

El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores

Tres siglos y medio después de la desaparición de Quevedo, la historia de la recepción de su poesía ha dado otro giro, que puede resultar significativo. Probablemente menos conocida en vida de su autor que la obra en prosa, ya que la *princeps* fue publicada póstumamente, en 1648, y sólo un conjunto limitado de su producción fue transmitida en manuscrito o apareció impresa en colecciones antológicas del siglo XVII, la poesía de Quevedo destaca por su riqueza temática y por sus conexiones con la literatura grecolatina, por un lado, y con la italiana, por el otro.¹ Hacia fines del siglo XVI, cuando Quevedo comienza a perfilarse como escritor, ya se había completado el proceso de adopción y de adaptación de los discursos poéticos del petrarquismo, por un lado, y de los diversos subgéneros neoclásicos de filiación grecolatina, que configuraron la poesía culta en España.² La obra de los grandes poetas

¹ Sobre la fama de que gozó Quevedo en vida, en relación con la influencia, de Góngora, aunque tal vez sea exagerado insistir en el anonimato del primero, haciéndolo un poeta desconocido en su tiempo, cfr. Antonio Carreira, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en Lía Schwartz y Antonio Carreira, coords., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga: Universidad (Thema), 1997, pp. 231-250.

² De entre los numerosos estudios de conjunto que se han ocupado de trazar este proceso, véanse Alberto Blecua, «El entorno poético de Fray Luis», en *Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad, 1981, pp. 77-79, Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla : Alfar, 1987 y los tres volúmenes que editó López Bueno sobre las formas poéticas neoclásicas: *La silva*, Sevilla-Córdoba: Grupo P.A.S.O, 1991, *La oda*, Sevilla-Córdoba: Grupo P.A.S.O., 1993, *La elegía*, Sevilla-Córdoba: Grupo

españoles del Renacimiento y del primer período barroco, Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León, Fernando de Herrera y Luis de Góngora, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis Barahona de Soto y Francisco de la Torre, entre muchos otros y la de los neolatinos, se había convertido en modelo a emular por las generaciones de quienes les sucedieron. Así, todo lector atento de la poesía de Quevedo descubre, por un lado, la huella de Garcilaso y de Herrera, de Fray Luis y de Góngora, en las numerosas composiciones en las que Quevedo ensaya las fórmulas de los discursos amorosos petrarquistas, de la poesía moral, de los registros satíricos o de la poesía circunstancial, tan de moda en su época. Por el otro, no deja de sorprender la presencia de citas directas y alusiones al canon petrarquista italiano y al de los «clásicos» grecolatinos que, como en la poesía de Góngora, confieren un carácter «literario» a estas composiciones construidas según el arte retórico de la variación.

Ahora bien, como sabemos, el canon clásico no permaneció estable a lo largo de los siglos XVI y XVII; por el contrario, se fue ampliando a la par de la publicación de nuevas ediciones de la obra de autores griegos y latinos, de traducciones latinas de la literatura griega o del descubrimiento de textos menos conocidos a principios del Renacimiento, de Propertio y Estacio a las *Anacreónticas* griegas. La poesía grecolatina, leída en nuevas ediciones, algunas anotadas, terminó así por ejercer una doble influencia sobre los autores europeos del período barroco: no sólo estaba presente en los textos de quienes funcionaron como intermediarios en su difusión, es decir, los clásicos españoles, sino que se reactivaba en la lectura directa de sus «predecesores», como los hubiera llamado Borges. Al imponerse, pues, la imitación en la

P.A.S.O, 1996, además de *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Sevilla: Universidad, 1997, así como Elias L. Rivers, «Herrera's Odes», *Calíope* I, 1995, pp. 46-57.

modalidad de *contaminatio*, es decir, lo que Fernando Lázaro Carreter llamó, en un famoso artículo sobre la poesía de Fray Luis de León, las técnicas de la «imitación compuesta,» el espacio de composición de la poesía barroca facilitó el afianzamiento de aquel *ars combinatoria*, que convertía el texto poético en homenaje y memoria de otros famosos que habían captado la imaginación de sus lectores. Todo escritor contaba así con un repertorio renovable de fragmentos textuales, con los que podía entretejer nuevas figuras, nuevos conceptos; se expresaba mediante el ensamblaje ingenioso de las palabras del Otro y revelaba su originalidad en las soluciones que se le ocurrían para separarse de lo ya dicho, manipulando convenciones temáticas, estilísticas o métricas. ³ Componer poesía, pues, era desconstruir los modelos escogidos, para reconstruirlos, provistos, sin duda, de un nuevo sentido. Los principios que regían la producción textual seguían siendo, para los poetas barrocos, el reconocimiento de la *auctoritas*, la cita directa o el juego de elaboradas alusiones y transformaciones de todo un conjunto de antecedentes. Estos principios estéticos, por otra parte, guiaron la creación poética de toda la literatura europea durante los siglos XVI y XVII, por lo que el caso de España no era diferente del de otros países. ⁴

³ «Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial», en Academia Literaria Renacentista, I. *Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad, 1981, pp. 193-224. Sobre el tipo de *imitatio* que practicó nuestro autor en su poesía y en su prosa satírica, en relación con la postura de Bartolomé Leonardo de Argensola, cfr. Lia Schwartz, "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 75-93.

⁴ Para la poesía barroca francesa, véase Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris: PUF, 1981 y su *Eros baroque, anthologie thématique de la poésie amoureuse (1570-1620)*, Paris: Nizet, 1986. Por otra parte, estos procedimientos compositivos no estaban limitados a la creación literaria; también se escribía así la prosa doctrinal. Se observa el procedimiento en la de Quevedo; cfr. las notas y prólogo de la notable edición de Valentina Nider de *La caída para levantarse*, Pisa: Giardini, 1993,

La expresión poética revelaba así las lecturas del creador, sus predilecciones literarias y artísticas, sus inquietudes filosóficas, sus intereses historiográficos. En el ejercicio de la lectura y en el diálogo con sus contemporáneos se iban forjando los discursos ideológicos con los que racionalizaba su propia conducta y la de quienes lo rodeaban y daba sentido a la realidad, al mundo en el que le tocó vivir. Quien se acerca hoy a las lecturas de Quevedo, quien se interesa por identificarlas a partir del examen cuidadoso de los discursos poéticos con los que se expresó, quien las compara con otros objetos artísticos que circularon en su época, puede así reconstruir su imaginario y tener acceso a los «sueños, creencias, ambiciones y ficciones» que conformaron su vida, es decir, a su microcosmos mental, cifra personal del imaginario colectivo del Barroco.⁵ Sobre el compromiso intelectual de Quevedo con el humanismo, sobre su voluntad de estudio y los libros que compró y los que leyó, sobre sus amigos, interlocutores y corresponsales contamos ahora con un autorizado estudio de su vida, en el que Pablo Jauralde traza la historia de su formación. ⁶ Estos datos, recontextualizados por su biógrafo, dan nuevo impulso para continuar con el trabajo de la reconstrucción de los posibles

además de su estudio «El diseño retórico de la prosa religiosa de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo*, cit., pp. 207-224 y Alessandro Martinengo, *El «Marco Bruto» de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación*, Bern: Peter Lang, 1998. Lo mismo vale para los discursos críticos; cfr. el minucioso estudio del manejo de fuentes de Herrera en Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

⁵ Cfr. el prefacio de Marc Fumaroli al libro de Anne-Marie Lecoq, *François Ier. imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris: Macula, 1987, p. 10.

⁶ Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid: Castalia, 1998; véanse en particular para estas cuestiones, los capítulos III («La formación de un bachiller»), V («La vocación filológica») y los apéndices I («Formación cultural»), II («Retrato») y III («Góngora y Quevedo»).

antecedentes de la poesía quevediana, que nuevas ediciones y estudios han ido trazando a partir de 1983.⁷

Defensa de las reescrituras barrocas

La concepción de la poesía que heredó Quevedo daba por sentado su carácter retórico que, en la creación de un poema se manifestaba tanto en el tratamiento de la *dispositio* y *elocutio* como en una tónica particular, que correspondía a la *inventio*.⁸ Estas estrategias compositivas eran las puestas en juego para hacer poesía. Pero, además, el bagaje retórico de Quevedo también se manifiesta en la adhesión a sus objetivos centrales: conmover al lector y enseñar una lección ética y ello se aplica aun a la poesía amorosa, a mi modo de ver. Las prácticas retóricas que conformaron su mentalidad reflejan, creo, el desarrollo del *ars bene dicendi* en la segunda mitad del siglo XVI, cuando bajo la influencia de los manuales de Petrus Ramus (Pierre de la Ramée) que el Brocense había difundido desde Salamanca, éstas terminaron estrechamente unidas a la lógica o dialéctica.⁹ Por tanto, no debe sorprender que, para

⁷ Véanse James O. Crowsy, *Poesía varia*, Madrid: Cátedra, 1981; la edición anotada de los sonetos satíricos, con un extenso estudio introductorio, de Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: EUNSA, 1983; en los años siguientes: la antología anotada de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, *Poesía selecta*, Barcelona: PPU, 1989, de Alfonso Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid-London: Tamesis, 1992, a la que le siguió su estudio sobre *Quevedo y la poesía moral*, Madrid: Castalia, 1995 y Lía Schwartz e Ignacio Arellano, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona: Crítica, 1998. Ahora también, de José María Pozuelo Yvancos, *Antología poética*, Madrid: Biblioteca nueva, 1999.

⁸ Sobre el carácter retórico de la escritura de Quevedo *tout court*, cfr. Claudio Guillén, «Quevedo y los géneros literarios», en James Iffland, ed., *Quevedo in Perspective*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982, pp. 1-16.

⁹ Cfr. el importante trabajo de Eugenio Asensio, «El ramismo y la crítica textual en el círculo de Fray Luis de León», en Fray Luis de León, cit., pp. 47-76 y para la historia de la retórica en el XVI europeo, Marc Fumaroli, *L'age de l'éloquence. Rhétorique et res*

construir sus conceptos poéticos, Quevedo se apoyara en las categorías o *praedicamenta* aristotélicos; para describir a los tipos representados compusiera retratos según los esquemas legados por las artes dialécticas y retóricas, que abarcaban el elogio, la vituperación y la invectiva no-satírica o recurriera a las definiciones retóricas y se apoyara en *exempla* tópicos; para referirse a "particulares de famosas figuras", se basara en la reelaboración del discurso mitológico y literario, también clásicos. Estas caracterizaciones de la poesía quevediana, fueron acuñadas por su amigo, González de Salas, conocido humanista y editor de la *princeps*, quien, como se sabe, se encargó de redactar los preliminares de cada una de las seis *Musas* en las que estaba dividida la edición, y probablemente de los epígrafes que los presentaban.¹⁰ Basándose en ellos estructuró Paul Julian Smith su interpretación de la poesía amorosa de Quevedo, que ya había sido objeto de renovadas y sugerentes lecturas en los estudios de José María Pozuelo Yvancos, Julián Olivares, D. Gareth Walters y en los famosos artículos de Dámaso Alonso y de Gonzalo Sobejano. Sin embargo, *Quevedo on Parnassus*, aparecido en 1987, propuso tantas novedades que, a mi modo de ver, revolucionó su recepción. Santiago Fernández Mosquera, por su parte, también leyó el *Canta sola a Lisi* de Quevedo en clave

literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Genève: Droz, 1980, con extensa bibliografía sobre el tema.

¹⁰ El subtítulo de la musa Erato, por ejemplo, en la edición de González de Salas de *El Parnaso español*, la *princeps* de la poesía quevediana, Madrid: 1648, rezaba: "Canta poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el auctor tiene, con variedad, la mayor parte." Puede leerse en la reproducción de los preliminares que la acompañaban: cfr. *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, Madrid: Castalia. 1968, tomo I, p. 115; los analiza minuciosamente ahora Santiago Fernández Mosquera en *La poesía amorosa de Quevedo*, cit., y para la poesía moral, Alfonso Rey, en *Quevedo y la poesía moral*, cit., y en su edición de *Polimnia*. Véase también Lía Schwartz, «La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los *afectos* del amante», en Marie-Linda Ortega, ed. *La poésie amoureuse de Quevedo*, cit., pp. 11-23.

historicista y en relación con sus contextos de producción, conectándola con la poesía petrarquista y con la de Francisco de la Torre, Fernando de Herrera y Lope de Vega.¹¹

Como Smith y Fernández Mosquera, tendemos muchos a leer hoy la poesía amorosa de Quevedo *sub specie eruditionis*.¹² Así se había leído ya la de Góngora; así la de Lope de Vega, en cuyo «taller, todo era materia susceptible de convertirse en poesía», decía Aurora Egido, y lo mismo puede decirse de tantos otros de sus contemporáneos.¹³ Y sin embargo, es bien sabido que las

¹¹ Véanse, Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", en *Poesía española. Ensayo de márgenes y límites estilísticos*, Madrid: Gredos, 1952, pp. 497 y ss. y Gonzalo Sobejano, "En los claustros del alma": apuntes sobre la lengua poética de Quevedo", en *Sprache und Geschichte. Festschrift for Harri Meier*, Munich: Fink, 1971, pp. 459-492; "La imaginación nocturna de Quevedo y su 'Himno a las estrellas'", en J. Iffland, ed., *Quevedo in Perspective*, Newark, Del., 1982, pp. 35-56; "Aspectos del olvido en la poesía de Quevedo", en *Homenaje a J.M. Blecua*, Madrid: Gredos, 1983, pp. 631-645; "El soneto de Quevedo 'A Roma sepultada en sus ruinas' (Esencia y trascendencia)", *Filología*, XXXII, 1987, pp. 41-49 y "Reinos del espanto: Garcilaso, Góngora, Quevedo y otros", en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L Rivers*, Madrid: Castalia, 1992, pp. 253-286. Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London: MHRA, 1987; José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia: Universidad, 1979; Julian Olivares, *The Love-Poetry of Francisco de Quevedo: An Existential and Aesthetic Approach*, Cambridge, 1983 ahora en traducción española: *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid: Siglo XXI, 1995; D. Gareth Walters, *Francisco de Quevedo, Love Poet*, Cardiff: University of Wales, 1985 y ahora Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999. Para completar la bibliografía existente sobre la poesía quevediana, vid. además, la incluida en nuestra edición cit., pp. 1021-1054.

¹² Así la anotamos en nuestra antología cit., pp. XL y ss.

¹³ Cfr. Aurora Egido, «Las serpientes enlazadas en un soneto de Lope de Vega», en *Hommage à Robert Jammes*, edité par Francis Cerdan, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, tomo I, pp. 363-364: «La búsqueda de un buen concepto legalizaba cualquier despojo. Todo estaba condicionado por la imitación clásica y nada mejor que el soneto para cristalizar agudezas. En su taller, todo era materia susceptible de convertirse en poesía. Al abrigo de poliantes y otras series paremiológicas, surgieron naturalísimos y personales versos de Lope que sabía muy bien cómo transformar lo acarreado en asunto

interpretaciones de la poesía amorosa de Quevedo, que se impusieron a partir de la reivindicación efectuada por la generación del 27 tendieron a restar importancia a sus contextos de producción, probablemente, conjeturamos, porque, su obra careció de una tradición hermenéutica que hiciera explícitos sus antecedentes. No fue muy diferente la suerte de su poesía moral o de la poesía satírica, a pesar de la existencia de varios trabajos sobre las fuentes clásicas de ambos subgéneros.¹⁴

En efecto, si comparamos su fortuna con la de Góngora, se hace evidente que la posición de Quevedo-escritor en los medios artísticos e intelectuales de las primeras décadas del siglo XVII fue diferente de la del autor del *Polifemo*. Diecinueve años más joven, Quevedo empezó a componer versos cuando Góngora era ya un autor reconocido e influyente en los ámbitos literarios de las primeras décadas del XVII. Por otra parte, tampoco se propuso difundir sus principios estéticos de modo programático, aunque, sin duda, nos legó escritos crítico-literarios, en los que define, por ejemplo, su posición frente a la cuestión de la "dificultad" y la "oscuridad" poéticas, es decir, de la retórica del nuevo arte de ingenio que fue asumido por los escritores barrocos, y así lo demuestra la carta introductoria a su edición de las obras de Fray Luis de León, dedicada al Conde-Duque de Olivares en 1629, magníficamente anotada por Elias L. Rivers, contrahaz de otras obrillas satíricas en las que ataca la estética gongorina.¹⁵

propio.» El juicio puede aplicarse, sin modificaciones, a los procedimientos compositivos de Quevedo.

¹⁴ Lo sugerimos ya en nuestro «Prólogo» a *Un Heráclito cristiano*, cit., p. LXXII. Sobre la poesía moral, recuérdese, entre otros, el estudio de Alfred K. Blüher sobre la influencia de Séneca: «Sénèque et le desengaño néostoicien dans la poésie lyrique de Quevedo», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris: Vrin, 1979, pp. 299-310 y para la satírica, Benito Sánchez Alonso, « Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo », *Revista de Filología Española*, XI, 1924, pp. 33-62 y 113-153.

¹⁵ Se leía antes en las ediciones de las obras completas, cfr. tomo I, *Prosa*, ed. de F. Buendía, Madrid: Aguilar, 1961, pp. 466-473 pero ahora véase la de Elias L. Rivers,

Con todo, la intensa actividad política de nuestro polígrafo, su voluntad de pertenencia a los círculos humanistas de la Corte y aun europeos, dan razón de la diversificación de sus escritos y del escaso interés que demostró, hasta los años finales de su vida, en editar su poesía.¹⁶ También sugieren que la creación poética fue probablemente para Quevedo una práctica muy personal, paralela a la de la escritura de otros textos, con los que van dialogando frecuentemente las numerosas composiciones conservadas - 875, según el cómputo de J.M. Bleca, cifra de la que hay que sustraer algunos pocos casos de atribuciones erróneas o puestas en duda, que han divulgado ya José Lara Garrido, Antonio Carreira e Isabel Pérez Cuenca.¹⁷ Sin duda, la poesía de Quevedo no fue objeto de culto, como la de Góngora, por tanto, careció de una tradición exegética. Los comentarios a la obra de Góngora, en cambio, ejercieron un control sobre la

Quevedo y su poética dedicada a Olivares, Pamplona: EUNSA, 1998. Sobre la "nueva poesía", su defensa y ataques véase el libro clásico de Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Valencia: Brandeis University/Castalia, 1967 y sobre las concepciones del conceptismo y el gongorismo en el Barroco, entre numerosos e importantes estudios de Aurora Egido, "La hidra vocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 79-113, con extensa bibliografía sobre el tema.

¹⁶ Todas estas cuestiones han sido exhaustivamente tratadas por James O. Crosby en su *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, 1967 y en trabajos suyos posteriores; cfr. la bibliografía incluida en *Un Heráclito cristiano*, cit.

¹⁷ José Lara Garrido, "Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el amanuense de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pp. 380-395; Antonio Carreira, "La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos", en *Homenaje a Antonio Vilanova*, eds. A. Sotelo y M.C. Carbonell, I, Barcelona: Universidad, 1989, pp. 121-133, «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra*, I, 1990, pp. 15-142, además del art. cit., "Quevedo en la redoma" y las opiniones reiteradas en su trabajo incluido en *La poésie amoureuse de Quevedo*, Textes réunis para Marie-Linda Ortega, Paris: ENS Editions, 1997. Cfr. también sobre estas cuestiones Isabel Pérez-Cuenca, "La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo", en *Estudios sobre Quevedo*, ed. de S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, 1995, pp. 119-131 y su *Catálogo de manuscritos de Quevedo en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 1997.

historia de su recepción, que se refleja en las ediciones modernas de las *Soledades* o de otros de sus poemas mayores y menores.¹⁸ Como es bien sabido, a diferencia de las *Anotaciones* de Díaz de Ribas, las *Lecciones solemnes* de Pellicer, las *Soledades comentadas* de Salcedo Coronel, y nombro sólo algunos de los estudios de fuentes preparados por los comentaristas gongorinos, la edición del *Parnaso* de González de Salas contiene sólo escasas y escuetas notas, que apuntan algunas fuentes o sugieren ciertos ámbitos contextuales, pero nunca de modo sistemático ni exhaustivo. Y si bien es verdad que las ediciones de don José Manuel Blecua reproducen los epígrafes y las notas, no pocos críticos parecen obviarlas al explicar la poesía de nuestro autor, aislándola de los contextos literarios en los que está inscripta, tal vez por carecer de esa tradición autorizada, que las nuevas ediciones anotadas se proponen, precisamente, suplir.¹⁹ No poco debe haber contribuido, además, a

¹⁸ Para el juicio que sobre las *Soledades* tuvieron los contemporáneos de Góngora, cfr. el notable estudio de conjunto de Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London/Madrid: Támesis, 1994, que codifica las ediciones y tratados del XVII, interpretando su sentido y alcance; cfr. también la bibliografía incluida en la edición de Robert Jammes, *Soledades*, Madrid: Castalia, 1994 y en los *Romances*, ed. de Antonio Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998 en 4 tomos; vid. además, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. crítica de J.M. Micó, Madrid: Espasa Calpe, 1990, *Sonetos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981 y *Letrillas*, ed. de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1980. Para los contextos del *Polifemo*, sigue siendo valiosísimo el notable estudio de don Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del 'Polifemo' de Góngora*, Madrid, 1957 (Anejos de la RFE, 66).

¹⁹ Sigue siendo disputada la cuestión de la autoría de los epígrafes de la edición del *Parnaso* y, en general, de la extensión de las intervenciones de su editor, González de Salas, que se atribuye un papel tal vez más importante del que, en efecto, tuvo: Mercedes Blanco, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid: Arco Libros, 1998, 95 pp. lo acepta sin cuestionarlo; Alfonso Rey, cfr. su ed. de *Polimnia*, cit., pp. 27-32, analiza minuciosamente la evidencia existente y lo delimita. En cualquier caso, aunque los epígrafes no fueran todos de Quevedo, sino de su editor, representan la interpretación de un lector de la época. Me referido ya a la historia de la recepción, desde perspectivas teóricas diversas, de la poesía de Quevedo; cfr. la

la perduración de las lecturas generadas por la estilística idealista, el desarrollo mismo de la teoría literaria desde la década de los sesenta de este siglo y el olvido en el que fueron cayendo las lecturas de los clásicos grecolatinos, sin cuyo conocimiento los textos barrocos se cierran con un impenetrable mutismo. Sin embargo, son precisamente los motivos tópicos o los relatos mitográficos que dieron origen a un concepto poético los que permiten acercarse a las formas de pensamiento de una mentalidad barroca. Quevedo *se expresa* a través de ellos y sólo cuando el lector actual los identifica puede adentrarse en su imaginario y relacionarlo con el universo de representación del arte de su tiempo.

Se ha dicho ya que el repertorio de motivos y mitos con los que trabajaba un poeta barroco era limitado; sin embargo, la posibilidad de construir nuevos poemas no conocía fronteras. El ejercicio retórico de la *variatio* era ya constitutivo de la estética helenística y romana y así lo confirma cualquier lector de los epigramas de la *Antología griega* o de otras colecciones poéticas grecolatinas. Esta técnica es también predominante en el arte barroco, en el que, una vez más, importa menos la novedad de la tópica utilizada que la manera de actualizarla, haciéndola *diferente* en su recreación.

bibliografía de nuestra ed. cit., y, en particular, Lía Schwartz, «Quevedo y su obra: entre ecdótica y hermenéutica», en S. Fernández Mosquera, *Estudios sobre Quevedo*, cit., pp. 25-44 y para un análisis de la crítica, *Un Heráclito cristiano*, cit., pp. LVII a LXXII, y las notas complementarias, pp. 227 y ss., donde recordamos las lecturas de varios famosos sonetos de Quevedo, por ejemplo, Carlos Blanco Aguinaga, " 'Cerrar podrá mis ojos...': tradición y originalidad", en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid: Taurus, 1978, pp. 300-318 y las anteriores realizadas por María Rosa Lida, "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, pp. 369-375, Amado Alonso, "Sentimiento e intuición en la lírica", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1955, pp. 11-20, Dámaso Alonso, "El desgarrón...", cit., p. 526, Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, 1955 y Amédée Mas, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, 1957.

En la poesía de Quevedo, muchos motivos poéticos son tributarios de un subgénero determinado; otros, en cambio, pueden aparecer en subgéneros contrastantes: amoroso, moral y satírico, aunque se mantengan las convenciones de enunciación del poema: tiempo, espacio y *voces*, que refieren a diversos tipos de locutores.²⁰ Algunos «fantasmas» quevedianos tienden, pues, a retornar con regularidad en su polifacética obra, signo, tal vez, de la persistencia de ciertas creencias u obsesiones. Henry Ettinghausen y Santiago Fernández Mosquera se han referido ya a otra dimensión de este fenómeno: la tendencia a contaminar algunos géneros discursivos hasta obliterar las diferencias entre sus sermones, tratados y memoriales; al mismo tiempo, se han referido a la notable comunidad ideológica de toda su obra.²¹ Coincido con ambos en que así puede leerse la tendencia a reiterar, en contextos diferentes, motivos y *topoi* que, por otra parte, habían sido ampliamente divulgados en polianteas del siglo XVI, en manuales de figuras poéticas, como los de Ravisio Textor o en libros de teoría literaria, como los *Poetices libri septem* de Escalígero, que también nutrieron las representaciones iconográficas de colecciones de emblemas u otros textos pictóricos contemporáneos.²² En la

²⁰ Para la poesía amorosa, cfr. L. Schwartz "Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo", publicado en *Quevedo a nueva luz*, cit., pp.271-295.

²¹ Cfr. Henry Ettinghausen, «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago: Universidad, 1995, pp. 105-118; S. Fernández Mosquera, «El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo», en *La Perinola*, número 2, *Ideologías del Barroco: Quevedo entre sus contemporáneos*, 1998, pp. 63-86 y ya Alfonso Rey, «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro*, XII, 1993, pp. 257-265. Sobre cuestiones ideológicas y retóricas en su obra política, cfr. ahora Carmen Peraita, *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel: edition Reichenberger, 1997.

²² Smith se apoya en el estudio comparativo de los discursos poéticos y pictóricos o emblemáticos para recontextualizar la poesía amorosa, y constata el carácter tópico de algunos motivos revisando el *Epithetorum opus absolutissimum* de Ravisius Textor, Basle,

emblemática, los motivos ilustrados podían ser interpretados de dos o más maneras, aunque, sin duda, se los diferenciaba siempre con nitidez, según el contexto en el que se los utilizara.²³ Se trataba de una ambivalencia controlada en su recepción, a diferencia de la proliferación de significados que puede sugerir una interpretación actual de símbolos barrocos. Estos rasgos del imaginario colectivo se manifiestan también en el tratamiento quevediano de figuras o motivos que se leen con implicaciones semánticas diferentes según el tipo de discurso poético en el que resultan integrados. Así lo indica, por ejemplo, el uso del lexema *monarca* en diversos contextos referenciales.

Monarcas y amadas

Humanista y político «amateur», Quevedo nos ha legado tratados y sátiras en los que examina una y otra vez el estatuto de la Monarquía, la función que debe cumplir el monarca, la conducta a seguir por un gobernante, la conservación de la autoridad real y el peligro de delegar el poder en los ministros. Desde su temprano *Discurso de las privanzas* hasta el *Marco Bruto*, sin olvidar *Política de Dios*, *Gobierno de Christo*, los *Sueños* y la *Fortuna con seso o la hora de todos*, Quevedo traza su modelo de la perfecta monarquía y las figuras de reyes perfectos e imperfectos, ecuanímenes o tiranos, dialogando con los tratados de educación del príncipe que circularon en el siglo XVI y en su entorno inmediato durante el XVII, mientras recreaba estos motivos en su

1559, los *Poetices libri septem* de Julius Caesar Scaliger, Lyons, 1561 y aún los tratados de retórica como *Dialecticae libri duo...* de Peter Ramus, Frankfurt, 1579.

²³ Cfr. Aurora Egido, «Las serpientes enlazadas...», cit., p. 367, con extensa bibliografía sobre esta cuestión de la interpretación de emblemas y jeroglíficos en el Renacimiento, de M. Praz y P. Daly a A. Saunders y otros. Para Góngora, recuerdo aquí el reciente estudio de David N. Taylor, «Góngora's Sonnet "Acredita la esperanza con historias sagradas": An Emblemorphic Reading», *Caliope*, III, 1997, pp. 35-50.

poesía moral y en la de circunstancias.²⁴ Los tómulos publicados en Melpómene, musa tercera del *Parnaso*, por ejemplo, dejan traslucir, en su alabanza de reyes y dignatarios, la posición ideológica de Quevedo con respecto a la monarquía, vista como único sistema aceptable de gobierno.²⁵

La imagen del soberano responsable de sus súbditos según el contrato moral que permitía justificar el sistema monárquico haciéndolo forma perfecta de gobierno, rige asimismo otras configuraciones semánticas con las que se expresan las relaciones de poder en la sociedad del siglo XVII. En el soneto 90, por ejemplo, Quevedo escoge la metáfora individuo=*monarca* para redescubrir el control que éste debe tener sobre sus propias emociones. En este sentido, *monarca* es la antítesis de *esclavo*, y así lo resume el último terceto del poema, que encierra la admonición moral del poeta. Los primeros once versos ilustran la pregunta retórica final con el *exemplum* del romano Cayo Mario, vencedor de Yugurta y héroe de otras hazañas militares, quien fue siete veces cónsul pero también responsable de masacres y desmanes contra sus enemigos, figura heroica y, al mismo tiempo, de comportamiento tiránico hacia el final de su vida. Quevedo conocía la biografía que Plutarco divulgó en sus *Vidas paralelas*,

²⁴ A partir de *Política de Dios*, resume Francisco F. Martínez Conde las ideas de Quevedo en *Quevedo y la Monarquía (Un modelo de rey)*, Madrid: Endymion, 1996.

²⁵ Cfr. Estela Moreno-Mazzoli, «The Tómulos as political expression in Quevedo's poetry», *Calíope*, I, 1995, pp. 134-149 y Mercedes Blanco, «L'építaphe baroque dans l'oeuvre poétique de Góngora et Quevedo», *Les formes breves. Actes du Colloque International de la Baume-les-Aix*, Aix-en-Provence, 1984. Fundamental es el artículo de Josette Riandière La Roche, «Quevedo, censeur et propagandiste de la monarchie espagnole au temps de Philippe IV: un procès à revoir», en *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XVIe - XVIIe siècles*. Etudes réunies par Jean Dufournet, Adelin Fiorato et Augustin Redondo, Paris: Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 157-174. He estudiado algunos aspectos de esta figura en un artículo de próxima aparición: «La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo.»

libro muy leído en el Renacimiento.²⁶ La imagen del epígrafe que resume el concepto: «Rey es quien reina en sus pasiones, y esclavo el rey, si ellas son señoras» coincide con la que desarrollan dos versos de la silva quevediana 142, focalizada también en el verbo *reinar*: «Reina en ti propio, tú que reinar quieres / pues provincia mayor que el mundo eres.»

Lleva Mario el ejército, y a Mario
arrastra ciego la ambición de imperio;
es su anhelar al cónsul vituperio,
y su llanto a Minturnas tributario.
Padécenle los cimbros temerario,
padece en sí prision y captiverio;
fatigó su furor el hemisferio
y a su discordia falleció el erario.
Y con desprecio en Africa rendida,
después mendigó pan quien las legiones
desperdió de Roma esdarecida.
¿Qué sirve dominar en las naciones,
si es monarca el pecado de tu vida
y provincias del vicio tus pasiones?²⁷

Como en los tratados *de regimine principum*, se define al rey por sus virtudes. Buen rey es quien gobierna tomando en consideración el bienestar de sus súbditos: «A Vuestro cuidado, no a vuestro aluedrio, encomendò las gentes Dios nuestro Señor, y en los Estados, Reynos y Monarquias, os dio trabajo y afán honroso, no vanidad, ni descanso...» dice Quevedo en *Política de Dios*.²⁸ En casi todos los tratados sobre la educación del príncipe se encuentra esta admonición, que la emblemática contribuyó a difundir, además, como lo

²⁶ Véanse, en la edición de Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944, tomo I, las pp. 545-578.

²⁷ Cfr. F. de Quevedo, *Poesía original*, ed. de J. M. Bleca, Barcelona: Planeta, 1963, p. 77.

²⁸ *Política de Dios, Gobierno de Christo*, ed. de James O. Crosby, Madrid: Castalia, 1966, p. 38 y J. Riandière La Roche, art. cit., p. 169.

demuestra el emblema CXLIII de Alciato, cuya inscriptio decía: *Princeps subditorum incolumitatem procurans*.²⁹

Por tanto, el mal gobernante, plagado de vicios, desvirtúa el sentido mismo de la palabra *monarca*, que designa su función. Basándose en el *exemplum* de Cayo Mario, el poeta-moralista proyecta este *dictum* al plano de la conducta individual. Ahora bien, el contraste semántico *dominar* (*en las naciones*) / *estar dominado por el pecado* (*el pecado es monarca de tu vida*) es reescritura de dos oraciones paralelas con las que Séneca había ya definido en sus *Epístolas* a Lucilio, la ambición de mando de Mario: «Marius exercitus, Marium ambitio ducebat», oraciones que Quevedo imita *cum amplificatione*: «Lleva Mario el ejército, y a Mario / arrastra ciego la ambición de imperio». ³⁰ El impulso creador de este soneto se origina, así, en una formulación antitética de un autor muy frecuentado por nuestro convencido neoestoico, que clasifica la ambición entre los *vitia* a evitar por todo gobernante responsable.

En el soneto satírico 538, en cambio, fustigará duramente a un rey persa y a un emperador romano, por haberse hecho despreciables, ejecutando acciones infames. El reinar se ha convertido en «oficio bajo» en el mundo al revés que controla Fortuna. ³¹ Dos *exempla* de personajes históricos, el de Artabano y el de Domiciano darán pie para increpar a la diosa, por repartir bienes y dignidades sin tomar en consideración la calidad moral de aquellos a quienes les toca en suerte:

²⁹ En la traducción de Deza: «Que el Príncipe a de procurar el provecho de sus súbditos»; Alciato, *Emblemas*, Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 74.

³⁰ La fuente fue identificada por A. Rey; cfr. *Polimnia*, p. 219.

³¹ Cfr. *La hora de todos*, ed. de Luisa López Grigera, Madrid: Castalia, 1975, p. 67, donde Júpiter increpa a Fortuna por la misma causa: «Borracha ... Quéjense que das a los delitos lo que se debe a los méritos y los premios de la virtud al pecado, que encaramas en los tribunales a los que habías de subir a la horca, que das las dignidades a los que habías de quitar las orejas, que empobreces y abates a quien debieras enriquecer.»

En caña de pescar trocó Artabano
el cetro y las insignias soberanas
ocupó diligente en pescar ranas,
por acallar el cieno de un pantano.

Emperador araña, Domiciano,
cazando moscas, infamó sus canas;
cuando cerrando puertas y ventanas,
pudo limpiar las siestas al verano.

Fortuna, ¿no estuvieran más decentes
puestas en un moscón y un renacuajo,
las dos coronas, que en tan viles frentes?

Témome que el reinar oficio es bajo,
pues que ruegas, a costa de las gentes,
con cetro a un mosqueador y a un espantajo.

No se limita el uso del lexema a la poesía moral o satírica. Quevedo también lo selecciona como metáfora eficaz para describir la mente del hombre libre que no ha caído en la trampa del amor. Esta conceptualización del juego erótico, heredada de los poetas elegíacos latinos y de sus primeros imitadores en el Renacimiento, Petrarca y los petrarquistas, es la que hace ver al amante como prisionero de la amada, víctima del poder que ésta ejerce sobre él, o de Eros mismo, que lo esclaviza, forzándolo a amar. El poeta-amante de Lisi reescribe este *topos* en el poema liminar de su cancionero:

¿Qué importa blasonar del albedrio,
alma, de eterna y libre tan preciada,
si va en prisión de un ceño y, conquistada,
padece en un cabello señorío?

Nació monarca del imperio mio,
la mente, en noble libertad criada:
hoy en esclavitud yace amarrada
al semblante severo de un desvío.³²

Dueño de sus «afectos» antes, el amante se ve convertido en súbdito inerme de un soberano que lo controla y lo tortura, transgrediendo así el pacto

³² Cfr. Lía Schwartz, «Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón*, 56, 1992, pp. 21-39.

social, que exigía que sus acciones estuvieran guiadas por la ética y dirigidas al bien común. El rey que no cumple con sus obligaciones pervierte el orden jurídico, según Quevedo; se convierte en un tirano y así hace decir al personaje del letrado bermejo en *La hora de todos*, siguiendo a Aristóteles, *Política*, 1311a, que «es tirano quien mira más a su provecho particular que al común.»³³ A la vituperación del mal gobernante, del tirano, irán dirigidos varios poemas morales, en los que la voz del moralista que los enuncia, acentúa su falsa e ilusoria grandeza, máscara tras la cual se esconde un pervertido interior, como el soneto moral 118, «Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero»:

¿Miras este gigante corpulento
que con soberbia y gravedad camina?
Pues por de dentro es trapos y fajina,
y un ganapán le sirve de cimienta.

Con su alma vive y tiene movimiento,
y adonde quiere su grandeza indina,
mas quien su aspecto rígido examina,
desprecia su figura y ornamento.

Tales son las grandezas aparentes
de la vana ilusión de los tiranos:
fantásticas escorias eminentes.

¿Veslos arder en púrpura, y sus manos
en diamantes y piedras diferentes?
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.³⁴

Un oxímoron resume la figura paradójica de los tiranos en el imaginario quevediano: por fuera, son poderosos gigantes, que se desplazan con afectada dignidad; por de dentro, su opuesto: *escorias eminentes*, doblemente calificadas

³³ Cfr. ed. cit., pp. 215-216; Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral*, cit., pp. 91 y ss., estudia los diferentes significados del lexema, que abarcan la acepción griega original de 'monarca' o 'rey' al de «prototipo de la corrupción espiritual.» Sobre el temor, autodestrucción y remordimiento que Quevedo adjudica a sus tiranos, cfr. la p. 92, con otros ejemplos poéticos.

³⁴ Cfr. en la ed. de Alfonso Rey, *Polimnia*, el n. 96, p. 253.

aquí con el adjetivo *fantásticas*: 'quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación' (*Aut.*).

La polémica sobre la aceptación o el rechazo del tiranicidio constituye un capítulo importante de la literatura política del Renacimiento europeo. Quevedo nos dejó testimonio de sus ideas al respecto en el *Marco Bruto* y en sus sátiras y poemas morales. Su posición es semejante a la de otros humanistas de su época, que consideraban, como dice Hernando de Soto, citando a Cicerón, que «qualquiera que mata a un tyrano, aunque sea amigo, no comete delito...» El tirano es arbitrario en sus acciones y «Mal premia... el beneficio» según el emblema de Soto que divulgó estas nociones.³⁵

Nuestro autor advertía a los gobernantes tiránicos que debían aprender a temer las «crueldades propias.»³⁶ Por tanto, a un «Duro tirano de ambición armado», le recordará en el soneto 130, que aunque se dilate la pena, no podrá librarse de la venganza y el castigo divinos.

Duro tirano de ambición armado,
en la miseria ajena presumido,
o la piedad de Dios llamas olvido,
o arguyes su paciencia de pecado
Y puede ser que llegues, obstinado
y de mordaz blasfemia persuadido,
a negarle el valor, cuando, ofendido,
crecer quiere el castigo dilatado.
No es negligencia la piedad severa;
bien puede emperezar, mas no dvidarse
la atención más hermosa de la esfera.
Estále a Dios muy bien el descuidarse
de la venganza que tomar espera:
que sabe, y puede, y debe desquitarse.

³⁵ Cfr. Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, Madrid, 1599, ed. facsímil de C. Bravo-Villasante, Madrid, 1983, pp. 94-95.

³⁶ Cfr. Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral*, cit., p. 96.

Aplicado el concepto a la relación de dominio que, según la retórica de la poesía elegíaca y petrarquista, ejercía la amada sobre el amante no correspondido, con ironía, Quevedo unirá en un mismo sintagma el lexema *tirano* con el adjetivo *hermoso*, cuando del ámbito de la poesía moral proyecte su imagen a la amorosa. Con este oxímoron se inicia la canción 388, por ejemplo:

Oye, tirano hermoso,
un hombre agradecido a su tormento,
con su mal tan contento,
que no está de otros bienes codiciosos,
aunque ve malograr sus pretensiones.³⁷

En cambio, en un soneto amoroso llamará a la amada *tirano cruel*, como en otras invectivas amorosas no-satíricas, de tradición también elegíaca y petrarquista. De la amada se insinúa lo que las historias contaban de Cayo Mario, es decir, que se vengaba cruelmente de su amante como si fuera su enemigo. En su *Marco Bruto* Quevedo concluía la descripción del mal príncipe, criticando su crueldad:

Tirano es aquel príncipe que, siéndolo, quita la comodidad a la paz, y la gloria a la guerra, a sus vasallos las mujeres, y a los hombres las vidas; que obedece al apetito, y no a la razón; que afecta con la crueldad ser aborrecido, y no amado.³⁸

Sin embargo, en el ámbito imaginario de la poesía erótica, cabía subvertir la lógica del castigo y la venganza, suspendiendo la referencia directa a las acciones de dos amantes en conflicto.

³⁷ *Tirano* es también metáfora de Eros-Amor en numerosos poemas y epíteto aplicado a otros sustantivos, el tiempo, por ejemplo; cfr. Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaústre Galiano, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona: PPU, 1993.

³⁸ Cfr. la p. 391; cita ya el pasaje Alfonso Rey, en *Quevedo y la poesía moral*, cit., p. 91

Paisajes fantásticos

El soneto 368, transmitido en la edición de *Las tres musas*, de 1670, está construido con seis preguntas retóricas ordenadas en paralelismo, sobre un repertorio de *topoi* que nos permiten reconstruir otros hitos del imaginario de Quevedo en relación con el que conformaba el universo de representación de la poesía barroca. Como en textos de sus contemporáneos o de otros que le precedieron, Quevedo crea aquí un paisaje de colores sombríos - ya lo decía Gisèle Mathieu-Castellani a propósito de la poesía de Agrippa d'Aubigné o Claude Du Mas - que representa un *locus* onírico, espejo del alma desolada del amante, en el que lo infernal, lo desértico o lo fúnebre se convertía en escenario adecuado para transmitir su loca inquietud.³⁹ Esta es la visión desesperada que transmite el amante quevediano:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,
qué sombra del infierno me maltrata?
¿Qué tirano cruel me sigue y mata
con vengativa mano licenciosa?
¿Qué fantasma, en la noche temerosa,
el corazón del sueño me desata?
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,
más por mi mal que por tu bien hermosa?
¿Quién, cuando, con dudoso pie y incierto,
piso la soledad de aquesta arena,
me puebla de cuidados el desierto?
¿Quién el antiguo son de mi cadena
a mis orejas vuelve, si es tan cierto,
que aun no te acuerdas tú de dame pena?

³⁹ Cfr. *Eros baroque*, cit., p. 31: «Les déserts et les lieux sauvages, avec leur éternelle horreur, les roches égarées... composent un paysage aussi triste qu'attirant. ... la stérilité de'un champ sec et dépouillé apparaît comme le miroir de l'âme désolée, et chaque élément de ce décor sauvage est la projection imaginaire d'un désir que la réalité ne saurait satisfaire.

Quien ha sido lector de la poesía de Garcilaso, Herrera y Góngora, reconoce inmediatamente cuáles son las teselas del mosaico que construyó Quevedo, contaminando varios antecedentes. En efecto, este poema puede leerse como homenaje a una conceptualización del paisaje del alma atormentada del amante, que se había hecho tradicional. Se citan en el poema todos los *loci* tradicionales: la muerte ineluctable, las *umbrae* del espacio infernal que constituía el Orco pagano, la amada cruel que tortura al amante, la aparición de una visión o *fantasma* 'la representación de una figura que se aparece o en sueños o por flaqueza de la imaginación...' (*Aut.*), el peregrino de amor que camina por la arena del desierto, el ruido de las cadenas del prisionero de amor.⁴⁰

Resuenan, por tanto, fragmentos de conocidos discursos amorosos: por un lado, la metáfora garcilasiana de las *leyes rigurosas* del Hado, de su famoso soneto XXV, transformada por Quevedo en la «imagen de la muerte rigurosa».⁴¹ Por el otro, los conceptos con los que Herrera describía el paraje por donde caminaba su amante=peregrino en la soledad del desierto. Así, la «sombra tenebrosa» de su canción II, v. 6, funciona en palimpsesto en el v. 5 de nuestro soneto: en la «fantasma» que despierta al amante, «en la noche», ahora ésta, *temerosa* gracias a una feliz hipálage.⁴² Pero asimismo, el vagar del peregrino

⁴⁰ Sobre las reescrituras quevedianas de los espacios infernales, cfr. Lía Schwartz, «Figuras del Orco y el infierno interior en Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: PUM, III, 1993, pp. 1079-1088, que no veo citado en el trabajo de Isabel Torres, «Shades of Significance in Quevedo's Internal Hades: Orphic Resonance and Latin Intertexts in the Love Poetry», *Calliope*, II, 1996, pp. 5-35.

⁴¹ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona: Biblioteca clásica, 1995, p. 47: «¡Oh hado secutivo en mis dolores, / cómo sentí tus leyes rigurosas!».

⁴² Cfr. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985, p. 550: «Aora que esta sombra tenebrosa / s'entrepone a mi Lumbre venturosa, / ». La *fantasma* (el sustantivo era femenino en la época, *Aut.*) viene al encuentro del amante en este soneto; en el 474 del *Canta sola a Lisi*, también inspirado en

de Herrera, que va «siguiendo... con passo incierto, / en orror de la noche, 'en ciego día», se trasluce en los movimientos del amante quevediano quien, «con dudoso pie y incierto» también pisa «la soledad de aquesta arena». Finalmente, asistimos a la transformación de la imagen que Herrera había elegido para describir cómo, en ausencia de su amada, el «esplendor me fallece'n el desierto, cercado de terror y niebla oscura». En nuestro soneto se convierte en la frase: «me puebla de cuidados el desierto», metáfora focalizada en ese verbo tan quevediano, *poblar*, que ya había singularizado Borges.

Dos sonetos más de Herrera citaba Vilanova como antecedentes de aquel famoso de Góngora, que Quevedo había imitado en otro de sus poemas. El primer cuarteto del soneto XXVII, del libro tercero de *Versos* (p. 781):

En noche sola ví con sombra oscuro
sin bien, perdido, ageno de reposo,
con débil passo y coraçon medroso,
buscando d'el Amor lugar seguro

y el primero del soneto LXXV de *Algunas obras* (p. 467):

Sigo por un desierto no tratado,
sin luz, sin guía, en confusión perdido,
el vano error, que solo m'a traído
a la miseria d'el más triste estado.⁴³

fragmentos de discurso herreriano, es el amante mismo quien afirma en el v. 14: «fantasma soy en penas detenida», mientras que la *sombra tenebrosa*, con la que Herrera objetiva el pensamiento, es en este soneto, metáfora, en aposición, de este lexema: «¿Qué buscas, porfiado pensamiento, / ministro sin piedad de mi locura, / invisible martirio, sombra oscura, / fatal persecución del sufrimiento.» En clave satírica, sin embargo, Quevedo dirá de un marido en el poema en tercetos 641, vv. 14-15: «que, por hacer la sombra de marido, / es ahora fantasma en el infierno.»

⁴³ Antonio Vilanova, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Lumen, 1989, pp. 437 y ss., donde traza la trayectoria de estos conceptos, desde sus fuentes italianas, hasta la de los grandes poetas españoles de fines del XVI y del XVII.

Vilanova recordaba que Herrera había popularizado este paisaje, construido en *imitatio* de varios antecedentes italianos. Góngora lo recogió en el cuarteto inicial de un soneto compuesto en 1594, paso intermedio en la creación del comienzo de la *Soledad* I, que sabemos inspiró a Quevedo en la escritura de 480 del *Canta sola a Lisi*. Decía Góngora:

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche con pie incierto,
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dió, pasos sin tino. ⁴⁴

Y Quevedo lo recreaba en los vv. 9-11, en los que su peregrino también caminaba «con pie dudoso, ciegos pasos», en la noche y en «muda senda, obscuro peregrino», seguía «pisadas de otro sin ventura.» ⁴⁵

En el poema de *Las tres musas* que estamos analizando, sin embargo, la figura del peregrino sólo tiene una aparición puntual. Para construir el último terceto Quevedo prefiere retornar a la metáfora que homologaba la amada a un *tirano cruel* (v. 3) y a la ficción de la prisión amorosa. Este amante, como aquel de la elegía II, 6, 25-26 de Tibulo, sigue oyendo el son de la cadena sujeta a los pies, como otro esclavo que, cantando, trabajara en los latifundios romanos. ⁴⁶ El soneto 368, puede leerse hoy como homenaje a los grandes clásicos españoles que precedieron a Quevedo y a la poesía erótica de Ovidio y de Tibulo. Pero, a la vez, el soneto es expresión de un imaginario y atormentado amante, con el que se identifica su autor y con cuya voz habla. Máscara verbal, pues,

⁴⁴ Cfr. Góngora, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid: Castalia, 1969, p. 138. Para el itinerario que conduce a las *Soledades*, véase José María Mió, *La fragua de las Soledades*, Barcelona: Sirmio, 1990.

⁴⁵ El epígrafe del poema 480 reza: «Muestra haber seguido el error de otro amante que había sido primero»; «Por yerta frente de alto escollo, osado, / con pie dudoso, ciegos pasos guío;/»

⁴⁶ Cfr. Lía Schwartz, «Versiones de Orfeo en la lírica amorosa de Quevedo», *Filología*, XXVI, 1993, pp. 205-211.

apropiación de un discurso amoroso que Quevedo hizo suyo, en un largo itinerario de lecturas y relecturas de sus autores favoritos.

Tormentas y naufragios... siempre

Otro lugar común de la poesía griega y latina, ampliamente recogido y imitado en la poesía renacentista, era el símil o la metáfora extendida del barco en la tormenta. Con él podían ejemplificarse los excesos de la ambición (soneto moral 112 o 123) o los peligros a los que se sometía el navegante temerario (soneto moral 89), el mercader, o quien pretendía desangrar las venas/vetas de las minas de América. Tan prohibido estaba en la poesía clásica «romper las entrañas» de la madre tierra, como trazar surcos en la llanura del mar con un barco de vela, infracciones que Quevedo castiga, a su vez, en el famoso *Sermón estoico de censura moral* (145).

Pero en la poesía clásica se había hecho también tópica la relación entre el campo metafórico del naufragio y la del amante, a punto de hundirse en el piélago de la pasión amorosa. Atestiguan el entrecruzamiento de ambas esferas el significado de algunos lexemas claves en la poesía elegíaca latina que designaban tanto la agitación de las olas del mar como el efecto de la pasión en el amante: el verbo *aestuar*, por ejemplo, o el sustantivo *aestus*. Ambos sentidos aparecen unidos en unos famosos versos de las *Heroidas* de Ovidio, en los que Paris ruega que Venus lo siga favoreciendo y calme tanto su pasión como las olas del mar:

perstet et ut pelagi, sic pectoris adiuvet aestum;⁴⁷

⁴⁷ Cfr. *P. Ovidi Nasonis Heroides*, ed. de Grant Showerman, Cambridge/ London, 1096, p. 198; es la XVI, en la que Paris se dirige a Helena, v. 25. Recordaba ya estos versos Susana Reisz, a propósito de otra versión del naufragio amoroso en la poesía de Góngora en

Por otra parte, el viento del norte, en griego, era llamado Βορρῶς o Βορρῶς, esta última forma en ático. El lexema *borrasca*, en español, deriva según Corominas de la forma ática Βορρῶς y, aunque su historia en romance es oscura, consta ya su primera documentación h. 1510.⁴⁸ El *Diccionario de Autoridades*, por su parte, define *borrasca* en la doble acepción que tiene el verbo *æstuar*: 1) 'tempestad, tormenta' y 2) 'Metafóricamente se toma translaticiamamente por la agitación que alguno padece en suceso grande, adverso y desgraciado'.

Con ambos significados recoge Quevedo el lexema en el soneto 454, transmitido en *El Parnaso español*, del que no se conocen manuscritos, no puede fecharse con exactitud ni anotó González de Salas y a quien sólo se le debe el epígrafe, que resume uno de los motivos centrales del poema: *Náufrago amante entre desdenes*. Quevedo recrea, pues, el *topos* petrarquista y elegíaco del naufragio amoroso, poco afín a las conceptualizaciones modernas de la pasión y definitivamente ajeno a nuestro imaginario.⁴⁹ Por ello, probablemente, no despertó gran interés en los estudiosos de la poesía amorosa. Pozuelo, quien lo estudia desde la perspectiva de la desautomatización lingüística del *topos*, le dedica un comentario; Smith en cambio lo ha analizado ya extensamente,

"Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios", *Lexis*, I, 1, 1977, pp. 71-82.

⁴⁸ Cfr. J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, tomo I, s.v. para su etimología.

⁴⁹ En las ediciones de J. M. Blecha, el 454, *Poesía original y Obra poética* lleva el núm. 116 en la de Schwartz y Arellano: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, cit., pp. 191-192 y notas complementarias correspondientes, pp. 787-789. Marie Roig-Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy: Presses Universitaires, 1989, lo cree compuesto entre los años 1640-1645, pero no se apoya en evidencia externa.

conectándolo con textos religiosos y morales y dando las claves de sus fuentes centrales.⁵⁰

Molesta el Ponto Bóreas con tumultos
cæruleos y espumosos; la llanura
de el paífico mar se desfigura,
despedazada en formidables bultos.

De la orilla amenaza los indultos
que blanda le prescribe cárcel dura;
la luz de el sol, titubeando obscura,
recela temerosa sus insultos.

Déjase a la borrasca el marinero;
a las almas de Tracia cede el linç;
gime la antena y gime el pasajero.

Yo, ansí, náufrago amante y peregrino,
que en borrasca de amor por Lisis muero,
sigo insano furor de alto destino.

En el v. 9 de este soneto amoroso, Quevedo usa el lexema *borrasca* remitiéndolo a la esfera semántica de la navegación:

Déjase a la borrasca el marinero;

En el v. 13 sirve para definir al amante, "náufrago y peregrino", que en "borrasca de amor por Lisis" muere. Pero el lexema *borrasca* ya parece anticipado en el primer verso del soneto, en el que el promotor de la tormenta es el (viento) *Boreas* que perturba la paz del mar, el *Ponto*, provocando poderosas olas. Del nombre del viento a la borrasca real y a la amorosa, el lector actual descubre que el poder elocutivo del poema no resulta amenguado si reconoce que Quevedo ha entrelazado dos motivos tópicos para caracterizar al amante de Lisi, entregado a la locura de amor - así lo describe el sintagma tautológico formado por el lexema *furor* y el latinismo *insano* - y en pos de una amada inaccesible, superior en valor al amante, según los códigos

⁵⁰ Cfr. Pozuelo, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, cit., pp. 136-141 y Smith, *Quevedo on Parnassus*, cit., pp. 125-135; para una evaluación de ambas interpretaciones, cfr. *Un Heráclito cristiano*, cit., pp. 787-789.

neoplatónicos, y a la que se siente atraído por una fuerza externa que no puede controlar:

 sigo insano furor de alto destino.

En efecto, el macrocontexto semántico de los poemas del *Canta sola a Lisi* es neoplatónico; los poetas españoles del XVI y del XVII habían internalizado estas ideas no sólo en el estudio de textos filográficos como *Il libro dell'amore* de Marsilio Ficino o los *Dialoghi d'amore* de Leone Ebreo, sino en la lectura de la poesía petrarquista, que a partir de la obra de Pietro Bembo, había convertido al *Canzoniere* de Petrarca en un dechado neoplatónico de la experiencia del amor, proyectándolo a un espacio espiritual, que permitía integrarlo al pensamiento cristiano. El segundo terceto quevediano, por tanto, presenta al Yo-amante definiendo el tipo de nexo erótico que lo une a Lisi, y definiéndose a sí mismo en la persecución de su amor que lo condena a una permanente frustración.

La declaración de amor eterno del amante quevediano se apoya, como dijimos, en la reelaboración de dos motivos poéticos: el de la tormenta y el del amor como mar tempestuoso. Sobre el carácter tópico del primero, ya había recordado Paul Julian Smith, que el manual de poética renacentista *Poetices libri septem* de Escalígero, libro VI, cap. 12, que Quevedo poseía en su biblioteca, reunía bajo el subtítulo *Tempestas*, una serie de pasajes conocidos de Virgilio, Ovidio, Lucano, Estacio y Valerio Flaco, que la describían.⁵¹ A algunos de éstos Quevedo recordó e imitó en este soneto. Más aún, conviene también señalar que el fragmento de Ovidio, que procede de las *Metamorfosis*, XI, 474 y ss., ya aparecía incluido en una de las antologías escolares de autores clásicos que se

⁵¹ Cfr. Felipe C. R. Maldonado, "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid: Castalia, 1975, pp. 405-428.

enseñaban en los colegios de jesuitas.⁵² Quevedo estudió, sabemos, en el Colegio Imperial de Madrid, y como interno, en el colegio convictorio de la Compañía de Ocaña y estaba familiarizado, desde su niñez, con estos pasajes tópicos, que reconocería cualquier lector educado de su época.⁵³

En estas *descriptions* tan difundidas Quevedo va escogiendo lexemas o sintagmas que emula en su propio poema y que nos indican el poder de sugestión que tenían los textos clásicos, en los que se basaba el trabajo retórico de la *inventio*, al mismo tiempo que proporcionaban fuentes para la creación de conceptos. Al comparar estas piezas retóricas de *descriptio tempestatis*, descubrimos el juego intertextual que se establece entre algunos segmentos del texto de Lucano, autor muy frecuentado por Quevedo y cuyo poema épico, *La Farsalia*, cita unas veinte veces en su obra, y otros de *La Eneida*, de las *Metamorfosis* y de tres famosas odas de Horacio. La descripción de la tormenta que amenaza la nave de César se desarrolla en casi cincuenta versos a partir del 598 del libro V de *La Farsalia*.⁵⁴ Su presencia en el soneto quevediano se impone desde el hipérbaton del primer verso, "Molesta el Ponto Bóreas con tumultos", un tanto forzado en español, que reproduce una frase de su intertexto: "prefert pontum boreas ad saxa..." (V, 605).

⁵² Véase un comentario en Michèle Gendreau, *Héritage et création. Recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Réproduction de thèses, Paris et Lille, 1977 y en L. Schwartz, «Figuras del Orco», mencionado. Cito el texto de Ovidio por P. Ovidii Nasonis, *Metamorphoseon*, ed. y trad. de George Lafaye, Paris: Les Belles Lettres, 1928, tomo III, pp. 18 y ss.

⁵³ Para la educación de Quevedo, vid. ahora Sagrario López Poza, "La cultura de Quevedo: cala y cata", en Santiago Fernández Mosquera, *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago: Universidad, 1995, pp. 69-104, además de P. Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo*, cit.

⁵⁴ Cfr. Lucano, *M. Annaei Lucani Belli civilis (Pharsalia)*, ed. y trad. de A. Bourgery, Paris: Les Belles Lettres, 1926, tomo I, pp. 159 y ss.

Con otra hipérbole, Quevedo describe cómo la "llanura del pacífico mar" pierde su forma, rota en temibles estatuas: son las olas, vistas como masa sólida, *bultos*, 'pavorosos', calificados con el cultismo *formidables*. Concepto éste que nos parece innovador en la relación 'líquido=sólido' que propone, es verdad, pero que también parece originarse en Lucano: la *llanura del mar* recuerda el sustantivo latino *aequor*, del v. 602, mientras que la metáfora *se desfigura, despedazada* puede ser intensificación de la frase latina *boreas ...frangit mare* (v. 606).⁵⁵

Para describir cómo el mar sobrepasa la barrera de contención de la playa, en cambio, Quevedo recurre al recuerdo de unos famosos versos de Horacio, que imitó en varios poemas morales. Por tanto, utilizando lexemas de la lengua forense, *indultos, prescribe*, aplica al movimiento del mar la misma noción de transgresión que se adjudicaba a la navegación. Los dioses habían dividido el universo en tierras y mares, se decía en numerosos textos clásicos en los que se imprecaba al primer navegante que se atrevió a poner un leño sobre las aguas. La navegación, por tanto, iba en contra de los designios divinos, como el mar furioso de este soneto quevediano, que se atreve a invadir la costa. Una conocida formulación de Horacio, hizo famoso este concepto tópico. Puede leerse en la tan difundida oda I,3, 21-24, dirigida a Virgilio, dispuesto a viajar a Grecia:

Nequicquam deus abscedit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen impiae

⁵⁵ Cfr. *Farsalia*, V, 601-602: "occurrit gelidus boreas pelagusque retundit, / et dubium pendet, uento cui concidat, aequor. " y V, 605-607: "Nec perfert pontum boreas ad saxa suumque / in fluctus cori frangit mare motaque possunt / aequora subductis etiam concurrere uentis. }

non tangenda rates transiliunt vada.⁵⁶

En los versos de Quevedo, se acentúa la oposición entre la calidad de la orilla de arena, blanda y su función de cárcel dura, porque aprisiona al mar, metáfora ésta que reaparece en textos aun no literarios suyos, como el conocido pasaje de *Providencia de Dios*, en el que también se percibe la huella de la descripción de Lucano.⁵⁷

De las odas de Horacio, esta vez, IV, 12, 1-2, procede otra feliz metáfora quevediana que redescrive cómo el viento hincha las velas del barco, por metonimia, *lino*: "a las almas de Tracia cede el lino":

iam ueris comites, quae mare temperant
impellunt animae lintea Thraciae

Es evidente que la frase de Quevedo es un calco lingüístico del sintagma latino *animae Thraciae*, es decir 'los soplos de Tracia', que en Horacio equivale a *animae ventorum*.⁵⁸ La *imitatio* quevediana demuestra, una vez más que un poeta renacentista se sentía libre de entrelazar segmentos discretos, sin referencia al contexto inmediato del pasaje escogido como fuente. En efecto, los vientos de la

⁵⁶ Cfr. Quintus Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, ed. anotada de A. Kiessling y R. Heinze, Berlin, 1930, pp. 19 y ss. Quevedo contaminó esta imagen con otras provenientes del libro de *Job*, 38-10-11: "Circumdedi illud terminis meis, / et posuit vectem et ostia, / et dixi: Usque huc venies, et non procedes amplius, / et hic confringes tumentes fluctus tuus." Sobre el motivo de la navegación en Quevedo, cfr. Christopher Maurer, "Don Francisco de Quevedo: Al Mar, "La voluntad de Dios por grillos tienes", *Hispanic Journal*, III, 1981, pp. 45-58; L. Schwartz, "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 1984, pp. 313-326 y A. Martinengo, "Bibbia vs. Omero: Il tema del mare e della navigazione nella poesia morale di Quevedo", *Miscellanea de Studi Ispanici*, III, 1985, pp. 73-95,

⁵⁷ Citada ya por Smith; cfr. Quevedo, *Obras completas, Prosa*, I, p. 1543: "¿Quién vio la soberbia del mar amotinada con las cóleras rabiosas del viento llegar a la orilla, formidable a los montes, y besar humilde la ley que se le escribió en la arena, que niegue que hay Providencia, que aprisionó en la resistencia del polvo aquel furor que congojó la estatura de los montes y dio cuidado a las nubes?"

⁵⁸ Cfr. Kiesslingu. Heinze, ed. cit., p. 449.

oda horaciana son los que anuncian la llegada de la primavera. Quevedo, en cambio, recordando probablemente que en los poemas homéricos, Tracia era la patria de los vientos, aplica la expresión a otro de ellos, el *gelidus boreas*.

No concluye aquí la *imitatio Horatii*. El verso 11 de nuestro soneto incorpora la frase *gime la entena*, 'la pértiga de madera de la que cuelga la vela del barco', en paralelismo con *gime el pasajero*, traducción literal de la frase *antemnae gemant* de otra famosa oda horaciana, I, 14, "O navis". Quevedo incluyó en su edición de la poesía de Fray Luis de León, impresa en 1631, las versiones que de este poema realizaron el propio Fray Luis, El Brocense, Alonso de Espinosa y Juan de Almeida, lo cual confirma su familiaridad con esta oda, que cifra otro símbolo tópico, el de la nave del estado. Todas estas precisiones, recogidas en el análisis de Smith, nos ayudan a reevaluar la creación quevediana a partir de la perspectiva de la genética textual.

En la descripción literaria de toda tempestad marina no podía faltar la mención de la oscuridad que invade el espacio cuando ésta se desarrolla. Así presentaba Virgilio a los troyanos, viendo que las nubes les robaban el día, mientras una negra noche se cernía sobre el mar. El soneto de Quevedo se hace, por tanto, eco de estos dos versos de la *Eneida*, I, 88-89, que pertenecían al famoso pasaje recogido por Escalígero:

Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.

y de otros dos de las *Metamorfosis*,

caret ignibus aether
Caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque. ⁵⁹

⁵⁹ Cfr. Virgil, *Eclogues, Georgics, Aeneid*, ed. y trad. de H. R. Fairclough, Cambridge-London, 1994, p. 246 y *Metamorphoseon*, cit., XI, 520-521, p. 19.

"La luz del sol", dice nuestro texto, "titubeando obscura, / recela temerosa sus insultos", tal era la altura de las olas empujadas por la fuerza del viento, que como en la *Farsalia*, se aproximan, por hipérbole, al cielo:

tanta maris moles creuisset in astra (V, 625)

Ovidio, por su parte, reitera esta imagen en los vv. XI, 497-498:

Fluctibus erigitur caelumque aequare uidetur
Pontus et inductas aspergine tangere nubes;

y en XI, 516-518, sugiriendo la confusión de mar y cielo, cuando se desata la lluvia:

Ecce cadunt largi resolutis nubibus imbres
inque fretum credas totum descendere caelum
Inque plagus caeli tumefactum ascendere pontum.

Como ha demostrado P. J. Smith, la sintaxis, el léxico y los conceptos del soneto quevediano, remiten a intertextos poéticos latinos, estableciendo un diálogo entre varios antecedentes clásicos de este difundido tópico, según las prácticas de la *contaminatio*. Sin embargo, el último terceto, con cuyo análisis habíamos comenzado, demuestra que el diálogo intertextual es aún más complejo. En efecto, Quevedo parte, a la vez, de la tradición petrarquista, en la que el naufragio amoroso se había establecido en dimensión diferente.

En el *Canzoniere* de Petrarca, la imagen de la nave, con la que se comparaba el poeta, víctima de los efectos negativos de su amor no reciprocado por la amada desdeñosa, se hizo también tópica, hasta el punto de que su presencia se convirtió en forzosa en la lírica petrarquista europea de los siglos XVI y XVII.⁶⁰ Sólo que la peligrosa travesía del poeta amante tenía lugar

⁶⁰ Para la trayectoria de esta metáfora, símbolo del amante en peligro, cfr. María Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 1990, pp. 210 y ss.

en el metafórico mar de amor. Petrarca desarrolló el *topos* en varios poemas de su *Canzoniere*: LXXIII, vv. 45-61: "Come a forza di venti... / Così ne la tempesta / Ch'i' sostengo d'amor..." o el CLXXVII, por ejemplo.

El más famoso de todos es el soneto CLXXXIX, comentado por Tasso, en el que la nave emblemática gobernada por Eros, se integra a una compleja alegoría que expresa el temor del naufragio:

Passa la nave mia colma d'oblio,
Per aspro mare, a mezza notte il verno,
Enfre Scilla e Caribdi; e al governo
Siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;
A ciascun remo un penser pronto e rio,
Che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a cherno;
La vela rompe un vento umido, eterno
Di sospir, di speranze, e di desio.
Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
Bagna e rallenta le già stanche sarte,
Che son d'error con ignoranzia attorto.
Celansi i duo mei dolci usati sgni;
Morta fra l'onde è la ragion e l'arte,
Tal ch'i'ncomincio a desperar del porto. ⁶¹

Esta conceptualización de la experiencia amorosa como difícil y peligrosa travesía aparecerá también representada en los discursos emblemáticos que se divulgaron desde el siglo XVI y que contribuyeron a configurar el imaginario de los lectores cultos de la época áurea. En 1608, apareció en Amberes una colección de 124 emblemas diseñada por el humanista, pintor y cortesano Otto van Veen, Vaenius (1556-1629), que llevaba el título: *Amorum emblemata*. Nacido en Leyden, Vaenius vivió en los territorios españoles de Flandes, al servicio de varios funcionarios de la Corona. Fue conocido de Justo Lipsio, el gran humanista flamenco, que se cartió con

⁶¹ Cfr. *Le Rime di Francesco Petrarca*, ed. di Nicola Zingarelli, Bologna: Zanichelli, 1964, p. 950 y ss.

Quevedo, y en cuyos tratados estoicos y obras de erudición se inspiró y apoyó hasta los años finales de su vida.⁶² Los *Amorum emblemata* combinan *pictura* con textos latinos como *inscriptio*; estos fueron traducidos a otras lenguas en las ediciones políglotas que circularon a comienzos del XVII. Las citas latinas, que se presentan como importante colección de *loci communes* sobre el amor proceden de la obra de Ovidio, Séneca, Plutarco, Cicerón, Tibulo, Propertio o Virgilio. Muchas ya habían sido antologizadas en las tan difundidas *Sententiae* de Publilius Siro, a quien Quevedo cita directamente en otros poemas amorosos.⁶³ El emblema 47 de la colección de Vaenius nos presenta la *pictura* de Cupido, navegando sobre su carcaj en otro proceloso océano, con una nave al fondo, símbolo artístico de los males del amor, de los que Petrarca decía que no podría superar para llegar a buen puerto y que en este emblema se interpreta como prueba de la audacia del amante, que por ver a su dama, se atreve a todo.

El soneto quevediano, por tanto, hace alarde de la combinación de dos *topoi* y de la *contaminatio* de intertextos escritos en italiano y en latín. Su recepción en el siglo XVII debía haberse articulado en la identificación de estos lugares comunes, que Quevedo reelabora, sin embargo, de modo original, transformando el sentido de sus fuentes, o utilizándolas para generar nuevos conceptos. En efecto, los últimos versos del poema señalan que Quevedo modificó el *ethos* de la representación poética de este símbolo, al menos, tal

⁶² Me he ocupado de estas relaciones en un artículo de próxima aparición: "Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira."

⁶³ Cfr., por ejemplo, el soneto 128 en la antología de Schwartz y Arellano, p. 215: "Ya tituló al verano ronca seña" (Blecua, 466). Otros autores citados por Vaenio son Museo, Filóstrato, Calímaco, Claudiano, Horacio, Enio, Píndaro, Eurípides, Menandro, Empédocles, Porfirio, Lucrecio, Boecio, además de León Hebreo, Alciato, etc. Cfr. *Amorum Emblemata*, de Otto Vaenius, ed. facsímil con prólogo de Karel Porteman, Cambridge (UK), 1996.

como se deducía de la escritura del soneto citado de Petrarca. Si en el soneto citado el poema concluye con la expresión de la inquietud del que navega, en el texto de Quevedo, esta inquietud se convierte en el desafío de su poeta-amante, que declara la voluntad de continuar navegando en el piélago amoroso. Esta aceptación gozosa de la metafórica tempestad en el mar de amor, y del amor *tout court*, es decir de la prisión amorosa, de filiación elegíaca, que se reelabora en varios poemas del cancionero quevediano, podría haberse leído como otro *exemplum* poético de la locura amorosa, que transgrede aun los límites trazados por la filografía renacentista.⁶⁴

Los textos poéticos citados cifran lo que constituía, generalmente, el proceso de producción textual de un poema en la literatura renacentista y barroca. Las prácticas retóricas enseñaban a ensamblar citas y alusiones, que el nuevo poeta imitaba en su enunciado, combinándolas, como la abeja que liba en muchas flores, o escuchando hablar a los predecesores de un género escogido, que iban guiando su paso. Seleccionaba del repertorio de *topoi* aquellos con los que se había identificado por sentirlos cercanos ideológicamente, o porque los consideraba condición necesaria para expresarse en la *voz* que había decidido construir. Lo auxiliaban en el ensamblaje de conceptos los principios lógicos, dialécticos, o retóricos, en los que había sido socializado desde temprana edad. Creía expresarse cuando encontraba la manera de emular o superar a sus modelos y probablemente veía en ello una confirmación de su individualidad. A esta conclusión llega, al menos, quien se

⁶⁴ Recuérdense, por ejemplo, 459 ("Diome el cielo dolor y diome vida") y otros relacionados que estudié en "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón*, 56, 1992, pp. 21-39.

acerca a la poesía de los siglos áureos desde una perspectiva historicista, quien se interesa por reconstruir el imaginario de una época ya lejana, quien se pregunta por la visión de los juegos del amor, de los comportamientos morales y políticos que nos legaron nuestros clásicos y quien considera que sólo el Romanticismo consiguió poner un relativo paréntesis a la poética de la *imitatio*, que había sido también constitutiva de las prácticas poéticas grecolatinas y que volverá a manifestarse, con otras características, en la literatura moderna y postmoderna.

Por fin, también descubre el hermeneuta que no resulta menos universal la poesía de Quevedo cuando se la recupera en su "diferencia", que cuando se la asimila, anacrónicamente, a la experiencia de un sujeto freudiano o existencialista, "de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón...", ni podía imaginar nuestro humanista, político y poeta, Francisco de Quevedo.

Lía Schwartz
Dartmouth College