían silvas en el sentido temático del término (poemas descriptivos de inspiración estaciana), pero no en el métrico, pues se escriben en octavas o tercetos.[10]

Los principales trabajos sobre la silva áurea han seguido el rastro de las de Góngora y Quevedo, pues fue precisamente estudiándolas como Karl Vossler subrayó la relación de esta forma poética con Estacio y con el defensor e imitador del poeta romano en la Italia renacentista, Poliziano.[11] Además de trazar las fuentes de la silva, Vossler se centra en el aspecto métrico del género, apuntando al carácter pionero de algunos poemas de Teófilo Folengo. Tras Vossler, y aparentemente sin conocer su contribución, Asensio[12] estudia la introducción de la silva en España, que examina explicando sus precedentes latinos, humanísticos e italianos, y apuntando, de nuevo, a Estacio[13] (quien, a su vez, seguía unos poemas perdidos de Lucano) y a Poliziano.[14] Como afirma Asensio y luego han estudiado Rico García y Gómez Camacho,[15] la preceptiva clásica y áurea tenía una idea más bien fluida de qué era una silva: la silva podía recogerse en diversas formas métricas siempre y cuando «la estructura desordenada y la inspiración rápida correspondiesen al tipo que Estacio, los preceptistas romanos y los humanistas del Renacimiento denominaban *silva*», es decir, «un poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada».[16] A comienzos del siglo XVII, este supuesto ímpetu improvisatorio[17] se empieza a asociar, entre otros esquemas, a lo que hoy entendemos por silva métrica, en la que confluirían los sentidos genérico y métrico del término.

Este afán por trazar los orígenes y asentamiento en España de la silva es el que impulsa también los trabajos de Rivers[18] y Egido.[19] El primero presenta importantes aportaciones sobre sus orígenes métricos en Italia: Tansillo, Grazzini y,

[9] La traducción de Jáuregui tampoco tiene rima.

[10] Folgar Brea (2010: 9).

[11] Vossler (1946).

[12] Asensio (1983).

[13] Recordemos que en la epístola a don Gregorio de Angulo, de *La Filomena*, Lope asocia a Quevedo con Estacio refiriéndose precisamente a las silvas (Asensio, 1983: 15).

[14] Asensio (1983: 20-25).

[15] Rico García y Gómez Camacho (1991).

[16] Asensio (1983: 17).

[17] Cacho Casal (2012: 83-84).

[18] Rivers (1988).

[19] Egido (1989).

sobre todo, Bernardo Tasso, quien asocia además esta forma (en su caso, endecasílabos con rimas irregulares e inusitadas) con la novedad y con géneros como las *selve*.[20] Asimismo, Rivers incide en algo que ya había adelantado Vossler y que desarrollan luego Asensio y Egido: la importancia que en la difusión del género en España tuvo el Brocense, quien en 1554 y 1596 publicó dos ediciones comentadas de las *Silvae* de Poliziano.[21] Además, Egido pone de relieve la importancia de la difusión de fuentes clásicas como Quintiliano (*Institutio*, X, 3, 17), que afirman que el producto poético de dejar correr libremente la pluma se llamaba «bosque» (*silvam*).[22] Por otra parte, Egido considera que las primeras que se escribieron en España fueron las de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* (1611) (ya con nombre de silvas), así como una incluida en las *Flores* de Espinosa:[23] la «Canción, a manera de boscarecha, dedicada a Crisalda». Este poema se publicó en 1605, aunque debe de ser anterior a septiembre de 1603, la fecha más antigua que figura en los preliminares.[24] Como se puede observar, su título se refiere por primera vez en España al modelo de la *Aminta* e, indirectamente, de Estacio.

Otro hito en el estudio de la silva es el volumen coordinado por López Bueno,[25] donde aparece el esencial estudio de Montero y Ruiz Pérez acerca de la evolución de la silva, en su oscilación entre género (por ejemplo, la silva soledad, pero también la silva descriptiva de impronta estaciana) y metro.[26] Entre otras contribuciones, Montero y Ruiz Pérez establecen un elenco muy fiable de silvas y aclaran que la boscarecha de Espinosa no es la primera silva métrica que localizamos en España, pues ese honor le corresponde a «Apolo», de Lope,[27] y puesto que la boscarecha, pese a su invocación inicial («Selvas, donde en tapetes de esmeralda»), guarda rastros evidentes de la métrica de la canción petrarquista. En el mismo libro, Rico García y Gómez Camacho estudian la presencia del término en la preceptiva del momento, en la que destacan la tardía aparición del concepto (silva rítmica) en Caramuel, así como un primer uso inequívoco en Rodrigo Caro, hacia 1622.[28]

---

[20] Rivers (1988: 251).

[21] Rivers (1988: 252).

[22] Egido (1989: 7) también da cuenta de estudios sobre la silva en el teatro: Morley y Bruerton (1968: 139-141; 174), para Lope, y Hilborn (1943), para Calderón. Véase, más recientemente, Pagnotta (2010), quien, sin embargo, no tiene en cuenta las primeras silvas lopescas y considera que el Fénix comenzó a usar ese metro a partir de 1613, con la difusión de los grandes poemas gongorinos.

[23] Navarro Tomás (1956: 236) le otorgaba la primacía a Lope, fijándose en una silva de endecasílabos de *Don Juan de Austria en Flandes*.

[24] Egido (1989: 16).

[25] López Bueno (1991).

[26] Montero y Ruiz Pérez (1991).

[27] Montero y Ruiz Pérez (1991: 27).

[28] Rico García y Gómez Camacho (1991).

En lo referido concretamente a Lope de Vega, los estudiosos han tardado en reconocer su papel en el desarrollo del género en España. Sin ir más lejos, Asensio señalaba que

> Lope se rindió tarde, en 1621, a los encantos de la nueva modalidad métrica, al componer la segunda parte de *La Filomena*; allí, queriendo conquistar un aspecto diferente de la poesía, silenciando sus grandes dones líricos, quiso hablar la lengua universal de los conceptos y fracasó sin gloria. Nueve años más tarde se desquitaba en el *Laurel de Apolo*, cuyas diez silvas y millares de versos, fuera de darnos una visión del Parnaso, esconden entre los elogios no pocas malicias: *latet anguis in herba*. En esta inmensa *prolusión* la división entre prosa rimada y poesía se vuelve a veces polémica y cuestionable. No así la *Gatomaquia*, cuya deliciosa tonalidad humorística, donde el tierno juego se asocia a una tenue parodia de sus propias comedias, halla en la silva un cauce adecuado a sus variaciones.[29]

Ya hemos adelantado que Montero y Ruiz Pérez corrigieron este detalle y señalaron la importancia de Lope, no solamente con «Apolo», sino con silvas subsiguientes.[30] También lo apunta Profeti,[31] quien, al estudiar *La selva sin amor* (otra silva), subraya el papel de Lope en la «protohistoria» del metro con «Apolo», y pasa revista al resto de sus silvas. Este elenco lo completa el estudio de Campana,[32] quien recoge las silvas lopescas desde «Apolo» (en la segunda parte de las *Rimas*) hasta las diversas de *La vega del Parnaso*, sin ignorar los códices autógrafos (hay tres en el *Códice Daza*) y las poesías preliminares en libros, sin duda las más descuidadas de este corpus. En su trabajo, Campana comenta todos estos textos y establece tanto su taxonomía como su evolución. En ella destaca una tendencia general en el Fénix que Campana detecta desde «Apolo» y que perdura hasta *La gatomaquia*, pasando por hitos tan importantes como la «Segunda parte» de *La Filomena* y el *Laurel de Apolo*: la silva metapoética y satírica,[33] que parece original en Lope y que, por su frecuencia en términos de número de poemas y, sobre todo, de versos, es la dominante en su producción.[34] Asimismo, Campana[35] observa que el Fénix cultivó otro tipo de silva más en consonancia con el espíritu del momento: la silva de temática variada, acorde con el carácter de «metro comodín» que Montero y Ruiz

[29] Asensio (1983: 32-33).

[30] Montero y Ruiz Pérez (1991: 27).

[31] Profeti (1999: 56-59).

[32] Campana (2001).

[33] Campana (2001: 256).

[34] Campana (2001) expresa sus descubrimientos con cautela, pero nos parece que los datos sustentan sus hipótesis, en particular si nos fijamos en el número de versos (no solo de poemas) que Lope dedicó a esta modalidad de silva. En efecto, solo el *Laurel de Apolo* cuenta con unos 7000 versos, *La gatomaquia*, con 2802, la «Segunda parte» de *La Filomena*, con 1091, etc. Las silvas no metapoéticas son mucho menores.

[35] Campana (2001: 257).

Pérez identificaron para la silva áurea.[36] En ese sentido, y siempre siguiendo las ideas de Campana,[37] Lope habría avanzado desde una posición más original (la silva metapoética y satírica) a otra más adaptada a las prácticas métricas del momento.

Estas ideas han sido retomadas por estudiosos posteriores como Folgar Brea[38] y Carreño.[39] El primero presenta el que tal vez sea el catálogo más completo de silvas,[40] que divide, de modo poco convincente, en una serie de ciclos («Lucinda», «penitencial», «Amarilis o del gongorismo», «*De senectute*»). Asimismo, Folgar Brea traza un compendio de las opiniones de la crítica al respecto del origen del género en España y describe su desarrollo:[41] una primera etapa de experimentos iniciales («Apolo», la «boscarecha» de Espinosa, la *Aminta* de Jáuregui) en los que la silva se utilizaba o bien con orientación descriptiva o bien metaliteraria o metaartística; luego, una segunda marcada por el año decisivo de 1613, cuando las *Soledades* tratan de convertir la silva en un género particular; finalmente, una tercera, el resto del siglo, en que la silva se consolida como poema descriptivo (normalmente de ambientes naturales), como vehículo de traducción de salmos o como vía para la temática moral. El segundo estudioso citado, Antonio Carreño, vuelve al catálogo de silvas[42] y, además, traza una historia de la forma, que relaciona con las *Silvae* de Estacio y que asocia con el afán de innovación.[43] Asimismo, Carreño resalta la importancia de Lope en el desarrollo del género, con «Apolo» (cuya vertiente satírica hace que Carreño lo conecte con epístolas como la dedicada a Barrionuevo) y con «Al nacimiento del príncipe», de 1605.[44]

2. El corpus: las silvas de Lope desde lejos

Gracias a los esfuerzos de Campana,[45] Folgar Brea[46] y Carreño,[47] podemos establecer un corpus fiable de silvas lopescas. Serían las siguientes, que hemos completado (añadiendo «Al nacimiento del príncipe») y ordenado según su orden de escritura probable:

«Apolo», en Rimas (1604).[48] 183 versos.

[36] Montero y Ruiz Pérez (1991: 50).
[37] Campana (2001: 257).
[38] Folgar Brea (2010).
[39] Carreño (2020).
[40] Folgar Brea (2010: 35-48).
[41] Folgar Brea (2010: 33).
[42] Carreño (2020: 334).
[43] Carreño (2020: 335-339).
[44] Carreño (2020: 338).
[45] Campana (1999).
[46] Folgar Brea (2010).
[47] Carreño (2020).
[48] Vega Carpio (1993-1994: II, 169-183).

«Al nacimiento del príncipe» (1605), en La vega del Parnaso (1637).[49] 413 versos.

«Bendito eternamente», en Pastores de Belén (1612).[50] 40 versos.

«Humíllense a tu nombre», en Pastores de Belén (1612).[51] 170 versos.

«Oración y discurso que para dar principio al certamen poético hizo Lope de Vega en alabanza de santa Teresa de Jesús» (1614), en fray Diego de san José, *Compendio* (1615).[52] 423 versos.

«En justa de poetas» (c. 1614), en La Filomena (1621).[53] 100 versos.

«Ilustre labrador que, con doradas», en Justa poética y alabanzas justas (1620).[54] 731 versos.

«Oración que frey Lope de Vega Carpio hizo en el Certamen de los Recoletos Agustinos cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la capilla mayor nueva» (1620), en La vega del Parnaso (1637).[55] 450 versos.

«Segunda parte de La Filomena», en La Filomena (1621).[56] 1365 versos.

«Donde los secos pinos», en Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro (1622).[57] 26 versos.

«Salmo 22», en La Circe (1624).[58] 29 versos.

«Rindió por los primeros elementos», en Pedro Díaz Morante, Segunda parte del arte de escribir (1624).[59] 40 versos.

«Canta, segundo Orfeo», en Juan Pérez de Montalbán, Orfeo en lengua castellana (1624).[60] 51 versos.

«Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús» (1629), en La vega del Parnaso (1637).[61] 705 versos.

«Fénix, tercera vez levanta el vuelo», en Pedro Díaz Morante, Tercera parte del Arte nueva de escribir (1629).[62] 41 versos.

---

[49] Vega Carpio (2015: I, 279-324).
[50] Vega Carpio (2010b: 260-261).
[51] Vega Carpio (2010b: 471-473).
[52] San José (1615: fols. 4v-11r).
[53] Vega Carpio (2003b: 346-348).
[54] Vega Carpio (1620: fols. 12v-27v).
[55] Vega Carpio (2015: II, 317-348).
[56] Vega Carpio (2003b: 54-91).
[57] Vega Carpio (1622: s. f.).
[58] Vega Carpio (2003a: 711).
[59] Zamora Lucas (1961: 44-45).
[60] Pérez de Montalbán (1624: s. f.).
[61] Vega Carpio (2015: III, 181-249).
[62] Zamora Lucas (1961: 57-58).

«Cual suele virgen rosa», en Juan Rodríguez de León, La perla. Vida de santa Margarita (1629).[63] 73 versos.

Laurel de Apolo (1630).[64] 6884 versos.

La selva sin amor (1630), en *Laurel de Apolo* (1630).[65] 670 versos.

«Al cuadro y retrato de Su Majestad que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo», en Laurel de Apolo (1630).[66] 116 versos.

«Ofrezcan a tu ingenio en larga copia», en Pedro Díaz Morante, Cuarta parte del arte nueva de escribir (1631).[67] 79 versos.

«Cuando, señor, de padecer contento», en Códice Daza (c. 1631-1634).[68] 47 versos.

«Aquí yacen dos Fénix que no impiden», en Códice Daza (c. 1631-1634).[69] 33 versos.

«Oración que hizo don Antonio de Otero y Lanoie, en unas Conclusiones que tuvo delante de sus Majestades, siendo niño de doce años» (c. 1631-1634), en La vega del Parnaso (1637).[70] 173 versos.

«Este del fuego elemental perenne», en Juan de Quiñones, El monte Vesubio (1632).[71] 45 versos.

«Amarilis. Égloga» (c. 1633), en La vega del Parnaso (1637).[72] 1380 versos.

«Silva en que celebra Lope de Vega la excelencia de la pintura», en Vicencio Carducho, Diálogos de la pintura (1633).[73] 92 versos

La gatomaquia (1634). 2802 versos.

«El Siglo de Oro (silva moral)», en La vega del Parnaso (1637).[74] 246 versos.

«A don Agustín Collado del Hierro, en su libro de las Grandezas de Granada», en La vega del Parnaso (1637).[75] 79 versos.

«Felicio, égloga pescatoria en la muerte de don Lope Félix del Carpio y Luján», en La vega del Parnaso (1637).[76] 531 versos.[77]

---

[63] Zamora Lucas (1961: 59-61).
[64] Vega Carpio (2007).
[65] Vega Carpio (2004: 647-677).
[66] Vega Carpio (2004: 677-681).
[67] Zamora Lucas (1961: 63-65).
[68] Entrambasaguas (1970: 62-63).
[69] Entrambasaguas (1970: 74-75).
[70] Vega Carpio (2015: III, 251-281).
[71] Zamora Lucas (1961: 65-67).
[72] Vega Carpio (2015: II, 637-767).
[73] Sánchez Jiménez y Sáez (2018: 246-248).
[74] Vega Carpio (2015: I, 77-108).
[75] Vega Carpio (2015: II, 135-148).
[76] Vega Carpio (2015: III, 349-384).
[77] A este elenco habría que añadir una silva de atribución dudosa que se incluye en las *Obras sueltas*: «A la ciudad de Logroño» (atribuida, fecha dudosa), en *Colección de las obras sueltas* (Vega Carpio, 1776-1779: III, 479-508). Tiene 789 versos.

De este catálogo podemos extraer ya varias conclusiones, sin necesidad de entrar en el análisis detallado de los poemas. En primer lugar, y como señalara Campana,[78] observamos que Lope comenzó a emplear la silva en contextos metapoéticos, y que estos poemas tenían tendencia satírica. Es una categoría en la que destacan «Apolo», la «Segunda parte de La Filomena» y el *Laurel de Apolo*, pero a la que podríamos añadir otros poemas metaartísticos, como «Al cuadro y retrato» o la «Silva» a Carducho. En segundo lugar, y de nuevo siguiendo a Campana,[79] apreciamos que el Fénix también empleó la silva como «metro comodín» para una gran variedad de situaciones, siempre alejadas, por supuesto, de la silva soledad gongorina.

Precisando más, y centrándonos en las silvas que se alejan de las habituales funciones religiosa, descriptiva o moral, podemos destacar dos categorías que no señalara Campana. En primer lugar, en la lista llama la atención el papel de la silva lopesca en preliminares de libros, con un total de siete silvas, todas, por cierto, concentradas entre 1624 (año de la *Segunda parte* de Pedro Morante y del *Orfeo*) y 1633 (año de los *Diálogos de la pintura*). Y, en segundo lugar, destaca asimismo el uso de la silva en la épica burlesca (*La gatomaquia*), importante por su extensión y por ser toda una novedad en las letras hispanas, donde este tipo de poema se escribía en octavas o tercetos.

A estas dos tendencias, ciertamente importantes, debemos añadir una tercera que va a ser el objeto de nuestro trabajo: las oraciones en justas poéticas. Son las siguientes.

> *«Al nacimiento del príncipe» (1605), en La vega del Parnaso* (1637).[80] 413 versos.
>
> *«Oración y discurso que para dar principio al certamen poético hizo Lope de Vega en alabanza de santa Teresa de Jesús» (1614), en* fray Diego de san José, *Compendio* (1615).[81] 423 versos.
>
> *«Ilustre labrador que, con doradas», en Justa poética y alabanzas justas* (1620).[82] 731 versos.
>
> *«Oración que frey Lope de Vega Carpio hizo en el Certamen de los Recoletos Agustinos cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la capilla mayor nueva» (1620), en La vega del Parnaso* (1637).[83] 450 versos.

[78] Campana (2001: 256).
[79] Campana (2001: 257).
[80] Vega Carpio (2015: I, 279-324).
[81] San José (1615: fols. 4v-11r).
[82] Vega Carpio (1620: fols. 12v-27v).
[83] Vega Carpio (2015: II, 317-348).

En ese caso, el conjunto de textos es manejable, pero todavía relativamente importante en términos cuantitativos (número de poemas y número de versos). Además, estos textos se extienden a lo largo de todo el reinado de Felipe III: tenemosun poema en 1605 (justas al nacimiento del futuro Felipe IV), uno en 1614 (justas por la beatificación de santa Teresa)[84] y dos más en 1620 (justas a la beatificación de san Isidro y a la nueva iglesia de los Recoletos). Aparte de por su cantidad de versos, estas silvas destacan también cualitativamente, pues dan fe de una peculiaridad que aleja a Lope de sus contemporáneos. En efecto, el Fénix no solamente fue el primer autor áureo en convertir las justas poéticas en una celebración de su bando y ataque del contrario,[85] además, gracias a este corpus constatamos que Lope acuñó para esta práctica un nuevo uso de la silva, que empleaba como metro de preferencia en los poemas de apertura y que recitaba él mismo «con limpia pronunciación y acción grave».[86] Véanse, al respecto, dos descripciones muy semejantes en las justas de 1614, 1620 y 1622:

> Leyó los papeles que permitió la brevedad del día Lope de Vega Carpio, procurador fiscal de la Cámara Apostólica en el arzobispado de Toledo, a quien si los siglos pasados alcanzaran ni Quintiliano sus encarecimientos ni los griegos el principado de la poesía hubieran empleado en el tebano Píndaro, sino en él. Oró primero en verso un rato, que a todos pareció brevísimo, según la eminencia con que lo hizo, la gravedad y gracia que tuvo en el decir, la propiedad y espíritu en sus acciones, la dulzura y eficacia en su razonamiento, la autoridad y devoción del asunto, la moción y ternura que causaba en los circunstantes cada vez que exclamando y volviéndose a la santa la reverenciaba desde el púlpito, con el bonete en la mano. Y es de notar que en tan grande concurso de gente, que se llenó la iglesia hasta el pórtico, fuese tan estremada la atención y el sosiego y silencio, que todos tuvieron tal que no se le perdió de todo cuanto dijo ni una sílaba, sino que fue oído como el gran Demóstenes, en cuya escuela solo era sentido el ruido de las plumas de sus discípulos.[87]

> Tocó un rato la música y sentose Lope de Vega en el sitio requerido […]. Comenzó diciendo que a la puerta le habían dado unas cédulas, que así como iba leyendo iba rasgando. […] Habiendo leído estas cédulas, añadiéndoles algunas sales y donaires, dispuso la voz a la oración que se sigue.[88]

[84] Véase, sobre estas fiestas, Entrambasaguas (1942). Sobre la silva «En justa de poetas», que se puede fechar en 1614, *vide infra*.

[85] Entrambasaguas (1967).

[86] Vega Carpio (1620: fol. 123v).

[87] San José (1615: fols. 3v-4r).

[88] Vega Carpio (1620: fols. 10-12r).

> Puesto finalmente silencio, aunque no era necesario, porque la presencia de sus majestades le ponía y el vulgo no había entrado, Lope de Vega comenzó así. […] Respondió la música a estas cédulas con el aplauso de los oyentes que permitía la majestad del lugar, y en cesando prosiguió así.[89]

El elenco de textos permite incluso deducir cómo llegó el Fénix a adquirir este hábito métrico. Conservamos textos lopescos para un total de cuatro justas poéticas: las tres que hemos señalado ya (la de 1605,[90] la de 1614 y las dos de 1620), más la de 1622, por la canonización de san Isidro. El poema que inaugura la serie es «Al nacimiento del príncipe», una oración (en el sentido latino de «discurso») que su editor, Pedraza Jiménez,[91] describe como «discurso académico y que compara con dos otros textos de comienzos de siglo, el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) y la «Oración y discurso» por las justas de santa Teresa» (1614). En efecto, el texto de 1605 cuadra con esos parámetros, que compartiría con el *Arte nuevo* y la silva a santa Teresa, pues los tres son textos muy eruditos que incluyen marcas de oralidad convencional (diversas interpelaciones al auditorio o «senado»).[92] Existen, incluso, conexiones de mayor calado: por ejemplo, a la «cólera / de un español sentado» del *Arte nuevo* (vv. 205-206) corresponde en «Ilustre labrador que, con doradas» la referencia a la cólera de los poetas que esperan el anuncio del premio (v. 719). Métricamente, en cualquier caso, la relación es clara: en los tres predomina el endecasílabo blanco, con los consabidos pareados al final de cada sección en el *Arte nuevo* y algunas asonancias en los otros dos. En cuanto a la medida de los versos (y este es el factor fundamental), el *Arte nuevo* contiene solamente endecasílabos, «Al nacimiento del príncipe», endecasílabos y un solo heptasílabo (v. 70), la «Oración y discurso» a santa Teresa, endecasílabos y cinco heptasílabos. Luego, los poemas de 1620 aumentan exponencialmente el número de heptasílabos, entrando ya de lleno en nuestras expectativas para la silva métrica.

Por tanto, podemos concluir que, a la hora de elegir metro para los discursos de justas, Lope llegó a la silva desde el endecasílabo blanco, en una progresiva búsqueda de flexibilidad y cambios de ritmo que representa la inserción de los heptasílabos. Es más, podemos suponer que tal vez esta combinación (silva métrica y justa) le llegara por la influencia de su primer experimento en el metro, «Apolo», que al fin y al cabo también es un texto metapoético, como los de las justas, y que haría natural este desplazamiento desde la reflexión general y satírica a la presentación

[89] Vega Carpio (1622: fols. 42v-45r).

[90] De esa justa conservamos varios poemas lopescos que edita Zamora Lucas (1965: 116-118, 121-122 y 123-125) y que nos ponen sobre aviso de otra costumbre del Fénix: hacer la relación de poetas y premios en un largo romance.

[91] Pedraza Jiménez (2015: 283).

[92] Un ejemplo en el v. 397.

de un concurso poético. Por último, el uso de la silva también se ve posibilitado por el contexto religioso de la mayoría de estas justas (todas, excepto la de 1605). Si observamos la tabla, comprobamos que Lope escribió en silvas «Apolo» y luego «Al nacimiento del príncipe», tras lo cual se dedicó a la silva salmo en *Pastores de Belén*, en lo que resultaba una opción ya habitual en la segunda mitad del reinado de Felipe III. El paso de estas silvas religiosas a las silvas en justas sacras parece lógico.

No obstante, hay un par de elementos que arrojan cierta sombra en este panorama. Se trata de dos poemas que no hemos incluido en la segunda lista por motivos diversos: la silva «En justa de poetas» y las octavas «A las fiestas de Isidro soberano». La primera apareció impresa en *La Filomena* y resulta misteriosa, pues no es evidente para qué ocasión la pudo haber compuesto Lope, aunque la crítica supone que pudo haberla escrito para la justa de 1614.[93] El caso es que el tenor de esta silva es muy diferente del que ostentan las que hemos comentado y del que domina «Ilustre labrador que, con doradas», pues «En justa de poetas» no es ni oración ni erudita, sino más bien jocosa y satírica, elementos que impulsa el tono familiar de un texto que se situaría en la frontera entre la epístola y la silva (es decir, una epístola escrita en silva métrica, y no en tercetos). En cualquier caso, y como no estamos ante un poema discurso, «En justa de poetas» parece más un complemento a nuestro panorama que un contraargumento: su existencia no desmonta la hipótesis acerca de una evolución que habría llevado a Lope desde los endecasílabos blancos a la silva discurso para justas poéticas.

En cuanto al segundo texto, «A las fiestas de Isidro soberano» plantea el problema de por qué el Fénix no escribió en esta ocasión una silva, en vez de estas octavas, pues el poema responde a todas las características antes señaladas: discurso de corte erudito, inauguración de justa poética, contexto religioso. Desde luego, no podemos argüir que Lope sintiera menos predilección por la silva en 1622 que en 1620, pues más bien el número de silvas métricas parece ir en aumento en los últimos años de su vida. Tampoco se puede argumentar que la aparición de las *Soledades* y el hecho de que estas justas incluyeran numerosos ataques contra los cultos le alejara del metro, que más bien reclamó con mayor intensidad a partir de 1613 y que, además, no relegaba ni ocultaba en 1622, pues en el texto de la *Relación* cita sin aparente resquemor una «culta silva» de Mira de Amescua.[94] Quizás solamente podamos esgrimir como explicación posible cierto deseo de solemnizar la ocasión con un metro más elevado (las octavas), así como de reservar la silva para

[93] Campana (1998: 584-585); Folgar Brea (2010: 90).
[94] Vega Carpio (1622: fol. §§§4v).

poemas más puramente descriptivos.[95] En efecto, el volumen de 1622 incluye una pequeña silva, «Donde los secos pinos», que pinta cómo quedó la huerta artificial que se construyó en la plaza de la Cebada tras pasar el vulgo a robarla.

En cualquier caso, como Lope no volvió a organizar unas justas poéticas después de 1622, no sabemos si seguía decidido a emplear la silva como metro preferente para la oración en justas o si la había abandonado definitivamente, limitándola a los usos metaliterarios, satíricos, morales y de preliminares de libros que hemos visto arriba. Fuera como fuere, el empleo de la silva como metro preferente para oración inaugural de unas justas poéticas es otra de las contribuciones originales de Lope a la poesía áurea.

3. La silva de justas en 1620: «Ilustre labrador que, con doradas»

En la silva «Ilustre labrador que, con doradas» podemos observar de cerca algunas de las características que acabamos de trazar para el conjunto de silvas discurso en justas. Se trata de un texto representativo del conjunto porque Lope lo declamó en una justa de enorme importancia y porque el poema en sí es extenso (731 versos), el más extenso de los de nuestro corpus final. Para examinar el tema que nos interesa (la creación de un autor implícito, y cómo esta creación se relaciona con el problema del lenguaje del poema), conviene primero presentar el poema y exponer su estructura.

Como las otras silvas discurso que hemos examinado, «Ilustre labrador que, con doradas» se construye de acuerdo con los paradigmas propios del género epidíctico, y en particular el de la alabanza. Así, si la «Oración y discurso» a santa Teresa refutaba un dicho atribuido a Platón para alabar a las mujeres en general y a santa Teresa en particular, así como a su país natal, la silva de 1620 parte de una alabanza de la agricultura, de Isidro y de Madrid. Esquemáticamente, podemos proponer una estructura tripartita (exordio, cuerpo y *peroratio*), cuyo cuerpo central se dividiría, a su vez, en seis apartados. El exordio (vv. 1-57) comienza con la preceptiva invocación y *captatio benevolentiae*, para luego lanzarse en una construcción de la figura del autor y sus motivaciones, elementos que examinaremos abajo. Además, estos versos resultan interesantes porque presentan la oración como una especie de diálogo de carácter amoroso e íntimo entre la voz lírica e Isidro:

> os hable, sirva y diga
> a lo que amor me obliga.[96] (vv. 29-30)

[95] Lope ya había usado la octava en 1612 para las *Fiestas en la traslación del santísimo sacramento a la iglesia mayor de Lerma* (Vega Carpio, 2005: 211-271), fiestas que no incluían justa poética. En contraste, otra relación festiva, la de la *Isagoge*, está en silvas.

[96] Lope repite aquí el concepto de «obligación», en el sentido de 'agradecimiento' (vv. 30 y 39).

Recordemos, al respecto, lo que cuenta la relación de la justa y citamos arriba, referido en aquella ocasión a las justas a santa Teresa:

> Oró primero en verso un rato, que a todos pareció brevísimo, según la eminencia con que lo hizo, la gravedad y gracia que tuvo en el decir, la propiedad y espíritu en sus acciones, la dulzura y eficacia en su razonamiento, la autoridad y devoción del asunto, la moción y ternura que causaba en los circunstantes cada vez que exclamando y volviéndose a la santa la reverenciaba desde el púlpito, con el bonete en la mano.[97]

Esta emotividad se refuerza cuando la voz lírica describe brevemente el gran milagro de Isidro: el hecho de que los ángeles bajaran a arar los campos por él, trocando, como dice Lope, «la tierra en cielo» (v. 53). La conexión de este exordio con la segunda parte aparece asegurada por el oxímoron inicial («ilustre labrador») y por el tópico panegírico que supone describir al propio Cristo como «labrador sagrado» (v. 10).

A continuación, el cuerpo del texto comienza con una segunda sección que alaba la agricultura ponderando, en particular, su nobleza (vv. 59-166). Lope expone primero una tesis (la agricultura otorga dignidad real) y luego la demuestra mediante ejemplos de la historia de Roma, Grecia, los godos, la época moderna y la Biblia, ostentando un erudito despliegue de figuras regias (Curio, Cincinato, Rómulo, Jenofonte, Ciro, etc.) que podía haber hallado en el libro XVIII de la *Agricultura cristiana* de Pineda.[98] En cualquier caso, esta alabanza incluye unas disquisiciones sobre el origen de la agricultura (vv. 111 y ss.) que le llevan a nombrarla «reina […] / de todos los humanos ejercicios» (vv. 146-147), encomio que conecta con la lista anteriormente mencionada. Luego, la sección tercera trata sobre la virtud (vv. 167-200) y narra el segundo milagro del santo: su aparición decisiva en Las Navas de Tolosa. Esto da pie a una nueva sección (la cuarta) de alabanza corográfica de Madrid, patria del futuro santo (vv. 231-452). Se compone de una lista de hijos ilustres de Madrid (vv. 301 y ss.) en la que destacan santos, capitanes como Gracián Ramírez (que permite a Lope remitir al milagro de la virgen de Atocha y a su propio relato del hecho, v. 352) e incluso reyes como Felipe III, que libró a la patria de moriscos (v. 361). La voz lírica cierra esta sección reconociendo su carácter digresivo (v. 427) y regresando a la materia central, los milagros de Isidro, que vuelven en la sección siguiente (vv. 453-547), la quinta. Aparecen aquí los milagros de la fuente (vv. 475-491), del cuerpo (y aguijada) incorruptos (vv. 492-507), de las palomas (vv. 508-522), del banquete de pobres y del caballo resucitado (vv. 523-537), lista que concluye cuando la voz lírica reconoce que los milagros de Isidro son tantos que

[97] San José (1615: fols. 3v-4r).
[98] Pineda (1585: cap. 25).

no se puede seguir tratando de enumerarlos (vv. 538-547). Con eso, el texto avanza hacia la sección sexta, dedicada a santa María de la Cabeza en general (vv. 548-596) y en particular al milagro del paso del Jarama (vv. 580 y ss.), que enlaza con el comienzo y con la figura de Isidro, esposo de María, gracias a la imagen de las sandalias. Estas aparecían como «sandalias de sol» para Isidro en el v. 2, y se vuelven a mencionar hablando de María y de unas ninfas

> admiradas
> de ver que como el sol las delicadas
> sandalias, cárcel de sus pies hermosos,
> no mojaban sus círculos undosos. (vv. 589-592)

Una vez narrados los milagros de la pareja, Lope traza en la séptima y última sección del cuerpo del discurso la historia de la beatificación de Isidro (vv. 597-714). Para mantener la coherencia del relato, el Fénix la conecta con las anteriores y con el panegírico inicial mediante el tema de la envidia, que puede alcanzar a un simple labrador, si es tan santo como Isidro. Sigue un relato del antiguo método de canonización (simplemente elevar a los altares, como en el retablo de San Andrés, en Madrid, donde aparece Isidro arando con los ángeles, v. 607)[99] y de las innovaciones de los papas Félix, Gregorio y Alejandro III. Al llegar al presente, el poema traza un nuevo panegírico, esta vez de la familia real y de notables de la corte, como el presidente del Consejo de Castilla, don Fernando de Acevedo, o el inquisidor general, fray Luis de Aliaga (v. 710).

Finalmente, el Fénix cierra la silva con una *peroratio* (vv. 715-731) que anuncia la próxima lectura de los resultados de la justa.

En un libro como la *Relación* de las justas de 1622, marcadas por el enfrentamiento con los cultos y, por tanto, por la reflexión acerca del buen lenguaje poético, resulta lógico hallar de entrada el problema de la lengua literaria. Aparece ya en la primera frase del poema, donde un extenso apóstrofe introduce la pregunta central, en los vv. 14 y 15:

> Ilustre labrador que, con doradas
> plantas, que ya pisaron esta tierra,
> en sandalias del sol con blancas cintas
> tejidas de diamantes celestiales,
> pisáis ahora los hermosos campos
>
> […],
>
> ¿en qué lenguaje os hablaré que sea
> más propio y conveniente a vuestro oficio? (vv. 1-15)

[99] Sobre esa parroquial, véase Vega Carpio (2005: 514-515).

Este problema resurge, más tópicamente, en la referencia a los *impossibilia* de la sección quinta (vv. 538-547), cuando la voz lírica se reconoce incapaz de enumerar todos los milagros del santo. Sin embargo, al comienzo del poema el tema es mucho más acuciante, pues, dada la naturaleza ambigua de Isidro (ilustre y labrador, divino y terreno), la voz lírica no sabe a qué estilo atenerse. Resulta difícil elegir entre, por una parte, «el estilo que parece / que conviene al arado y la labranza», pues Isidro es «cortesano» (es madrileño) y «generoso» (noble) (vv. 19-21), y, por otra, el «lenguaje / debido a un cortesano que en el cielo / asiste cerca de quinientos años» (vv. 26-28).Finalmente, la voz lírica escoge el segundo y se funda en su amor para poder solventar una ignorancia (vv. 18 y 33) que le impide elevarse a esas alturas estilísticas.

Pese al evidente tópico de la *humilitas*, convenientemente situado en el exordio, llama la atención hasta qué punto esta silva depende del personaje del autor, esto es, el autor implícito, la imagen del autor que se va construyendo en la mente de los oyentes y que correspondería a un Lope de Vega idealizado y adaptado para esta ocasión. Esta figura comienza a formarse ya en los versos iniciales, que retratan a un autor que tiene una relación especial con Isidro. Según pregona la voz lírica, esta relación está fundada en un amor

> que se ha crïado
> desde mis tiernos años en mi pecho. (vv. 35-36)

Esta referencia a la patria chica del autor se hace más explícita en los versos siguientes, en los que la voz lírica declara haber escrito un poema hagiográfico a la gloria de Isidro (el *Isidro*), que naturalmente le autoriza a hablar del asunto y que, además, le sitúa a la cabeza de todos los cantores del santo, por haber sido el primero en alabarlo:

> Y bien podréis, ¡oh, labrador divino!,
> perdonar mi rudeza,
> pues fui el primero yo que vuestra vida
> y milagrosos hechos
> osó escribir en versos
> castellanos y humildes
> en medio de las flores de mis años,
> que dediqué a Madrid, patria famosa,
> por vos. (vv. 40-48)

Apoyado en esta autoridad, el poeta avanza por las secciones dos y tres sin volver a referirse al madrileñismo del autor ni al *Isidro*, aunque, evidentemente, la materia tratada (el milagro de los ángeles y el de Las Navas de Tolosa) apareciera en

ese libro.[100] Luego, la figura autorial reemerge en la sección cuarta, que es un gran excursus en la materia principal, pero dependiente de la misma, pues la alabanza de Isidro lleva a la de su patria, que a la vez recibe gloria por su conexión con el santo. Aquí, la voz lírica se vuelve a presentar como autor del *Isidro*, al asociar a Gracián Ramírez con los cantos VIII y IX del poema de 1599:

> perdona aquí los rudos versos míos,
> que alguna vez hablaron en tus loores,
> y pues esas atochas vuelves flores,
> vuelve glorias también estos deseos. (vv. 351-354)

En esta ocasión, Lope subraya el poder metamórfico de la divinidad: si antes era Isidro quien había vuelto en cielo los campos de Madrid (v. 53), ahora la Virgen de Atocha transformará en «glorias» los deseos del sujeto lírico, que se sigue presentando como deseante (recordemos el tema del amor y la obligación, en el exordio). En cualquier caso, notamos aquí un contraste entre el *Isidro* y la silva de 1620: el primero alababa y supuestamente imitaba el lenguaje simple de los labradores como Isidro precisamente en razón de su simplicidad, que determinaba la elección métrica (quintillas); la segunda limita la rudeza lingüística a la voz lírica, que solicita ayuda para elevar su estro.

Este le permite proseguir la digresión aportando otros datos que construyen la imagen de un autor implícito que los receptores equipararían al Lope de Vega real que leía los versos. Así, la referencia a Felipe III le lleva a proponer una epopeya dedicada a las gestas del monarca (el texto destaca la expulsión de los moriscos), aunque, inicialmente, la voz lírica afirma conformarse con compartir la patria del rey, Madrid:

> que yo, indigno de darte dignos loores,
> beso la tierra de tus pies, alegre
> de que en ella me diese parte el cielo. (vv. 388-390)

Otros ingenios, prosigue, escribirán «heroicas *Filipiadas*» (v. 400), pues a él las desgracias no le permiten hacerlo:

> que yo, puesto que intrépido, accidente
> de mi ignorancia, comenzara alguna,
> si me diera descanso mi fortuna. (vv. 403-405)

La *recusatio* es tópica, pero significativa en un contexto de apelación al monarca, y además importante porque lleva implícita una petición y una promesa: si el rey hace que mejore su fortuna, le escribirá una epopeya digna de él.

[100] Vega Carpio (2010a: III. 81-180 y IX. 801-805).

Igualmente representativo es el siguiente paso, en el que la voz lírica se define como alguien que lleva treinta años alabando a sus compatriotas:

> Pero ¿cómo podré cortar la pluma
> ni el arco de la lira
> pasar suavemente
> en ámbar transparente
> para decir de tu senado ilustre
> tan dignas alabanzas?
> Treinta años ha que las publico y digo.
> Hijos tienes famosos,
> república suprema a toda España,
> ellos las digan, pues sabrán decirlas:
> su ingenio en altos versos las resuma
> no con mayor amor, con mejor pluma. (vv. 415-426)

Lope se refiere aquí a sus listas de ingenios, que llevaba publicando desde la *Arcadia* y que culminarían en el *Laurel de Apolo*, donde también insiste en la idea de que su papel era alabar constantemente a los poetas españoles sin buscar provecho propio. Obviamente, esto es una fantasía y una posición en la que el propio autor se situaba: tanto el *Laurel* como las justas poéticas evidencian los beneficios simbólicos y económicos que obtenía Lope de erigirse en Apolo y guardián del Parnaso español.

En cualquier caso, el resto del poema no aporta elementos nuevos para construir la figura del autor, pues los que hay ya los hemos observado en los versos iniciales. Así, en el v. 559 subraya de nuevo su madrileñismo y lo arraigado de su amor por Isidro y santa María de la Cabeza, cuya ermita visitaba de pequeño. Luego, en el panegírico final promete versos a don Fernando de Acevedo, presidente del Consejo de Castilla y arzobispo de Burgos (v. 689 y ss.), pero, de nuevo, es un elemento que hemos visto antes (el yo poeta que alabaría a los grandes si tuviera mejor fortuna), referido a Felipe III.

En suma, constatamos que en la silva de 1620 aparecen muchas de las máscaras habituales en el perfil lopesco (Sánchez Jiménez, 2006): el poeta madrileño, el poeta amoroso (en este caso, transido de amor divino y patrio), el poeta desafortunado. Estas poses aparecen, además, relacionadas con el *Isidro* y sirven para autorizar al poeta y situarle en una posición favorable desde la que alabar a magnates como Felipe III o don Fernando de Acevedo. Además, aclaran la relación entre esta voz y el problema del lenguaje, tan acuciante en la obra: en el *Isidro*, Lope adopta un lengua supuestamente llana y adecuada a su humilde sujeto (las castellanísimas quintillas), lengua que luego tiene que compensar con las apostillas eruditas y con la canción final (pp. 637-645); en cambio, en la silva de 1620 el Fénix trata a Isidro

como a un cortesano del cielo y se esfuerza por elevar su estilo a una altura digna de él.

4. Conclusión

En suma, nuestro estudio de las silvas de Lope muestra que constituyen un corpus donde se aprecian dos elementos ya señalados por Patrizia Campana:[101] los temas metaliterarios y la tendencia satírica, que distinguen el corpus del Fénix del que presentan otros poetas del momento. Además, hemos señalado que este corpus permite señalar otras tendencias, que también se dirían originales en el Fénix y que se alejan de los usos (descriptivo, traducción, silva soledad) a que destinaban este metro el resto de escritores áureos. Nos referimos, en primer lugar, a las silvas como preliminares de libros, que Lope produjo con asiduidad entre 1624 y 1633. Y, en segundo lugar, al empleo de la silva en el poema que introduce unas justas poéticas, modalidad que el Fénix practicó en cuatro silvas para justas de 1605 («Al nacimiento del príncipe»), 1614 («Oración y discurso que para dar principio al certamen poético hizo Lope de Vega en alabanza de santa Teresa de Jesús»), 1620 («Ilustre labrador que, con doradas») y, de nuevo, 1620 («Oración que frey Lope de Vega Carpio hizo en el Certamen de los Recoletos Agustinos cuando mudaron el Santísimo Sacramento a la capilla mayor nueva»). Examinando estos poemas «desde lejos», concluimos cuál fue la trayectoria que llevó al Fénix a elegir la silva como modalidad dominante en estas circunstancias. Métricamente, Lope partió de un ritmo muy parecido al de los endecasílabos blancos, con rimas ocasionales (el elegido en otros discursos académicos, como el *Arte nuevo*), esquema en el que fue introduciendo heptasílabos (uno en 1605, 5 en 1614) hasta alcanzar el patrón de la silva métrica, tal y como hoy la concebimos. Temáticamente, el asunto literario de las justas debió de inspirar al Fénix a emplear la silva, un metro que, como hemos indicado, solía dedicar para tratar la materia metaliteraria. Además, el hecho de que estas justas (salvo la inicial, «Al nacimiento del príncipe») celebraran regocijos religiosos debió de trazar otro puente hacia la silva, que entre 1605 y 1614 Lope estaba usando también para asuntos religiosos, como el de *Pastores de Belén*. Sin embargo, también hemos mostrado que esta tendencia no es absoluta, pues el Fénix podía también evitar la silva en contextos donde, según los parámetros indicados, debería usarla: es lo que ocurre en las justas de 1622, donde opta por un metro más solemne, las octavas. En cualquier caso, las de 1622 son las únicas justas poéticas donde Lope no sigue el patrón de emplear la silva para el poema preliminar de la fiesta.

[101] Campana (2001).

Asimismo, nuestro trabajo examina en detalle una de estas silvas de justas, la isidril «Ilustre labrador que, con doradas». Tras mostrar su *dispositio*, hemos estudiado en ella dos problemas relacionados: en primer lugar, cómo Lope construye en el texto la figura autorial, que muestra bastantes paralelismos con otras que andaba forjando el Fénix en esos años; en segundo lugar, hemos conectado esta figura autorial con el tema del lenguaje poético, esencial en esta silva no solo por su cercanía con lo metaliterario (es el preludio a un concurso literario), sino por el contexto isidril, que en los años 20 llevaba implícito el enfrentamiento con los poetas cultos y la reflexión sobre el lenguaje poético. Concretamente, esta adquiere en 1620 un papel central, que hace que la voz lírica dude entre un lenguaje humilde, apropiado al oficio de labrador del santo, o más elevado, el propio para celebrar su posición en el cielo. Obviamente, y en contraste con las quintillas del *Isidro*, la silva de 1620 nos indica que, en las fiestas de beatificación, Lope optó por lo segundo.

Bibliografía

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.

Campana, Patrizia (1998): *La Filomena de Lope de Vega* (tesis doctoral inédita), Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Campana, Patrizia (2001): «La silva en Lope de Vega», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Siglo de Oro (AISO): Münster, 20-24 de julio de 1999*, Madrid: Iberoamericana, pp. 249-259.

Carreño, Antonio (2020): *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid: Cátedra.

Egido, Aurora (1989): «La silva en la poesía andaluza del Siglo de Oro (con un excurso sobre Estacio y las *obrecillas* de F. Luis de León», *Criticón*, 46, pp. 5-39.

Entrambasaguas, Joaquín de (1942): «Datos acerca de Lope de Vega en una relación de fiestas del siglo XVII», *RomanischeForschungen*, 56, pp. 266-281.

Entrambasaguas, Joaquín de (1967): «Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608», *Revista de Literatura*, 32, pp. 5-104.

Entrambasaguas, Joaquín de (1970): «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura*, 38, pp. 5-117.

Folgar Brea, Esteban (2010): *Las silvas de Lope de Vega*, Madrid: Bubok.

Hilborn, Harry W. (1943): «Calderón's *Silvas*», *PMLA*, 58, pp. 122-148.

López Bueno, Begoña (1991): *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez (1991): «La silva entre el metro y el género», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-56.

Moretti, Franco (2007): *La literatura vista desde lejos*, trad. Marta Pino Moreno, Bologna: Marbot.

Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid: Gredos.

Navarro Tomás, Tomás (1956): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, New York: Columbia University.

Pagnotta, Josefina (2010): «La silva y su proyección en la escritura dramática de Lope de Vega», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, vol. II, p. 108.

Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. (2015): Lope de Vega Carpio, «Al nacimiento del príncipe», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (eds.), *La vega del Parnaso*, 3 vols., Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I, pp. 279-324.

Pérez de Montalbán, Juan (1991): *Orfeo en lengua castellana*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez: Ara Iovis.

Pineda, Juan de (1589): *Segunda parte de la agricultura cristiana*, Salamanca: Diego López y Pedro de Adurza.

Profeti, Maria Grazia, ed. (1999): Lope de Vega Carpio, *La selva sin amor*, Firenze: Alinea.

Rico García, José Manuel y Alejandro Gómez Camacho (1991): «La silva en preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en Begoña López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp.87-112.

Rivers, Elías (1988): «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 36, pp. 249-260.

San José, fray Diego de (1615): *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de la N. B. M. Teresa de Jesús*, Madrid: viuda de Alonso Martín.

Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres: Tamesis.

Sánchez Jiménez, Antonio y Adrián J. Sáez, eds. (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid: Iberoamericana.

Vega Carpio, Lope de (1620): *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, Madrid: viuda de Alonso Martín / Alonso Pérez.

Vega Carpio, Lope de (1622): *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro, con*

las comedias que se representaron y los versos que en la justa poética se escribieron, Madrid: viuda de Alonso Martín.

Vega Carpio, Lope de (1776-1779): *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de don frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Francisco Cerdá y Rico, Madrid: Antonio de Sancha.

Vega Carpio, Lope de (1993-1994): *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Vega Carpio, Lope de (2003a): *La Circe, con otras rimas y prosas,* 1624, en Lope de Vega, *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 351-747.

Vega Carpio, Lope de (2003b): *La Filomena*, en Lope de Vega, *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Biblioteca Castro, pp. 1-349.

Vega Carpio, Lope de (2004): *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Biblioteca Castro.

Vega Carpio, Lope de (2005): *Lope de Vega. Poesía, VI*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Biblioteca Castro.

Vega Carpio, Lope de (2007): *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.

Vega Carpio, Lope de (2010a): *Isidro. Poema castellano*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.

Vega Carpio, Lope de (2010b): *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.

Vega Carpio, Lope de (2015): *La vega del Parnaso*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 3 vols., Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Vega Carpio, Lope de (2016): *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

Vega Carpio, Lope de (2018): *Romances de senectud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.

Vega Carpio, Lope de (2022): *La gatomaquia*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra.

Vossler, Karl (1946): *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires: Losada.

Zamora Lucas, Florentino (1961): *Lope de Vega: poesías preliminares de libros*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Zamora Lucas, Florentino (1965): «Poesías de Lope de Vega en libros de otros autores [I]», *Revista de Literatura*, 27, pp. 91-140.

La silva en las *Obras Métricas* (1665) de Francisco Manuel de Melo

Paulo Silva Pereira
Universidad de Coimbra

1.

Francisco Manuel de Melo (1608-1666) es uno de los poetas más prolíficos del contexto peninsular del siglo xvii y de los pocos que había publicado casi la totalidad de su poemario hasta el final de la vida. La edición de sus *Obras Métricas*, realizada en 1665 en la ciudad de Lyon (Francia), suma más de 700 páginas y los textos están reunidos en nueve apartados distintos correspondientes a las musas, seis castellanas y tres portuguesas.[1] Una buena parte de su poesía castellana no está todavía bien estudiada y los trabajos que existen son muchas veces de carácter general.[2] En esa edición de Lyon, aparecen explícitamente identificadas como silvas ocho composiciones poéticas en portugués y en español repartidas por la «La Tiorba de Polymnia» (III Musa), «A Viola de Talia» (VI Musa) y «La Fístula de Urania» (IX Musa). De ese *corpus* textual he escogido una serie de poemas que permiten dar cuenta del amplio abanico de temas desarrollados y también de una propensión a las sales ingeniosas. El término 'silva' parece estar ahí siendo usado con el sentido de *variatio*, de flexibilidad, de un modelo poético que daría cabida a una mezcolanza de temas

[1] Hay edición completa, en dos volúmenes, de *Obras Métricas*, coordinada por Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho (2006) y una edición crítica más reciente de *As Musas Portuguesas. As Segundas três Musas das Obras Métricas*, de Evelina Verdelho (2020). Tendremos en cuenta la primera para la cita de textos en castellano y la segunda para los textos en portugués.

[2] Merece la pena destacar los estudios de Ares Montes (1956); Cutler (1971; 1974); Estruch Tobella (1983, 1985, 1991, 1993, 1994); Bernat Vistarini (1992); Martínez Pereira (2006); Silva Pereira (2007; 2018).

ocasionales, en una variedad de géneros retóricos.[3] Uno de los temas más relevantes concierne a las circunstancias de la creación literaria: sus intérpretes y sus instituciones, sus tradiciones y sus autoridades, sus efectos y los gustos del público. Así, lo que caracteriza a este subconjunto de textos es la misma poesía, los comentarios metapoéticos y las citas de varia erudición.

No es nuestra intención tratar aquí detalladamente del poema *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade*, escrito en 1649 con ocasión de la muerte de Doña María de Ataíde, dama muy apreciada en la corte portuguesa, como se puede comprobar por la impresionante serie de poemas fúnebres que suscitó.[4] Este extenso y complejo poema, de unos 2500 versos, divididos en dos «soledades», nos permite todavía estudiar la influencia del famoso texto de Góngora en el uso de la silva. Inicialmente, Melo tenía el *Panteón* en gran cuenta y manifestaba orgullo por su elaboración, pero a lo largo de la década del 50 esta percepción ya había cambiado, como se ve en *Hospital das Letras*, cuando reconoce que se había engañado al considerarlo el mejor poema.[5] En su conocida biblioteca-hospital pasa revista a autores y obras peninsulares, incluyendo a la suya, y después de oír la crítica de los personajes Lipsio y Quevedo, pero sobre todo de este último que criticaba la «escuridão contagiosa» del *Panteón*, el Autor confiesa: «eu me acho *agora tão bem com o estilo* corriqueiro [utilizado, por ejemplo, en la *Carta de Guia de Casados* (1651)] que protesto de não tornar ao majestoso, por mais que o espírito lá *procure conduzir-me*, como fiz enquanto dele deixei levar-me».[6] Como quiera que sea, para muchos poetas y lectores de las primeras décadas del siglo XVII, la silva significaba sobre todo la poesía de Góngora, sus *Soledades*, y el *Panteón* intentaba seguir los parámetros del nuevo modelo genérico.[7] Veamos muy brevemente la estructura del

[3] Para una definición y problematización de la silva como modelo poético, véanse Rivers (1988), Egido (1990), López Bueno (1991); Kallendorf y Kallendorf (2000).

[4] Véase, por ejemplo, la antología de poemas *Memórias fúnebres sentidas pelos engenhos portugueses, na morte da Senhora Dona Maria de Ataíde. Oferecidas a Senhora Dona Luiza Maria de Faro Condessa de Penaguião* (Lisboa: Oficina Craesbeckiana, 1650) en la que colaboraron algunas de las figuras más destacadas de la cultura portuguesa de la época.

[5] Melo demostró, en más de una ocasión, una alta estima por su poema, como se puede comprobar por el contenido de una carta enviada a un amigo en marzo de 1650: «Eis vai o Panteon. Em segredo, porque não está ainda licenciado. Nem falta quem diga que ainda licenciado e ainda doutor irá sempre em segredo, tão sem luz parece a aqueles que sem luz o querem ler e entender; quiçá não sendo dos que o lêem e o entendem. Um Poema de nojos como pode deixar de ser escuro? Nisso mesmo mostra o que é, não se mostrando. V. M. lhe dará toda a claridade, pois lhe há de dar toda a emenda; que toques claros e realces, tudo é um entre os que pintam, e obra sempre de mão dos mestres» (*Cartas Familiares*, n.º 356, pp. 358-359).

[6] Melo (1970: 99).

[7] Es curioso verificar la diferencia de juicio estético entre dos de los estudiosos que más tiempo dedicaron a este poema de Melo: para José Ares Montes (1956: 422), «como obra de arte, el *Panteón* es deplorable: un verdadero panteón de versos mediocres, de intenciones oscuras, de interminables descripciones»; por su parte, Estruch Tobella (1993: 336), aunque reconozca algunos defectos, considera el poema «bueno en conjunto, y ocasionalmente excelente» y acrecienta: «si lo comparamos con los demás poemas extensos de Melo, como la *Silva fúnebre* o *Lágrimas*

poema. La primera «soledad» se subdivide en dos partes: en el segmento inicial, se narra el naufragio, en la desembocadura del Tajo (Lisboa), de un joven pescador, acogido por un anciano y una joven; la segunda parte acoge el largo discurso del anciano, que explica al náufrago dónde se encuentra, la historia de la ninfa Itade (criptónimo de Ataíde) y cómo esta fue arrebatada a los cielos por los dioses. La segunda «soledad» describe el cortejo fúnebre marítimo, formado por las musas, las tres gracias y otras figuras alegóricas, que entonan, al final, cantos fúnebres. Puede decirse que la primera parte es muy superior a la segunda, porque en aquella predomina un ritmo narrativo sostenido, mientras en esta última hay muy poca acción y un exceso de descripciones y de digresiones.

En general, los poemas de Góngora ejercen su influencia tanto directa como indirectamente en múltiplos lugares de la obra de Melo, pero interesa también recordar que antes de la redacción de *Panteón* ya había compuesto, hacia 1627, otra silva de inspiración gongorina: la *Silva fúnebre primera en la muerte de don Manuel de Meneses*, texto que quedó falto de lima y fue excluido de las *Obras métricas*, pero rescatado hace unas décadas gracias al empeño de Joan Estruch Tobella. Según el estudioso catalán, Melo aprovechó algunos elementos de la estructura y de la temática de la silva juvenil para la composición del *Panteón*.

Llegados aquí, cabe preguntar: ¿es Melo un poeta gongorino o, como propone Antonio Carreira, un «quevediano gongorino»?[8] El poeta portugués tuvo alguna relación con Quevedo, y personalidades como el prestigiado Fray André de Cristo han querido trazar un cierto paralelismo entre sus vidas y sus obras. Así, en la «Epístola a los lectores por un aficionado del Autor y del estudio poético» que puso al *Tercer Coro de las Musas*, «el Cándido, Académico Generoso» (su pseudónimo) no solo señala la conformidad espiritual que parece unir a los dos autores, sino que también lamenta la interrupción irremediable de ese diálogo intelectual vivo: «como del nombre, participaron también de alguna secreta comunidad de influjos de que, por ventura, pudo proceder la buena amistad que se guardaron y consta de algunos versos y cartas que se hallan de uno y de otro, y se podían hallar más si el tiempo y desconciertos de la fortuna de los dos no las hubiesen desviado».[9]

de Dido, el *Panteón* supone una notable maduración del estilo y un mayor dominio de los recursos del lenguaje culterano. Es, sin duda, la mejor y la más ambiciosa plasmación del arte poético de Melo».

[8] «Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo» es el título de un texto de Antonio Carreira publicado en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (2013). Como subraya el estudioso, a pesar de la profunda veneración que tenía por Quevedo, Melo «en lo que no varió poco ni mucho fue en su adoración por la obra de Góngora, cuyos versos y sintagmas, que sabía de coro, esmaltan sus poemas, y que, lejos de constituir robos, son otros tantos tributos de una admiración sin límites, compartida en España, Portugal y América por los mayores ingenios» (Carreira 2013: 32).

[9] *Obras Métricas. El Tercer Coro de las Musas*, «Epístola a los lectores» (Melo 2006: 808).

André de Cristo retoma la defensa apologética del autor contra la acusación de plagio, insistiendo en la sorprendente similitud de estas dos figuras. Lo que está en juego es la creación poética, y en concreto el modelo editorial de la división en nueve partes, tantas como las musas del Olimpo. A ese propósito, el compañero suyo en la Academia de los Generosos declaraba:

> un año antes que en Castilla se publicasen las *Musas* del Quevedo, había así en Portugal llamado a sus obras ya estampadas el Melodino, como se entiende cabalmente de las publicaciones de los mismos Libros: el nuestro del año 1649 y el suyo de 1650. Cosas que ciertamente yo entiendo no han sucedido acaso, y de que será justo avisar a los espíritus que en condenar y argüir discurren velozmente antes que se arrojen a pensar que pudo caber algún género de mala simulación en acciones tan públicas y tan independientes, *siendo todo originado de un secreto concierto y consonancia de genios y de estrellas, no sólo en los ingenios y nombres de estos dos autores, pero hasta en las desgracias, prisiones y émulos, parecidísimos*.[10]

2.

El siglo XVII fue testigo de una extraordinaria proliferación de academias como espacios de sociabilidad cultural, con proyectos muy diversificados, pero de desigual calidad, que podían abarcar áreas como las Humanidades, la música y el ejercicio de las armas o asuntos más triviales. Parece inevitable reconocer que a medida que pasa el tiempo, la dimensión lúdica se vuelve más relevante, con la utilización de temáticas de circunstancia o demonstraciones de ingenio y que el funcionamiento de este tipo de institución se volvió cada vez más burocrático, con sus rituales y minucias reglamentarias. Ya en la época hallamos diversos testimonios cargados

[10] *Obras Métricas. El Tercer Coro de las Musas*, «Epístola a los lectores» (Melo 2006: 808). Si el volumen de *Las Tres Musas del Melodino* realmente salió a la luz en 1649 (aunque la primera de las licencias de impresión está fechada el 11 de noviembre del año anterior), *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas* de Quevedo fue publicado póstumamente por Josef Antonio González de Salas en Madrid en el año 1648 (con indicación del 17 de junio), lo que significa que es, contrariamente a lo que pretendía André de Cristo, anterior. Las «Prevenciones al lector» que acompañan a la edición de Salas nos llevan a pensar que se limitó a cumplir la voluntad expresada en vida por el escritor: «Concebido había Nuestro Poeta el distribuir las Especies todas de sus Poesías en Clases diversas, a quien las Nueve Musas diesen sus Nombres, apropiándose a los Argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una [...] Admití yo, pues, el dictamen de Don Francisco, si bien con mucha mudanza, así en las Profesiones que se aplicasen a las Musas (en que los Antiguos propios estuvieron muy varios), como en la distribución de las Obras que en aquellos rasgos primeros e informes, él delineaba» (Madrid, Diego Díaz de la Cassera, 1648, fl. 5r e 5v). Melo (1970: 67), en el *Hospital das Letras*, es muy perentorio en cuanto a la naturaleza y alcance de la intervención del editor de las *Musas* de Quevedo, pues le hace confesar que nunca había tenido en mente proceder a esa división de los poemas: «Afirmo-vos que tal tenção não tive nunca, pois, como vistes, mostrando-vos muitas vezes os cartapácios dos meus versos, jamais acháreis neles tal nome. Veio depois de minha morte D. Joseph António, meu ilustrador, e quis ordenar, por essa maneira, a procissão dessas ociosidades; mas posso-vos dizer que o não senti menos que as pesadas dissertações com que introduz e explica as seis Musas que manifestou».

de ironía sobre los temas que fueron objeto de discusión en algunas sesiones académicas o sobre la moda de elegir nombres insólitos como medio de identificación. Sirva de muestra el siguiente fragmento de *Academia Teológica, na qual se prova de [sic] que não há assunto mais próprio para discursos académicos do que a suma perfeição do ser divino*, de Rafael Bluteau:

> Deste género de perguntas e questões inutilíssimas são cheios os livros dos Académicos de Itália, e dos títulos que a maior parte dos seus Académicos tomam se vê claramente o pouco caso que neste particular eles fazem dos seus estudos; porque os Académicos de Bolonha se fazem chamar Ociosos; e os de Roma, Humoristas e Fantasiosos; os de Ancona, Caliginosos; os de Milão, Escondidos; os de Génova, Adormecidos; os de Cesena, Ofuscados; os de Bréscia, Ocultos; os de Fabriano, Desavindos; os de Perusa, Insensatos. De gente, pois, que ou é ou quer ser tida por ociosa, fantástica, caliginosa, adormecida, ofuscada, desavinda, insensata, que pode o mundo esperar, senão inutilidades, escuridades, sonolências, desavenças e insânias?[11]

Por su ironía, estas palabras ilustran el poco aprecio que la crítica del siglo XVIII tenía por este tipo de producción literaria y artística, considerándola, en la mayoría de los casos, inútil. Ya en el siglo anterior, Manuel de Faria e Sousa afirmaba, en sus *Noches Claras*, que las academias se habían convertido en una forma de «nueva caballería»: «Cuantos poetas revientan por ver divulgados sus nombres en letras de molde, o por menos, tener entrada en las academias, piensan algunos que tienen mejor silla en el Parnaso; como si acá por fuera nos no dijeran sus obras el lugar que les cabe».[12] Para Edgar Prestage, el más prestigiado biógrafo de Manuel de Melo, aunque no se puede decir que la actividad académica haya sido inútil, porque «animava ao estudo dos bons auctores e espalhava a cultura na classe dirigente», la «orientação critica foi sem duvida errada, contribuindo para fortalecer o chamado Gongorismo na literatura Portugueza». En palabras del erudito británico, «não foi na Academia dos Generosos que [Melo] deu as provas verdadeiras do seu talento».[13]

Traemos ahora a colación las silvas producidas en ese entorno académico. La extensa Silva VIII (484 versos), cuya epígrafe reza: *Sendo o autor nomeado presidente da academia, em falta de quem não aceitou a presidência, em ũa quinta-feira, para orar ao domingo*, fue muy probablemente presentada a la Academia de los Generosos de Lisboa «no primeiro/ dia do ano e dia de janeiro» de 1662 y viene acompañada del soneto con el *incipit Dar bons anos a tantos soberanos*. Esta

[11] Bluteau (1728: 328).

[12] Faria e Sousa (1674), Primera noche, Palestra II («Que es noche, y la conveniencia que tiene con el estudio. Para las Academias, y nueva Caballería»).

[13] Prestage (1914: 326-327).

Academia, muy activa desde 1647 hasta 1667, es de lejos la más relevante de las que se formaron a lo largo del siglo en el contexto portugués.[14] El autor utiliza aquí el marco ficticio del viaje al monte Parnaso y del contacto con los personajes míticos que inspiran la creación literaria, Apolo y las Musas. El dispositivo de ficción que permite este ascenso o permanencia en el Parnaso es el sueño, pero el tono discreto y jocoso se advierte desde la exposición del propósito y tema de la composición:

> Toda a noite passei no pensamento
> os livros revolvendo, cento a cento;
> dormi sem mais contenda,
> e pois quem dorme, dorme-lhe a fazenda,
> já de vo-lo contar não me envergonho,
> vem, e que faço? Sonho.
> Ora eis que sonho? Sonho que me vira
> pedindo-lhe no Céu a Apolo a lira.[15]

Proliferan, sobre todo en el Bajo Barroco, los comentarios paródicos provocados por la reiteración de un mismo motivo literario, como este bien conocido del sueño. Véase por ejemplo el remedo burlesco de códigos y convenciones ya caducos o risibles que propone Fray Lucas de Santa Catarina y a los que pretende destruir con su ironía: «foi raro o Presidente que não adormeceu tendo entre mãos a cuidadosa tarefa de sua oração [...] Graças ao primeiro Presidente que deu em sonhar, que já não pode fazer um homem maior diligência que dormir: temos sonho, temos assunto».[16]

A menudo, los requisitos y circunstancias de la creación literaria se reiteran en forma de comentarios metapoéticos a que se suma la multiplicación de todo tipo de juegos mentales y verbales, como se ve en este fragmento a propósito del término 'silva':

> Para que lhe não peça estreita conta
> de me pôr nesta afronta,
> sendo um poeta velho, centanário,
> do que fui tão contrário

[14] La Academia dos Generosos no realizó un registro sistemático del contenido de las sesiones y de los miembros que participaron en ellas, pero es posible reconstruir parte del trabajo realizado a partir de algunos documentos, manuscritos e impresos, que han llegado hasta nosotros. En el primer caso, debemos tener en cuenta dos códices que, bajo el título de *Academias dos Generosos que se comessárão a celebrar em 23 de Outubro de 1660 em casa de D. An.to Alvẽs da Cunha Secretario da ditta Academia dedicadas a seu patrono S. Antonio* (Cód. 5864) y de *Orações, Certamen e Versos que se fizerão á colocação da Aula Nova da Academia dos Generosos de Lix.ª* (Cód. 6374), se encuentran en la Biblioteca Nacional de Portugal, y otro perteneciente a la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra.

[15] Melo (2020: 384-385).

[16] Santa Catarina (1704: 119).

que, deitando-me ontem no meu leito
Dom Francisco Manuel, sem mais respeito,
hoje, com novo espanto,
Dom Francisco da Silva me levanto,
da silva que, segundo há de ser lida,
ũa vez reprovada, outra aplaudida,
de todos os que a lerem neste ensejo
silva há de ser de vária lição vejo.[17]

En la parte final se insertan comentarios sobre el proprio poema, pero en el último verso es clara la alusión al libro de Pero Mejía, *Silva de varia lección* (1542): «silva há de ser de vária lição vejo». El término 'silva' aparece en los títulos de diversas obras españolas del siglo XVI: *Silva de varios romances* (Zaragoza, 1550-1551); *Silva curiosa*, de Julián de Medrano (1583), pero la más conocida es la de Mejía. En estas obras, sin embargo, la palabra 'silva' parece significar simplemente compilación o agrupación de cosas diversas. Un poco más tarde, el término parece estabilizarse con el sentido de composición con variedad métrica, a menudo un poema que combina endecasílabos y heptasílabos.

Se ha señalado, incluso a propósito de la tradición estaciana, la relación profunda entre la silva y el género retórico epidíctico. Junto al deliberativo y al judicial, lo epidíctico (o laudatorio) es uno de los tres *genera causarum* establecidos por la Retórica (Aristóteles *Retórica*, 1358b; *Retórica a Herenio*, I.2; Cicerón *De or.* II, 42-43; Quintiliano *Inst. Or.* III, 3.14-15). La función del epidíctico es alabar o reprochar a alguien o algo. En la práctica oratoria, este tipo de argumentación se utilizó tanto de forma independiente, como en el caso de los elogios fúnebres y de los panegíricos, por ejemplo, y también como parte de discursos deliberativos y judiciarios, en los que podría ayudar en la defensa o enjuiciamiento. Contrariamente a una opinión que parece haber sido común incluso en la Antigüedad, el uso del género epidíctico no debe considerarse simplemente ornamental o vacío. Esta concepción de lo epidíctico solo como práctica de exhibición oratoria y, por tanto, de menor valor, puede incluso haber surgido principalmente de otra tradición de discursos elogiosos: los de carácter exclusivamente literario o ficcional.

Además del dispositivo ficcional del viaje al Parnaso, el poema de Melo tiene, en efecto, como centro de interés la alabanza de las virtudes y de la cultura de los académicos. La lista de los elogiados es extensa, pero cabe subrayar un grupo de cuatro figuras más destacadas: António de Sousa de Macedo, João Nunes da Cunha, Francisco Correa de Lacerda e Fray André de Cristo. En especial, este último tiene

[17] Melo (2020: 381).

la particularidad de ver su nombre asociado a algunas obras publicadas a lo largo del siglo XVII en cuanto crítico literario o comentarista. En la citada «Epístola a los lectores» (*El Tercer Coro de las Musas*) propone una reflexión sobre la actividad poética de Melo y la defensa apologética de su valor contra las acusaciones de plagio. Como «aficionado del autor y del estudio poético», intenta por todos los medios desmontar una de las más persistentes: la que tendía a acercar ciertos aspectos de la obra de Melo a la de Francisco de Quevedo. Fray André de Cristo manifiesta abiertamente su intención de ofrecer un prólogo y no un panegírico, pero lo cierto es que todo vuelve al engrandecimiento de la fama del autor. Inicialmente informa que los versos que luego le fueron presentados constituían solo una pequeña parte que había podido salvar de un conjunto mucho más significativo que, por negligencia, pudor o diversos incidentes en la vida del autor, no habían alcanzado la forma definitiva. Luego enumera autores e instituciones de varios países europeos que, mediante la lectura atenta, la traducción o el uso directo del material, mostraron aprecio por el trabajo de Melo y ni siquiera excusa el enfrentamiento con figuras destacadas de la literatura europea: Camões, Góngora, Quevedo o Tasso. Destaca también el decoro que supo mantener entre temas, metros y estilos en muchas de sus composiciones, reunidas en la edición de 1665 bajo la égida de cada una de las nueve musas. En definitiva, el objetivo de este texto es consolidar la imagen de un hombre de prestigio en la Republica de las Letras.

Por todo eso, y sin siquiera poner en duda los méritos intrínsecos del homenajeado, los versos dedicados a André de Cristo en la Silva VIII representan una justa retribución por sus comentarios a los textos del Melodino:

> Esquecera-me André culto, excelente?
> Esse só me esquecera?
> Mas lembrar-mo pudera,
> se me esquecera, nossa esfera ardente
> de estrelas, porque em dando a Musa às velas,
> sempre foi unha e carne co as estrelas.
> Mestre sempre será tão sinalado
> que, apenas na cadeira está sentado,
> quando, em lhe dando um jeito,
> já lhe fala Aristóteles no peito
> por sábias catacrésis,
> por cultas metalésis,
> números, homistíquios e cisuras,
> por doze tropos e por mil figuras.[18]

[18] Melo (2020: 398).

Aristóteles (vamos a aprovechar la sugerencia del texto) sostenía que el principal recurso argumentativo de la epidíctica es la amplificación, o sea, la capacidad de aumentar, a través del discurso, la importancia de las acciones de la persona alabada, haciéndolas más relevantes y más bellas (*Retórica*, Libro I, 1368a). En este caso, la enumeración de términos técnicos del dominio de la retórica y del estudio poético permite reforzar la imagen de prestigiado comentarista.

Ya sabemos que en el poemario de Melo la imitación más cercana de Góngora se da en el *Pantheón* (1650), mientras que en el resto hay constantes citas y préstamos. Una de esas citas, proveniente de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (estrofa XIII), aparece incrustada con naturalidad en este mismo poema:

> Pois esse novo terno
> de poetas alterno
> – um Faria, um Bulhão, outro Pereira –
> já canta de maneira
> que é bem justo que nele se presuma
> *el terno Venus de sus Gracias suma*.[19]

En ciertas ocasiones, a la perspectiva epidíctica (el elogio de una figura) se suma otro elemento temático diferente. Es el caso de la Silva XVI, una composición de tono noble que tiene por centro de interés la figura de un «nuevo ministro» promovido a un oficio relevante, pero que introduce el tema del desengaño, relacionado con los males de la corte y la ingratitud de los poderosos.[20]

La Silva IX se presentó a los Generosos de Lisboa el jueves 5 de enero de 1662, es decir, al mismo tiempo que la anterior, bajo la presidencia de Melo. Hay una versión manuscrita de este poema, con el título *Oração da segunda academia desta presidência: kalendário festivo deste ano,* conservada en el Manuscrito 114 de la BGUC, con algunas variaciones textuales en comparación con la edición de 1665. Para la comprensión de la parte inicial del poema, es fundamental tener en cuenta los juegos con el "k" (kapa/capa) como designación de letra que realza una serie de efectos estilísticos:

> Pois tomastes por postres, o outro dia,
> senhores, com aplauso e alegria,
> um famoso pronóstico lunário,
> ouvi-me hoje este pobre kalendário,
> bem que, para reger métricas lendas,

[19] Melo (2020: 393).

[20] Cf. «Atento así a las fatigas tuyas,/ político, filósofo y cristiano,/ al que sube también tu monte altivo/ con el grito le ayuda y con la mano,/ prudente y compasivo/ responde al que suspire:/ mira que en alto estás, mírate y mira» (Melo 2006: 281-282).

as Lũas servem mais do que as kalendas,
por ser letra que a todo o poeta escapa,
já no alfabeto do vestido, a kapa;
mas nunca mente de poeta algũa,
ou com kapa ou sem kapa, escapa à Lũa.[21]

A continuación, el autor promete presentar a sus compañeros académicos «un calendario, tan devoto» y lo que sigue es, de hecho, una enumeración de las principales festividades del calendario litúrgico («Cinza»; Quaresma; Páscoa; «Acensão»; Pentecostes; Corpus Christi; Têmporas; «Avento»). Pero, una simple evocación de las fechas no sería suficiente para agradar e impresionar a los discretos oyentes. En clave ingeniosa y aguda se proyecta cierto margen de gozo estético que no impide, sino más bien estimula, la indagación conceptual. Se ve muy claro por ejemplo en la estrofa dedicada a la Ascensión, jugando con la dimensión teológico-doctrinal y con la social:

A festa da Acensão com grão mistério
achamos pelo douto magistério
em junho celebrada;
festa dos homens mais hoje imitada,
porque, por ũa vez que, peregrino,
sobe o Senhor divino
da baixa Terra às cândidas alturas,
querem hoje também tantas criaturas
às alturas subir, que não merecem;
sem falta que se esquecem
que do muito voar foram caídas,
que do muito subir foram deitadas
outras muitas criaturas lá criadas,
melhor que estas criaturas cá nascidas.[22]

A pesar del tono celebrativo que predomina en esta silva, la sátira mordaz aparece en algunos sectores del texto para denunciar vicios o corrupciones morales e intelectuales, como se puede ver también en el fragmento siguiente:

De mais a mais, afirmam cem autores
das rubricas palpáveis e visíveis,
são este ano movíveis
todas as festas dos aduladores
a príncipes, ministros e senhores,

[21] Melo (2020: 401-402).
[22] Melo (2020: 405).

e que, nos peitos míseros adonde
a cobiça mais arda,
os mais dos dias hão de ser de guarda
de tudo o que no cofre se lhe esconde;
que serão de jejum e de vigília
para quem mais ouvidia ou virgília
aqueles mesmos dias, abundantes
de fatais consoantes.[23]

Aquí se insinúa la cuestión de la adulación y de los falsos panegíricos o, si se quiere, de la utilización de la actividad literaria como instrumento de promoción social. La cuestión era, de hecho, delicada, porque el mecanismo de producción literaria se basaba, en gran medida, en un sistema complejo de protección y mecenazgo. A la hora de elegir una figura influyente de la corte o un individuo con notable poder económico, el autor podría cosechar grandes beneficios, ya sea en términos de prestigio o en términos financieros, pero no dejaba de contribuir al engrandecimiento de la imagen de quienes tan generosamente lo apoyaba. Como resulta claro, «ouvidia» y «virgília» son formas verbales elaboradas a partir de los nombres de los dos poetas clásicos (Ovidio y Virgilio) y su inclusión en el texto pretende criticar la demasía de autores atrevidos y ambiciosos.

Leyendo el poemario de Melo se percibe su afición hacia la música, con el cultivo de varios géneros lírico-musicales (madrigales, tonos, idilios…) y con la elaboración de poemas compuestos para el canto o la recitación con acompañamiento musical, como se puede concluir por varias indicaciones («con música»; «para cantarse»; «puesto en música»; «para cantarse al uso»). Y también es verdad que una parte significativa de su poesía festiva fue concebida para ser cantada en un entorno cortesano.[24]

En la *Viola de Talia* ya tenemos que reseñar otro poema en el que aparecen alusiones musicales: la Silva X, *Convidando a um amigo para que, com os seus músicos, acudisse à academia da música e poesia*, probablemente compuesta en el momento en que Melo estaba preso en el Castillo de Lisboa. El texto, sobre todo por el uso que hace de términos técnicos vinculados a la práctica del duelo (p. ej., «desafio», «padrinhos»; «em riste»), revela una atmósfera de justa poética, agónica y tensa, que pone en confrontación la capacidad ingeniosa de cada uno de los participantes. Véase, por ejemplo, el fragmento:

[23] Melo (2020: 407).

[24] Sobre la importancia de la música en la creación poética de Melo, véanse los estudios de Josa y Lambea (2001), Martínez Pereira (2006) y Picado (2012).

Sabei que o Dom Francisco de Castelo,
o de estilo murzelo,
– porque, antre termos duros,
são poetas murzelos os escuros –
com um romance em riste
de seis palmos de chiste
vos desafia para as seis da noute.
Porém eu merecia muito açoute,
pois querendo dizer-vos que viésseis
no coche e que esses músicos trouxésseis,
bem pudera dizer seis *de la noche*,
já que falava em coche.
Mas outra melhor temos, que me esquece,
que dizendo-vos ia...
por ventura dir-m'-eis que vos dezia?
Ah, si, já me parece!
Lembre-me Deus em bem que é desafio,
e de só falar nele fiquei frio;
enfim, senhor, paciência,
que eu nunca fujo em trova, na pendência.[25]

Describe la actividad literaria, más concretamente la creación y la discusión pública de poemas, utilizando elementos propios del combate como base de la analogía, porque se trata de una permanente disputa entre hombres de agudo ingenio que intentan, a cada nuevo lance, subyugar a su(s) adversario(s). Por otro lado, el autor ironiza con su propio estilo, el «estilo murzelo», considerándolo oscuro: «antre termos duros, / são poetas murzelos os escuros». De hecho, el deseo de oscurecer el sentido de los versos para generar un grado mayor de dificultad llegaba a convertirlos en complejos enigmas que había que descifrar.

En ese contexto sociológico de disputa por una expresión verbal singular, el desafío se lanza a Rui Fernandes de Almada, que apareció elogiado en la anterior Silva VIII (v. 256) por sus calidades —«presença, humor, música e Musa»— y a los músicos cantores que tenía a su servicio:

traga Vossa Mercê por seus padrinhos
aqueles quatro anjinhos,
Brito, Lima, Morais, Manuel Carvalho;
que a todos hei de dar muito trabalho,
segundo os versos cá vão trabalhosos
e os moços são, para os cantar, gulosos.[26]

[25] Melo (2020: 408).
[26] Melo (2020: 409-410).

Seguramente, muchos de los poemas de Melo llamarían la atención de los músicos de la época, como se percibe por la presencia de uno u otro ejemplo en el *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, estudiado por Lola Josa y Mariano Lambea (hay tres poemas de Melo en este cancionero), pero no es habitual que los poetas mencionen a los artífices de las músicas que acompañan sus poemas. El ingenio aguzado y versátil ganaba así otra coloración con la estrecha proximidad que la poesía y la música tenían en la época. El interés de Melo por este arte y en articulación con el modelo de la silva también se confirma por otro poema titulado *Coro de ninfas, prevenido a la música del Juicio de Paris*,[27] que se relaciona directamente con dos textos de *Obras Métricas*: el romance IX, que lleva por título *El juicio de Paris, prevenido a la loa cantada de una real comedia* y el *Prólogo heroico para una comedia en música, o drama, cantada* (*La Fístula de Urania*, IX Musa).

Como es sabido, a principios del siglo XVII, la poesía de certámenes se ha generalizado por toda la península. Podemos, sin mucha dificultad, encontrar huellas de la actividad de Melo como juez o árbitro de certámenes y justas poéticas, realizadas o no en contexto académico, en las *Cartas Familiares*. Uno de los mejores ejemplos, en nuestra opinión, es el que se encuentra en la carta 109 con la indicación «Sentenceando um certâmen poético», no solo por las indicaciones precisas que da sobre la calidad de los textos analizados, sino también por las consideraciones generales que hace sobre la tarea de juzgar:

> A silva que começa «Ciega la vista, absortos los oydos» é grande e gasta muitos versos debalde. Parece mais cómica que lírica. Quem diz muito encontra do bem e do mal: por toda ela há de tudo, cousas dignas de prémio e de censura. O nono verso do quarto termo é falidíssimo. O nono do quinto indigníssimo pela frásis e pensamento. O último verso do termo antepenúltimo pecou assaz contra o dialético castelhano. Tem contudo pensamentos expostos com gala e claridade. Erra com os muitos nos nomes, defeito, a meu juízo, bastante a perder o preço; mas visto como quase todos caíram neste desatento, e na silva há merecimentos que a fazem digna de prémio, lhe julgo o das silvas.[28]

Cierran el certamen, como era habitual en el género, el vejamen y la distribución de premios. Los vejámenes se desarrollaban en un tono alegre y desenfadado que permitía al juez la crítica mordaz de las composiciones y autores presentados o su alabanza.

[27] Melo (2006: 952-953).
[28] Melo (1981: 148).

3.

Para hombres como Melo, el agudo ingenio suplantaba la comicidad baja, si no grosera, pero la práctica cortesana no siempre se regía por el uso moderado y controlado de la risa. El fenómeno de la risa es más relevante de lo que a simple vista se imagina a la hora de caracterizar un estrato social o la posición que ocupa un determinado sujeto en él. Hasta cierto punto, podemos decir que la utilización de material risible funciona como barómetro de las convicciones ideológicas o de los constreñimientos éticos y morales que pesan sobre el individuo. Reflejo evidente de ello mismo es, sin lugar a dudas, la sintomática ausencia de términos o expresiones toscas o escabrosas en los textos de Melo; prefería una actividad literaria discreta y jocosa, hecha de *sales*, pero sin el asco de palabras viles. Antes del acto de escritura tiene lugar una actividad de filtrado que bloquea el surgimiento de *risibilia* que, por su naturaleza excesiva o viciosa, no tienen espacio en una práctica cortesana decorosa.

La Silva XX *De entretenimento a una D. de Madrid, estando ausente* se caracteriza por un acentuado enfoque burlesco a través de la extravagante deformación del género epistolar. Esta «carta de burlas, que se escribe / a cierta dama, que en la corte vive», como se advierte al inicio del poema, se construye como un tejido de burlas en torno a la trivialización de la carta de amores, que tantos éxitos había cosechado. El comentario metapoético sobre la fuerza o la adecuación del consonante es un motivo recurrente en las burlas literarias y mecanismo eficaz para producir versos discretos y jocosos:

> Partí, señora, de Madrid el día,
> noche quiso dictar la musa mía,
> mas como el consonante de la noche,
> como una mula, tira por un coche,
> y yo no partí a coche, sino a mula,
> por eso aquí la pluma disimula
> el llamar día un día de partida.[29]

Melo aborda también otra faceta tradicional de la carta amorosa, pero en clave paródica: su delicado proceso de elaboración que exigiría, según los preceptos del *ars amandi*, soledad y secreto, pero que aquí resbalan hasta la más completa trivialización:

> En fin, salí de allá, el sol se estaba
> viendo que me salía y me quedaba,
> que es otro tanto como hender un pelo,

[29] Melo (2006: 290).

mas niégueme, también viene aquí a pelo
lo que dijo el Marino,
en paz de Lope, que fue el adivino,
por más que el Monseñor jure o suspire:
«Gire e restar, en el restar partire,
partir senz'alma, e gir con l'alama altrui,
haver un cuor, e dividirlo en dui,
e morir de dolor senza morire».[30]

En la parte final del fragmento, cita los cuatro primeros versos de una traducción hecha por el poeta Giambattista Marino, castellanizando un tanto el idioma italiano. Marino tradujo varios poemas de autores españoles incluyendo el soneto de Lope que empieza «Ir y quedarse y con quedarse partirse».[31]

La actividad poética queda sometida a la erosión burlesca y uno de los mecanismos generadores de la risa es precisamente el comentario metapoético que pone de relieve aspectos prácticos de la elaboración del texto:

compóngome despacio,
y voyme de el espejo al cartapacio,
visítole y le uñeo copla a copla,
y si la musa sopla,
sin perlas ni granates,
hago en dos versos cuatro disparates,
que aunque en estilo terso
bien se caben a dos en cada verso;
copleo hasta el gollete, es hora, y luego
tocan en Roma a fuego,
de cuyas llamas, el Nerón vengado,
sale un capón asado;
siendo, tal vez, en otras mil tareas
morcilla Anquises, perdigón Eneas;
tal vez hasta es de fresno
un asador, sin perdonar torrezno.
A la guerra no atiendo,
porque ni ella me entiende, ni yo la entiendo.[32]

Con la inserción de personajes (Nerón, Anquises y Eneas) y de motivos líricos de un entorno literario e cultural elevado en un marco costumbrista se produce

[30] Melo (2006: 290-291).

[31] Interesa recordar el texto original de Lope: «Ir y quedarse y con quedar partirse,/ partir sin alma y ir con alma ajena,/ oír la dulce voz de una sirena/ y no poder del árbol desasirse».

[32] Melo (2006: 293).

un rebajamiento jocoso con evidente efecto burlesco. Atendiendo a los últimos versos citados y también a otras alusiones a Zaragoza al inicio y al final del poema, es probable que esta silva haya sido compuesta en 1640 durante una permanencia del autor en aquella ciudad poco tiempo antes de la campaña militar en Cataluña bajo las órdenes del Marqués de Los Vélez.

4.

A modo de conclusión, vale la pena recordar que, a pesar de su escaso número (en total, diez composiciones, incluyendo el *Panteón* y la inacabada *Silva fúnebre*), se reúnen aquí algunos de los principales temas que preocupan a Francisco Manuel de Melo: la creación literaria; el desengaño; la crítica social y moral; los chistes y burlas; las relaciones interartes; la muerte y los panegíricos fúnebres. Por otro lado, una muestra insuperable de la experimentación ingeniosa típicamente barroca que testimonia un evidente deseo del autor por divertir a un público social y culturalmente diverso. Palabra viva y flamante, hecha condición esencial para agradar e impresionar a los lectores y, sobre todo, a los oyentes, una vez que es en el campo de la oralidad donde se encuentra su terreno predilecto. La reapropiación de la silva en cuanto modelo poético, sin embargo, mantiene la temática heterogénea, circunstancial, y las huellas de la retórica epidíctica, pero también añade otros elementos novedosos, como el comentario metapoético o los efectos de risibilidad. A mi modo de ver, Melo maneja el modelo poético con soltura y buen ritmo, pero lo que más sorprende es la propensión a la reflexión metaliteraria.

Bibliografía

Academias dos Singulares de Lisboa dedicadas a Apolo. Primeira Parte, Lisboa, na Oficina de Manuel Lopes Ferreira, 1692 e Academias dos Singulares de Lisboa, divididas em dezoito concursos, em que se inclui um certamen académico. Tomo segundo, Lisboa, na Oficina de Manuel Lopes Ferreira, 1698.

Ares Montes, José Ares (1956): *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid: Gredos.

Aristóteles (2006): *Retórica*, trad. Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto y Abel do Nascimento Pena, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Bernat Vistarini, Antonio (1992): *Francisco Manuel de Melo (1608-1666). Textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears-Servei de Publicacions i Intercanvi Cientific.

Bluteau, Rafael (1728): *Prosas portuguezas, recitadas em differentes congressos academicos*, Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio da Sylva, 2 vols.

Carreira, Antonio (2013): «Un quevediano gongorino: Francisco Manuel de Melo», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea: actas del IX*

Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011), Université de Toulouse-Le Mirail: Presses universitaires du Mirail, pp. 11-34.

Cutler, Charles M. (1971): *Dom Francisco Manuel Melo and Francisco de Quevedo: a study in litterary affinity*, Tesis Doctoral, University of Michigan.

Cutler, Charles M. (1974): «Melo and Quevedo's views of each other's writings in the Hospital das Letras», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 16. 1, pp. 5-20.

Egido, Aurora (1990): «La silva andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las Obrecillas de Fray Luis)», en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga: Diputación Provincial.

Estruch Tobella, Joan (1983): «Un poema gongorino (inédito) de F. M. de Melo», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas y Milagros Rodríguez Cáceres (eds.), *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a J. M. Blecua Teijeiro*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 155-168.

Estruch Tobella, Joan (1985): *Vida y obra de Francisco Manuel de Melo*, Barcelona: Centre de Publicacions, Intercanvi Científic i Extensió Universitària.

Estruch Tobella Joan (1991): «Un muestrario de la poesía barroca portuguesa: *As Segundas Três Musas*, de Francisco Manuel de Melo», *Quadrant*, 8, pp. 5-31.

Estruch Tobella, Joan (1994): «Cuarenta sonetos manuscritos de Francisco Manuel de Melo», *Criticón*, 61, pp. 7-30.

Estruch Tobella, Joan (1993): «Tras las huellas de las soledades: el *Panteón*, de F. M. de Melo», en Manuel García Martín et al. (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 331-338.

Faria e Sousa, Manuel de (1674): *Noches claras divinas y humanas flores compuestas por Manuel de Faria y Sosa… y por el mismo añadidas y emendadas en esta impression*, Lisboa: en la officina de Antonio Craesbeeck de Mello.

Kallendorf, Hilaire y Craig Kallendorf (2000): «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, pp. 131-168.

Josa, Lola y Mariano Lambea (2001): «Poemas para música de Francisco Manuel de Melo», *Bulletin Hispanique*, 2, pp. 427-448.

Orações, Certamen e Versos / Que se fizeraõ â Colocação da Aula Noua / Da Academia dos Generozos de Lix.ª [Com assinatura de] António Alvares da Cunha (Códice 6374, BNL).

López Bueno, Begoña, ed. (1991): *La silva*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Martínez Pereira, Ana (2006): «Poesía y Música», en Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho (coords.), *Obras Métricas*, Braga: APPACDM, vol. I, pp. XLIII-XLIX.

Melo, Francisco Manuel de (1649): *Las Tres Musas del Melodino. Halladas por Don Francisco Manuel. Que por su industria recogio y publica, Henrique Valente de Olivera* […] En la Of. Craesbeeckiana. Por Henrique Valente de Olivera y a su costa. Año 1649.

Melo, Francisco Manuel de (1650): *Pantheón a la immortalidad del nombre: Itade. Poema trágico... dividido en dos Soledades*, Lisboa: Oficina Craesbeeckiana.

Melo, Francisco Manuel de (1665): *Obras Metricas de Don Francisco Manuel, al Serenissimo Señor Infante Don Pedro*. En Leon de Francia. Por Horacio Boessat y George Remeus.

Melo, Francisco Manuel de (1970): *Le dialogue «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, ed. Jean Colomès, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português.

Melo, Francisco Manuel de (1981): *Cartas Familiares*, ed. Maria da Conceição Morais Sarmento, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Melo, Francisco Manuel de (2006), *Obras Métricas*, coords. Maria Lucília Gonçalves Pires y José Adriano de Freitas Carvalho, Braga: APPACDM, 2 vols.

Melo, Francisco Manuel de (2020): *As Musas Portuguesas. As Segundas três Musas das Obras Métricas*, ed. Evelina Verdelho, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Picado, Rosa Teresa Paião (2012): «A música nas obras métricas de D. Francisco Manuel de Mello», en *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*, Coimbra: IUC.

Prestage, Edgar (1914): *D. Francisco Manuel de Mello. Esboço biographico*, Coimbra: Imprensa da Universidade (reed. fac-simile, Lisboa: Fenda, 1996).

Rivers, Elias L. (1998): «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, pp. 249-260.

Santa Catarina, Frei Lucas de (1704): *Seram Politico, Abuso emendado, Dividido em três Noites para divertimento dos curiosos*, Lisboa: na Officina de Valentim da Costa Deslandes.

Silva Pereira, Paulo (2007): *D. Francisco Manuel de Melo e o modelo do 'cortesão prudente e discreto' na cultura barroca peninsular*, tesis doctoral, Universidade de Coimbra.

Silva Pereira, Paulo (2018): «Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en la obra poética de Francisco Manuel de Melo y de Manuel de Faria e Sousa», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6. 2, pp. 117-161.

El retrato satírico-burlesco en las silvas de Catalina Clara Ramírez de Guzmán[1]

Antía Tacón García
Universidade de Santiago de Compostela

El presente artículo pretende examinar la producción poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, escritora extremeña del siglo xvii, a la luz de las tres composiciones en silvas que se conservan de su autoría. Con este fin, se ofrecen en primer lugar unas breves consideraciones en torno a la compleja relación establecida entre las mujeres y la escritura durante el Siglo de Oro; en especial, se presta atención al género satírico, que Ramírez de Guzmán cultivó en abundancia. A continuación, se hacen algunas primeras observaciones acerca del perfil autorial de esta escritora, de su obra literaria y de su estilo poético, muy influido por el de Francisco de Quevedo. Una vez se han sentado estas bases, se ahonda en cada uno de los aspectos anteriores empleando como punto de partida las tres silvas seleccionadas, esto es: dos retratos satírico-burlescos y un tercer texto en el que la autora se resiste a enviar un autorretrato en verso a un poeta de su mismo círculo.

Es preciso empezar, pues, recordando que la actividad literaria de las mujeres a lo largo de la Edad Moderna se vio restringida y condicionada por su posición

[1] Este trabajo forma parte del proyecto de tesis «Dramaturgas del siglo xvii: estudio de los personajes de la comedia nueva», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso y financiado por las Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Es también resultado del proyecto «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) del Programa Estatal de Generación del Conocimiento, del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

de subordinación en una sociedad que las consideraba inferiores desde el punto de vista moral e intelectual; que las apartaba de la educación superior; y que veía con reticencia la palabra pública femenina, ligada por los moralistas a un deseo de exhibición asimilable a la promiscuidad sexual. No obstante, hubo mujeres, procedentes sobre todo de las clases urbanas acomodadas, que desafiaron estos obstáculos. Tanto es así que se habla de una auténtica eclosión de la escritura pública femenina en la Península Ibérica durante el siglo XVII; en particular, a partir de la impresión en 1588 de las obras de Santa Teresa de Jesús. Por su prestigio y éxito editorial, esta se convirtió en un primer modelo de escritora socialmente aceptable, reconocida y susceptible de imitación en el contexto histórico del Siglo de Oro, allanando el camino a las generaciones más jóvenes.[2]

No obstante, las autoras del Siglo de Oro no participaron por igual de todos los géneros y subgéneros literarios. Aunque muchas cultivaron la poesía, fueron muy pocas las que compusieron versos satírico-burlescos. De hecho, Baranda (2005: 170, nota 67) considera la sátira la «última conquista hecha por la voz femenina en la progresiva apropiación del discurso poético», mientras que Schwartz (1994: 386), tras recordar que el género satírico se hallaba «conectado desde la época romana con los discursos autoritarios de la filosofía moral y, ya en la época áurea, de la prédica religiosa», se pregunta «cómo construyeron sus voces satíricas estas escritoras, a las que, en tanto mujeres, les estaban vedados el debate público, la enseñanza y la predicación». En este sentido, debe tenerse en cuenta que, por los motivos antes apuntados, la gran batalla de las escritoras de la temprana modernidad consistió precisamente en dotarse de autoridad, entendida esta como «el reconocimiento que el sujeto emisor es capaz de conseguir para su discurso, lo que afecta a su eficacia, a los límites de su valor coactivo sobre sus destinatarios y a las posibilidades de difusión del mismo» (Baranda 2005: 128). Si satirizar implica censurar o ridiculizar a quien se sitúa para ello en una posición inferior, no resulta sorprendente que pocas mujeres se sintiesen lo suficientemente cómodas en su posición autorial como para cultivar este subgénero poético. Entre quienes se atrevieron a hacerlo se cuentan, por ejemplo, las poetas Sor María de Santa Isabel, Justa Sánchez del Castillo, Francisca Páez de Colindres y la que ahora nos ocupa: Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

Ramírez de Guzmán nació en 1618 en el seno de una de las familias más influyentes de Llerena, ciudad extremeña donde residió hasta su muerte, acaecida en torno a 1684. Nunca se casó ni tomó los hábitos —poseía la suficiente fortuna personal como para no verse obligada a hacerlo— y todo indica que participó muy activamente de la vida intelectual y literaria del lugar, interviniendo en reuniones

[2] Esta cuestión ha sido ampliamente estudiada por Baranda (2005).

académicas e intercambiando textos con otros amantes de la pluma. Fue autora de una novela pastoril hoy perdida, titulada *El extremeño*; de una comedia también extraviada, que fue blanco de las críticas del escritor sevillano Fernando de la Torre Farfán, defendiéndose Ramírez de Guzmán en un romance; de unas décimas impresas en los preliminares de la *Vida, virtudes y dones soberanos del venerable y apostólico padre Hernando de la Mata*, de fray Pedro de Jesús María (Málaga, 1663); y de un total de 116 poemas que se conservan en dos misceláneas manuscritas de la Biblioteca Nacional de España.[3] Se trata de composiciones de métrica variada (décimas, romances, redondillas, sonetos, silvas...), si bien Borrachero y McLaughlin (2010: 133) detectan una «preferencia [...] por los metros populares y los versos de arte menor» que, a su juicio, «probablemente refleja ciertas inseguridades sobre su quehacer poético, desarrollado sin supervisión formal y sin el estímulo del grupo de iguales». En este sentido, importa señalar que se conserva una décima de Ramírez de Guzmán en la que, según reza el epígrafe, le ruega a un pariente que le corrija precisamente «una silva, que fue la primera que hizo», temerosa de que, si se le niega la ayuda, «[...] más que a mala comedia, / a mi silva, silbarán» (VII, vv. 9-10). Así pues, esta forma, que desde luego no formaba parte del acervo de metros populares, parece haberle causado cierta inquietud a Ramírez de Guzmán, aun cuando su aparente aprensión podría responder a un mero ejercicio de *humilitas*. Por otra parte, en su producción poética se revela una alta proporción de textos satírico-burlescos; entre ellos, el soneto «A un hombre pequeño», que comienza «Átomo racional, polvo animado, / instante humano, breve abreviatura» (vv. 1-2), es probablemente el más conocido, tras incluirlo José Manuel Blecua (1982) en su antología *Poesía de la Edad de Oro*.

El estilo poético de Ramírez de Guzmán, que se ha calificado de «conceptismo moderado» (Caballé 2004: 435), ha llevado a la crítica a atribuirle una significativa influencia quevediana. Por ejemplo, Joaquín de Entrambasaguas (1929: 41), primer editor moderno de la autora, describe «un estilo conceptista siempre alejado del mal gusto, y legítimo hijo de Quevedo». Astrana Marín llegó a sugerir que Francisco de Quevedo y Ramírez de Guzmán podrían haberse conocido en un hipotético viaje a la corte de la llerenense, quien tal vez habría inspirado un soneto laudatorio al madrileño.[4] Tales conjeturas, de escaso fundamento, fueron descartadas ya por Gazul

[3] Tomo estos datos sobre la vida y obra de la autora de Borrachero y McLaughlin (2010), por cuya edición cito los poemas de Ramírez de Guzmán en el presente trabajo. Los códices que contienen la obra de la poeta llerenense son los Mss. 3884 y 3917 de la Biblioteca Nacional de España. Las únicas obras que estos investigadores no mencionan son la comedia y el romance vinculado a la misma, pues de ellas darían noticia posteriormente Osuna Cabezas y Osuna Rodríguez (2014).

[4] Sintetizo la hipótesis de Astrana a partir de lo expuesto por Gazul (1959: 510), pues me ha resultado imposible identificar el trabajo al que hace referencia: «Astrana Marín cree que la poetisa acompañaría a su padre en alguno

(1959: 510). Lo que sí afirmó este último fue que «Catalina Clara debió conocer, total o parcialmente, la obra satírica del autor de *Los sueños*», cuya huella se deja ver en sus poemas, aunque «la risa quevedesca se despoja en ella de su acidez y su punzante y a veces ensañada sátira» (Gazul 1959: 510 y 502). En tiempos más recientes, también Schwartz (1994) y Borrachero y McLaughlin (2010) han estudiado los versos de Ramírez de Guzmán en diálogo con el modelo quevediano.

Con estos datos como punto de partida, el presente trabajo pretende examinar algunos de los aspectos más interesantes de la producción poética de Ramírez de Guzmán a través de sus tres composiciones escritas en silvas; en concreto, todas ellas se caracterizan por el uso de la rima en pareados, detalle, por cierto, también muy propio de las silvas de Quevedo.[5] Son el *Retrato de una dama, en chanza*, que comienza «Que la retrate, Celia me ha mandado» (I); *Otro retrato de la misma auctora, hecho a imitación de uno que hizo un galán*, con el primer verso «El resto ya está echado» (II); y la *Respuesta de mi señora doña [Catalina] Clara de Guzmán a don Juan de Almezquita, en ocasión de haberle pedido unos versos*, que empieza «Dando lo que pedís, me dais indicio» (CVII). Como adelantan estos epígrafes, los dos primeros textos son retratos satírico-burlescos; en el tercero, la voz poética de la autora se muestra reacia a remitir un autorretrato en verso que le había pedido otro literato local, Almezquita. Todo ello permite hacer ya una primera observación: la querencia de Ramírez de Guzmán por el subgénero del retrato o el autorretrato poético, que cultivó tanto en tono serio como jocoso en numerosas ocasiones. Tal apreciación encaja, además, con la hipótesis de que sus poemas fuesen ideados en el seno de alguna academia literaria, donde ese tipo de composiciones gozó de gran popularidad; sobre esta cuestión, pueden consultarse Borrachero y McLaughlin (2010: 47) y McLaughlin (2018).

Iniciaremos el análisis con el tercero de los poemas mencionados, que resulta de gran utilidad para ahondar en el perfil autorial de Ramírez de Guzmán. Como se ha dicho, Juan de Almezquita había escrito a Catalina Clara pidiéndole que le enviase unos versos —al parecer, un autorretrato— y tratándola de «décima musa»,

---

de sus viajes a la Corte. Es posible, pero en ninguna de sus poesías se hace referencia a estos viajes y sí, en cambio, como he dicho, a los encargos que le hacía. Se extraña que en Llerena pudiera haber adquirido la cultura que reflejan sus versos, extrañeza injustificada teniendo en cuenta la importancia de la ciudad, su ambiente y la familia a la que pertenecía. Sospecha incluso que en Madrid pudiera haber conocido a Quevedo y que el soneto "Clorinda, vuestra musa sonora", se lo inspirara la poetisa llerenense. Son conjeturas sin ningún indicio serio». El soneto mencionado debe de ser «Clarinda, vuestra musa sonorosa», actualmente considerado apócrifo o de atribución dudosa; véase Alonso Veloso (2008: 322).

[5] Por ejemplo, Alatorre (1988: 27) llama la atención sobre la «predilección de Quevedo por los pareados» en sus silvas, aspecto en el que se distancia de otros poetas, como Góngora en las *Soledades* o Sor Juana Inés de la Cruz en el *Primero sueño*. Tanto es así que identifica al autor madrileño como uno de los pioneros de «todo un "género" aparte: el *ovillejo*, la silva hecha totalmente (o poco menos) en pareados». A dicha categoría pertenecerían, en efecto, los textos de Ramírez de Guzmán aquí estudiados, aunque ninguno de ellos lleve tal rótulo en la edición consultada, sino tan solo el de «Silva».

epíteto que las autoras del Siglo de Oro recibieron frecuentísimamente de labios de sus contemporáneos.[6] En su respuesta en verso, ella le contesta con humor y familiaridad. No teme aconsejarlo ni amonestarlo en tono jocoso, aprovechando, por ejemplo, la *captatio benevolentiae* del texto de Almezquita —en la que este se confesaba un poeta meramente aficionado— para sugerir que, si en efecto él no ha trabajado sus versos, «[...] seréis poeta descansado; / si no es que el diablo a culto os va metiendo, / que el no ser entendido ansí lo entiendo» (CVII^{b}, vv. 4-6).[7] Se reafirma, pues, la imagen de una escritora partícipe de los círculos intelectuales de Llerena, con cuyos miembros bromea e intercambia versos, al tiempo que se posiciona en las polémicas literarias de su tiempo, tomando partido explícitamente por el bando anticulterano.

Sin embargo, la actitud de Ramírez de Guzmán se vuelve aparentemente más modesta unos versos más tarde: consciente de que la educación formal de su interlocutor es superior a la suya, afirma que mostrarle sus escritos «[...] por lo escolar, temor me pone» (CVII^{b}, v. 17) y le ruega que «no condene mi musa por precita» (CVII^{b}, v. 29). Sin duda, todo ello forma parte del *topos humilitatis* habitual en este tipo de composiciones, además de establecer un diálogo burlón con el texto de Almezquita, en el que este se preciaba de ser «[...] un letrado / que ya de bachiller espera el grado» (CVII^{a}, vv. 11-12). Sin embargo, es verdad que, como todas las escritoras del Siglo de Oro, Ramírez de Guzmán no había recibido la formación reglada de la que sí podían presumir la mayoría de sus homólogos masculinos, circunstancia que en más de una ocasión les trajo a las autoras inseguridades y frustraciones que dejaron plasmadas en sus textos.[8] Por otro lado, en la reticencia de la poeta a cumplir con el ruego de Almezquita hay una innegable marca de género, como evidencian los versos siguientes (CVII^{b}, vv. 59-66):

---

[6] Se trata de una expresión reveladora. El papel que *a priori* se reserva a la mujer en el arte no es el de creadora, sino el de «musa» o inspiración; al alabar a las poetas, se acude automáticamente al mismo término, flexibilizando su significado. Por otra parte, la expresión pone de relieve el carácter excepcional —y por tanto aislado y fuera de la norma— que se atribuía a las mujeres con habilidades literarias: cada una de ellas es siempre la «décima musa», nunca undécima o duodécima, por más que fuesen muchas (Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas, Ana Caro...) las así denominadas.

[7] No es la única referencia despectiva al estilo cultista en los textos de Ramírez de Guzmán. En una décima con el epígrafe *A un hombre que escribía mal* se burla de la mala caligrafía del aludido diciéndole: «[...] siempre escribes en culto, / aunque dictes sayagués» (XXXI, vv. 9-10).

[8] Sor Juana Inés de la Cruz, cuya erudición fue célebre, se lamentó en más de una ocasión de su autodidactismo forzoso, que según Glantz (2014: 458) llegó a ser «queja pero a la vez motivo de satisfacción para ella y de asombro para los otros». Por ejemplo, en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* se refiere a «el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos» (edición de A. G. Salceda, en *Obras completas*, IV, pp. 501-02).

Y pedir el retrato de una dama
es ser curioso a costa de su fama,
y yo, por ser muy mío, no quisiera
que ande su honra por la regadera,
que es ya cosa asentada en la hermosura
que aun el aplauso mismo la mormura,
y temo en sus progresos
que, al trasladarlo, le han de roer los güesos.

Aunque es difícil valorar en qué medida la preocupación de Ramírez de Guzmán es genuina, su cautela resulta tanto más comprensible si se considera que «por tratarse de un autorretrato, en la composición que Almezquita pide confluyen la escritura y la exhibición física de la que escribe» (Borrachero 2006: 91). Además, este texto no es el único en el que la autora expresa aprensión ante la circulación de sus obras, una actitud que ha de relacionarse, como lo hacen Borrachero y McLaughlin (2010: 43), con la «vulnerabilidad social que conllevaba la exhibición pública de la escritura femenina». En este sentido, conviene recordar que sus poemas no llegaron a imprimirse, con la excepción de una única composición laudatoria incluida en los preliminares de un texto ajeno.[9]

Examinemos ahora los dos retratos propiamente dichos. En estos textos satírico-burlescos, la comicidad no viene dada por la negación de la belleza de la dama, sino que las mujeres descritas son tan hermosas como cabría esperar si se tratase de un poema serio. No hay, pues, metáforas degradantes ni ensañamiento para con las retratadas. Lo que hace Ramírez de Guzmán es establecer un diálogo humorístico con la convención literaria: los lugares comunes del género del retrato serio y sus metáforas más trilladas le sirven de punto de partida para numerosas agudezas jocosas, basadas casi siempre en la dilogía. Al mismo tiempo, se introducen comentarios metaliterarios que ponen de relieve dichos elementos ya gastados y «recuerdan que el poema constituye, por encima de todo, un ejercicio de virtuosismo poético y de retórica» (Borrachero y McLaughlin 2010: 80).

Así pues, ambos textos se caracterizan por un alto grado de autoconsciencia. El primero de ellos hace ver, por ejemplo, que en todo retrato poético «[...] es fuerza empezar por la cabeza» (I, v. 12). El segundo comienza a su vez con una alusión burlona a la popularidad del género, a la habitual invocación a las musas y a la convención del enamoramiento, convertido aquí en una decisión consciente de la voz poética masculina (II, vv. 1-6):

[9] Se trata de las décimas publicadas entre los paratextos de la obra de fray Pedro de Jesús María, a las que ya se ha hecho referencia.

> El resto ya está echado;
> no hay que hablarme, que estoy determinado.
> Yo me he de enamorar, señora Musa,
> y pues que tanto retratar se usa
> la dama que se quiere,
> yo he de hacer un ensayo de do diere.

En esta segunda silva, se repiten además los apóstrofes al lector, habituales en el género satírico, que suele procurar su complicidad en la burla. Se introducen como *interpositio* —«Era la moza como se la pinto / (lector, paciencia, yo seré sucinto)» (II, vv. 13-14)— o hilados directamente en el retrato: «No me deben las manos un concepto, / mas, lector, no te espantes, / porque la vi con guantes / y sólo he de juzgar por lo que he visto» (II, vv. 72-75). Aunque en apariencia lo que se pide es la benevolencia del receptor, el tono irónico hace a este último partícipe de la parodia.

Por otra parte, en los dos poemas es frecuente el uso de la *correctio* para descartar, en tono humorístico, imágenes que se consideran poco satisfactorias. Tras afirmar que las cejas de la dama «son del amor saetas», la voz poética rectifica: «Pero esto es muy vulgar: son dos cometas» (II, v. 38). De manera similar, al describir la frente opta por un símil poco elegante —«más limpia y escombrada / que una casa robada...» (II, vv. 27-28)—, de efecto cómico, que enseguida sustituye por una opción más convencional: «concepto más pulido es conveniente: / digo, pues, mis señores, / que es páramo de flores» (II, vv. 30-32). Asimismo, después de igualar la melena oscura de la retratada a las «negras ondas» de un «mar de Guinea» (I, vv. 13-14), se interrumpe y exclama: «Mas, ¡qué bozal apodo! / Vaya, pues, su cabello de otro modo; / madeja de azabaches es su pelo» (I, vv. 15-17). Su disgusto hacia la metáfora que había escogido en primer lugar podría deberse a que la juzga propia de un poeta primerizo, pues «bozal» tiene el significado de «nuevo y principiante en alguna facultad o arte», como señala *Autoridades*. No obstante, el mismo diccionario recoge también la acepción de «epíteto que ordinariamente se da a los negros, en especial cuando están recién venidos de sus tierras», que ilustra con el siguiente ejemplo: «Para los negros de Guinea, bozales y bárbaros, llevan cuentecitas, dijes y cascabeles». Ambas interpretaciones pueden convivir a la perfección en los versos de Ramírez de Guzmán, aunque la segunda encaja especialmente bien en el contexto. Así lo ha señalado Martín (2009: 111), quien apunta:

> In other words, to linken her hair to that of a recently landed black slave (with the mention of Guinea and «bozal apodo» from *negra bozal*) is inappropriate in a portrait of female beauty. Thus with tremendous irony and self-awareness the poet amends her verses, replacing the metaphor of the Guinean sea with jet-black skeins, and giving us an inkling of the heterogeneous societal make-up

> of early modern Spain beyond the conventions of burlesque [...] As distasteful as such jokes may appear to us today, they do illustrate social and racial attitudes as well as contemporary notions of fashion and the risible.

Es también habitual que el yo poético finja desear apartarse del canon, oponiendo sus elecciones a las más habituales en la *descriptio puellae*. Sobre la nariz chata de una de las damas, descrita mediante una dilogía —«[...] a pintar su nariz, mi musa toma / el camino de Roma» (I, vv. 43-44)—, apunta «que ha de holgar esta vez lo perfilada, / que no es cosa forzosa / tener nariz cañuto toda hermosa» (I, vv. 46-48). Asimismo, Ramírez de Guzmán hace pelirroja a la segunda retratada, pues juzga «[...] muy cansada cosa / que ha de ser pelinegra en siendo hermosa» (II, vv. 23-24), versos que, según Martín (2009: 114-15, nota 23), responden al hecho de que «the green-eyed blonde, exalted in Petrarchism and a poetic commonplace, was often trumped in Spain by the popular figure of the desirable, dark-haired beauty —the ubiquitous *morena* of traditional lyric». Adicionalmente, la voz poética se jacta de haber evitado, no sin dificultad, algunas de las metáforas más habituales de la retratística; por ejemplo: «Y no es poco primor haber pintado / ojos verdes sin prado» (I, vv. 49-50); «y aunque tengan enojos, / no han de ver esmeraldas de sus ojos» (I, vv. 53-54); «Mal de decir jazmines me resisto, / y también azucenas, / llamándole zafiros a las venas» (II, 76-78).

Por otra parte, sucede a menudo que los rasgos atribuidos a la dama son exactamente los esperables —buen talle y maneras graciosas, frente amplia, boca y pies pequeños— pero, al describirlos, se hace uso de agudezas de efecto cómico, casi siempre referidas a realidades consideradas más bien vulgares, como las enfermedades, los hijos extramatrimoniales o el crimen. Por ejemplo, se dice que la retratada «con tanta gracia rinde y enamora / que he sospechado que es saludadora», toda vez «que hay quien rabia por ver su luz tirana» (I, vv. 75-78). La comicidad estriba en un juego de dilogías o dobles sentidos: la joven es «saludadora» porque saluda a todos con donaire, pero el mismo término se aplica, como recoge *Autoridades*, «al que por oficio saluda con ciertas preces, ceremonias, y soplos para curar del mal de rabia». Se aprovecha también la coincidencia del nombre de esta dolencia con el verbo «rabiar», en el sentido de «apetecer y desear, con ansia y vehemencia, alguna cosa», según la definición del diccionario citado.

En la misma línea, se afirma que la frente es «tan clara, cristalina y transparente» que debe de ser «hija de algún clérigo» (I, vv. 25-26), en alusión a la expresión popular «traslucirse como hijo de clérigo», sobre la que señala *Correas*: «Dice el vulgo que los hijos de clérigo se traslucen, aunque ignora la causa, y es que por aquí y por allí se echa de ver que es hijo del clérigo el que alimenta y dice es sobrino». Ramírez de Guzmán establece, pues, una dilogía con base en un dicho

popular, rasgo de estilo, por cierto, muy quevediano.[10] Asimismo, ya se ha señalado que, en la segunda silva, la limpia frente se identifica con una «casa robada» (II, v. 28), que los ladrones han dejado despejada. Se añade a continuación: «Y estar de espacio en frente tan serena / a catarro me suena» (II, vv. 33-34). La espaciosidad de la frente de la dama se relaciona, como anotan Borrachero y McLaughlin (2010: 154, nota 33), con «la expresión "estar de espacio" en el sentido de estar sin prisa o con "flema, suspensión, lentitud" (*DA*)», de donde podría tal vez interpretarse que se pasa a la flema o mucosidad relacionada con el resfriado.

De especial interés es también la descripción de los ojos en el primer retrato. En este caso, no se mencionan realidades desagradables, sino que se establece una disemia —no demasiado original— sobre los vocablos «niña» y «pupila», entendidos a un tiempo como 'abertura del centro del ojo' y como 'muchachas' o 'alumnas', respectivamente. Lo notorio es que la poeta parece aprovechar estos versos para animar a las jóvenes a estudiar latín, una lengua que ellas aprendían con mucha menor frecuencia que los hombres. Al mismo tiempo, alude a la oposición clásica entre las armas y las letras (I, vv. 35-40):[11]

> Y dice en ellos cada niña, airosa:
> «nigra sum, sed formosa».
> Del latín, no se espante el que lo viere,
> sino que son pupilas considere,
> y no es de niñas el seguir a Marte.
> ¡Estudien, pues que tienen tan buen arte!

Por lo que se refiere a la boca, en la segunda composición se lee: «Su boca, por lo corta y vergonzosa, / es vizcaína hermosa» (II, vv. 61-62). Se trata, de nuevo, de una dilogía, mediante la cual se alude simultáneamente a la pequeñez de la boca de la dama, coherente con el ideal femenino áureo; y a la «cortedad» de palabras o laconismo que estereotípicamente se atribuía a los vascos.[12] Ya hacia el final del

[10] A propósito del ornato burlesco en la lírica de Quevedo, Alonso Veloso (2016: 45) afirma: «Las asociaciones establecidas —por más que al lector de hoy en día le resulten sorprendentes— juegan en muchos casos con frases hechas que, conformadas en un primer momento a partir de una base metafórica, formaban parte del lenguaje cotidiano del Siglo de Oro». Más adelante, añade: «Schwartz menciona el equívoco o la silepsis como uno de los juegos de sentido más usados por Quevedo. En su opinión, el mero juego de palabras de las obras de juventud, como elemento creador de comicidad, deja paso en los últimos escritos a una integración del recurso en estructuras metafóricas o a la utilización irónica en frases hechas y refranes. Estas posibilidades, que suponen una complicación y un enriquecimiento del recurso, apuntan ya a un "aprovechamiento original de una ficción retórica conocida y practicada en la prosa artística desde la época de los sofistas" [1986: 29 y 45]» (2016: 71, nota 70).

[11] Es difícil determinar con certeza si la propia Ramírez de Guzmán sabía latín. Borrachero y McLaughlin (2010: 35, nota 67) lo juzgan probable, si bien advierten que «las expresiones latinas que emplea son genéricas y populares». Como indican los mismos autores, la cita latina de este fragmento es un verso del *Cantar de los Cantares*, empleado por la Iglesia «como epígrafe de la Virgen Negra» (2010: 149, nota al v. 36).

[12] Véase Borrachero y McLaughlin (2010: 156, nota a los vv. 61-62), quienes remiten, además, a Herrero García (1927).

poema, se halla todavía otra silepsis, más amable, referida al reducido tamaño de los pies: «digo que, por menores / han menester tutores» (II, vv. 83-84).

En conjunto, los tres poemas dibujan el perfil de una escritora alejada de los grandes centros literarios, pero miembro activo de la vida cultural de su ciudad. Ramírez de Guzmán demuestra ser buena conocedora de las convenciones literarias de su tiempo, que manipula y cuestiona con propósito humorístico. Emplea los mismos *topos*, formas métricas y recursos lingüísticos o literarios que podrían hallarse en cualquier poeta conceptista barroco; en este sentido, no creo que pueda hablarse de una forma de hacer sátira específicamente femenina. Sin embargo, en ocasiones sus versos dejan entrever cuán diferente y delicada era la posición autorial a la que podía aspirar una mujer en el siglo XVII, y cómo estas circunstancias sociohistóricas determinaron su relación con la escritura. Una relación, en efecto, compleja: al fin y al cabo, Ramírez de Guzmán, una de las pocas poetas áureas que se atrevieron a componer versos satíricos, parece, sin embargo, haber preferido restringir la difusión de los mismos.

Bibliografía

Alatorre, Antonio (1988): «Quevedo: de la silva al ovillejo», en *Homenaje a Antonio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 19-31.

Alonso Veloso, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.

Alonso Veloso, María José (2016): *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Autoridades = Real Academia Española (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*. Disponible en: http://web.frl.es/DA.html (fecha de consulta: 17/11/2021).

Baranda, Nieves (2005): *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco/Libros.

Blecua, José Manuel, ed. (1982): *Poesía de la Edad de Oro, 1: Renacimiento*, Madrid: Castalia.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu (2006): «El autorretrato en la poesía de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618- post 1684?)», *Calíope*, 12. 1, pp. 79-97. DOI: https://doi.org/10.5325/caliope.12.1.0079.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu y Karl McLaughlin, eds. (2010): véase Ramírez de Guzmán, *Obra poética*.

Caballé, Anna, ed. (2004): *La vida escrita por las mujeres, IV. Por mi alma os digo: de la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona: Lumen.

Correas, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia.

Cruz, Juana Inés de la (2017): *Obras completas IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, ed. Alberto G. Salceda, México: Fondo de Cultura Económica.

Entrambasaguas, Joaquín de, ed. (1929): Catalina Clara Ramírez de Guzmán, *Poesías*, Badajoz: Antonio Arqueros.

Gazul, Arturo (1959): «La familia Ramírez de Guzmán en Llerena», *Revista de estudios extremeños*, 45. 3, pp. 499-577.

Glantz, Margo (2014): *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*, México: Fondo de Cultura Económica.

Herrero García, Manuel (1927): «Ideología española del siglo XVII. Concepto de los vascos», *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 18. 4, pp. 549-569.

Martín, Adrienne L. (2009): «Female Burlesque and the Everyday», en Julián Olivares (ed.), *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*, Woodbridge: Támesis, pp. 100-122.

McLaughlin, Karl (2018): «Catalina Clara Ramírez de Guzmán: Llerena's Academy Poet?», *Bulletin of Spanish Studies*, 95. 8, pp. 957-982. DOI: https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1529284.

Osuna Cabezas, María José y María Inmaculada Osuna Rodríguez (2014): «Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Fernando de la Torre Farfán: dos romances cruzados a cuenta de una comedia desconocida de la escritora», en Luis María Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba / Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva / Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 393-410.

Ramírez de Guzmán, Catalina Clara (2010): *Obra poética*, ed. Aránzazu Borrachero Mendíbil y Karl McLaughlin, Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Schwartz, Lía (1994): «La mujer toma la palabra: voces femeninas en la sátira del siglo XVII», en Augustín Redondo (ed.), *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, París: Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 381-390.

Francisco de Rioja, el poeta de las flores: análisis de cinco silvas

Lidia Recarey Ponte
Universidade de Santiago de Compostela

Francisco de Rioja (1583-1659) compuso un total de once silvas,[1] contándose así como uno de los cultivadores más destacados de esta forma métrica. No en vano, sus silvas constituyen el corpus más extenso, homogéneo y coherente de este tipo de composiciones.[2] Estas participan plenamente de los rasgos más caracterizadores de su poesía,[3] a su vez notablemente imbuida de las características del ambiente literario y cultural de la Sevilla áurea,[4] su ciudad natal. La poesía sevillana se desarrolló inicialmente siguiendo la tendencia petrarquista que había impulsado Herrera desde el XVI, si bien a medida que se avanzaba hacia el nuevo siglo la atención de los poetas recayó en temas morales.[5] En tanto que autor de transición entre siglos, esta dualidad está presente en la poesía de Rioja, que gira en torno a un núcleo temático amoroso y otro moral. También sus silvas —dejando al margen la silva I—[6] se agrupan alrededor de dos orientaciones temáticas bien definidas: las silvas II, III,

[1] Entre la amplia bibliografía sobre la silva, pueden verse, entre otros trabajos, Vossler (1946), Asensio (1983), Crosby y Schwartz (1986), Alatorre (1988), Rivers (1988), Egido (1989), Alcina (1991), Jauralde (1991), López Bueno (1991), Montero y Ruiz (1991), Rico y Gómez (1991), Candelas (1997), Kallendorf y Kallendorf (2000), Rey (2006), Alonso Veloso (2012, 2020) y Garrote Bernal (2018).

[2] Candelas (1997: 41).

[3] Sobre la poesía de Rioja, véanse Chiappini (1975) y López Bueno (1984).

[4] A propósito de la Sevilla del Siglo de Oro, remito a Brown (1981: 31-56), Vranich (1981) y López Bueno (2012).

[5] Sobre la evolución de la poesía sevillana hacia temas morales puede consultarse López Bueno (1987: 85-136).

[6] La silva I es considerada una paráfrasis de un texto griego de Libanio, como apunta Alcina (1991: 141). En ella Rioja expone, en palabras de Egido, «la dialéctica entre Naturaleza y Arte así como las divergencias […] entre la idea y su ejecución artística» (1989: 23).

IV y V están dedicadas a la reflexión moral de estirpe horaciana;[7] mientras que las restantes suponen descripciones del ámbito de la naturaleza.

En este segundo grupo, las silvas VII *A la arrebolera* («Tristes oras i pocas»),[8] VIII *Al clavel* («A ti, clavel ardiente»), IX *A la rosa amarilla* («¿Cuál suprema piedad, rosa divina»), X *A la rosa* («Pura, encendida rosa») y XI *Al jazmín* («¡Ô, en pura nieve i púrpura bañado»), como se observa desde el título,[9] comparten la exhortación a sendas flores.[10] Estas, señala ya Egido (1989: 22), se alzan como una «serie de emblemas que piden lectura simbólica». En efecto, al acercarse a estos poemas se descubre que las flores evocan otras realidades, encerrando distintas significaciones; es decir, adquieren la condición de símbolos.[11] Partiendo de este hecho, presento una propuesta de análisis de estas cinco silvas, con el objetivo de profundizar en dichos valores, a partir de los cuales Rioja construye poemas con distintas finalidades.[12]

A propósito del símbolo floral, Blecua (1944: 21) señalaba la existencia en el Barroco tanto de composiciones que ponían el acento en la comparación de la brevedad de la vida a la de la rosa, como de otras en las que este componente estaba ausente, centradas en el elemento descriptivo. En efecto, esta distinción es reconocible en las composiciones estudiadas. Por una parte, en las silvas VII *A la arrebolera* y X *A la rosa* se aprovechan las posibilidades de la flor como símbolo de la caducidad de la hermosura: como explica Henríquez Ureña (1940: 18), la flor se convirtió desde muy temprano en «símbolo de todo placer perecedero, y símbolo, en fin, del perpetuo flujo y mudanza de las cosas, de la brevedad y locura de la vida humana». La arrebolera y la rosa se establecen, así, como cauce expresivo para la preocupación barroca por el paso del tiempo.

La solución adoptada ante este hecho oscila entre la incitación al melancólico goce instantáneo de la belleza y la construcción de un ámbito de referencias morales al que atenerse.[13] Esta dualidad obedece, en parte, a lo que Orozco identificó como rasgo consustancial al alma barroca, un «doble impulso de atracción hacia el mundo y de huida de él; de goces sensorial y sensual junto a elevación y mística

[7] Tratan «sobre motivos clásicos de la sátira latina —la riqueza, la pobreza, la ambición, la constancia—, cuya formulación más recurrida pertenece a las odas de Horacio», siguiendo a Candelas (1997: 41).

[8] Cito el texto de los poemas siguiendo la edición de López Bueno (1984).

[9] Luján (1999: 22) señala la importancia de una «serie de elementos que, sin formar estrictamente parte del poema, lo determinan interiormente», tales como el título. En el caso estudiado, se trata de un título que resalta el símbolo fundamental que vertebra el poema (Reis 1981: 102-103, en Luján 1999: 32).

[10] Sobre las flores en la poesía del Siglo de Oro español, véase Peña Álvarez (2010).

[11] Sobre el símbolo, pueden verse Estébanez (1996: 993-994) y Platas (2004: 658-659).

[12] Además, el tratamiento de este símbolo, esto es, el «sentimiento apasionado, fino y ardiente, de la vida maravillosa y efímera de las flores», es precisamente, y según Henríquez Ureña (1940: 17), el rasgo que destaca y particulariza la poesía de Rioja.

[13] López Bueno (1987: 112).

[…] de enlace, en suma, de lo finito con lo infinito».[14] Asimismo, el origen de esta doble solución también se relaciona con el horacianismo del que estaba imbuido Rioja, así como los poetas sevillanos, en general, pues su doctrina filosófica unía una moral de renunciación de fondo estoico a una tendencia al epicureísmo.[15]

En la silva VII (61 versos), la arrebolera, en tanto que se abre solo de noche, se convierte en «la expresión de la máxima fugacidad», como señala ya López Bueno (1984: 202). Este rasgo sustenta el símbolo sobre el que Rioja construye un poema cauce de un ideario moral que invita a aceptar la brevedad de la vida con templanza del ánimo.

El título de la composición nos sitúa en la órbita del apóstrofe lírico, de manera que el discurso se organiza a partir de la formulación de «una apelación a un destinatario mencionado en el texto».[16] Este destinatario es la flor,[17] colocada así en un lugar privilegiado, ya que se acerca esta realidad al lector, en tanto que el apóstrofe se enmarca en los procedimientos de la *evidentia*.[18] Ello favorece también la idoneidad de este recurso para la «expresión de fuertes pasiones» que,[19] en este caso particular, están motivadas por la arrebolera y las «Tristes oras i pocas» (v. 1) que le toca vivir, esto es, la brevedad de su existencia.

Hemos señalado que el apóstrofe propicia la expresión de pasiones. Pues bien, junto a este recurso hay que señalar la inclusión de exclamaciones y de interrogaciones retóricas, dado que los tres forman parte del conjunto de las figuras patéticas. Así, se intercalan en la silva partes en las que domina el tono patético, en las que la voz poética expresa su sincero pesar por la corta vida de la arrebolera:[20] «¡Tan poco se desvía / de tu nacer la muerte arrebatada!» (vv. 11-12). Se destaca en estos versos el uso de un hipérbaton que opera por inversión, de tipo «culto»,[21] que sitúa el «nacer» y «la muerte» contiguos, sugiriendo ya desde el plano formal la proximidad de ambos hechos, la compactación del espacio de su vida.

La presencia de exclamaciones e interrogaciones retóricas refuerza el tono persuasivo que predomina en esta composición;[22] en ellas se pone el acento en la futilidad de huir de la sentencia fatal con «ambicioso afeto», «necio ardor» y «error

[14] Orozco (1968: 112).

[15] Herrera Montero (1995: 105-106).

[16] Azaustre y Casas (1997: 129).

[17] Nos situamos, pues, en la esfera del tópico tradicional vinculado al espacio de la *invocación de la naturaleza*, según Azaustre y Casas (1997: 61).

[18] Azaustre y Casas (1997: 124).

[19] Luján (1999: 169).

[20] Como destaca Blecua (1944: 25), Rioja «nos da la impresión, rara en su época, de tratar el tema de las flores con absoluta sinceridad».

[21] Según la denominación de Dámaso Alonso (1950), en Chiappini (1975: 188).

[22] López Bueno (1987: 111) destaca el énfasis del tono persuasivo como una de las utilidades de la intercalación de admiraciones e interrogaciones retóricas, junto con el realce de sensaciones.

vano» (vv. 16-19, 28-29, 32-36). Siguiendo en esta dirección, recuperamos las palabras de Chiappini (1975: 77), según el cual la poesía moral de Rioja «con una sensibilità varia e con una salda coerenza interiore, si distingue per la capacità di fondere l'elemento emotivo con la severità e il rigore delle riflessioni filosofiche», de lo que consideramos la silva dedicada a la arrebolera claro exponente.

La intercalación de pasajes marcados por esta variación tonal se ve favorecida por el soporte de la silva, que ofrece las disponibilidades de un decurso sintáctico abierto, a la vez que propicia la ambivalencia temática.[23] En consecuencia, permite la inclusión de varios motivos a lo largo del poema. Así, tiene cabida en esta silva el tópico de la navegación (vv. 20-27, 52-61), que de nuevo incide en la situación de esta composición riojana en la estela de Horacio.[24] Dicho motivo funciona como ejemplo para no aventurarse a lo desconocido, instando a la arrebolera a aceptar su situación. Del mismo modo que la ambición por ver el día termina mustiándola, aventurarse a la mar para acrecentar la fortuna la llevará a la sepultura, frente a «la acogida» que le brindan «las pardas entrañas» de la tierra (vv. 20-27).

La voz poética, en definitiva, alecciona moralmente a la arrebolera, instándola a aceptar el «alto decreto» por el que su vida debe ceñirse al «cerco de una noche fría» (vv. 13-15). Dicho tiempo nocturno supone «los conocidos i nativos lares» (v. 19), que le permiten vivir «en ocio i paz aventurada» (v. 58). Estos lares remiten a pautas de comportamiento horacianas, en tanto que se relacionan con el tópico del *beatus ille*: «se configuran como la patria ideal, identificable con el lugar elegido para el retiro ameno» donde alcanzar la paz interior, de acuerdo con López Bueno (1987: 121-122). Así pues, la libertad de la flor, como la humana, deriva de la aceptación de los designios del hado y de la eliminación de elementos perturbadores, cifrados en este poema en la ambición «por ver los resplandores / de un ardiente tirano» (vv. 33-34).

De acuerdo con lo visto hasta el momento, se identifica en esta silva una confrontación dialéctica entre el dictado supremo que aboca a la flor exhortada a vivir en el oscuro espacio nocturno y el impulso del deseo vital y de búsqueda de la belleza, como indica Chiappini (1975: 107). Esta confrontación toma cuerpo en denominaciones basadas en el contraste entre la oscuridad y la luz, que se aplican al espacio vital de la arrebolera frente al perseguido día.[25] El primero es referido como

[23] López Bueno (1984: 69).

[24] Sobre los motivos marinos horacianos en la poesía de Rioja, véase Herrera Montero (1995: 101-105).

[25] Chiappini (1975), que dedica una sección a examinar «L'arte della pittura e i colori» (175-180) en la poesía de Rioja, presta atención en algunos puntos a su comparación con los usos cromáticos de Herrera. En esta línea, atiende al uso que hacen ambos poetas de la luz y la oscuridad «como condizione estrema di totale visibilità e di assoluta carenza». Aunque Rioja no recurre a ellas con la misma continuidad simbólica que Herrera, sí tienen cabida en su paleta cromática, como se observa en esta silva (1975: 179).

«oscuro velo» (v. 7), «noche fría» (v. 15), «la callada noche oscura» (v. 47) o «el tiempo oscuro i breve» (v. 59), entre otros, destacando su falta de luz y su silencio, que sugiere la imperturbabilidad de ese tiempo. Frente a ello, el día se caracteriza por albergar «de Apolo el refulgente rayo» (v. 29) y la «blanca luz rosada» (v. 10).[26] Así, Rioja se vale del color para caracterizar los ámbitos diurno y nocturno, identificando la luz con las perturbaciones mundanas del ánimo de la arrebolera, frente al silencio y oscuridad, que son el espacio propicio para la templanza moral.

Del mismo modo, el color también ocupa un lugar fundamental en lo que a la descripción de la arrebolera se refiere, que se presenta «en llama, diré, o púrpura bañada» (v. 6). El rojo se acentúa por la doble comparación con la llama y la púrpura, multiplicando los matices tonales. En general, los colores de la flor no solo se relacionan con su belleza, sino que representan también su vitalidad.[27] Esta asociación se prueba al despojar el sol a las flores de «el lustre i el aliento i los colores» (v. 36). La disposición de estos elementos en el mismo verso y el recurso del polisíndeton inciden en su pérdida simultánea, sugiriendo así la identificación de vida y color.[28]

La arrebolera, de este modo, no solo es efímera, sino que también se caracteriza por sus «colores bellos» (v. 50).[29] Es, en síntesis, «admirable i vaga / dulce onor i cuidado de la noche» (v. 37-38). Tras esta unión de brevedad y belleza, simbolizada en la flor, y de acuerdo con López Bueno (1984: 202), se advierte en esta silva una «llamada implícita al goce de lo instantáneo»: «si vives breves oras, / ¡ô cuántas glorias tienes!» (vv. 39-45). Esto se sitúa en relación con el *carpe diem* horaciano, pues la caducidad, a la vez que libera de la ambición, es también una opresiva realidad que insta a aprovechar el tiempo.[30] Se propugna, pues, una adaptación a las circunstancias, incluso a las negativas, de modo que ante la fugacidad del tiempo se insta a la recreación melancólica en el instante, es decir, se mezclan ecos estoicos con reconfortantes propuestas de abandonarse al destino.[31]

En la silva X, con 31 versos, Rioja canta *A la rosa*. Como es norma en estas silvas, la flor se convierte en el destinatario de la composición, mediante el recurso

[26] En este último sintagma se recurre a la técnica de confrontación del adjetivo antepuesto y pospuesto, la cual, siguiendo a Chiappini (1975: 179), supone la integración armónica de diversos colores «con un potenziamento qualitativo che svela la sottile suggestione della luce nella scena riojana».

[27] En esta línea, Orozco (1941: 72) afirma lo siguiente respecto a la concepción del color en el Barroco: «de todo lo existente se admira como algo fundamental el color: lo más fugaz y alterable. Se le llega a apreciar como la cualidad esencial de la vida, como la nota más atrayente de la juventud y de la hermosura. Se ama aun con la conciencia de lo mudable y transitorio».

[28] Como señala Dámaso Alonso (1950: 137), el polisíndeton «produce una detención meditativa, parece que los elementos se nos van sumando, uno a uno, en la imaginación».

[29] En consecuencia, representa la brevedad de la vida y la disolución de la belleza (Chiappini 1975: 107).

[30] Herrera Montero (1998: 81).

[31] López Bueno (1987: 93).

del apóstrofe. Así, ya los primeros versos suponen una invocación a la rosa para inmediatamente dirigirle una interrogación retórica, en la que se ponen en relieve los dos rasgos explotados para construir el símbolo: su brevedad y su belleza. El acercamiento de la flor al lector es notable, en tanto que se hace una descripción pormenorizada de su aspecto físico; además, la voz poética se presenta en el momento de la enunciación del poema ante la rosa, observable en el uso de formas verbales en primera persona y en tiempo presente: «estoi viendo» (v. 12), «ya temo» (v. 13), lo que contribuye a vivificar su descripción.

Acercar esta realidad al lector contribuye a hacerlo partícipe con mayor facilidad del sentimiento transmitido, un sentimiento patético conseguido a través de la inclusión de interrogaciones y exclamaciones. En ellas se insiste en su breve período vital, a la vez que se presentan elementos de su gracia, tales como la «alegría» con la que nace y su aspecto de «púrpura hermosa» (vv. 4-10). En el patetismo que se consigue se sustenta la tonalidad melancólica que invita a gozar de esa belleza que, inevitablemente, se desvanecerá: «¿i esto, purpúrea flor, esto no pudo / hazer menos violento el rayo agudo?» (vv. 21-22).

Estamos, pues, ante una silva que persigue la ejemplaridad a través de la estética.[32] La belleza de la rosa se concentra en su color rojo. Desde los primeros versos se destaca esta característica, al presentársenos a una «Pura, encendida rosa» (v. 1). Se hace uso de un doble epíteto,[33] lo que concede todavía más importancia al color. Nos situamos, además, ante el empleo de adjetivos cromáticos alusivos, procedimiento técnico identificado por Chiappini (1975: 178). Estos evocan objetos coloreados: así, «encendida» sugiere el color rojo. El carácter incandescente del color de la rosa se ratifica en el verso siguiente, pues es «émula de la llama». Esta comparación de la «purpúrea flor» (v. 21) con el fuego se mantiene a lo largo de la silva, dado que se la identifica también con la «llama ardiente» (v. 21).

La tonalidad cromática de la rosa también se pone en relación con el color de la sangre. En particular, se compara con la «sangre divina / de la deidad que dieron las espumas» (vv. 19-20). Así, se introduce la esfera mitológica, al remitirse al mito del nacimiento de Venus.[34] La hermosura de la flor ya no lo es solo por el intenso color, sino que se acrecienta al proceder de la diosa de la belleza.

[32] López Bueno (1987: 111).

[33] Sobejano (1970: 256) señala la tendencia a la sobreabundancia de epítetos como un rasgo caracterizador ya de la poesía de Herrera, por lo que se observa la deuda de Rioja con el maestro sevillano.

[34] González de Escandón (1938: 10) apunta a la presencia del símbolo de la rosa en la cultura de la Grecia clásica, donde aparecía vinculada a una serie de ideas y mitos. Algunas de esas asociaciones se establecían con la diosa de la belleza, según las cuales el nacimiento de la rosa se produce a la vez que Venus brota de la espuma, o bien de su sangre al pisar un zarzal. Es esta idea la que aquí prioriza Rioja.

El ámbito de la mitología se manifiesta en más ocasiones en la silva X. Así, también se introduce en su origen «Amor» (v. 16), es decir, el dios Cupido. De este la rosa tomó para sus pétalos las «blandas plumas» de sus alas y el «oro de su cabello» (vv. 16-17).[35] Con estos elementos se incrementa el espectro cromático presente en el poema, pues se suscita el amarillo del oro, así como el blanco asociado a las plumas. La imagen de las plumas vinculadas a los pétalos se sostiene a lo largo de la silva, identificándose estos con un «cerco alado» (v. 11) y con «alas abrasadas» (v. 26). Además, las propias «blandas plumas» y el «crespo seno» (v. 15) de la rosa remiten al tacto, a la vez que el «cerco rïente» (v. 12) halaga el oído. De este modo, se acentúa la sensualidad del poema. En esta delectación de los sentidos y el predominio de la plasticidad se observa una deuda con la poesía anacreóntica.[36]

La rosa, como se ha podido ver hasta el momento, es emblema de amor y belleza. No obstante, esta hermosa figura se ve amenazada sin tregua por el paso veloz e inevitable del tiempo. Este transcurrir temporal, materializado en «el rayo agudo» (v. 22), esto es, el sol,[37] le arrebata a la flor «el color i el aliento» (v. 25). Como se vio en la silva VII *A la arrebolera*, color y vida se identifican. La amenaza de esta caducidad ineludible es constante: «tiendes aún no las alas abrasadas, / i ya buelan al suelo desmayadas» (vv. 26-27), donde el corto espacio de su vida se resalta por los adverbios de tiempo presentes en estos versos, que inciden en la inmediatez. Asimismo, la anáfora del verbo «róbate» (vv. 23-24) también refleja ese peligro constante e insalvable. La repetición del nexo copulativo de polaridad negativa *ni* resalta la futilidad de todo esfuerzo de rebelión ante «la ejecución del hado presurosa» (v. 9).

En definitiva, en esta silva se sintetiza la más extrema hermosura de la rosa, cifrada en imágenes que inciden en su color y en el halago de los sentidos, con la amenaza constante de la capacidad destructora del tiempo. Este hecho determina el «matiz de triste ternura» que impregna esta composición y que González de Escandón (1938: 169) explica de la siguiente manera:

> Hay una delectación en cada uno de los detalles que halagan los sentidos, no para ponerlos en contraste y parangón violento y rotundo con la imagen de su próxima ruina, sino impregnando, empapando desde los primeros versos las sensaciones de belleza de la nostalgia futura.

[35] La rosa debe sus colores, así pues, tanto a Cupido como a Venus, por lo que, como sostiene Chiappini (1975: 177), los colores son «grazia e dono degli dei».

[36] Egido (1989: 22) y Alcina (1991: 141) han destacado la influencia de la anacreóntica en las silvas de Rioja.

[37] Se trata, pues, de la misma amenaza a la que se ve sometida la arrebolera, acosada por el «ardiente tirano», como ya destaca Chiappini (1975: 110): «La rosa, come la *arrebolera*, è soggetta alla violenza del sole (tempo "ejecución del hado presurosa" v. 10) e dei suoi raggi di morte, forse come punizione per l'emulazione ("émula de la llama / que sale con el día" vv. 2-3)».

> […] Cada imagen, cada nota de color va envuelta en otra de caducidad a lo largo de toda la composición, con una actitud intensamente sentimental por parte del poeta, que culmina en los dos últimos versos.

En efecto, los últimos versos del poema constituyen una culminación de la caducidad de la rosa; en ellos se recoge la proximidad de su vida y muerte, realzada por la utilización de un verso bimembre: «tan cerca, tan unida» (v. 28). Finalmente, muerte y nacimiento se confunden, en un espacio vital que, como señala Chiappini (1975: 109-110), se presenta envuelto en las lágrimas de la aurora donde el tiempo es tan breve que no hay margen para dilucidar si su llanto «mustia tu nacimiento o muerte llora» (v. 31). Dicha confusión se destaca por la bimembración de este último verso y por el quiasmo, que acerca gráficamente nacimiento y muerte, incidiendo en su proximidad.

En consecuencia, la rosa es también símbolo de fugacidad, no solo de belleza. La unión de estas dos significaciones supone la constatación de que su aspecto es efímero, por la acción del tiempo veloz. Ello permite extraer la lección moral final de esta silva, basada en una queja impotente ante este hecho y una llamada implícita al goce de lo fugaz, al *carpe diem*, como afirma López Bueno (1984: 221).

En las silvas VIII *Al clavel*, IX *A la rosa amarilla* y XI *Al jazmín*, sin embargo, la descripción de las flores ya no busca presentarlas como ejemplo del efecto aniquilador del tiempo. En ellas el símbolo floral se pone al servicio de la materia amorosa, basándose en su identificación con la belleza femenina, sobre todo en lo que se refiere al color.

La silva VIII, que tiene 43 versos, gira en torno al símbolo del clavel. Desde el comienzo se pone el foco en la descripción de su bella imagen, a través del énfasis puesto en el color.[38] Así, la comparación del rojo del clavel y el fuego es recurrente en toda la silva: el clavel es «ardiente» (v. 2), «invidia de la llama i de l'Aurora» (v. 2), de «hojas abrasadas» (v. 9), «llama refulgente» (v. 13), «flor encendida» (v. 15), de «encendido seno» (v. 36), «abrasado» (v. 38) y «fuego» (v. 41). Todos estos epítetos e imágenes inciden en la intensidad de su color,[39] en su fuerza y brillo, implícitos en el fuego.[40] Además, se observa que Rioja incurre en repeticiones léxicas —no solo dentro de esta silva, sino que aparecen en todo este corpus

[38] Como apunta Rogers (1964: 251) al estudiar el color en la poesía renacentista y barroca, en esta última «el color, no la cosa en sí, es lo predominante e importante». Es decir, en el Barroco se recurre al epíteto cromático para enfatizar el aspecto visual del objeto representado, ya no como esencia del nombre.

[39] Se trata de epítetos cromáticos alusivos, ya vistos a propósito de la silva X.

[40] Como apunta Orozco (1970: 29), la búsqueda del «brillo, la luz, el color, es decir, lo visual y pictórico» es el sentido que se impone en el conjunto de las artes barrocas, y que vemos presente en estas silvas de Rioja. En esta línea, para resaltar esta intensidad cromática, y como se observa en los versos citados, «el poeta termina por buscar sus colores no en el simple adjetivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda su pureza y brillantez» (1941: 72); en este caso, el fuego.

poético—,[41] lo que muestra un sentido pictórico especial en el manejo del color, sobre todo en el empleo de las armonías cálidas, propio del sevillano.[42]

La imagen privilegiada del clavel se debe al favor prestado por la deidad Flora, es decir, de la primavera, que también lo cuidó en el tiempo que le dio para pasar su vida (vv. 1-5). Este hecho permite ampliar la impronta de lo sensorial de la composición. Así, junto a la exaltación de lo visual, se entreteje además la calidez sugerida por esas «oras más templadas» (v. 11) y por la descripción del amanecer (vv. 6-9), que da continuidad a «l'Aurora» del verso segundo. Las referencias al «caliente rayo» (v. 8), e incluso al «luziente sol» (v. 7), originan esas sensaciones táctiles. Al mismo tiempo, hay que tener presente la propia imagen del fuego, que no solo contiene el color rojo, sino que encierra este componente del calor. A esta ampliación del sensualismo de la silva VIII también contribuye la inclusión de otras gamas cromáticas, como el blanco de «las canas nieves» (v. 7) que coronan la sierra de Moncayo.

Se introduce, entonces, una interrogación retórica (vv. 10-11), en la que se sugiere otro origen para su color. Este no procede de la deidad de las flores y el renacer de la naturaleza, sino del dios Amor (vv. 12 y ss.), quien lo impregnó «de su llama refulgente» y del «puro aliento soberano» (vv. 13-14). En tanto que se trata de la divinidad del amor, la «llama» puede entenderse no solo en el sentido del color rojo, sino también como sentimiento amoroso. En consonancia con este origen, el clavel es «pública admiración de la belleza» (v. 16). Es decir, ya no es atendido como mera gracia de la naturaleza, sino que se descubre que es gracia de la belleza femenina, en relación con el sentimiento amoroso. El símbolo del clavel, pues, adquiere una nueva dimensión, al ser revelado como ornato de la dama. Esta función se destaca ahora insistentemente mediante series enumerativas y el recurso del polisíndeton, con la repetición de la conjunción copulativa *i*: «lustre i ornato», «i ornato i lustre i vida» (vv. 17-18).

El descubrimiento del vínculo entre el clavel y la belleza femenina, desencadenante del sentimiento amoroso, deriva en que también la flor sea motivo para la expresión de esta pasión. Ante esto, la intensidad dramática se incrementa con la inclusión de una exclamación (vv. 21-23), preparándose así el terreno para la queja amorosa del yo lírico, inmediatamente posterior. Este se manifiesta, desde el verso 24, explícitamente a través de deícticos de primera persona; es decir, la contemplación del clavel suscita el lamento de la voz lírica por el amor de la dama (vv. 24-28). La flor, dado que se sitúa entre sus «admirables lazos de oro» (v. 25),

[41] Blecua (1944: 24) advertía en las descripciones de las flores de Rioja la tendencia a incrementar sus colores con adjetivos repetidos. Asimismo, Cossío (1936: 96, en Chiappini 1975: 180) señalaba que el poeta hispalense «no complica nunca las imágenes, pero a veces las reduplica, logrando siempre un mayor efecto».

[42] Orozco (1941: 83).

lo provoca a «invidia i amor» (v. 28): envidia, por el lugar privilegiado que ocupa; amor, en tanto que enaltece la belleza femenina e intensifica, en consecuencia, el sentimiento amoroso.

Al presentar el clavel ornando a la amada, tiene cabida en la silva su caracterización física,[43] cuyo retrato se produce en los términos habituales del petrarquismo. Por una parte, esta descripción enriquece el énfasis puesto en lo visual y, en general, en lo sensorial. Se destacan atributos como la albura de su piel: «nevada i tersa frente» (v. 20), «pura i blanca mano» (v. 27). En su rostro, esta palidez se combina con el color rosado, al que se denomina «la pura nieve i rosa» (v. 29) y «luziente cielo» (v. 30), ya que emula los colores de la aurora.[44]

Al mismo tiempo, es motivo para expresar la pasión y el sufrimiento amoroso, vertidos en el clavel. Así, el pelo ondea en un «amoroso buelo» (v. 31) alrededor de su rostro, constituyéndose como la «cárcel amorosa» (v. 32) del clavel. Esta cárcel es también la prisión del amante, que continúa con su lamento amoroso. Su «dulce labio» (v. 34) es de «color sangriento» (v. 37), lo que supone que, al acercarse el clavel a ellos, su color se intensifica todavía más. De este modo, las pasiones que suscitan los labios de la dama, capaz de provocar «a süave deleite al más elado» (v. 35), se traspasan también al clavel: «buelves, ¡ai, ô dolor!, más abrasado» (v. 38).

En definitiva, el clavel participa de la belleza de la dama y, por ello, se convierte en el motor y destinatario del lamento amoroso de la voz lírica. Este, además, ocupa un lugar que se le ha negado al amante,[45] lo que lleva su sufrimiento a un nivel extremo que imposibilita seguir cantando al clavel y el deseo de carecer de sentimiento como él.

La silva IX, con 28 versos, está dedicada *A la rosa amarilla*. La apelación a esta flor toma forma, al comienzo, de interrogación retórica (vv. 1-4), en la que se señala la transformación de su «color de los amores», obra de una deidad conmovida ante su situación. Esta metamorfosis, como también apunta López Bueno (1984: 215), matiza el simbolismo tradicional de la rosa, como representación de la belleza femenina y el amor, y configura el símbolo al que Rioja recurre en esta silva.

En los versos siguientes se atiende al origen de la situación de la rosa amarilla. Se constata el desengaño amoroso como causa de su transformación: «cuando en ti floreció el aliento umano, / sin duda fue sobervio amante i necio» (vv. 5-6). El desdén del amado se realza con el doble epíteto, dispuesto siguiendo la estructura

[43] Como afirma Chiappini (1975: 165), la figura femenina parece esconderse detrás de los objetos preciosos que la evocan. En este caso, su presencia se produce de manera indirecta, a propósito del clavel.

[44] Este hecho permite establecer una conexión con la «invidia […] de l'Aurora» del segundo verso.

[45] Chiappini (1975: 171) explica la relación entre el amante, la dama y el clavel, que se basa en la envidia que siente el primero porque la dama ha favorecido al clavel. De este modo, «L'amante rimane escluso, isolato nella sua angoscia en ella impaziente inquietudine di vedersi allontanato dal cerchio vitale dell'amata».

del adjetivo adyecticio.[46] El mismo hipérbaton se emplea en los siguientes versos: «cuidado tuio i llama, / i tú descuido suio i su desprecio» (vv. 7-8), separando los dos elementos coordinados (cuidado y llama, descuido y desprecio). Se confronta así el amor que la rosa-dama sentía frente al desdén del amado. Además, la confrontación es mayor todavía debido a la repetición del mismo lexema en «cuidado» y «descuido», aunque con morfemas derivativos distintos (*derivatio*) que oponen sus significados. El verso «i tú descuido suio i su desprecio» es además, como señala Chiappini (1975: 490), «bimembrato e simmetrico e chiasmo per mezzo del possessivo posposto e anteposto». Así pues, la abundancia de figuras de dicción en este pasaje subraya la importancia del amor no correspondido como causa de la transformación de la rosa.

Esta situación provoca la afectación de la voz poética, que, con el sentimiento patético que provoca el recurso de la exclamación, expresa el lamento y llanto a los que la rosa se vio abocada (vv. 9-12). Un lamento constante y cuantioso en el que, por un lado, dio «vozes al aire» (v. 9); por otro, sus quejas se ahogaron en sus lágrimas (vv. 11-12). Este dolor, igual que conmueve a la voz poética, también suscitó la compasión de una deidad (vv. 13-15). Por ello, esta fuerza superior «borró tus luzes bellas / i apagó de tu incendio las centellas» (vv. 16-17). Las «luzes bellas» son denominación para el color, en consonancia con el gusto barroco por exacerbar el brillo y la intensidad cromática. Del mismo modo, las centellas y el incendio comparten esa luminosidad. Pueden entenderse, por tanto, en relación con los colores, remitiendo al color rojo original de la rosa, antes de su metamorfosis. Al mismo tiempo, «de tu incendio las centellas» se relaciona semánticamente con la «llama» (v. 7) y el «amoroso fuego» (v. 14), los cuales se refieren a la pasión amorosa. Por consiguiente, también el incendio remite a este sentimiento. Color y amor, por tanto, se revelan como dos elementos indefectiblemente unidos, pues la rosa fue curada de su pena de amor a la vez que vio transformada su imagen.

Así pues, su metamorfosis supuso el desvanecimiento de «la púrpura i la nieve» (v. 18), quedando reducida «en corteza i en hojas i ástil breve» (v. 20), una enumeración de elementos marcada por el polisíndeton, que sugiere la representación visual de la rosa despojada de su color, a través de la exposición de cada uno de estos elementos. Estos colores, así como el oro «que en crespos lazos coronó tu frente» (v. 22), son los asociados al ideal de belleza femenina según el petrarquismo, por lo que en esto la rosa mantiene este simbolismo, asociado al amor.

Ahora bien, como prueba de esta hermosura solo queda el oro del cabello, que tiñó los pétalos de amarillo (vv. 21-25) con una finalidad particular: «para que

[46] Así denomina Sobejano (1970: 256) a la adjetivación plural según la estructura «epíteto + sustantivo + *y* + epíteto». Además, el uso de esta estructura señala la continuidad de Rioja con la lengua poética de Herrera. Sobre el uso de este tipo de adjetivo en dicho autor, véase Sobejano (1970: 256-257).

seas, ô flor resplandeciente, / exemplo eterno i solo de amadores, / sola, eterna, amarilla, entre las flores» (vv. 26-28). Este color la singulariza entre todas las flores, con lo que adquiere un carácter eterno, erigiéndose en ejemplo para amantes.[47] En definitiva, la rosa amarilla se contempla tanto en un plano estético como moral: como apunta López Bueno (1984: 215), la metamorfosis la convierte en «símbolo de aceptación finalmente resignada, que no excluye […] la melancólica delectación ante el *exemplum* que la naturaleza ofrece». Además, este simbolismo se refuerza por las connotaciones de tristeza y amargura del amarillo en Rioja, advertidas por López Bueno,[48] lo que refuerza el valor de 'desengaño' y 'desesperación'.

Por último, Rioja dedica la silva XI (66 versos) *Al jazmín*, flor cuya gracia exalta desde el comienzo: ya los primeros versos (vv. 1-5) se centran en su lugar destacado entre las demás, pues su belleza, particularizada en su «fragante espíritu i colores» (v. 5), es superior. Además, en tanto que en estos versos se recurre a una exclamación y a una interrogación retórica, la exaltación adquiere mayor intensidad y se mueve más el ánimo del lector ante el deleite que su contemplación supone. Sin embargo, se descubre posteriormente, desde el verso 44, que el jazmín no es sino motivo para ensalzar la belleza de la dama, a la cual emula la flor.[49] De este modo, y como ya sostiene López Bueno (1984: 226), se identifican dos partes en la silva, según el contenido:[50] la exaltación de la flor (vv. 1-43) y la alabanza de la dama, identificada con el jazmín (vv. 44-66).

En la alabanza del jazmín, como ya se ha apuntado, se presta especial relevancia al color, a la «pura nieve i púrpura» (v. 1). Ello subraya la importancia concedida a lo visual en la silva, en relación con el sentido pictórico que impregna las artes barrocas. De hecho, figuran referencias explícitas a la disciplina de la pintura en los siguientes versos: «entre el copioso número que pinta / con su pinzel i con su varia tinta / el florido verano» (vv. 7-9). Como en las demás silvas, destaca también la importancia de otros elementos sensoriales. Así sucede al ensalzar el jazmín desde sus orígenes, brotado del mar (vv. 10-12). De esta manera se remite a las «ondas sonantes», a la vez que se consigue gran plasticidad al sugerir su imagen al romperse en la orilla.

---

[47] Chiappini (1975: 490), sobre el carácter ejemplar del símbolo de la rosa amarilla, apunta lo siguiente: «Affiora sempre il carattere dell' "ejemplo", l'offerta di un simbolo raro che partecipa e si scinde dalla creatura umana, oggetto sacro ed eccezionale, vivo e vitale, eterno e unico esemplare di un prodigio irripetibile».

[48] Señala la «amarilla selva» del soneto XIII 1 y el «amarillo yelo» de Laida en sextina II 32.

[49] Chiappini (1975: 168): «si mette in secondo piano il mito dell'origine a favore del mito della bellezza e dell'amore».

[50] La autora también señala que se trata del mismo modelo de silva que el descrito en el caso de la VIII *Al clavel*. En efecto, vimos que primero atendía a la mera descripción del clavel, para después ponerlo en relación con el sentimiento amoroso y la belleza femenina, si bien aquí no aparece la queja del amante desdeñado.

Este nacimiento de la espuma conecta con el de Venus, por lo que la introducción de la mitología enaltece al jazmín, al ser ambas entidades creadas por «suprema mano» (v. 13). No obstante, la alabanza de la flor adquiere aún mayores dimensiones, pues no solo comparte origen con la diosa, sino que, de hecho, fue creada directamente de la «misma blanca diosa de Cithera» (v. 16). Esta deidad, al salir del mar originó de las huellas de su «blando» y «tierno pie» (vv. 18, 22) los «alvos jazmines» (v. 20). De esta manera, todo se dispone para comparar e intensificar el color del jazmín: ya la espuma marina encerraba el color blanco, pero es todavía más alba la flor por proceder del níveo pie de Venus.

El jazmín se hizo inmortal al poner la diosa en el «cerco alado» (v. 25) de la flor «su divino aliento» (v. 24). Este carácter divino e inmortal heredado de Venus hace al jazmín invulnerable a las inclemencias del tiempo (vv. 27-39). Aunque surja la «amenaza a su cuello i a su frente» (v. 33) —en términos que ya se vinculan a la imagen femenina—, el esplendor del jazmín no resulta damnificado.[51] En esta presentación de la resistencia del jazmín abundan las referencias a la luz y al brillo («la luz más flamante / que Apolo esparce altivo i arrogante», vv. 29-30; «que siempre al mayor sol igual florece / e igual al mayor yelo resplandece», vv. 38-39), también contenidos en la constante presencia del blanco («embuelto en nieve el cierço cano», vv. 27-28), en línea con la plasticidad dominante en estas silvas de Rioja.

Seguidamente, se introduce una exclamación (vv. 40-43), en la que se sentencia la emulación del jazmín de la belleza «de la sin par hermosa Citherea», de la que es «cuidado deleitoso» e «imagen peregrina». De este modo, tiene lugar una variación tonal, favorecida por las características de la silva, que, asimismo, funciona como el preludio de la transición en el contenido introducida desde el verso 44. Desde este punto, aparece en el poema la representación de la amada, con la que el jazmín pasa a ser identificado. Así, más que por ser obra de Venus, la voz poética debe mayor admiración a la flor «por nueva emulación de la belleza / de la altiva luz mía» (vv. 46-47).[52] El jazmín ahora imita en su color «la nieve» y «los cercos de los ojos» de la dama (vv. 53, 55).

El último elemento comparado es el «puro olor que de sus labios sale» (v. 64) con el olor del jazmín. No obstante, antes introduce la descripción del amanecer, responsable de devolverle su «dulce olor» (v. 60) a la flor, con la recuperación del calor diurno. Estos versos, pues, se enfocan en la descripción de este nuevo

[51] Como sostiene López Bueno (1984: 226), «El jazmín, si también es emblema de amor, como imagen de Afrodita […] no es sin embargo, como la rosa o la arrebolera, ejemplo de belleza vulnerable por fugaz», del mismo modo que tampoco la belleza del clavel y la rosa amarilla sufre el acoso del tiempo que las destruye.

[52] López Bueno (1984: 226) señala la relación establecida con Herrera en el uso del sintagma «altiva luz mía» para designar a la amada. Esta denominación de la amada como «luz» reaparece en el último verso.

elemento, la llegada de la luz del día, que demora la comparación con el olor. En este punto, Herrera Montero (1995: 95) habla del recurso horaciano de la morosidad descriptiva.[53]

La silva termina con una exclamación en la que, en la línea del motivo de la luz, se invoca al jazmín, que es «flor que al olvido de mi luz previenes» (v. 66). En suma, el jazmín simboliza a la amada, a través de la identificación de la hermosura de ambas entidades. De este modo, como indica Chiappini (1975: 169), la contemplación del jazmín impide que caiga en el olvido la belleza de la dama, en tanto que aquel contiene su imagen.

A la vista de lo expuesto, se pueden extraer dos conclusiones principales. Por una parte, se ha evidenciado la diversidad de significados de los que Rioja dota al símbolo de la flor; por otra, y a pesar de las diferencias en cuanto a este simbolismo, se ha visto la cohesión que mantiene este corpus de silvas, dada por el descriptivismo predominante y la homogeneidad estilístico-formal.

Respecto a las posibilidades del símbolo, es constante la explotación del rasgo de la belleza de las flores; es decir, estas criaturas de la naturaleza siempre se presentan como imágenes de la hermosura, a la cual representan. Las diferencias surgen en el aprovechamiento de esta identificación, para ampliar su significado y crear composiciones que responden a distintas finalidades.

Así, en las silvas VII y X, la arrebolera y la rosa son bellas, pero simultáneamente son también frágiles. Valiéndose de estas dos características, Rioja las convierte en símbolos de la vulnerabilidad y caducidad de la vida y sus goces. La gracia que encierra la flor da cabida a la preocupación típicamente barroca por la amenaza destructora del tiempo, de modo que el símbolo se pone al servicio de la poesía moral que gana terreno en esta época. Sin embargo, la solución que el poeta propugna ante esta amenaza se orienta hacia dos posibles direcciones, de acuerdo con la tensión de contrarios que opera en el individuo barroco. La obra de Rioja no escapa a esta realidad, de modo que las flores permiten, por una parte, la plasmación, con una patente intencionalidad didáctica, de un ideario ético basado en una moral de renuncia, significado que adopta la arrebolera; si bien también se prestan, como la rosa, a la expresión de la contemplación deleitosa de la belleza instantánea, adoptando una solución moral al arrimo del tópico del *carpe diem*.

En las demás silvas estudiadas, la flor es reflejo de la imagen femenina, cuyos colores emulan a los de su rostro, caracterizado según el tópico petrarquista. Se identifican así ambas entidades y las flores se alzan como símbolos al servicio de

[53] Según Cristóbal (1991, en Herrera Montero 1998: 50): «procedimiento horaciano de desviarse, al final de la oda, del tema principal, para enfocar la atención en algún detalle, algún personaje o motivo introducido de repente y que capta su atención, terminando con su descripción detallada el poema».

la poesía amorosa. Los valores que adquiere en cada silva también pueden mostrar variaciones: así, el clavel y el jazmín se convierten en el símbolo a través del cual la voz poética canta a la amada, mientras que la rosa amarilla, por su parte, representa el acabamiento del amor, adquiriendo un significado ejemplar a través de la transformación del color.

En síntesis, los significados que componen el simbolismo de la flor en Rioja reflejan el carácter dual de su obra, en tanto que todavía está imbuida de un petrarquismo de herencia herreriana, a la vez que participa plenamente de la temática y las preocupaciones del Barroco. Se trata, pues, de un corpus de silvas representativo del conjunto de su poesía, marcada por esa transición entre siglos.

A pesar de esto, las composiciones mantienen una notable homogeneidad en cuanto a la manera de tratar poéticamente este símbolo, lo cual debe ponerse en relación con la elección de la silva como cauce estrófico. Así, las flores son abordadas desde una perspectiva descriptiva, lo que se relaciona con el papel de la silva en el desarrollo de la poesía descriptiva, sobre todo de la naturaleza. Este hecho se refleja en la presencia destacada que adquiere en los poemas el ámbito sensorial, y en especial el plano visual. A esta representación visual de las flores también contribuye el propio apóstrofe a cada una de ellas, ya que este recurso vivifica y acerca la realidad presentada al lector. De este modo, puede afirmarse con Cossío (1926) que en la obra de Rioja «las flores, antes que documentos desengañados de su archivo moral, son una pura explosión luminosa» (en Orozco 1941: 84). Partiendo de este hecho, Orozco relaciona la lucha por esta interpretación plástica con la orientación pictórica de la poesía del autor hispalense. Esta se refleja en la importancia concedida al color de las flores, en cuya caracterización se recurre sistemáticamente a los mismos epítetos e imágenes.

En estas silvas también se repite la actitud de la voz poética, marcada por tonalidades patéticas y de «melancolía anacreóntica» (Egido 1989: 22), conseguidas por la inclusión de preguntas retóricas y exclamaciones. En suma, esta unidad tonal y formal refleja la expresión de un sentimiento propio en el tratamiento de las flores: «poco importa que las expresiones se repitan de una silva en otra: la repetición de las palabras lo es también del sentimiento. Sus acentos alcanzan el calor patético, y solo cabe suponer sinceridad en este dolor».[54]

[54] Henríquez Ureña (1940: 21).

Bibliografía

Alatorre, Antonio (1988): «Quevedo: De la silva al ovillejo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, pp. 19-31.

Alcina Rovira, Juan Francisco (1991): «Notas sobre la silva neolatina», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 129-155.

Alonso Veloso, María José (2012): «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin hispanique*, 114.2, pp. 621-644.

Alonso Veloso, María José (2020): «Quevedo sin Estacio: la silva "A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta"», en María José Alonso Veloso (coord.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Grupo editorial Sial Pigmalión, pp. 165-187.

Alonso, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid: Gredos.

Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro,* II, pp. 13-48.

Azaustre, Antonio y Juan Casas (1997): *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.

Blecua, José Manuel (1944): *Las flores en la poesía española*, Madrid: Editorial Hispánica.

Brown, Jonathan (1981): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo.

Chiappini, Gaetano, ed. (1975): véase Rioja, *Versos*.

Cossío, José María de (1926): «Candores esplendores», *Revista de Occidente*, tomo XIV.

Cossío, José María de (1936): *Notas y estudios de crítica literaria. Poesía española. Notas de asedio*, Madrid: Espasa-Calpe.

Cristóbal, Vicente (1991): «Morosidad descriptiva en las Odas de Horacio», en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Retórica y Poética*, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 123-136.

Crosby, James O. y Lía Schwartz Lerner (1986): «La silva "El sueño" de Quevedo: génesis y revisiones», *BHS*, 63, pp. 111-126.

Egido, Aurora (1989): «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excurso sobre Estacio y las "Obrecillas" de Fray Luis)», *Criticón*, 46, pp. 5-39.

Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

Garrote Bernal, Gaspar (2018): «Un experimento con "El Peregrino son errante: la boscarecha" de Pedro Espinosa», *Lectura y signo*, 13, pp. 183-227.

González de Escandón, Blanca (1938): *Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona.

Henríquez Ureña, Pedro (1940): *Plenitud de España. Estudios de historia de la cultura*, Buenos Aires: Losada.

Herrera Montero, Rafael (1998): *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Herrera Montero, Rafael (1995): «Sobre el horacianismo de Francisco de Rioja», *Epos: revista de filología*, 11, pp. 85-113.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 157-180.

Kallendorf, Hilaire y Craig Kallendorf (2000): «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63, pp. 131-168.

López Bueno, Begoña (2012): *La «idea» de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

López Bueno, Begoña (1987): *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar.

López Bueno, Begoña, coord. (1991): *La silva*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba.

López Bueno, Begoña, ed. (1984): véase Rioja, *Poesía*.

Luján Atienza, Ángel L. (1999): *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Editorial Síntesis.

Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez (1991): «La silva entre el metro y el género», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 19-56.

Orozco Díaz, Emilio (1941): «El sentido pictórico del color en la poesía barroca», en Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 335-382.

Orozco Díaz, Emilio (1970): *Manierismo y Barroco*, Salamanca: Anaya.

Orozco Díaz, Emilio (1968): *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid: Prensa Española.

Orozco Díaz, Emilio (1989): *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.

Peña Álvarez, Javier de la (2010): *Flores en la poesía española del Renacimiento y Barroco*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Platas Tasende, Ana María (2004): *Diccionario de términos literarios*, Barcelona: Espasa.

Reis, Carlos (1981): *Fundamentos y técnicas de análisis literario*, Madrid: Gredos.

Rey, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: Propuesta de inventario», *MLN*, 121.2, pp. 257-277.

Rico García, José Manuel y Alejandro Gómez Camacho (1991): «La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, pp. 87-111.

Rioja, Francisco de (1984): *Poesía*, ed. Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra.

Rioja, Francisco de (1975): *Versos. Studio, testo, traduzione e commento a cura di…*, ed. Gaetano Chiappini, Università degli Studi di Firenze: Casa editriceD'Anna.

Rivers, Elias L. (1988): «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36.1, pp. 249-260.

Rogers, Edith (1964): «El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco», *Revista de Filología Española*, 47.1/4, pp. 247-261.

Sobejano, Gonzalo (1970): *El epíteto en la lírica española*, Madrid: Gredos.

Vossler, Karl (1946): *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires: Losada.

Vranich, Stanko B. (1981): *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia-Chapel Hill: Albatros Ediciones, Hispanófila.

Silva de poemas

Taras visuales en la poesía amorosa de Quevedo: elogio de la imperfecta hermosura

Laura Castro Álvarez
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción: Quevedo y los ojos femeninos

Francisco de Quevedo concedió un papel importante a los ojos femeninos en muchas de sus composiciones amorosas como también lo hicieron otros autores barrocos. En la mayoría de estos poemas, se recogen las convenciones habituales que habían sido repetidas durante siglos aunque Quevedo no renuncia nunca a añadir notas de su propio estilo. En cambio, en otras composiciones puede leerse una parodia o al menos una relectura de los tópicos tradicionales.

Comenzaré analizando brevemente tres poemas de la musa Erato en los que los ojos femeninos son descritos siguiendo la tradición aunque sin renunciar a la originalidad que caracteriza a Quevedo. Así, como ya había hecho Góngora con Acis y Galatea, Quevedo invierte los papeles tradicionales y convierte a la dama también en observadora activa.

A continuación, me centraré en el análisis de otros tres poemas que aparecen también recogidos en la musa IV de *El Parnaso Español* pero que muestran un tratamiento diferente del motivo de los ojos femeninos. Se trata de los sonetos dedicados a la bizca, la tuerta y la ciega, que han suscitado el debate entre la crítica por constituir elogios paradójicos que autores como Alatorre (1999: 379) han calificado como burlescos. En mi análisis adoptaré una perspectiva parcialmente diferente: las taras visuales femeninas pueden incluso adquirir un tinte simbólico

porque ponen en evidencia unas tradiciones ya caducas[1] que habían sido repetidas hasta el agotamiento durante siglos.[2] Así, más que una burla de las damas con taras visuales, podría tratarse de la defensa de la mujer real e imperfecta, igualmente válida como musa literaria.

2. Los ojos femeninos en la musa Erato

Como ya se ha señalado, la mirada femenina está presente en muchas composiciones amorosas de Quevedo. A modo de ejemplo, se mencionarán tres poemas en los que los ojos femeninos son descritos desde distintas perspectivas.

En la poesía amorosa anterior a Quevedo el poeta-amante parece tener en general el monopolio de la mirada: él es quien mira, tanto a sí mismo como a su amada. En este segundo caso, la mirada voyerista masculina supone una posición de poder sobre la mujer e implica una falta de comunicación.[3]

Quevedo bebe, y al mismo tiempo realiza una relectura, de las principales fuentes de la poesía amorosa: el amor cortés, el petrarquismo[4] y el neoplatonismo. En todas ellas los ojos femeninos tienen un papel importante. En primer lugar, los poetas del amor cortés anhelan ser mirados por sus amadas como signo de reciprocidad. Por otra parte, del petrarquismo el poeta podría tomar un retrato femenino en el que la mujer es reducida a una serie de elementos. En muchas ocasiones la dama es descrita simplemente como unos ojos que lo atraen irremediablemente y que, al mismo tiempo, serán para él fuente de sufrimiento. Se trata de un retrato selectivo en el que se prefiere la metáfora a los términos reales, alejándola cada vez más de la realidad. Por último, cabe destacar el papel central de los ojos femeninos en la tradición neoplatónica como elementos fundamentales en el proceso amoroso.

En primer lugar, el soneto «Aminta, para mí cualquier día» presenta lo que Lamas (1993: 60) denominó «mujer-objeto», es decir, una dama cuyo único papel en el poema es el de ser observada por el poeta-amante. Esa aparente carencia de voluntad y/o capacidad para actuar conlleva una deshumanización e, incluso, una cosificación perpetuada durante siglos.[5] Así, el poema es ejemplo de la

[1] Esta idea es ya enunciada por Alonso (2013: 1249), quien ve en la introducción de defectos visuales una ruptura burlesca de la tradición neoplatónica.

[2] El siglo XVII es nombrado por Alexander Parker como «Age of Disillusion», tal como recogen Rey y Alonso (2011: XXXVII).

[3] Fernández Rodríguez (2019: 147) describe esta mirada masculina: «la *gaze* es unilateral y autorreflexiva; es la mirada que se crea a sí misma y que no aspira a la comunicación con el otro, sino a la pura observación del cuerpo anhelado e intangible con la intención de dotar a la vista de propiedades táctiles».

[4] Debe tenerse en cuenta el «petrarchismo senza Petrarca»: innovaciones que otros autores italianos tardíos de los siglos XVI y XVII habían superpuesto al imaginario petrarquista. Entre ellos destaca Groto del que, de acuerdo con Rey y Alonso (2011: 16), Quevedo podría tomar el modelo de damas no idealizadas.

[5] Ruiz-Domènec (1999: 345) ha puesto el foco sobre la oscuridad del mundo interior femenino a lo largo de la historia literaria, en sus palabras: «su mundo interior está presidido por la penumbra del secreto, de la discreción, de la mistificación, del silencio».

instrumentalización de los ojos femeninos que son observados con el único fin de la salvación del alma del poeta. En la línea neoplatónica, la mirada femenina es fuego que purifica y salva de la muerte a sus observadores.

Los ojos de Aminta, y ella misma, son solo un pretexto para la expresión del propio miedo a la muerte del poeta. De hecho, la luz de los ojos de ella abrasa a quien los mira, y no a quien ella mira, de igual forma que Medusa[6] convertía en piedra a sus observadores incluso después de muerta. Es el poeta, a través de la metáfora del ave fénix, quien podría salvar su alma, aunque no su cuerpo, de la muerte gracias al fuego de la mirada de Aminta: debe aceptar su «muerte» (v. 7) para nacer de nuevo en el «parto» metafórico que abre el siguiente verso.[7]

Cabe señalar la última frase sintetizadora que cierra el soneto: «pues quien los ve es ceniza, y ellos, fuego» (v. 14). El protagonismo de la dama es discutible, pues sus ojos quedan relegados a un segundo plano: son colocados al final, nombrados simplemente con un pronombre personal y con el zeugma del verbo «ser». Los ojos femeninos no son más que una excusa, un instrumento, un objeto observado y utilizado[8] para el beneficio de «quien los ve». Por tanto, queda patente que el auténtico protagonista es el poeta-amante y sus sentimientos, su miedo a la muerte, lo que realmente se plasma en la composición.

En segundo lugar, en «Ojos, en vosotros veo» sí se manifiesta de forma explícita la capacidad de la dama de observar.[9] En la línea de las convenciones del amor cortés, el poeta anhela que la mirada femenina se dirija a él y por ello le desaconseja que se mire a sí misma. En efecto, la dama es observada pero también observadora: «si me veis me matáis / y si yo os miro me muero» (vv. 15-16). Al mismo tiempo, se subraya el poder destructor de la mirada femenina.

En el poema no solo se destacan los efectos nocivos de esos ojos femeninos, sino que también, y paradójicamente, se describen como «muy dulces» (v. 18) y «hermosísimos» (v. 19). Cabe señalar que frente al adjetivo negativo «crueles» (v. 20), colocado en el último verso de la redondilla, los calificativos positivos se presentan como superlativos, ya sea analítica o sintéticamente. Por ello, parece lógico pensar que lo positivo prevalece sobre lo negativo.

---

[6] Lamas (1993: 59) subraya la diferencia entre Medusa, que mata a quien la mira, y el Basilisco, que mata a quien él mira.

[7] Muerte y resurrección aparecen en estos versos en una disposición visualmente significativa. Se trata de una antítesis inherente a la figura del ave fénix, como señala Nider (2002: 167).

[8] Este no es el único caso de utilización de los ojos femeninos en la historia literaria. Por ejemplo, Dante recorre el paraíso a través de los ojos de Beatriz, como apunta Patapievici (2007: 80-82).

[9] De acuerdo con Burke (1998: 92), es Lacan el primero en afirmar la posibilidad de que lo que es observado devuelva la mirada a su observador. Esta mirada recíproca, anhelada por los poetas del amor cortés, ya aparece en algunos poemas de Petrarca. Este matiz supone mucho más de lo que *a priori* pudiera parecer, como expone Fernández Rodríguez (2019: 222): «la *gaze* lineal e invasiva deja paso a esa *glance* que refleja, con explicitud variable, la autoconsciencia femenina y que, sobre todo, convierte al sujeto lírico observador en observado».

A continuación, se admite la «desdicha» (v. 26) que supone el hecho de que los ojos de la dama no puedan mirarse a sí mismos. No obstante, esta supuesta defensa de la automirada femenina es inmediatamente negada: realmente sería catastrófico que «el uno al otro se amaran / y en sí ocuparan el ver» (vv. 31-32).

Resulta significativo que para explicar el peligro de que esos ojos se miren a sí mismos la voz poética afirme que en ese caso «quedáramos, pues, a escuras» (v. 37). La primera persona del plural podría señalar los auténticos damnificados en ese supuesto: sin la luz de los ojos de la dama los poetas-amantes perderían uno de los elementos fundamentales para mantener las convenciones de la tradición amorosa. Nuevamente, los ojos femeninos no son más que una excusa, un instrumento que da sentido a la figura del poeta. Por tanto, todo debe seguir como había sido durante siglos: «estense como se están, / y miren y no se vean» (vv. 49-50).

Es el poeta-amante quien voluntariamente debe sufrir los efectos negativos de los ojos de la dama y ser así él el ejemplo perfecto de «cuánto puede el ver» (v. 56). Así, se desaconseja a la dama que se mire a sí misma, ni siquiera en el espejo.[10] En este objeto sería ella, y no el poeta-amante, quien podría observar, e incluso juzgar, su propia belleza. Quizás en ese caso ella descubriría que no es tal el peligro de sus ojos.

En las últimas redondillas se destaca nuevamente el poder de los ojos de la dama a través de la introducción de cuatro dioses que desearían tenerlos para aumentar su propio poder: Marte, Jove, Amor y Venus.[11] Los dos primeros los codiciarían por su capacidad destructora, Amor por la de atracción y Venus por su belleza.[12] Nuevamente, el foco no se coloca sobre los efectos que pudieran ocasionar en la dama estos hipotéticos robos de los dioses. Por el contrario, se resaltan los beneficios que conllevaría el hecho de que ella ya no pudiera hacer daño con su mirada: «quedaran absueltos / los vivientes de cuidados» (vv. 81-82). La humanidad se libraría de una gran amenaza.

El caso del poeta-amante es distinto: él no quiere salvarse de los ojos de su amada sino ser su víctima.[13] A pesar de todo lo argumentado en torno al peligro de la mirada femenina, él desea, en la línea del amor cortés, verlos «vueltos» (v. 84)

[10] En el Siglo de Oro era censurada la figura de la mujer que se mira a sí misma en el espejo. Tal discurso moral es sostenido, por ejemplo, por Fray Luis de León, como señala Schwartz (1989: 641).

[11] Alonso (2013: 1262) señala en la alusión a estos dioses un cierto paralelismo con los tres sonetos dedicados a damas con taras visuales, que serán objeto de análisis posteriormente.

[12] De hecho, al comienzo de la composición los ojos femeninos ya habían sido descritos como «crueles» (v. 20), «muy dulces» (v. 18) y «hermosísimos» (v. 19). Se reforzaría, por tanto, su poder en estos tres niveles y sus efectos tanto negativos como positivos.

[13] En la tradición neoplatónica el amor es una «muerte voluntaria», en palabras de Ficino (1986: 41-42). Además, también el amante cortés encontraba placer en el dolor que le provocaba amar a la dama que no le correspondía. De acuerdo con Schwartz (2005: 225), Quevedo heredaría una figura masculina masoquista elegíaca y petrarquista.

hacia él, ser mirado por su amada en un gesto de reciprocidad. Prevalece lo positivo sobre lo negativo pero sobre todo prevalecen las convenciones. Mantener intactos los papeles que amada y amante debían asumir en la tradición es una máxima absoluta.

Cabe preguntarse si realmente subyace en el poema la convicción de que algún día estas convenciones, ya desgastadas en el siglo XVII, dejarían de estar vigentes. No debe pasar desapercibida la afirmación que hace la voz poética en este sentido: «Bien sé que podrá el espejo / daros, ojos, un buen día,» (vv. 57-58).

Por último, el soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros» sí podría esconder un atisbo de reivindicación de la automirada femenina a través del espejo.[14] Algunos estudiosos[15] han propuesto distintas interpretaciones para esta composición pero si se analiza en particular el papel que se otorga a los ojos femeninos en estos versos podría señalarse una auténtica defensa de la mirada de la dama en el espejo.[16]

En el epígrafe se indica el motivo del poema: «el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado». Por tanto, sería la propia dama la que habría querido ser retratada, siendo consciente de su belleza.[17] En el primer cuarteto se expone la imposibilidad de que el poeta o el pintor[18] plasme la belleza de la dama tal y como se lo ha pedido porque la luz de sus ojos lo cegaría en la línea de la tradición neoplatónica y petrarquista.[19] El poeta-amante llega a la conclusión de que su tarea es imposible y que solo el espejo podría ofrecer un retrato fiel a la realidad.

No obstante, este medio no es suficiente: es imprescindible que sea «vuestra lumbre propia» (v. 10) la que observe ese reflejo. Así, son los ojos de la dama los encargados de mirarse a sí mismos, algo que la voz poética de «Ojos, en vosotros veo» había desaconsejado. Como señalan Rey y Alonso (2011: 68) los ojos del poeta-pintor son «luz[20] impropia» (v. 12) y no pueden ver la auténtica belleza femenina, cegados por las convenciones e incluso por sus sentimientos. Cabe indicar que en los tercetos desaparece la voz masculina para ceder su protagonismo a la dama y a sus ojos.

---

[14] Además, el espejo era un instrumento de meditación en el Siglo de Oro, tal y como recoge Sáez (2019: 76).

[15] Véanse Krabbenhoft (2010: 259) y Sáez (2019: 80).

[16] Tal y como reflexiona Fernández Rodríguez (2019: 187), mirarse a sí misma podría significar incluso la emancipación de una mujer que, habitualmente, había sido descrita a través de la voz, y de los ojos, del poeta-amante.

[17] El narcisismo femenino no estaba bien visto porque la belleza de la dama suponía un peligro para los hombres por la atracción fatal que ejercía sobre ellos.

[18] La dilogía posibilita ambas interpretaciones. Además, pintura y literatura habían ido de la mano en poéticas anteriores y también en Petrarca.

[19] Como señalan Hustvedt (2017: 24) y Porro (1995: 155), los modelos preestablecidos y la idea de feminidad juegan un papel determinante en las representaciones de la mujer en la literatura. En realidad, el verso «y no es posible sin cegar miraros» (v. 2) podría ser la confesión de la incapacidad de pintar/describir la verdadera belleza femenina debido a las convenciones que son enumeradas en el segundo cuarteto y que habían condicionado los retratos femeninos durante siglos.

[20] «En la Pintúra es aquel punto o centro, de donde se ilumina toda la história o pintúra que se hace» (*Autoridades*). Por tanto, este otro significado del término podría indicar la importancia de la perspectiva en la pintura, en este caso en el retrato de la dama.

El poeta-pintor no puede ser objetivo por dos motivos. En primer lugar, porque debe seguir las convenciones de la tradición, idealizar a la dama en lugar de describir lo que ve, utilizar metáforas e hipérboles caducas. Por otra parte, porque su obra reflejará inevitablemente sus sentimientos: su amor le impedirá ser objetivo y, junto con el empleo de tópicos, le hará construir un retrato totalmente distorsionado y alejado de la realidad.

El poema se cierra con una enumeración muy significativa: en el espejo la dama será «original, pintor, pincel y copia» (v. 14). Así, ella es la única capaz de observar objetivamente su reflejo en el espejo, despojada ya de convenciones, metáforas y juicios. Ella será pintora y poeta de sí misma y podrá mirar allí donde otros no se habían fijado antes, cegados por el amor, por el odio o por la tradición. Además, los espejos servían para la meditación durante el Barroco. Así, la dama no solo vería su auténtica belleza a través de este instrumento sino que podría mirar más allá, dentro de sí misma. El poeta-amante no puede, ni tal vez quiera, conocer el interior de una dama que había permanecido callada, impasible, en los versos de la tradición.

3. Damas con defectos visuales

Tras este breve recorrido por los distintos papeles que Quevedo otorga a la mirada femenina, este trabajo se centrará en la tríada de sonetos dedicados a damas con taras visuales,[21] alejadas de la concepción tradicional de belleza. La bizca, la tuerta y la ciega suponen una gradación en la que el defecto visual empeora al tiempo que el tono burlesco se atenúa. El elogio paradójico[22] del que son objeto podría esconder un auténtico desafío personal a las desgastadas convenciones en torno a la belleza y al proceso amoroso.[23]

Para esta hipótesis es importante subrayar el hecho de que estos poemas son recogidos en la musa dedicada a la poesía amorosa y no junto a las composiciones burlescas, donde algunos estudiosos las situarían. Así, no se trataría de una simple burla, sino de la constatación de la caducidad de toda una tradición. La idealización de la imperfecta realidad no podía sostenerse por mucho más tiempo.

[21] Cabe señalar el hecho de que se haya elegido a tres mujeres. Ya Ficino (1986: 21) afirma: «con el número ternario Dios gobierna todas las cosas, y también las cosas por ese número se perfeccionan». Además, como apunta Ruiz-Domènec (1999: 341-342), «el número tres parece destinado a presentar la emergencia de la mujer en el mito, en la leyenda y en la historia».

[22] La alabanza de mujeres cuya belleza se aleja del canon está también presente en la literatura italiana, por ejemplo en Tasso, como señalan Rey y Alonso (2011: 97).

[23] Algunos autores como Gutiérrez (2005: 86) afirman que en realidad se trataría de una simple relectura de la tradición enmarcada en las academias del Siglo de Oro. No puede descartarse la posibilidad de que se trate de un auténtico desafío personal, incluso una burla a las convenciones en torno al canon de belleza femenino y al origen del amor.

El poeta-amante anhela cantar a una dama no idealizada, menos abstracta, más cercana a su realidad.[24]

El primero de estos sonetos, «Si a una parte miraran solamente», lleva como epígrafe «a una dama bizca y hermosa». El hecho de calificar como «hermosa» a una dama bizca supondría una ruptura del canon de belleza de la época. No obstante, debe tenerse en cuenta el posible uso dilógico de «hermosa».[25] Así, el adjetivo podría destacar la singularidad de la belleza de esta dama, no necesariamente en el buen sentido aunque tampoco en el malo.

El epígrafe aporta otros dos datos esenciales para la comprensión del poema. Por una parte, se afirma que este «tiene parte de donaire». De este modo, se confiesa el tono burlesco, que también presentarán los dos sonetos restantes aunque en menor medida, al mismo tiempo que se deja abierta la posibilidad de que no se trate simplemente de una burla. Por otra parte, se enuncia el supuesto objetivo de la composición como «respondiendo a un letrado».[26]

En la línea de doble lectura propuesta por Cacho (2005: 24), los poetas-amantes podrían ser las partes[27] a las que se alude en el primer cuarteto, es decir, la parte acusadora contra la mujer. Como si se tratara del mismo sol, los ojos de la bizca cumplen mejor la función de dar calor que los de las demás mujeres porque «si a diversas partes no miraran, / se helaran el ocaso o el Oriente» (vv. 3-4).

Ya en el segundo cuarteto, además de hacerse evidente el tono burlesco,[28] se califica el mirar de la dama como «delincuente» (v. 5) y a sus ojos como «luces izquierdas» (v. 6), por lo que, como señalan Rey y Alonso (2011: 98), se asocia el defecto físico con el moral. Así, en este juicio ficticio contra la dama son sus propios ojos los que declaran contra sí mismos al disparar sus rayos de amor contra los poetas-amantes con «mira[29] engañosa» (v. 7).

Sin embargo, la culpabilidad de estos ojos femeninos no parece totalmente demostrada, pues después de calificar su mirada como «facinorosa luz» (v. 8), se añade que es «dulce y ardiente» (v. 8). No cabe duda de que «dulce» es un adjetivo positivo. En cuanto a «ardiente», parece serlo también dado que en el primer

[24] La idealización de épocas anteriores llevaría a una deconstrucción en el Barroco. Así, en el siglo XVI se empezaría a cuestionar, como señala Fernández Rodríguez (2019: 181), «primero la capacidad del arte de reflejar la verdadera hermosura […] para terminar negando la misma estructura artística de la belleza».

[25] «Perfecto, bello, agradable a la vista, y cumplido en su especie» (*Autoridades*); «Translaticiamente vale singular o especial en su linea, bueno o malo» (*Autoridades*).

[26] En esta parte del epígrafe se apoya Cacho (2005: 24) para afirmar que el poema es «una auténtica defensa legal de la belleza de la hermosa bizca», en la que los posibles usos dilógicos de ciertas palabras jugarían un papel esencial, como se expondrá a continuación.

[27] «En los pleitos se llama la persona que tiene derecho, o interés en ellos» (*Autoridades*).

[28] Alonso (2013: 1249) subraya la fonética de «zambo y zurdo» (v. 5) como medio para la parodia.

[29] «Metaphoricamente se toma por intención, reparo o advertencia, que se observa en la execución de alguna cosa» (*Autoridades*).

cuarteto se había afirmado que sin el calor de los ojos de la dama se congelaría el mundo. A través del tono y léxico burlescos y la paradoja podría estar defendiéndose la inocencia de la dama bizca.

Las contradicciones se acentúan ya en el primer terceto. Por una parte, se afirma que «lo que no miran ven» (v. 9). La dama bizca, incapaz de fijar su vista en un punto concreto, «ve»[30] igualmente con sus ojos y declara en su contra en el juicio contra sí misma, como ya se ha señalado. Una vez más, resulta esencial recordar que la voz poética se corresponde con el poeta-amante y que su perspectiva es la única que se presenta en la composición. Así, su interpretación, correcta o no, de las intenciones, sentimientos y deseos de la dama, es la única válida porque es la única representada.

Por otra parte, en este primer terceto podrían existir equívocos debidos a la propia construcción de los versos. Así, se suceden dos encabalgamientos: «y son despojos / suyos cuantos los ven» (vv. 9-10) y «y su conquista / da a l'alma tantos premios como enojos» (vv. 10-11). En principio, los despojos y los conquistados[31] parecen ser aquellos que miran a los ojos de la dama.[32] Sin embargo, el hipérbaton y los abruptos encabalgamientos llevan al lector, al menos por un momento, a creer que las auténticas víctimas son esos ojos. Esta lectura tendría sentido teniendo en cuenta que la dama no mira a sus víctimas, sino que es mirada por ellas.

Esta presentación de la dama como verdadera damnificada se ve reforzada en el último terceto, en el que se defiende a la mujer bizca como si de un juicio se tratara. En forma de pregunta retórica, se cuestiona «qué ley» (v. 12) ha llevado «al mal jurista» (v. 12) a llamar «vizcondes[33] de la vista»[34] (v. 14) a los ojos de esta dama. Estos versos podrían significar un replanteamiento de las convenciones, de la tradición que ha llevado a los poetas a dejar en un segundo plano a la mujer y, especialmente, a la real e imperfecta.

A continuación del soneto dedicado a una dama bizca, la musa Erato recoge el poema «Para agotar sus luces la hermosura» que, como indica su epígrafe, está dedicado «a una dama tuerta y muy hermosa». En esta ocasión, el defecto visual posibilita la comparación explícita del ojo de la dama con el sol.[35] Sin embargo, de

[30] «En lo forense vale assistir à la relacion de algun pléito, è informe del derecho de las partes para la sentencia» (*Autoridades*).

[31] La terminología bélica responde a la concepción del amor como una batalla.

[32] De igual forma que en el poema «Aminta, para mí cualquier día», los ojos de la dama son observados y no se manifiesta su capacidad de devolver esa mirada.

[33] Como señalan Rey y Alonso (2011: 99), se trata de un retruécano a partir de la asociación de «vizconde» (v. 14) y «conde bizco».

[34] «En lo forense es el reconocimiento primero, que se hace ante el Juez con relacion de los autos, y defensas de las partes para la sentencia» (*Autoridades*).

[35] La dama es comparada con el sol por su luz no solo en Quevedo, sino también en autores como Aristófanes, Petrarca y Tasso, tal y como señalan Rey y Alonso (2011: 101-102).

igual forma que en el soneto dedicado a una dama bizca se señalaba el posible uso dilógico del adjetivo «hermosa», que en esta composición también aparece, podría notarse un doble sentido en la «belleza rara» (v. 3) que imitaría el ojo de la dama tuerta teniendo como «grande ejemplar» (v. 3) al sol. Así, mientras la belleza del sol sería «insigne, sobresaliente o excelente en su linea» (*Autoridades*), la de este ojo podría ser «extraordinario, poco común o freqüente» (*Autoridades*).

Esta comparación del sol con el ojo podría llevar incluso a la divinización de la dama,[36] pues el astro es «aquella arquitectura / de la vista del cielo, hermosa y clara» (vv. 5-6). Además, en el segundo cuarteto se establece una oposición entre esta dama equiparada con la luz del día, como se afirma en el primer terceto,[37] y aquellas que tienen varios ojos, comparadas con la noche: «que muchos ojos, y de luz avara, / sola la noche los ostenta obscura» (vv. 7-8).

Igual que un monarca, como apuntan Rey y Alonso (2011: 103), el único ojo de la dama bizca somete a «cuantos le ven» (v. 10). Como se ha señalado en otras composiciones, una vez más la dama es culpada del daño que causa pero no se le concede la capacidad activa de mirar a sus supuestas víctimas, sino que son estas las que se condenan a sí mismas al mirarla.

A pesar del poder de este único ojo, este no alcanza las conquistas que suelen asociarse a las damas idealizadas. Así, sus «rayos»[38] (v. 12) no llegan al objetivo espacial del amor: los «corazones» (v. 12). Además, faltan «victorias» (v. 13) a su «ardiente valentía» (v. 13) y «al triunfo de sus luces, [faltan] aún naciones» (v. 14).

En este soneto se aprecia una acumulación notable de tópicos y léxico tradicional que, tal vez, pone en evidencia el desgaste de motivos que habían sido repetidos durante siglos hasta el agotamiento. Por ejemplo, se repite casi hasta la redundancia el término «luz» y su plural (vv. 1, 4, 7, 14).

El último de los tres sonetos dedicados a damas con taras visuales es «Invidia, Antandra, fue del sol y el día». En esta ocasión, la tara es absoluta y el tono burlesco de los anteriores desaparece: la dama es privada completamente del sentido de la vista. Esta ceguera tendría su origen en la «invidia» (v. 1) que el fuego de los ojos de la dama provocaría en «el sol y el día» (v. 1) y en «las estrellas»[39] (v. 2).

La dama ciega, privada de sus ojos, carece del poder que se había relacionado con las amadas de la tradición. Si pudiera ver, haría arder «la fuente fría» (v. 5) en una clara hipérbole. Cabe señalar que en este soneto, al contrario que en los

[36] Señala Fernández Rodríguez (2019: 110) que en el Renacimiento la mirada monocular era «proyección del ojo único de la divinidad».

[37] «Si en un ojo no más, que en vos es día» (v. 9).

[38] Esta metáfora se inscribe en la comparación del ojo de la dama con el sol y está presente en otros autores como Petrarca.

[39] Las estrellas podrían representar también a las demás damas, como ocurre en otras composiciones.

anteriores analizados, sí se hace alusión al hecho de que la dama pudiera «mirar» (v. 5) pero esto no es posible por su defecto físico.

Sin embargo, existiría otra lectura de este segundo cuarteto. Si la dama pudiera mirar, al contrario de lo que ocurría en general con las damas de la tradición literaria, dejaría de ser «fuente fría» (v. 5), sin sentimientos. Así, «encendiera cristales en centellas» (v. 6), es decir, sus ojos cobrarían vida e incluso tendría la capacidad de expresarse llorando.[40]

Esta interpretación se confirmaría en el primer terceto. La dama es «ciega juntamente y desdeñosa» (v. 9) por lo que es su incapacidad de «ver la herida» (v. 10) del poeta-amante que sufre por ella la que le impide «atender al ruego» (v. 10). En este terceto sí se afirma que la dama ciega «al que miraros osa» (v. 11) y no a quien ella mira aunque en este caso está justificado por su tara visual.

El último terceto condensa algunos de los tópicos petrarquistas para describir a las damas: su piel es «nieve» (v. 12), sus ojos «fuego» (v. 12), sus labios «clavel flagrante» (v. 13), y sus mejillas «pura rosa» (v. 13). Sin embargo, en la dama ciega «la nieve esquiva oficio hace de fuego» (v. 12): sin ojos, es en su cara en la que el poeta trata de encontrar el motivo por el que ella es desdeñosa. Son sus labios, en una alusión tal vez a una voz femenina que no llega a escucharse, y especialmente sus mejillas las que hablan por sus ojos. El rubor de la dama simboliza la vida que hay en ella[41] pero también su humildad y pudor al ser observada por el hombre y convertirse en objeto de su deseo.[42] La piel sonrojada de la protagonista de este soneto se convierte en una pequeña ventana a su interior, a sus sentimientos, que el poeta-amante no consigue entender.

Es en estos elementos donde «vemos ciego al desdén, y al Amor ciego» (v. 14). Como ya se ha señalado, el desdén femenino es ciego porque ella no conoce el sufrimiento del poeta. Además, el Amor es representado habitualmente como ciego, condenando al sufrimiento a aquellos a los que dispara sus flechas. Por lo tanto, la dama ciega no es culpable de su indiferencia. Ella, como el Amor, no tiene la capacidad de ver el daño que, inconscientemente, provoca.

«Para agotar sus luces la hermosura» cierra la tríada de sonetos dedicados a damas con taras visuales. Si en las dos primeras composiciones se podría defender a las damas bizcas y tuertas, en este último, en el que el tono burlesco desaparece por completo, podría ser más evidente la defensa de la mujer real como musa igualmente válida de los poetas.

---

[40] Los «cristales» pueden representar el agua de la fuente pero también los ojos de la dama o incluso sus lágrimas.

[41] Stoichita (2006: 36) señala que en la narración ovidiana del mito de Pigmalión cuando la estatua cobra vida «el ebur se torna rubor, el blanco se funde en rojo, el marfil en carne y del simulacro sale la vida».

[42] El sonrojo simboliza en la cultura cortés esa vergüenza de la dama al ser observada. Señala Ruiz-Domènec (1990: 58) que «todas terminan en un momento u otro enrojecidas por el pudor […] mujeres preocupadas por cómo las ven los hombres».

4. Conclusiones

Por tanto, la tríada de sonetos dedicados a damas con tara visuales supone un desafío a las convenciones al privar a sus protagonistas de uno de los atributos esenciales en el proceso amoroso. Los ojos femeninos eran elementos fundamentales en el proceso amoroso neoplatónico. Al presentar a damas privadas parcial o totalmente de este sentido el amor parece inviable. No obstante, en los poemas estas mujeres se presentan como más capaces que cualquier otra de cumplir con su papel. La diferencia no es un defecto, sino que se convierte en objeto de alabanza.

No se trata de poemas burlescos, pues aparecen recogidos en la musa Erato, por lo que su objetivo podría ir más allá de la simple sátira de tipos femeninos. La bizca, la tuerta y la ciega representan el alejamiento de la idealización que se estaba produciendo en el siglo XVII. El poeta elige mujeres más cercanas a la realidad y evidencia la caducidad de metáforas e hipérboles ya desgastadas.

Francisco de Quevedo supo como ningún otro poeta darles una nueva vida a los motivos tradicionales. Como se ha visto, en su poesía conviven tópicos que respetan las convenciones junto a auténticos replanteamientos de todo cuanto el tiempo y la repetición habían desgastado. Bebió de todas las fuentes, cultivó todos los géneros y trató de ser original en aquellos ámbitos donde la innovación parecía ya quimera. El resultado: unos versos únicos e irrepetibles.

Bibliografía

Alatorre, Antonio (1999): «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47, pp. 369-383.

Alonso Veloso, María José (2013): «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, pp. 1233-1267.

Burke, James F. (1998): «La mirada de la Celestina, ¿masculina o femenina?», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1995)*, Birmingham: University of Birmingham, vol. 1, pp. 92-98.

Cacho Casal, Rodrigo (2005): «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, pp. 19-31.

Fernández Rodríguez, Natalia (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel: Reichenberger.

Ficino, Marsilio (1986): *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos.

Gutiérrez, Carlos M. (2005): «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria», *La Perinola*, 9, pp. 79-97.

Hustvedt, Siri (2017): *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, Barcelona: Seix Barral.

Krabbenhoft, Kenneth (2010): «Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto "Si quien ha de pintaros ha de veros"», *La Perinola*, 14, pp. 247-258.

Lamas Crego, Santiago (1993): «Salud Mental y Cultura. La fatal fascinación femenina», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 44, pp. 58-71.

Nider, Valentina (2002): «La Fénix», *La Perinola*, 6, pp. 161-180.

Patapievici, Horia-Roman (2007): *Los ojos de Beatriz. ¿Cómo era realmente el mundo de Dante?*, ed. Natalia Izquierdo López, Madrid: Siruela.

Porro Herrera, Mª Josefa (1995): *Mujer «sujeto» / mujer «objeto» en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga: Universidad de Málaga.

Quevedo, Francisco de (2020): *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: Real Academia Española.

Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso (2011): *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, Pamplona: EUNSA.

Ruiz-Domènec, José Enrique (1990): *La mujer que mira (crónicas de la cultura cortés)*, Barcelona: Sirmio.

Ruiz-Domènec, José Enrique (1999): *El despertar de las mujeres: la mirada femenina en la Edad Media*, Barcelona: Península.

Sáez, Adrián J. (2019): «Quevedo y el espejo: poesía, pintura y el problema de la belleza», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 42, pp. 72-83.

Schwartz, Lía (1989): «Mulier… milvinum genus: la representación de personajes femeninos en la sátira y en la ficción áureas», en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona: Universidad de Barcelona.

Schwartz, Lía (2005): «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*», *La Perinola*, 9, pp. 215-226.

Stoichita, Víctor I. (2006): *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid: Siruela.

El corpus pastoril de Quevedo[1]

Samuel Parada Juncal
Universidade de Santiago de Compostela

1. La poesía pastoril: delimitación y posibles definiciones

Pese a que el origen del bucolismo puede remontarse hasta el siglo III a. C., la realidad es que a día de hoy todavía no existe una definición convincente que delimite los resbaladizos márgenes de este género tan heterogéneo. El punto de partida de la pastoral clásica se suele ubicar en los *Idilios* de Teócrito, para, después, alcanzar su profesionalización definitiva con las *Bucólicas* de Virgilio (siglo I a. C.).[2] *Grosso modo*, desde la Antigua Roma viaja por la Italia renacentista, desde donde se expande a otros puntos geográficos europeos. En el siglo XVI llega a la península ibérica, lugar en el que se asienta y donde vive su máximo florecimiento durante esta centuria. En el Barroco, el género entra en su ocaso y hacia finales del siglo XVII desaparece.[3] De forma aproximada, podría considerarse que la pervivencia de la pastoral clásica oscila entre el siglo III a. C. y el XVII, unos dos mil años de diferencia.[4]

[1] Este artículo se inscribe en la tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigida por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiada con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

[2] Acerca del origen del género pastoril, puede consultarse Brioso Sánchez (1998).

[3] Holloway (2017: 2) entiende el declive del bucolismo más en términos socioculturales que estéticos: «This rupture has been understood not merely in the aesthetic terms that correspond to the exhaustion of a form, but as the uncovering of a fissure revealing the pastoral mode's incompatibility with an encroaching sociocultural reality».

Sin embargo, el principal problema del género bucólico no deriva de su marco cronológico, sino de su posibilidad de ser definido. La complejidad que entraña la delimitación de la pastoral se ve refrendada cuando la mayoría de estudiosos, pensadores y teóricos literarios antiguos rehúyen de esta cuestión o no la tratan. En *República* (343b-d) y *Político* (265d), Platón alude a los pastores para realizar una comparación entre los buenos y malos gobernantes, pero no aborda el estudio de la poesía pastoril en ningún diálogo. Aristóteles tampoco menciona el bucolismo en su *Poética*. Si bien esta omisión puede ser comprensible en la Antigua Grecia, cuando el género aún estaba aflorando, no se entiende que los teóricos y oradores romanos no la hayan considerado tras el magisterio de Virgilio con sus *Bucólicas*. Horacio prescribe el modelo imitativo de Aristóteles, pero no alude al género pastoril. En *Sobre el orador*, Cicerón (I, 36-37) se refiere a los pastores, pero de forma exclusiva para justificar la fundación de Roma. Un discípulo suyo, Quintiliano, profundiza un poco más sobre este aspecto en su *Institutio oratoria*. Aparte de mencionar a los pastores como modelos de conducta en los libros I y IV, en la sección X. I, 55-56 cita a Teócrito como escritor admirable, pero reconoce que esa música rústica no tendría cabida en el contexto civilizado de la urbe. Se superponen distintas clases de poesía, y la pastoral se presenta como un género con menos prestigio dentro del canon literario. Este hecho, junto con su ausencia en las principales poéticas clásicas (Aristóteles y Horacio), podría justificar de alguna manera que no haya sido estudiado durante la Antigüedad.

Durante el Renacimiento una de las primeras poéticas que menciona y analiza algún aspecto pastoril es la de Julio César Escalígero.[5] Para David Marsh (2004: 667), los *Poetices libri septem* explican todo lo que se conocía hasta entonces del género pastoril:

> a text that explained in the richest detail practically everything that sixteenth-century scholars knew about pastoral poetry or for that matter about practically any other aspect of classical literature. Scaliger discusses pastoral poetry in two chapters titled «Pastoralia» (1.4 and 3.98)[6] as well as in his comparison between passages in Virgil's eclogues and their models in Theocritus (5.5).[7]

El idealismo platónico del Renacimiento se ve trastocado por el decadentismo del Barroco, más cercano al realismo aristotélico, lo que implica que un género alegre como el pastoril decaiga.

[4] En este punto cabe mencionar a Gifford (1999: 1-12) y a Garrard (2004), quienes delimitan tres estadios cronológicos en la literatura pastoril. Además, Gifford (1999: 116-174) añade dos posibilidades más actuales: la antipastoral y la pospastoral. Para este caso de estudio solo resulta importante la pastoral clásica, representada por la herencia grecolatina y vigente hasta el siglo XVII.

[5] Diferentes estudios acerca de la poética de Escalígero pueden consultarse en Balavoine y Laurens (1986).

[6] En realidad se trata del 3.99.

[7] Sobre los contenidos, los objetivos y la estructura de la poética de Escalígero, puede verse Sánchez Marín y Muñoz Martín (2007: 107-126).

Escalígero dedica dos apartados teóricos y uno práctico a tratar el tema de la pastoral; sin embargo, no llega a conclusiones demasiado precisas, más allá de vincular de un modo antropológico el origen del género con la idiosincrasia de los pastores primitivos: «*Vetustissimum igitur poematis genus ex antiquissimo vivendi more ductum esse par est*» (I. IV).[8] El propio Quevedo conocía la poética de Escalígero; de hecho, lo hace blanco de sus críticas en numerosas ocasiones, tanto a él como a su hijo, José Justo, por diferentes motivos; entre ellos, por denostar a la nación española, por sus continuos vituperios a la autoridad de Lucano y por considerar inadmisible que el humanista italiano ensalce la figura de Virgilio por encima de la de Homero.[9] Incluso, movido por tal afrenta, le propone a Justo Lipsio, su corresponsal humanista, editar las obras de Homero en una carta fechada el 22 de noviembre de 1604:

> tus *Políticas* tradujo a su lengua materna don Bernardino de Mendoza, aquel ciego Tiresias, aquel Argos ciego; espero, y aún más deseo, lo hiciera con éxito. Cedió ya a la ley natural aquel varón, por cuyo consejo y con ocasión de tus anotaciones a Veleyo, he concebido (tal vez con excesiva temeridad) el proyecto de vengar a Homero de las ofensas infligidas por Escalígero. Aliéntame tú, que eres mi numen, y «hazte a ser invocado en mis plegarias». Adiós y no me olvides. Valladolid, 22 de noviembre del año 1604.[10]

Por lo tanto, se puede concluir que Quevedo conocía bastante bien la poética de Escalígero, pues censuró algunos pasajes y criticó a su autor en varias ocasiones por distintas razones. Resultaría coherente pensar que el escritor madrileño era

[8] Ofrezco una sencilla traducción: «Por lo tanto, el tipo de poema más antiguo se ha extraído de la forma de vida más antigua». En relación con este asunto, Lelli (2017: 35-36) es uno de los grandes estudiosos que vincula el origen de la poesía pastoril con el folclore autóctono: «la mia idea è che Teocrito, con i suoi carmi bucolici (che, va sempre tenuto presente, non sono la sua unica produzione letteraria, né quella quantitativamente maggiore), abbia voluto coraggiosamente transferire in un orizzonte letterario la realtà della tradizione orale di canto pastorale che conosceva benissimo dal suo ambiente siciliano. Non vole cioè "creare" una *fiction* pastorale che fosse *realistica*, ma tentò di portare all'attenzione del pubblico *anche* letterario (soprattutto quello raffinato dei circoli letterati prima e della corte alessandrina poi) una tradizione poetica senz'altro inveterata, con tutti i suoi contenuti referenziali alla società, alla religiosità, alla cultura del mondo agropastorale».

[9] Pueden verse estas críticas y numerosas burlas en algunas obras de Quevedo, entre ellas *Lágrimas de Hieremías castellanas* (1953: 166), *La culta latiniparla* (2003a: 102), *El sueño del infierno* (2003b: 338), *Doctrina moral* (2010a: 148-149), *La cuna y la sepultura* (2010b: 230), *Doctrina estoica* (2010c: 655-656) y *La constancia y paciencia del santo Job* (2018: 291-292). En cuanto a la relación entre Quevedo y los Escalígero, remito al capítulo «Humanismo y polémica», de Raimundo Lida (1980: 71-121).

[10] Empleo la edición y traducción de las epístolas de Conde Parrado (2017: 49-50). La respuesta de Lipsio se producirá el 25 de enero del año siguiente, animándolo a realizar tal cometido: «La versión de las *Políticas* de Bernardino de Mendoza, sobre la que me escribes, la tengo aquí, y lamento la muerte de un varón de alto rango que lo era también por sus prendas espirituales. Tengo intención de publicarla, si no se oponen nuestros impresores, siempre amigos, como sabes, de Mercurio. Él me parece aún más grande por el hecho de incitarte a defender y vindicar a Homero. Hazlo, por favor: no puedes abordar asunto más digno que ese ni más grato a los doctos. Te consta lo que opino sobre ese autor, o más bien ese genio, y lo he dicho abiertamente hace poco en mi *Manuductio Stoica*, libro que junto con la *Physiologia* quisiera que leyeras: te los regalaría, si te tuviera cerca, pues te aprecio y aquí te guardo en mi corazón, "oh, gran honra de los iberos". Adiós. En Lovaina, a 25 de enero de 1605» (Conde Parrado 2017: 53-54).

conocedor de los difusos preceptos pastoriles que proponía el humanista italiano, y que podría haberlos tenido en cuenta en su producción poética.

En territorio español aparecen algunos comentarios, poéticas y tratados a lo largo de los siglos XVI-XVII que conducen hacia la misma idea de indeterminación genérica de la poesía pastoril. En las ediciones del Brocense a la poesía garcilasiana (1574 y 1578) apenas se menciona algún aspecto bucólico, más allá de algún pasaje en el que se refiere al canto amebeo, que debe estar inserto en el género eglógico. En esta línea glosística, Fernando de Herrera sí que alude a la literatura pastoril en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580). Tras el texto de la égloga primera realiza una pequeña introducción al género, destacando su origen, la heterogeneidad en el contenido de la materia bucólica, el metro y el estilo adecuados, los autores clásicos y sus comentaristas más célebres, el trasvase al Renacimiento italiano y, finalmente, un largo comentario del poema ensalzando de forma previa la figura pastoril que representa Garcilaso en territorio hispánico.[11] Juan Díaz Rengifo, considerado un adaptador de Escalígero, publica su *Arte poética española* en 1592; no obstante, en ningún lugar de su poética incluye siquiera una reminiscencia del género bucólico más allá de una mención al primitivo origen del madrigal.[12] De hecho, esta proyección heterogénea y difusa del término refuerza la tesis de que el género pastoril nunca estuvo bien acotado. Alonso López Pinciano da a conocer su *Filosofía antigua poética* en 1596. Pese a su marcado aristotelismo, es uno de los primeros teóricos peninsulares que aborda la materia pastoril. Aparte de tratar asuntos pertenecientes al metro adecuado para la égloga o al modelo virgiliano, menciona un asunto fundamental que caracteriza al género:

> El Pinciano dijo: «A mí paresce haber entendido este negocio: que los poemas unos son regulares y que siempre guardan un modo de imitar y remedar, como la ditirámbica, que siempre es enarrativa; y la comedia y tragedia, siempre activa; y la heroica, siempre común. Y que hay otros que, por no guardar orden, decís extravagantes, los cuales agora del uno, agora son del otro, agora del otro modo, cuales del lírico y pastoral está probado, y del satírico habéis significado y me agradó mucho» (López Pinciano 1973: I, 285).[13]

Se alude al carácter ecléctico del género pastoril, cuya *extravagancia* dificulta su delimitación. Más adelante se diferencia entre poemas principales y poemas

[11] Sobre las ideas teóricas de Herrera acerca del género pastoril y de la égloga, remito a los comentarios que siguen a la égloga primera de Garcilaso (Herrera 2001: 687-740).

[12] Véase Díaz Rengifo (2012: 305-306): «Este género de canciones se llamó primero "mandrial", de "mandra", que significa la cabaña del pastor o el aprisco de las ovejas, y poco a poco, corrompiéndose el vocablo con el tiempo, se vino a llamar "madrigal". Dieron los antiguos este nombre a esta composición porque era propria para los cantares rústicos y toscos que cantaban los pastores en los apriscos y cabañas. Pero ya no sólo se hacen madrigales en estilo pastoril, sino en lenguaje político y de cosas graves». Modernizo la ortografía y adapto la puntuación.

[13] Modernizo ortografía y puntuación.

menores. En este último grupo se encuadran las composiciones bucólicas.[14] La siguiente gran poética española es la de Luis Alfonso de Carvallo, publicada en 1602. Al igual que Rengifo, no estudia el género pastoril, pero sí menciona algunos asuntos relacionados: comparte con él el mismo origen del término madrigal y propone un desacertado étimo para la égloga, cuyo carácter poliédrico y variado menciona al considerar sus posibilidades en distintos tipos de poesía.[15] Dos años después, en su *Elocuencia española en arte*, Bartolomé Jiménez Patón ofrece una retórica dedicada a autores españoles. No es una poética, pero cita varios pasajes de la *Arcadia* lopesca para ejemplificar el uso de algunos recursos retóricos mediante la alusión a textos pastoriles.[16] Francisco Cascales, uno de los grandes teóricos del siglo XVII, se preocupa por el género pastoril en sus *Tablas poéticas*. Sin embargo, como sucedía en los casos anteriores, termina haciendo una breve mención a la heterogeneidad de la poesía pastoril, a la variedad en las églogas y a la baja condición literaria de este tipo de composiciones:

> toda la poesía se considera en tres maneras: hablando, sonando y danzando, unas veces distintamente y otras todo junto. Las cosas que imitamos son las costumbres y hechos de las personas; estas son: unas supremas, como Dios, ángeles, santos, pontífices, reyes, príncipes, magistrados, caballeros; medianas, como ciudadanos que ni son nobles ni tienen cargos públicos; ínfimas, como rústicos, pastores, artífices mecánicos, truhanes, pícaros y otra gente vil. Y si miramos a la gentilidad: sátiros, faunos y silvanos y todos aquellos que dan ocasión de risa y pasatiempo (Cascales 1975: 36).[17]

Por último, otros críticos como Luis Carrillo y Sotomayor o Juan de Jáuregui no trataron el tema de la poesía bucólica en sus disertaciones sobre la problemática entre dificultad y oscuridad; no obstante, Jáuregui (1978: 127) menciona un aspecto importante en relación con las églogas que merece ser comentado:

> A este punto puede alargarse la oscuridad poética, su grandeza —digo— y elegancia, que no es justo llamarla oscuridad aunque se esconda a muchos; sus

[14] A través de sus interlocutores, López Pinciano (1973: I, 287) se refiere a la pastoral como un género menor: «Aquí cesó un poco Hugo y Fadrique dijo: "Vos, señor compañero, habéis dividido al poema por el modo diverso prudentemente y, después de haber hecho mención de los cuatro poemas principales y fuente de todo lo demás (digo heroica, trágica, cómica y ditirámbica), habéis hablado de otras seis menos principales, dichas pastoral, satírica, lírica, mimo, apólogo, epigrama"».

[15] Remito a los comentarios de Carvallo (1997: 308): «La égloga es una compostura común de la poesía exagemática y mista y dramática: porque unas veces se hace introduciendo personas que hablen, otras veces habla el mismo poeta, como en Virgilio se puede ver […] Es una compostura pastoril, como el mismo nombre lo declara, porque égloga es nombre griego, y quiere decir canto de vacas. Y ansí son diálogos, discursos, tratados o competencias entre pastores, debajo de cuyos nombres y figuras pastoriles ha de haber sentido alegórico, significando cosas altísimas, como el de las églogas de Virgilio, que algunas significan la venida de Cristo».

[16] Pueden apreciarse distintas citas de la *Arcadia* cuando explica las metáforas, la sinonimia, la corrección, la distribución o merismo y la frecuentación o congerie. Véase Jiménez Patón (1987: 83, 105, 120, 147, 148-149).

[17] Modernizo ortografía y puntuación.

> ingenios, en tal caso, son los oscuros. Por eso dijo Vida lo que antes vimos: *La multitud plebeya carece de luz, arrójala de ti*. Adviértase que en este Discurso he hablado siempre del estilo mayor, porque una familiar epístola o sencilla égloga, con otros infinitos asuntos medianos, piden diferente descuido y claridad más desnuda.

La sencillez y el semblante rústico de las églogas no merecen ser objeto de su estudio, pues él se dedica a hallar la belleza de la poesía en las composiciones *difíciles* —que no oscuras—, caracterizadas por un estilo superior.[18]

Por otra parte, una de las consecuencias derivadas de la indeterminación genérica de la pastoral clásica radica en que los críticos modernos de los siglos XX-XXI tampoco han sido capaces de alcanzar una definición que aglutine todas las posibilidades del género.[19] David Halperin (1983: 70-71) establece cuatro puntos teóricos que parecen escasos;[20] Thomas Rosenmeyer (1973) y Elze Kegel-Brinkgreve (1990) emplean las metáforas del *green cabinet* y del *echoing woods* respectivamente para sugerir una definición abstracta debido a la dificultad de obtener una más tangible;[21] incluso las propuestas sencillas de Vicente Cristóbal López (1980: 6) o Begoña López Bueno (2002: 10) resultan incompletas, como se verá en el caso de Quevedo.[22] Quizá Steven Walker (1987: 1) apunta hacia la dirección correcta, resaltando la dificultad de definir un género que está expandiéndose de forma constante: «The body of literature called "pastoral" is quite extensive; indeed, it is increasing all the time».

En síntesis, la mayoría de los teóricos o pensadores antiguos excluyen al género de la pastoral de sus estudios, ya que lo consideran paradigma de una poesía baja, rural, que no debe ser analizada con detalle. Aquellos que sí mencionan algún aspecto de la lírica bucólica coinciden en que se trata de un tipo de poesía sencilla, heterogénea y de difícil clasificación debido a su variedad temática y formal. La existencia de este género tan ecléctico imposibilita una definición teórica, pues ni

---

[18] Egido (1985: 73) sintetiza de forma adecuada la perspectiva teórica en torno a la pastoral y a la égloga durante los siglos XVI-XVII: «Recapitulando, podemos afirmar la pobreza de nuestra preceptiva en torno al tema y su tardía incorporación, como ocurre en los otros géneros, a la poética. Pero los planteamientos retóricos y los propiamente poéticos, iniciados por Herrera y seguidos por Pinciano, confirman, a cambio, idénticas consideraciones que en las poéticas italianas: la verosimilitud, la imperfección y el bajo estilo en la rueda virgiliana, la consideración de género menor, las referencias al metro y su inclusión como género mixto».

[19] Sobre los temas y el ensanchamiento casi infinito de la literatura pastoril, puede verse López Estrada (1967).

[20] Estos cuatro puntos (tres, en realidad) plantean que, al menos, un poema puede ser considerado pastoril si cumple dos de estas tres condiciones: abordar asuntos de pastores (cuidar del rebaño, tocar instrumentos, cantar sus penas amorosas); expresar el contraste entre el mundo rural y la civilización; o reflejarla oposición entre una realidad confusa, plagada de conflictos, frente a la representación artística de la misma como armoniosa.

[21] La idea no es del todo desacertada según las condiciones simbólicas del poema pastoril. Recuérdese la definición de Tuve (1957: 109) sobre la estética de las composiciones bucólicas: «continued figure».

[22] Dada la difícil delimitación del género, ambos estudiosos proponen acotarlo a la siguiente definición simple: «cosas de pastores».

los estudiosos antiguos ni los modernos han logrado ofrecer una que satisfaga el grueso de la taxonomía pastoril.

2. La poesía pastoril de Quevedo y su difícil clasificación

La problemática con la pastoral quevediana se acentúa en tanto que el poeta madrileño representa el último reducto de una tradición clásica que se encuentra en vías de agotamiento. Este hecho provoca que la poesía pastoril de Quevedo no sea una bucólica al uso, pues el autor español se ve en la tesitura de alejarse de los cánones habituales para ofrecer cierta novedad en sus versos. Pablo Jauralde (1991: 159) sostiene que los escritores jóvenes de principios de siglo, como Quevedo, no estaban interesados en la materia pastoril, ya que la emplean como pretexto para alcanzar el artificio burlesco: «La poesía pastoril, de todos modos, había caído en descrédito, por lo menos para escritores jóvenes, como Quevedo, que alude continuamente con sarcasmo al mundo pastoril en sus primeras obras festivas». Sin embargo, esto no es del todo cierto. Es verdad que Quevedo vitupera a los pastores en algunas obras de juventud, como el *Buscón*;[23] no obstante, también hace lo propio en algunas obras más maduras, como *La Fortuna con seso y la Hora de todos*,[24] escrita hacia mediados de la década de 1630. Simplemente parece que el escritor aurisecular recrea el oficio pastoril en estilo jocoso en algunas ocasiones para criticar alguna situación, al igual que hace con múltiples profesiones: médicos, pasteleros, alguaciles, barberos, clérigos, jueces, letrados, escribanos, etc. Además, como se verá a continuación, Quevedo presenta un número considerable de poemas serios de temática pastoril, si bien es cierto que se trata de una bucólica personal que se desvincula en cierta manera de sus predecesores, con el objetivo de alcanzar algún atisbo de originalidad en la ya obsoleta materia.

[23] Me refiero al conocido pasaje en el que Pablos enuncia la *Premática del desengaño contra los poetas güeros*, en el que se burla del oficio pastoril: «Advirtiendo que después que dejaron de ser moros —aunque todavía conservan algunas reliquias— se han metido a pastores, por lo cual andan los ganados flacos de beber sus lágrimas, chamuscados con sus ánimas encendidas y tan embebecidos en su música que no pacen, mandamos que dejen el tal oficio, señalando ermitas a los amigos de la soledad. Y a los demás, por ser oficio alegre y de pullas, que se acomoden en mozos de mulas» (Quevedo 2007: 594-595).

[24] Aquí recurre a un motivo humorístico de la época, en relación con el tópico del mundo al revés; es decir, los pastores como enemigos principales de las ovejas, por encima de los lobos: «cuando el gremio de los pastores que con hondas ceñían los pellejos de las ovejas, que les eran más acusación que abrigo, dijeron que los oyesen luego y los primeros, porque se les habían rebelado las ovejas, diciendo que ellos las guardaban de los lobos que se las comían una a una para trasquilarlas, desollarlas, matarlas y venderlas todas juntas de una vez y que, pues los lobos, cuando mucho, se engullían una o dos o diez o veinte, pretendían que los lobos las guardasen de los pastores y no los pastores de los lobos y que juzgaban más piadosa la hambre de sus enemigos que la codicia de sus mayorales y que tenían hecha información contra nosotros con los mastines de ganado. No quedó persona que no dijese, ya entendemos; no son bobas las ovejas si lo consiguen» (Quevedo 2003c: 803). Esta idea aparece también en *El coloquio de los perros*, de Cervantes (1997: 311): «Pasméme, quedé suspenso cuando vi que los pastores eran los lobos y que despedazaban el ganado los mismos que le habían de guardar».

Una de las características principales de su bucólica es la condensación de la materia pastoril, representada fundamentalmente en los personajes y en el ambiente. En la pastoral quevediana no conviven un conjunto de pastores que viajan a través de diferentes espacios bucólicos, sino que en apenas un par de versos (o a veces desde el propio epígrafe) ya se enmarca la acción campestre. Por ejemplo, en el soneto «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» (564)[25] se menciona a «Coridón, pastor ausente» (v. 10), rival de la voz poética en su pugna por enamorar a Flor; en el poema «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (566) solo se alude al oficio pastoril de Alexi en el epígrafe: «Con el ejemplo del fuego, enseña a Alexi, pastor; cómo se ha de resistir al amor en su principio»; y el soneto «Rizas en ondas ricas del rey Midas» (573) ubica la acción en el Hibla siciliano en apenas dos versos: «cuando Hibla matiza el mármol paro / y en su dureza flores ve encendidas» (vv. 7-8). Estos chispazos pastoriles dificultan sobremanera la clasificación de un corpus poético bucólico en Quevedo, pues hay algunos poemas en los que la acción podría ser considerada pastoril, ya que se menciona el sonido de los pájaros, una fuente o un ambiente idílico, pero no aparecen pastores; solo un enamorado que lamenta sus cuitas amorosas y el desdén de su amada.

Una particularidad exclusiva de la pastoral quevediana es la eliminación del canto y del instrumento. Los pastores de Quevedo no se reúnen en coro para cantar sus desamores mientras tañen la melódica zampoña, sino que, en estas composiciones, la voz poética describe una situación en la que, de forma habitual, una muchacha le es esquiva a su amante. Es cierto que existen algunos poemas en los que se reconoce el canto por parte de la voz poética, pero es un mero pretexto para enmarcar la acción bucólica. Así sucede en la silva «¡Oh Floris! Quién pudiera» (653), en la que el locutor poético reconoce que en ocasiones su canto acrecienta el caudal del río Guadalén: «donde una vez los ojos, otra el canto, / pararon y crecieron ese río» (vv. 4-5);[26] o en el romance burlesco «Admitan, vueseñorías» (818), en el que un pastor se burla de la institución del matrimonio y, al final de la composición, se descubre que estaba cantando: «Esto cantaba un pastor» (v. 41). Es decir, en las escasas ocasiones en las que se inserta la canción, no se trata de un canto pastoril al uso: desaparecen los instrumentos y se utiliza el motivo del canto para justificar la acción pastoril. Nuevamente, se denotan retazos bucólicos que podrían encuadrar este tipo de composiciones en el género de la pastoral.

Otra de las características de la bucólica quevediana es la eliminación —o la reducción drástica— del epíteto renacentista, que, en este caso, podría extenderse

[25] Cito siempre por la edición de Rey y Alonso Veloso (2021).

[26] Sobre este tópico pastoril de raigambre petrarquista, véase Schwartz (1997: 281): «Quevedo recrea aquí la versión petrarquista del *topos* del llanto que hace aumentar el caudal de las corrientes de agua».

a otros autores como Góngora o Lope, aunque en menor medida. Quevedo anula un procedimiento inherente a la poesía pastoril y lo sustituye por el concepto. Esta condensación expresiva también supone un problema a la hora de clasificar sus composiciones bucólicas, pues se pierde el componente semántico y colorista que solía delimitar los poemas en la pastoral clásica: el *cabello dorado* de la pastora se sustituye por las *ondas ricas y rizadas del rey Midas* (573, v. 1); el *cristal sonoro*, por el *cristal riendo* (575, v. 8); el *monte blanco* o *nevado*, por un *monte que envejece enero* (577, v. 1); y ya no se derraman lágrimas por los *rojos labios* de la amada, sino que *se ofrecen en sacrificio al claustro de rubíes* (558, v. 11).[27]

El último motivo que dificulta la clasificación de la poesía pastoril es que el autor disemina este tipo de composiciones a lo largo de su Parnaso poético. Es cierto que tradicionalmente se ha considerado a la musa *Euterpe* como aquella representante de la pastoral clásica en la lírica quevediana, bien por los paratextos que acompañan a tal musa, bien por contener en su interior los 23 sonetos pastoriles;[28] sin embargo, también se pueden distinguir composiciones de calibre bucólico en *Erato*, *Calíope* y en algunos poemas que no fueron publicados ni en *El Parnaso español* ni en *Las tres musas últimas castellanas*, una agrupación que María José Alonso Veloso (2008) denominó como «la musa décima». De esta manera, diferencio un total de 44 poemas pastoriles a lo largo de todo el corpus poético de Quevedo, de los cuales 30 pertenecerían a la musa *Euterpe*. Un número significativo, pero que no representa la totalidad de la pastoral quevediana. Además, se ha podido rastrear la presencia de algún motivo pastoril en prácticamente todas las musas: *Polimnia*, *Terpsícore*, *Talía* y *Urania* también poseen composiciones que mencionan algún aspecto próximo al bucolismo, aunque en menor medida que las musas anteriores.

Por lo tanto, ante la ausencia de una definición teórica que englobe todas las posibilidades de este género tan mudable y ante la escasez de poéticas que delimiten sus fronteras, he decidido dividir la poesía pastoril de Quevedo —ya de por sí difícil de clasificar debido a las características propias que presenta— en dos grupos fundamentales: en primer lugar, los poemas que considero bucólicos sin ningún

[27] A este hecho alude Pozuelo Yvancos (1979: 249): «el procedimiento habitual repetido hasta la saciedad, de eliminación de epítetos, es el constante uso de las epítesis o adjetivaciones pasivas por medio de participios que, aun teniendo un matiz adjetivo, evocan el proceso o resultado de una acción o circunstancia».

[28] Esta idea puede apreciarse en Candelas (2007: 211): «El lema "Dulciloquos calamos Euterpe flatibus urget" figura al frente de esta musa, representada por una mujer sentada sobre una roca, con una gaita en su regazo e instrumentos de viento de diversa especie exhibidos en la otra mano. Al fondo del grabado se aprecian pastores entre el ganado con cayados (uno de ellos además tocando una flauta), una pastora también ayudada de cayado con una falda que cae sobre la hierba y, entre ellos, varias figuras de sátiros y faunos completando la escena. Debajo de esta estampa se añade la esencia de esta musa en versos elocuentes: "Toda passion Amorosa,/ Aunque es passion Entretiene,/ Mas no dura, sino tiene/ Mucho de gaita golosa:/ Su exercicio es mi argumento/ i Senzilla de buen Aire,/ Canto de Amor con donaire/ Unidos Gusto i Tormento"».

asomo de dudas; y en segundo lugar, las composiciones cuyo carácter pastoril puede ser cuestionable.

2. 1. Poemas pastoriles

Como se ha indicado con anterioridad, un total de 44 composiciones de todo el corpus poético de Quevedo podrían considerarse bucólicas. La mayoría de estos poemas son sonetos. Así, incorporo a este grupo los 23 sonetos pastoriles de la musa *Euterpe*: «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa» (558), «Este cordero, Lisis, que tus hierros» (559), «Pues eres sol, aprende a ser ausente» (560), «Fuente risueña y pura —que a ser río» (561), «Pues ya tiene la encina en los tizones» (562), «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta» (563), «¿Ves gemir sus afrentas al vencido» (564), «Amor, prevén el arco y la saeta» (565), «¿No ves, piramidal y sin sosiego» (566), «Ya viste que acusaban los sembrados» (567), «Estábase la efesia cazadora» (568), «Dichoso tú, que naces sin testigo» (569), «O ya descansas, Guadïana, ociosas» (570), «Tú, princesa bellísima del día» (571), «Ondea el oro en hebras proceloso» (572), «Rizas en ondas ricas del rey Midas» (573), «En este sitio donde mayo cierra» (574), «Esta fuente me habla, mas no entiendo» (575), «Esta yedra anudada que camina» (576), «Miro este monte que envejece enero» (577), «¿Castigas en la águila el delito» (578), «Las rosas que no cortas te dan quejas» (579) y «Lisi, en la sombra no hallarás frescura» (580). También merecerían la etiqueta de pastoriles otros dos sonetos dentro de esta musa, pero pertenecientes al grupo de los sonetos amorosos: «Embravecí, llorando, la corriente» (581) y «Detén tu curso, Henares, tan crecido» (591). Si bien es cierto que no aparece la alusión específica al pastor, considero que la enmarcación idílica, la mención al río, el ruego para que se detenga ante las cuitas amorosas de la voz poética y otros motivos pastoriles como el del canto o el ganado son argumentos más que suficientes como para clasificar estas composiciones dentro del grupo de los poemas pastoriles. Los otros dos sonetos que restan pertenecen a la musa *Erato*: «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!» (201), de temática similar a los dos anteriores; y «Aquí, donde su curso retorciendo» (272), dentro de *Canta sola a Lisi*, y en el que se vuelve a citar a un río al que la voz poética reconoce que le canta con su lira y con su voz.

Otro gran grupo de poemas pastoriles está configurado por las canciones y las silvas. En total, diez son los poemas (cuatro canciones y seis silvas) que forman este subgrupo. Entre ellas, cabe destacar las canciones «Pues quita al año primavera el ceño» (232), «Pues quitas, primavera, al año el ceño» (611), «Decir puede este río» (612) y «Esento del amor pisé la hierba» (616). La primera pertenece a *Erato* y el resto, a *Euterpe*. Cabe advertir la similitud entre las dos primeras canciones; la más completa es la que aparece en *El Parnaso español*, puesto que la de *Las tres musas últimas castellanas*, aparte de incorporar distintas variantes, omite

los versos 49-60 que sí aparecen en la canción de *Erato*.[29] Las seis silvas restantes se localizan en la musa *Calíope*: «¡Qué de robos han visto del invierno» (641), «De tu peso vencido» (648), «Aquí la vez postrera» (649), «¡Oh Floris! Quién pudiera» (653), «Tú, blasón de los bosques» (654) y «Este de los demás sitios Narciso» (655).[30] Algunos críticos como Manuel Ángel Candelas o Soledad Pérez-Abadín han considerado la primera de ellas como la única égloga de Quevedo.[31] El resto presentan las características típicas de la pastoral clásica: un espacio idílico, el bosque frondoso, las lágrimas del amante que acaudalan el río, el silbido de los pájaros, etc.; es cierto que no en todas aparece la mención a los pastores, pero, como ya se ha advertido, en la bucólica quevediana su ausencia no debe ser óbice para admitir la materia pastoril.

El siguiente subgrupo de poemas que pertenece a la pastoral quevediana es el de los metros castizos. Concretamente, hay cuatro romances y una endecha que deben ser considerados pastoriles. Entre los romances descuellan los siguientes: «A ser sol al mismo sol» (248), «Mirando cómo Pisuerga» (619), «Admitan, vueseñorías» (818) y «A la orilla de un brasero» (819). Los dos primeros (de *Erato* y *Euterpe*, respectivamente) entremezclan el contenido amoroso con la materia pastoril; no obstante, los dos últimos, pertenecientes a la ya mencionada *Musa décima*, emplean el bucolismo en clave paródica. Por último, destaca la endecha «Estaba Amarilis» (628), con resonancias pastoriles ya desde la propia forma métrica y muy vinculada mediante el motivo de las abejas a uno de los sonetos pastoriles: «Las rosas que no cortas te dan quejas» (579).

El último subgrupo de poemas bucólicos son dos octavas que aparecen en la sección *Canta sola a Lisi* de la musa *Erato*. De hecho, el título de «Idilios» ya predispone a asociar el contenido del poema con la materia pastoril. Me refiero a los poemas «¡Oh vos, troncos, anciana compañía» (303) y «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos» (305), cuyo canto fúnebre se imbrica con la naturaleza bucólica. Sin embargo, y de forma paradójica, los otros dos idilios (el segundo y el cuarto) de esta sección poética no tendrían cabida dentro del grupo de los poemas pastoriles, pues apenas presentan reminiscencias que puedan considerarse bucólicas más allá de algún motivo aislado.

---

[29] Sobre las variantes entre ambas versiones, remito a la edición de Blecua (1969: 551-554). La de *Euterpe* parece una versión anterior, pues presenta mayores similitudes con otra versión que aparece en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1611); véase Calderón (1896: 226). Parece que Quevedo retoca esta composición y la incluye en *El Parnaso español*. Igualmente, al estudiar la poesía pastoril quevediana al completo, opto por incluir ambas y comentarlas por separado, tal y como propone Rey (2000).

[30] Para más información sobre las agrupaciones de silvas quevedianas, pueden verse los estudios de Jauralde (1991), Candelas (1997) y Rey (2006).

[31] Más datos acerca de la interpretación de la *Farmaceutria* como posible égloga en Candelas (1996) y Pérez-Abadín (2007). Recuérdese el propio epígrafe que encabeza tal composición: «Es imitación de Teócrito y de Virgilio» (641).

2. 2. Poemas de dudoso bucolismo

Aparte de los 44 poemas pastoriles, existe otro gran grupo de composiciones cuyo bucolismo se puede poner en duda. Se trata de una cuestión de grado: los poemas mencionados con anterioridad son pastoriles porque la materia bucólica aflora por doquier y es la protagonista; en cambio, estos que paso a comentar ahora no presentan un contenido pastoril *sui generis*, sino que insinúan algún motivo perteneciente a la pastoral pero no lo exploran en profundidad o resulta insuficiente como para catalogarlo bajo esa etiqueta.

Comienzo mencionando aquellos más cercanos a la órbita pastoril. Entre ellos, destacan algunos sonetos de la musa *Erato*: «Músico llanto en lágrimas sonoras» (180), «Esforzaron mis ojos la corriente» (200), «Al oro de tu frente unos claveles» (221), y otros pertenecientes a la sección de *Canta sola a Lisi*: «Ésta, por ser, ¡oh Lisi!, la primera» (255), «Aquí, donde su curso retorciendo» (272), «Ya tituló al verano ronca seña» (275) y «Colora abril el campo que mancilla» (290). Es cierto que en alguno de ellos aparece algún motivo pastoril: las lágrimas que acaudalan el río, la música, las flores o la primavera; sin embargo, parecen motivos aislados que no apuntalan el conjunto de la composición. Es decir, no son poemas pastoriles, sino amorosos. En relación con este asunto, resulta necesario diferenciar las composiciones bucólicas de la ambientación pastoril que se superpone en otro tipo de poemas, por ejemplo, los amorosos. De hecho, la voluntad del autor y del editor de época ayuda a diferenciar estos dos polos que se atraen: en *Erato* predomina la materia amorosa de tradición petrarquista; en cambio, en *Euterpe* el amor aparece inserto en la literatura pastoril. Son dos tipos de amores muy relacionados, cuyas fronteras se difuminan en algún poema, pero que no se deben confundir. Siguiendo con el análisis de la musa *Erato*, también cabría descartar algunos idilios. Si bien su título posee resonancias pastoriles, el contenido se aleja sobremanera. Me refiero a los idilios de la primera sección: «¿Aguardas por ventura» (227), «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso» (228) y «Los que con las palabras solamente» (229), en los que se entremezcla la materia moral, el costumbrismo y el contenido amoroso. También habría que excluir los dos idilios de *Canta sola a Lisi* que no han sido incluidos en el grupo anterior: «Voyme por altos montes paso a paso» (304) y «Pues reinando en tus ojos gloria y vida» (306), sendos cantos fúnebres en los que apenas hay referencias a la naturaleza. Por último, dentro de *Erato*, también se debe prescindir de dos romances: «Después que te conocí» (242), en el que el sobrepujamiento de la amada a través de elementos naturales no es suficiente para considerarlo un poema pastoril, y «La belleza de aventuras» (246), en el que una muchacha, descrita como caballera andante, menciona algunos antropónimos bucólicos para caracterizar a unos pastores.

También hay ciertos poemas de *Euterpe* que se muestran alejados del género pastoril, pese a que puedan presentar algún motivo aislado. La canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides» (557) es un ejemplo evidente. Pese a que existen algunas estrofas en las que germina la materia bucólica (la fuente, los frutos, el canto de los pajarillos, etc.), no es una composición pastoril, sino moral. Lo mismo sucede con los sonetos amorosos «Hay en Sicilia una famosa fuente» (583) y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (588), en los que predomina la materia amorosa junto a algún difuso motivo pastoril. También se pueden descartar dos romances burlescos: «Ya que descansan las uñas» (624) y «De Valladolid la rica» (625), en los que el origen, las cualidades del pastor y la naturaleza agreste sirven para parodiar una situación.

Los mismos criterios han de aplicarse a algunas silvas de la musa *Calíope*; es decir, hay algunas que tienen fragmentos cercanos a la pastoral, pero en su conjunto no podrían considerarse composiciones bucólicas. Aludo a las silvas «Esta que miras, grande Roma agora» (639), «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» (652), «¡Qué alegre que recibes» (661) y «Al tronco y a la fuente» (662). Pese a que todas poseen algún pasaje pastoril (el ganado, el río, los pájaros cantores, el arroyo o la fuente), no prima en ellas este contenido, sino el moral y el fúnebre.

También hay dos romances en la *Musa décima* cuyo bucolismo cabe poner en duda: «Cuando está recién nacido» (757) y «Secreto tiene en un valle» (764). En ellos, la descripción hiperbólica de la naturaleza para evocar el dolor del amante parece que acerca más estas composiciones a los poemas de la musa *Erato*, en los que predominaba un tipo de amor petrarquista. Más alejados de la órbita pastoril considero los poemas «Quien quisiere ser culto en sólo un día» (790) y «¿Ermitaño tú? ¡El mulato» (813), pues en ellos la rústica mención al oficio pastoril se hace para denigrar en tono burlesco un estilo literario y un grupo social, en este caso, la poesía cultista y un mulato.

En clave burlesca también existen poemas en los que se alude a los pastores, pero son citas aisladas que sirven para dotar de humor a unas composiciones que nada tienen que ver con la materia bucólica. Entre ellas, destacan la jácara «En casa de las sardinas» (341), en la musa *Terpsícore*, y los romances «A tus ojos y a tu boca» (456) y «Selvas y bosques de amor» (490), en la musa *Talía*. En ellas hay motivos pastoriles, como los nombres de los pastores, pero este elemento aislado parece insuficiente como para clasificarlas dentro del género pastoril.

Por último, cabría descartar dos temáticas aún más alejadas de la pastoral: la moral y la religiosa. Existen algunos poemas de la musa *Polimnia* que mencionan tópicos que se pueden relacionar con la idiosincrasia de los pastores, como por ejemplo, el menosprecio de corte y la alabanza de aldea, en los que prima la ventaja del campo con respecto a la urbe: «Dichoso tú que, alegre en tu cabaña» (49), «Pise, no por desprecio, por grandeza» (78), «¿Ves esa choza pobre que en la orilla»

(129), «Cuando esperando está la sepoltura» (130) y «Más fertilizan mi heredad mis ojos» (132). Incluso en la musa *Talía* hay un ejemplo de este tópico, en el que, de forma burlesca, se critica a un médico: «Desde esta Sierra Morena» (486). Sin embargo, existe una distancia enorme entre estas composiciones y lo que significa el bucolismo quevediano. Lo mismo sucede con algunos poemas religiosos de la musa *Urania*, en los que se menciona a Jesucristo como pastor de hombres que guía a la humanidad, pero nada tienen que ver con la materia pastoril: «Dícele a Judas el pastor cordero» (693), «Pura, sedienta y mal alimentada» (696), «¡Oh, vista de ladrón bien desvelado» (704), «¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño» (722),[32] «Enséñame, cristiana musa mía» (733), «En un valle de mirtos y de alisos» (734) y «Estando solo un día» (738). También en la musa *Talía* hay un romance en el que, a través de las mismas referencias al pastor en sentido cristiano, se critica a un religioso: «Monseñor, sea para bien» (522).

3. Conclusiones

En conclusión, cabría incidir en la dificultad de clasificar la poesía de Quevedo bajo la etiqueta pastoril. Como se ha podido comprobar, este género no se ha beneficiado de una definición convincente que aglutine todas sus posibilidades, y desde la Antigüedad clásica hasta el Barroco ha permanecido en el ostracismo debido a la preponderancia de otros géneros considerados mayores o con mayor prestigio. Además, Quevedo representa el último eslabón de una cadena imitativa que comienza a resquebrajarse. Es quizá el último gran adalid del bucolismo clásico en la poesía española, por lo que su concepción de la literatura pastoril se ve condicionada, ya que tiene pocas posibilidades de innovación. Intenta alcanzar la novedad a partir de la condensación en el contenido y de la eliminación de rasgos prototípicos de la pastoral, como el instrumento, el canto e incluso los pastores. Además, el escritor madrileño tampoco se preocupa por reunir un corpus estrictamente pastoril y dedicarlo al completo a una de sus musas, *Euterpe*, en este caso. Todos estos factores condicionan la forma en la que se etiqueta la poesía pastoril quevediana, de muy complicada catalogación debido a problemas que atañen a su definición, a sus difusas fronteras y a la existencia de motivos bucólicos dispersos en diferentes poemas. Parece que Quevedo, en un contexto de disolución del bucolismo, disuelve él también su no muy abundante producción pastoril, disgregando motivos sueltos que se suman a un corpus principal bastante exiguo y diseminado, hasta el punto de no merecer una musa específica en el diseño editorial de la poesía póstuma. Quizá el contexto de producción, el Barroco español, le llevó a desencantarse de este género y prefirió otorgar preeminencia a otros más interesantes a su juicio, como el moral

[32] Sobre este poema puede verse también la versión del *Heráclito cristiano*, salmo segundo (867).

o el satírico-burlesco. Con independencia de este hecho, no pudo renunciar a esta tradición clásica, lo que se tradujo en la escritura de algunos poemas de factura bucólica.

Con respecto a la clasificación de su corpus poético, se han podido distinguir 44 poemas que sí deben ser considerados pastoriles y que no solo se encuentran en la musa *Euterpe*. En estas composiciones prima la materia bucólica, que constituye el epicentro de los poemas y cuyos versos se articulan apegados al artificio de la pastoral clásica. Por otro lado, existen composiciones cuyo contenido pastoril puede ser puesto en duda. En este caso, sería interesante establecer grados de bucolismo en los poemas de Quevedo: no es lo mismo uno amoroso de la musa *Erato*, en el que sí se menciona algún motivo pastoril, que otro moral de la musa *Polimnia*, en el que solo aparece un tópico relacionado con el carácter de los pastores.

Por último, resulta conveniente incidir en que, hasta la fecha, son escasos los críticos que han analizado algún aspecto pastoril de la poesía quevediana, lo que no obsta para que existan comentarios de algunos poemas en algunas antologías o monografías aisladas, como las de James O. Crosby (1981), Lía Schwartz e Ignacio Arellano (1998) o José María Pozuelo Yvancos (2016). El único estudio al respecto es el artículo de Manuel Ángel Candelas (2003) sobre los sonetos pastoriles, en el que, de forma escueta, menciona algunos asuntos interesantes, como sus posibles fuentes textuales, el deliberado orden de los poemas, la estructura de las composiciones o algún aspecto estilístico de la pastoral quevediana. Tomándolo como punto de partida de mi trabajo, me gustaría recoger el testigo y continuar avanzando en el estudio de la compleja poesía pastoril de Quevedo para retirar toda la maleza de sus enrevesados rasgos. Así, estudiaré con más profundidad todas estas cuestiones en la tesis doctoral que acabo de comenzar en la Universidade de Santiago de Compostela, en la que ofreceré un estudio completo y conjunto de la bucólica quevediana, bajo el siguiente título abarcador: *La poesía pastoril de Quevedo*.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José (2008): «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», *La Perinola*, 12, pp. 269-334.

Balavoine, Claudie y Pierre Laurens, eds. (1986): *La Statue et l'Empreinte: La Poétique de Scaliger*, Paris: Vrin.

Blecua, José Manuel, ed. (1969): Francisco de Quevedo, *Obra poética*, vol. 1, Madrid: Castalia.

Brioso Sánchez, Máximo (1998): «De nuevo sobre los orígenes de la poesía bucólica: ¿Teócrito εὑρετής?», *Cuadernos de literatura griega y latina*, II, pp. 221-245.

Calderón, Juan Antonio (1896): *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1996): «"¡Qué de robos han visto del invierno": ¿una égloga de Quevedo?», en Ignacio Arellano (coord.), *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, vol. I, pp. 267-274.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2003): «"Gusto i tormento": los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en Inmaculada Báez y María Rosa Pérez (eds.), *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 287-304.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel (2007): *La poesía de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.

Carvallo, Luis Alfonso de (1997): *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Reichenberger.

Cascales, Francisco (1975): *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe.

Cervantes, Miguel de (1997): *El casamiento engañoso. El coloquio de los perros*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza.

Cicerón, Marco Tulio (2002): *Sobre el orador*, ed. José Javier Iso, Madrid: Gredos.

Conde Parrado, Pedro (2017): «*Argutae et litteratae*: una nueva mirada sobre el intercambio epistolar entre Francisco de Quevedo y Justo Lipsio (1604-1605)», en María José Alonso Veloso (ed.), *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Vigo: Editorial Académica del Hispanismo, pp. 35-78.

Cristóbal López, Vicente (1980): *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense.

Crosby, James O. ed. (1981): Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid: Cátedra.

Díaz Rengifo, Juan Díaz (2012): *Arte poética española*, ed. Ángel Pérez Pascual, Kassel: Reichenberger.

Egido, Aurora (1985): «"Sin poética hay poetas". Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, pp. 43-77.

Garrard, Gregg (2004): «Pastoral», en *Ecocriticism*, London: Routledge, pp. 33-58.

Gifford, Terry (1999): *Pastoral*, London: Routledge.

Halperin, David M. (1983): *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University.

Herrera, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.

Holloway, Anne (2017): *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge: Tamesis.

Jauralde Pou, Pablo (1991): «Las silvas de Quevedo», en Begoña López Bueno (coord.), *La silva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 157-180.

Jáuregui, Juan de (1978): *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos*, ed. Melchora Romanos, Madrid: Editora Nacional.

Jiménez Patón, Bartolomé (1987): *Elocuencia española en arte*, ed. Gianna Carla Marras, Madrid: El Crotalón.

Kegel-Brinkgreve, Elze (1990): *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam: J. C. Gieben.

Lelli, Emanuele (2017): *Pastori antichi e moderni: Teocrito e le origini popolari della poesia bucolica*, Hildesheim: Olms.

Lida, Raimundo (1980): *Prosas de Quevedo*, Barcelona: Crítica.

López Bueno, Begoña (2002): «La égloga. Género de géneros», en Begoña López Bueno (coord.), *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 9-21.

López Estrada, Francisco (1967): «Los temas de la pastoril antigua», *Anales de la Universidad Hispalense. Facultad de Filosofía y Letras*, XXVII, pp. 131-182.

López Pinciano, Alonso (1973): *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 3 vols.

Marsh, David (2004): «Julius Caesar Scaliger's *Poetics*», *Journal of the History of Ideas*, 65. 4, pp. 667-676.

Pérez-Abadín Barro, Soledad (2007): *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga: Universidad de Málaga.

Platón (1988a): *República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid: Gredos.

Platón (1988b): *Parménides. Teeteto. Sofistas. Político*, eds. María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero, Madrid: Gredos.

Pozuelo Yvancos, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Universidad de Murcia.

Pozuelo Yvancos, José María, ed. (2016): Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Quevedo, Francisco de (1953): *Lágrimas de Hieremías castellanas*, eds. Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Madrid: CSIC.

Quevedo, Francisco de (2003a): *La culta latiniparla. Catecisma de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*, ed. Antonio Azaustre Galiana, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 79-117.

Quevedo, Francisco de (2003b): *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*,

ed. Ignacio Arellano, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 1, pp. 185-467.

Quevedo, Francisco de (2003c): *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral*, ed. Lía Schwartz, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. I, tomo 2, pp. 561-810.

Quevedo, Francisco de (2007): *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, ed. Pablo Jauralde Pou, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. II, tomo 2, pp. 527-666.

Quevedo, Francisco de (2010a): *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. María José Alonso Veloso, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 3-179.

Quevedo, Francisco de (2010b): *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, eds. Claudia D'Ambruoso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 1, pp. 181-286.

Quevedo, Francisco de (2010c): *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica. Defiéndese Epicuro de las calumnias vulgares*, ed. Fernando Rodríguez Gallego, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Madrid: Castalia, vol. IV, tomo 2, pp. 565-712.

Quevedo, Francisco de (2018): *La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, ed. Valentina Nider, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, Barcelona: Castalia, vol. VII, pp. 247-394.

Quevedo, Francisco de (2021): *Poesía completa*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia.

Quintiliano, Marco Fabio (1986-1996): *Institutio oratoria*, ed. Harold E. Buttler, London: William Heninemann / Cambridge: Harvard University Press, 4 vols.

Rey Álvarez, Alfonso (2000): «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, pp. 309-344.

Rey Álvarez, Alfonso (2006): «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *MLN*, 121.2, pp. 257-277.

Rosenmeyer, Thomas G. (1973): *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley: University of California.

Sánchez Marín, Jose A. y María Nieves Muñoz Martín (2007): «La poética de Escalígero: introducción al autor y a su obra», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 9.1, pp. 99-145.

Scaligeri, Iulii Caesaris (1561): *Viri clarissimi, Poetices libri septem […] Ad Sylvium filium. Apud Antonium Vincentium, s. l.: Lyon*, MDLXI.

Schwartz, Lía (1997): «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 271-295.

Schwartz, Lía e Ignacio Arellano, eds. (1998): Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica.

Tuve, Rosemond (1957): *Images and Themes in Five Poems by Milton*, Harvard: Harvard University Press.

Walker, Steven F. (1987): *A Cure for Love: A Generic Study of the Pastoral Idyll*, New York: Garland.

Algunos tópicos antifranceses en la poesía de Quevedo[1]

Lucio R. Cebreiro
Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción: un temprano interés por Francia

El entorno familiar en el que se desarrolló la infancia de Quevedo favoreció cierta curiosidad por el país fronterizo, pues su progenitora fue asistente de una reina francesa, Isabel de Valois, y posteriormente de su hija, la infanta Clara Eugenia. En 1589 un cúmulo de circunstancias convirtieron a la infanta en posible candidata al trono francés, pero la oposición del pueblo a una monarca extranjera y la Ley Sálica legitimaron finalmente la coronación de Enrique IV. Resulta plausible que, mientras se esclarecía el destino de la familia Villegas, el traslado a aquella Corte haya estado presente en los pensamientos de la niñez de Quevedo. El interés que podía haber despertado se vería posteriormente refrendado con el descubrimiento de los humanistas franceses, cuyos escritos admiraba: la dedicación que ponía en su estudio, el entusiasmo con que citaba estas fuentes y el empleo de textos de eruditos francófilos en sus primeros trabajos resulta elocuente. Las lecturas de

[1] El presente artículo forma parte de la tesis doctoral *La polémica antifrancesa en la obra de Quevedo: estudio y edición de la* Sátira de Valles Ronces *y su* Comento, dirigida por la profesora María José Alonso Veloso y financiada por las Ayudas para contratos predoctorales para la formación de doctores 2019 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PRE2019-088161). Esta tesis es el resultado de los proyectos de investigación del Grupo de Francisco de Quevedo: «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: Las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE), con financiación del Plan Nacional; y la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

las que se nutría en esta inicial etapa de su despertar intelectual dejaron en él tan honda huella que decidió adjudicar nacionalidad francesa a uno de los estudiosos más admirados de su juventud, el humanista Justo Lipsio. Le denominó, deliberadamente, «grande honra de Francia», y no de Flandes, dotando al sintagma de un matiz positivo que reafirma la admiración que despertaban en él eruditos como Calvin, Estienne, Lubin, Mercier o Muret.[2]

Sin embargo, la confianza entre Quevedo y el duque de Osuna provoca que «los criterios del virrey acerca de Francia y los franceses sean pronto compartidos por su colaborador y aparezcan repetidamente en sus obras».[3] Es a partir de entonces cuando don Francisco comienza a distinguir dos facciones contrapuestas: la Francia amable, favorable a España y la enemiga, perniciosa.[4] En la primera figuraría la facción hispanófila de la corte francesa, cuyas cabezas visibles eran la reina madre, María de Médicis, y el hermano del rey, Gastón de Orleáns. En la segunda militarían el manipulador Richelieu, valido intrigante que aconseja mal a Luis XIII para arrebatarle el trono, y sus secuaces, como el padre José, fraile capuchino y mano derecha del cardenal.

La fascinación por la «Francia amiga» lleva a don Francisco a visitar «imprentas y librerías de los editores franceses establecidos en Madrid», y a entablar amistad con los traductores de las obras del francés Pierre Mathieu: van der Hammen y Mártir Rizo. «La lectura de estas obras documenta al escritor sobre el ambiente peculiar del humanismo francés».[5] Y la relación de amistad con Pellicer permite aumentar este acervo cultural, porque le posibilita acceder a «la bibliografía francesa que desde París le remite Pacheco de Narváez», en la que figuran Garnier, Budé y Du Bartas.[6] Pero si hay dos personajes transpirenaicos que atraen su interés, por encarnar un ideal largamente aguardado, son los dos monarcas franceses de su época: Enrique IV y su hijo, Luis XIII, reyes que, rienda en mano y al galope, lideran a sus soldados en batalla. El asesinato de Enrique IV a manos de un fanático religioso motivó cinco poemas de Quevedo en su memoria, en lo que parece prueba de una sentida admiración. También ensalzó a los padres Jacquinot y Salian, ambos franceses, y se le supone traductor del segundo, pues en 1634 se publica una edición de Quevedo de *La vida devota* de Salian. Su intervención parece limitada, en realidad, al prólogo y a un pequeño pulido de la traducción ya existente, lo que no obstó para que el libro fuese un éxito de ventas. Hay indicios que apuntan a que se trató de una maniobra comercial ingeniada por el editor Pierre Mallard, sabedor

[2] López Ruiz (2008: 63-64).
[3] López Ruiz (2008: 71).
[4] Jover (1949: 144-45).
[5] López Ruiz (2008: 79).
[6] López Ruiz (2008: 148).

de que el nombre de don Francisco en la publicación impulsaría las ventas de la misma. Simple «propaganda editorial, en la que lo de menos era que el famoso escritor hubiera traducido o no la obra».[7]

Solo un año después, durante el verano de 1635, se produjo un suceso que alarmó a toda Europa: Francia declaraba formalmente la guerra a España a través de un manifiesto firmado por su monarca, Luis XIII. El escrito alegaba que, a causa de la deplorable actitud de España y de sus numerosas afrentas, se había llegado a una situación insostenible que obligaba al Cristianísimo a socorrer a sus aliados. Era «un alegato conducente a demostrar, partiendo de unos cargos concretos hechos a la Monarquía española, la justicia de una guerra emprendida por Francia».[8] La declaración fue mal recibida en la Corte española por las acusaciones del texto, tergiversadas por aquel injusto país que había violado las paces firmadas, se aliaba con herejes y financiaba ataques a territorios de los Austria. Era necesario contestar y mostrar a toda Europa que se trataba de un conjunto de infamias, y para ello Olivares reclutó a varios intelectuales que, además de dar cumplida respuesta al documento, lanzarían libelos y panfletos, a imitación de la nación enemiga. Los opúsculos ya habían sido usados profusamente en Francia en tiempos de Enrique IV, con el propósito de erigir referentes que fomentasen la asimilación de las guerras religiosas por el colectivo popular. Los ministros franceses los conocían bien: a través de ellos «se ganaba o perdía influencia en la medida en la que se podían manipular e influir las percepciones e impresiones de los lectores […] lo que nos indica la existencia de un mundo perfectamente consciente de la importancia del control de los medios».[9] Así lo había percibido Richelieu, que adoptó los libelos con el fin de achacar las desdichas nacionales a un supuesto antagonista, la Corona española, y con ello unir un país recientemente dividido por las guerras de religión frente a un enemigo común y foráneo.[10]

Uno de los polemistas escogidos para rebatir las acusaciones y participar en la campaña de imagen española fue Quevedo, bien informado sobre el enemigo francés, y que además conocía la existencia de estos textos, pues ya se había dirigido al monarca en el *Lince de Italia o zahorí español* (1628) para advertirle de lo perjudiciales que podían ser las calumnias desestabilizadoras de los panfletos.[11] Su primera intervención oficial en la polémica fue la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII*, una contestación que rebatía los argumentos perniciosos contra España emitidos por la declaración de guerra. Le seguirían libelos emitidos anónimamente, como *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Richelieu*, en

[7] Jauralde (1998: 668).
[8] Jover (1949: 77).
[9] Manzano (2001: 228).
[10] Arredondo (2011: 35).
[11] Barone (2014: 17).

el que demostraba sus conocimientos de literatura francesa, tanto clásica como contemporánea.

Por estas fechas consulta don Francisco las *Memorias* de Martin du Bellay, plasmando en ellas anotaciones que conservamos hoy. No es el humanista que extrae conocimientos, como hacía con las obras eruditas francesas de juventud: ahora se trata «del hombre de acción comprometido por su tiempo. El autor español, decidido a intervenir con su pluma en la guerra contra Francia, se documenta sobre el enemigo. Quiere conocer más su pasado, su historia, para establecer paralelismos y definir recurrencias».[12] Al conocimiento contemporáneo se suma su bagaje de clásicos grecolatinos, y sobre el conjunto de ambos erige una serie de motivos antifranceses que aparecen repetidamente en su obra, tanto en prosa (*Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII*, *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Richelieu* y *La hora de todos y la fortuna con seso*), como en poesía, aunque esta quizás haya llamado menos la atención por la notoriedad que el tema adquiere en sus textos prosísticos. El objetivo de este artículo es localizar y explicar algunos de estos motivos, presentes especialmente en los poemas de tipo satírico-burlesco y que critican la política seguida por Richelieu, supuesto instigador de la guerra y quien enfrenta a la familia real francesa para poder manipular al monarca sin injerencia alguna.

2. Motivos recurrentes en el poemario de Quevedo

2. 1. «Pequeños jornaleros de la tierra»

> Lis suena flor, y lis el pleito cierra,
> que revuelve en Italia los humores;
> *sic, vos, non vobis*, sois revolvedores,
> pues el León y el Águila os afierra.
> Son para las Abejas las venganzas
> mortales, y la guerra rigurosa
> no codicia aguijones, sino lanzas.
> Hace puntas la Águila gloriosa,
> hace presa el León sin acechanzas,
> el Delfín nada en onda cautelosa.
> Quevedo (2021: 131-32, vv. 5-14).[13]

Entre los símbolos empleados más a menudo por Quevedo destacan la lis de Francia, el león de España o el águila del Imperio. Este primer fragmento

[12] Cacho (2001: 409).

[13] Para evitar la innecesaria repetición de datos, a partir de este punto las citas de la *Poesía Completa* se limitan a página y números de versos.

presenta el término «lis» dos veces en el mismo verso, con sentidos diferenciados: el primero es una referencia a la flor de lis, símbolo de la casa real francesa; el segundo remite al término latino, *lis-litis*, étimo de «litigio», que aquí alude a los enfrentamientos entre Francia y España por el control de territorios en Italia. Uno de los puntos conflictivos durante la guerra fue el valle de la Valtelina, que permitía el paso de Lombardía a Austria y a los países del norte de Europa, y por tanto era fundamental para el desplazamiento de tropas, abastecimiento y comunicaciones entre las dos ramas de los Habsburgo. Richelieu, conocedor de su importancia estratégica, quería cortarlo y para ello se amparaba en una supuesta defensa de los grisones protestantes. España justificaba su presencia como protectora de los católicos que habitaban el valle, oprimidos precisamente por los grisones.[14] Quevedo usa el simbolismo del león y el águila como representaciones de España y del Imperio: se presentan como temibles para sus enemigos y preparados para la guerra («hace puntas» y «hace presa»).

La persecución de la familia real francesa por parte del valido fue también tema recurrente en la etapa antifrancesa del escritor español. Aquí el término «Delfín» juega con el simbolismo animal de los otros términos, pero alude al significado de «príncipe heredero de Francia». Gastón de Orleáns, hermano de Luis XIII, era el sucesor a la corona en caso de que el rey falleciese. Simpatizante de la facción proespañola de la Corte, creía que Richelieu conspiraba contra su vida para hacerse con el poder tras eliminar al monarca, y por eso «nadaba en onda cautelosa», esto es, maniobraba con precaución, pero intrigaba desde la sombra. Lo cierto es que «el rol del hermano del rey estaba mal definido y era difícil de afrontar. Es evidente que Gastón no estaba contento con su papel como subordinado».[15] Por ello confabuló contra el cardenal, fue encarcelado por ello y huyó de Francia en varias ocasiones.

2. 2. «Dove, Ruceli, andate col pie presto?»

> Credo che il ciel ad ambi dui abassi,
> che vi attende la mente di Scipioni
> e gli occhi mai nelle vigilie lassi:
> un'ocha, se riguardi ai tempi buoni,
> scacciò i galli dei Tarpei Sassi,
> hor che farano l'Aquile e i Leoni?[16]
> (132, vv. 9-14).

[14] Parker (1986: 240-44).

[15] Wilson (2018: 429).

[16] «Creo que el cielo reducirá a ambos, / pues os esperan la mente de los Escipiones / y los ojos que no descansan en las vigilias: / un ganso, si miráis atrás a los buenos tiempos, / echó a los galos de las Rocas Tarpeyas / ¿qué harán hoy las Águilas y los Leones?».

Quevedo suele aludir al conocido relato de los gansos del Capitolio, cuya presencia habría frustrado un ataque galo. Tito Livio lo narra en el libro V de *Ab Urbe Condita Libri* y Virgilio lo menciona en el libro VIII de la *Eneida*. Roma pugnaba por su supervivencia contra los ejércitos de las tribus galas, pero estos descubrieron que podían irrumpir en el campamento romano escalando una colina de fácil acceso. Iniciaron el ascenso durante la noche, buscando una incursión silenciosa, y lograron pasar desapercibidos para los centinelas. Sin embargo, cuando llegaron a la cima, sus movimientos despertaron a los gansos del templo de Juno, cuyos graznidos y aleteos en plena noche alertaron a Marco Manlio. El distinguido soldado repelió a los primeros invasores y logró advertir a sus compañeros. Gracias al alboroto de los gansos, los galos fueron rechazados.[17] Quevedo, además de ridiculizar a los franceses por fracasar a causa de un ave tan insignificante, emplea la mención del animal domesticado para compararlo con especies salvajes y potencialmente peligrosas: los leones (depredadores) y las águilas (aves de presa). Mediante el simbolismo de los blasones equipara la ferocidad de estos animales al poder de España (los leones, que representan a los reyes de Castilla) y de la Casa de Austria (las águilas, que hacen lo propio con el Imperio): esa nación que vio frustrados sus planes ante un solo rival, tan nimio como es un animal de granja, será sin duda destrozada por el instinto y la fuerza conjunta de estos dos cazadores. Los «ojos que no descansan en las vigilias» remiten a la figura del león vigilante, incluso cuando duerme, un tópico de raigambre clásica que figura en los emblemas de Alciato [18] y que advierte a Francia de que España está atenta a subterfugios y maniobras oscuras, como las connivencias de Richelieu con naciones herejes.

2. 3. «Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva»

> Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva
> púrpura, sediciosa por tus alas,
> deshojarte las lises con las balas,
> pues cuanto te aventura tanto priva.
> (133, vv. 1-4).
>
> Sabe poner tu púrpura en tus manos,
> decimotercio rey, con prisión grave,
> tu esclarecida madre y tus hermanos.
> (133, vv. 9-11).

Este poema contra el valido francés se dirige a Luis XIII para advertirle de que la púrpura característica del atavío cardenalicio que viste Richelieu

[17] Tito Livio, V (1990: 179-80).
[18] López Poza (2000: 216).

—sediciosa, porque el Cristianísimo le está permitiendo excesiva libertad de acción— está destrozando Francia al arrastrarla a la guerra y está mermando el poder y la imagen del monarca. Lo hace por medio de las tres lises, que son el símbolo inconfundible del blasón de la casa real francesa: por extensión, de los poderes del rey y de la nación.[19]

A continuación, acusa a Richelieu de las prisiones y los destierros de María de Médicis y Gastón de Orleáns. El verso dirigido a Luis XIII, «Sabe poner tu púrpura en tus manos», parece admitir la interpretación de «tu púrpura» como 'tu propia sangre', es decir, el valido conoce argucias y embelecos que le permiten poner la vida de la familia del rey en manos de este. No cabe duda de que los últimos versos remiten a la persecución y encarcelamiento de la familia real, una actuación que se volvió especialmente intensa tras la conspiración de la facción hispanófila para derrocar al cardenal, conocida como *Journée des Dupes* (Día de los engañados). Este intento no solo fracasó: reafirmó definitivamente la posición y el poder del valido, escogido por el Cristianísimo en detrimento de su propia familia. Los instigadores de la rebelión no quedaron sin castigo: «fue un momento decisivo en la historia europea. La reina madre y Gastón de Orleáns, que la habían apoyado, huyeron al extranjero; el guardián del sello Marillac pasó el resto de su vida en la cárcel y su hermano fue juzgado y ejecutado; los partidarios del grupo fueron encarcelados, exiliados o confinados».[20]

2. 4. «Decimotercio rey, esa eminencia»

> Decimotercio rey, esa eminencia
> que tu alteza a sus pies tiene postrada
> querrá ver la ascendencia coronada,
> pues osó coronar la descendencia.
> Casamiento llamó la inteligencia,
> y en él solo se ha visto colorada
> la desvergüenza. Díselo a tu espada,
> y dale al cuarto mandamiento audiencia.
> (134, vv. 1-8).

Las maniobras de Richelieu para elevar la posición de su familia son un motivo reiterado en la poesía de Quevedo. En este caso los versos aluden al polémico matrimonio de María Magdalena de Vignerot, sobrina del cardenal, con Monsieur Combalet. Este pidió la nulidad matrimonial, pero falleció solo dos años después sin obtenerla, recayendo en la viuda sus bienes y el título de «Madame Combalet».

[19] López Poza (2000: 208).
[20] Parker (1986: 253).

De *Dame d'atour*, dama de compañía de la reina madre, puesto elevado que también alcanzó por la influencia de su tío, Madame ascendió a duquesa. Richelieu sentía un gran aprecio por su sobrina y posteriormente efectuó movimientos para «coronar su descendencia» y casarla de nuevo, esta vez con un marido de sangre real.

El escritor también insta al rey a actuar contra su valido, atendiendo al cuarto mandamiento (honrarás a tu padre y a tu madre), en referencia a la encarnizada persecución y el trato dado a la reina madre, encarcelada en Blois y condenada al exilio en dos ocasiones por desavenencias con su valido. Este se mostró inflexible: el segundo destierro fue definitivo y su antigua protectora fue despojada de todo poder monárquico. Aunque María de Médicis urdió planes desde el extranjero para derrocar al cardenal, nunca pudo regresar a Francia ni reconciliarse con su hijo, y falleció en el exilio.

2. 5. «Estábame en casa yo»

Glorioso león de España,
no mires para un pellizco
en cien mil fardos de Holandas.
Si en Italia los franceses
ya volvieron las espaldas
a los graznidos de un ganso,
¿dónde pararán si bramas?.
(893, vv. 54-60).

La reina nuestra señora
hizo al día mucha falta:
flor de la lis, que reduce
el pleito en rumor de Italia.
Abultada de promesas
de un príncipe, queda en casa,
por quien ha de dar albricias
Belén y la Casa Santa.
No vi a la reina de Hungría,
Sol que se lleva Alemania,
para que prueben la vista
los pájaros que la aguardan.
(894, vv. 73-84).

El texto remite al motivo de los gansos del Capitolio, que también figura en la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII*: «De Roma arrojó a los franceses con sus graznidos un ganso».[21] En esta carta y en los dos poemas

[21] Quevedo (2005: 301).

comentados Quevedo simplifica la narración asociándola a un solo ganso para mayor escarnio francés, como si la mera presencia de un palmípedo de granja tuviese el poder de disuadir a sus ejércitos.

Varios motivos simbólicos que figuran en otros textos de un modo más tácito son directamente aclarados en este poema. Por ejemplo, el «glorioso león» es aquí explícitamente español, y se aclara que la «flor de la lis» es la reina, Isabel de Borbón, francesa de nacimiento y hermana del monarca Luis XIII. María de Médicis había acordado un doble matrimonio hispano-francés entre los príncipes de ambos países durante su minoría de edad: Felipe IV se casó con Isabel de Borbón y Luis XIII con Ana de Austria, con la esperanza de que esta doble alianza evitara futuros enfrentamientos entre ambas potencias. Quevedo afirma que la reina Isabel «reduce el pleito en rumor de Italia», confiando en que su mediación, o la de su futuro vástago, que descenderá de la unión matrimonial de ambas naciones («abultada de promesas / de un príncipe, queda en casa»), alivie las fricciones entre Francia y España por controlar territorios italianos estratégicos. Los «pájaros» que aguardaban a la reina de Hungría son las águilas que representan al Imperio, reflejado en «Alemania».

2. 6. «Mala la hubisteis, franceses»

¿Adónde está el cardenal,
casamentero *in utroque*,
con capelo por de Roma,
y con roncha por de azote?
(1423, vv. 21-24).

De la Combalet, princesa
fiambre, ¿qué nuevas corren?
Que al Monsiur su marido
le ofrece la muerte en dote.
Virginidad achacada
a impotencias garañones;
doncella de parlamento,
por pleitos y senadores.
Memoransi sin cabeza,
Richelieu, hidra disforme,
huérfano con madre el Rey,
adivine quien lo oye.
Ojos que la vieron ir
a la reina madre entonces,
no la verán más en Francia
hasta que sea de españoles.
(1424, vv. 41-56).

Las tres lises que ajustaron
con nuestra España sus flores,
aire alemán las marchita
y manchegos regañones.
(1425, vv. 105-08).

Que el águila que al sol mira
no aguarda remifasoles,
y las plumas de sus alas,
son de batir los cañones.
(1426, vv. 133-36).

La ingeniosa antítesis «huérfano con madre el rey» alude a que la reina madre se encontraba en el exilio, sin reconciliación posible con su hijo. A este destierro se refiere asimismo el cuarteto siguiente, inspirado en un romance popular. El poema presenta otro suceso que también se relaciona con la persecución y encarcelamientos de la familia real, aunque tal vez de un modo menos directo: la ejecución de Montmorency («Memoransi»), por mediar en la reconciliación familiar y por liderar la insurrección de Gastón de Orleáns contra Richelieu en el Languedoc.[22]

«Princesa fiambre» es una expresión similar a la ya empleada por Quevedo en otras obras, «virgos fiambres» (*Sueño del infierno*, «Hay mil doncellas maduras»), y alude maliciosamente al escándalo acaecido cuando Monsieur Combalet pidió la nulidad del matrimonio con la sobrina de Richelieu, María Magdalena. Las autoridades eclesiásticas no permitieron invalidar el enlace y el asunto se convirtió en un incómodo problema de índole nacional cuando llegó al parlamento, aunque tras arduas deliberaciones se denegó la anulación del matrimonio («doncella de parlamento, / por pleitos y senadores»). El infeliz marido falleció poco después, y se insinuó que había sido envenenado por su mujer («le ofrece la muerte en dote») a instancias de Richelieu, quien realizó complejas diligencias para casarla con el hermano del rey e introducir así a su familia en la realeza. La sátira le denomina «casamentero *in utroque*» por el notable número de matrimonios que trató tanto de acordar como de deshacer: además de concertar en primera instancia la boda con Monsieur Combalet, tras la muerte de este el cardenal quiso anular el matrimonio de Gastón de Orleans con Margarita de Lorena para casar al Delfín con su sobrina

[22] «Gobernador de Languedoc, virrey de la Nueva Francia en América del Norte, opositor declarado de Richelieu y quien más se afanó en la reconciliación de Luis XIII con su madre y hermanos. Montmorency se negó a que los Estados de Languedoc sufrieran una subida de impuestos como pretendía el cardenal y encabezó una revuelta contra él. Richelieu, consciente de que era un duro rival, intrigó contra él, lo acuso del delito de lesa majestad y lo mandó degollar como castigo ejemplar en la plaza del Capitolio de Toulouse en 1632», explica Arranz Lago (2009: 171). Gastón de Orleáns, uno de los principales instigadores de la insurrección, combatió en el bando de Montmorency y tras la derrota huyó al exilio.

y convertirla en reina de Lorena. Al no lograrlo, presionó también al duque Carlos para que este renunciase a su esposa y contrajese matrimonio con Magdalena, con la misma intención e idéntica negativa. Pellicer relata estos hechos en su *Defensa de España contra las calumnias de Francia*.[23]

También el simbolismo tiene cabida en el poema, aunque en esta ocasión no figura una, sino «las tres lises» que caracterizan el emblema francés. Y a pesar de que el «aire alemán» (del Imperio) y los «manchegos regañones» (vientos de España) no sean las metáforas más habituales en Quevedo, si lo es el águila imperial, al que nuevamente presenta como temible en la guerra, una advertencia dirigida a Francia y sus aliados.

3. Conclusiones

El conocimiento adquirido por Quevedo a través de lecturas sobre la nación francesa y sus habitantes, tanto contemporáneos como pasados, debió de ser excelente y le colocó en una posición favorable para formar parte del equipo al que se encargaría rebatir la publicidad bélica proveniente del otro lado de la frontera. Suya fue la respuesta oficial a la declaración de guerra, que incluía una serie de razonamientos acerca del carácter y la conducta del pueblo francés a lo largo de su historia, sustentados por citas de autoridades que corroboraban los hechos expuestos. Sus conclusiones le permitieron equiparar la acometida y fracaso de una antigua tribu gala con la supuesta amenaza de la nación francesa contemporánea, atribuyendo las antiguas debilidades a los franceses coetáneos, para prevenirles de las pocas posibilidades que tendría en caso de un hipotético enfrentamiento contra España. Estas advertencias se aúnan con símbolos, como la flor de lis o el león español, para conformar un imaginario quevedesco en el que «es notabilísimo el conocimiento del mapa político y cultural francés», [24] que divide en dos facciones opuestas: los buenos y los malos franceses, encabezados unos por la figura del monarca «Cristianísimo» y otros por la figura del mal valido que se alía con «herejes». Este trabajo ha tratado de mostrar una pequeña parte de su repertorio como combatiente intelectual de una larga guerra, cuyo desenlace no llegarían a conocer la mayoría de sus protagonistas iniciales ni quienes, como Quevedo, lucharon desde otras trincheras y con otras armas.

Bibliografía

Arranz Lago, Felipe (2009): «Quevedo contra Richelieu: *Visita y anatomía*, sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias», *La Perinola*, 13, pp. 269-334.

[23] Pellicer y Tovar (2006: 138-41).
[24] Jauralde (1998: 716).

Arredondo, María Soledad (2011): *Literatura y propaganda en tiempos de Quevedo: guerra y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Barone, Lavinia (2014): *La Carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo XVII*, Pamplona: EUNSA.

Borreguero, Cristina (2018): *La guerra de los Treinta Años 1618-1648: Europa ante el abismo*, Madrid: Esfera de los Libros.

Cacho, Rodrigo (2001): «Quevedo lector de la *Mémoires* de Martin du Bellay», *Bulletin Hispanique*, 103. 2, pp. 403-26.

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

Jover, José María (1949): *1635: historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid: CSIC.

López Ruiz, Antonio (2008): *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*, Almería: Universidad de Almería.

López Poza, Sagrario (2000): «Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, III, pp. 197-224.

Manzano, Laura (2001): «La imagen de la Monarquía Hispana en la propaganda europea (s. XVI-XVII)», *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 14, pp. 197-243.

Parker, Geoffrey (1986): *Europa en crisis: 1598-1648*, trad. Alberto Jiménez, Madrid: Siglo xxi.

Pellicer y Tovar, José de (2006): *Defensa de España contra las calumnias de Francia*, eds. Antonio López Ruiz y Antonio José López Cruces, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultado en línea el 17 de noviembre de 2021: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/defensa-de-espana-contra-las-calumnias-de-francia-1635--0/>

Quevedo, Francisco de (2021): *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia.

Quevedo, Francisco de (2003): *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, vol. I, tomo 2, Madrid: Castalia.

Tito Livio (1990): *Historia de Roma desde su fundación*, trad. José Antonio Villar Vidal, libros IV-VI, Madrid: Gredos.

Wilson, Peter (2018): *La guerra de los Treinta Años. Una tragedia europea 1618-1630*, vol. I, Madrid: Desperta Ferro.

CURSOS E CONGRESOS
Nº 265

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA