

Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétre*a

Lía Schwartz
The Graduate Center
The City University of New York

Las normas del *genus demonstrativum* en la retórica clásica propiciaban la representación de personajes según la dialéctica del elogio y el vituperio, *officia* ambos que ya Quintiliano había descrito basándose en fuentes griegas y que reiterarían los tratadistas del Renacimiento y del Barroco¹. Los objetos del elogio y del vituperio podían ser hombres, dioses, animales o seres inanimados pero lo que determinaba el tipo de representación a desarrollar era la perspectiva adoptada por el orador, o más tarde por el escritor, para estructurar su discurso. Si de alabanza de lo bello y honesto se trataba, el objetivo era despertar la admiración del oyente o del lector por la figura descrita; si de crítica de lo feo o deshonesto, su rechazo. La determinación de lo hermoso y de lo feo podía basarse, por otra parte, en criterios éticos, con los que se juzgaba la relación entre lo bello y lo bueno, y las diversas clases en las que podían dividirse. Las teorías filigráficas del Renacimiento problematizarían el principio de la identidad de lo bello y lo bueno, comparando las definiciones platónicas del amor con las aristotélicas. Así se observa en la *Theologia Platonica* y en *Sopra lo amore* de Marsilio Ficino, y en los numerosos tratados de divulgación que se sucedieron durante el siglo XVI, en los que se volvería sobre esta cuestión filosófica².

El pensamiento griego había unido los conceptos de lo bello –τό καλόν– y lo bueno –τό ἀγαθόν– en una síntesis léxica y semántica representada por el sustantivo καλοκάγαθία que designaba así la conducta y carácter de un hombre καλός κάγαθός ‘de perfecta honestidad y probidad’. En la filosofía neoplatónica, se percibía esta unión como indiscutible, y así la hallamos defendida por el personaje Bembo de *Il Cortegiano* de Castiglione, para quien «non po esser bellezza senza bon-

¹ Ver Quintiliano, III, 7, 1 y ss., 1989, tomo I, pp. 465 y ss. Para su presencia en tratados previos y posteriores ver Lausberg, 1969, pp. 239-48.

tà; onde rare volte mala anima abita bel corpo» ya que «la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca»³. Haciendo suyas ideas platónicas y neoplatónicas afirma en el capítulo LIX, siguiendo a Ficino que «dir si po che 'l bono e 'l bello a qualche modo siano una medesima cosa». Estas ideas ejercieron gran influencia en el ámbito de las teorías retóricas que habían sistematizado la dialéctica del elogio y el vituperio en lo que respecta a la descripción artística. No sorprende, pues, que en la poesía y en la prosa áureas de contexto neoplatónico la descripción de la hermosura femenina se apoyara en la idea de que la belleza física era trasunto de la belleza del alma⁴. La caracterización de Costanza en *La ilustre fregona*, por dar un ejemplo fuera de la poesía petrarquista, se basa en este principio. Por ello, a lo largo de la novela el narrador y los personajes reiteran que su «sin par hermosura» es equivalente a su «alta honestidad», ya que Cervantes construye su argumento en torno a la identificación de hermosura y virtud⁵.

Se entiende así que los retratos de elogio de figuras femeninas estuvieran reservados para ciertos géneros o subgéneros literarios, de la poesía grave a la ficción, mientras que aquellos escritos en vituperio fueran característicos de los discursos satíricos, ya sea que éstos hubieran sido compuestos según el modelo de la *satura* latina en verso, de las variantes de la sátira menipea, o de las formas dramáticas cómicas y satíricas que se desarrollaron a lo largo de los siglos XVI y XVII. Por tanto, la representación crítica y cómica de figuras femeninas no podía sino ser central en el *corpus* de la sátira en prosa y en verso de Quevedo, género que permitía el despliegue misógino del que hacen gala las voces inven-

² Véase, por ejemplo, su reelaboración en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, III, 4.1.1.1, cuando al explicar el origen del amor, Filón ofrece una nueva definición que se basa en un texto del *Banquete*, 204e-205e: «Platón define el amor como el apetito hacia la cosa buena con el fin de poseerla siempre»; y en III, 4.6.1, al referirse a la clasificación platónica del amor, y la idea del amor humano: «Denomina amor humano al que atañe a las virtudes morales, que atemperan todos los actos sensuales y fantásticos del hombre y moderan su deleite. Debido a que este amor participa de la materia física y de la forma intelectual y honesta, lo llama amor humano, por estar compuesto el hombre de cuerpo y entendimiento». Ver León Hebreo, *Diálogos de amor*, pp. 382 y 607.

³ Ver Castiglione, *Il cortegiano*, libro IV, cap. 57, p. 322; y en el cap. 58: «I brutti adunque per lo più sono ancor mali e li belli boni; e dir si po che la bellezza sia la faccia piacevole, allegra, grata e desiderabile del bene; e la bruttezza la faccia oscura, molesta, dispiacevole e trista del male». Para un estudio del léxico de la obra en relación con el de la traducción de Boscán, ver Morreale, 1959, vol. I, p. 246.

⁴ Ver Castiglione, *Il cortegiano*, p. 525: «della bellezza de 'quali (i. e., dei corpi umani) la più propinqua causa estimo io che sia la bellezza dell'anima che, come partecipe di quella vera bellezza divina, illustra e fa bello ciò che ella tocca [...] la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando essa con la virtù divina signoreggia la natura materiale e col suo lume vince le tenebre del corpo».

⁵ Ver Cervantes, *La ilustre fregona*, p. 388, para el soneto que le canta el hijo del Corregidor, vv. 9-14: «Para que pueda ser más conocida / la sin par hermosura que contiene / y la alta honestidad de que blasonas, / deja el servir, pues debes ser servida / de cuantos ven sus manos y sus sienas / resplandecer por cetros y coronas», noción repetida por uno de los personajes en la misma escena: «es la más honesta doncella que se sabe» (p. 389).

tadas por nuestro autor. Estos retratos desarrollan rasgos que se hicieron tópicos en los discursos cultos y populares de la literatura griega y latina, y en los discursos cultos y populares vernáculos, que funcionaron en diálogo con los grecolatinos y con la tradición bíblica y patristica a lo largo de los siglos áureos. A los *vitia* siempre atribuidos a las figuras femeninas, entre los que no faltan la codicia y la lujuria, le correspondían rasgos físicos también previsibles para acentuar su aspecto monstruoso y grotesco. La representación satírica en vituperio se apoyaba así en la asimilación de maldad a fealdad según los códigos de la retórica clásica y renacentista⁶.

Sin embargo, también hallamos en la poesía amorosa de Quevedo algunos textos que recrean una variedad no satírica de la representación negativa del «sexo femenino». Se trata de poemas en los que una mujer es interpelada, *sub specie* «amada del poeta», por su crueldad. El rasgo semántico ‘dureza’ que se le atribuye corresponde a la imagen de la amada esquiva, que prestigió la poesía petrarquista. Como es bien sabido, el modelo de la relación amorosa sobre el que se articulaba exigía asimismo que el desdichado amante no hallara nunca correspondencia. Por tanto, de la amada distante e inalcanzable se decía que rechazaba «sin piedad» el sufrimiento del enamorado o, interpretando su silencio como marca caracterológica, que se mostraba «altiva» o «soberbia». Así se la halla redescrita con numerosos símiles, metáforas e hipérbolos que la relacionaban con objetos animados e inanimados en la poesía de Petrarca y de los petrarquistas italianos y españoles, en cuya recreación se fue forjando el discurso amoroso de Quevedo. Ahora bien, la composición de su poesía amorosa no se limita exclusivamente a los códigos petrarquistas. Por el contrario, el procedimiento habitual que sigue Quevedo se basa en el juego de *contaminatio* de citas o pasajes de contexto petrarquista con otros provenientes de la poesía elegíaca, lírica o epigramática romanas, en cuya confluencia se manifiesta la manipulación del discurso ajeno para la producción de conceptos.

Ello confirma, a mi modo de ver, que la poesía de Quevedo, en todos los subgéneros practicados, fue de inspiración fundamentalmente libresca y no, por ello, menos original. Como otros escritores barrocos, Quevedo coincidiría con Gracián en la idea de que «vívase con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe», ya que la erudición era «fuente del saber». Gracián definió en su tratado cuáles eran los métodos a seguir para la construcción de agudezas, método que Quevedo, sin duda alguna, había también hecho suyo en su ejercicio artístico. En efecto, sin «erudición noticiosa» no podían construirse conceptos. Pero si la erudición del poeta era según Gracián condición *sine qua non* de su arte, no bastaba haber acumulado una «sabia y selecta erudición», ya que lo importante era ponerla al servicio de la estructuración de conceptos:

⁶ Me referí a estos retratos en Schwartz, 1989. Sobre este tema véanse, entre otros muchos trabajos, uno de los primeros estudios de conjunto: Mas, 1957, y Arellano, 1984.

requiérese lo más ingeniosa y necesario, que es la acertada aplicación de ella. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata y la historia, suceso o dicho que se aplica⁷.

El artista barroco, como diría Gracián, sabía que «unas veces discurre el ingenio por invención; otras, por elección, así que no siempre se inventa; ayúdase la elección de la erudición, y aun la misma invención para llenar y para aplicar, se vale della»⁸.

Esta manera de hacer literatura es la que se hace evidente en tres sonetos amorosos de Quevedo dedicados a la *dura puella* de las elegías de Propertio, en los que renueva con originalidad dos *topoi* de frecuente aparición en los discursos poéticos renacentistas. El primero consistía en homologar a la amada con un animal salvaje. El sustantivo *fiera* podía ser modificado por diversos adjetivos que funcionaban para reforzar el sema 'crueldad', o en oximoron, para hacer resaltar lo que hoy interpretaríamos como paradoja esencial de estos discursos amorosos, es decir, que la figura de la amada, construida por un sujeto masculino *qua* virtuosa y no complaciente, fuera acusada de lo que constituía su razón de ser en el imaginario neoplatónico. Numerosos son los ejemplos que se hallan en el *Canzoniere*: *fera bella e cruda* (XXIII, v. 149), *fera angelica* (CXXXV, v. 45), *umil fera* (CLII, v. 1), *vaga fera* (CCCIV, v. 3), *fera gentil* (CCCXXIII, v. 8), *aspra fera* (XXII, v. 20), *fera di bel viso* (CCXXVI, v. 2-3)⁹. Y numerosos, por supuesto, los inventados por los petrarquistas, como la *fera* que lleva esculpido en el pecho el poeta amante de Bembo, la *vaga fera* de Ariosto, la *fiera cruel* de Hurtado de Mendoza, la *fiera* predicada de Diana por un personaje de la novela de Montemayor, la *bella fera* de Herrera y otras que salen al encuentro del lector de la poesía petrarquista y sus recreaciones¹⁰.

En otra variante también muy reiterada en nuestra poesía áurea se especializa la designación genérica al reemplazar el sustantivo *fiera* por *tigre*. Morros recuerda ya los versos de Bembo que decían:

Se la più dura quercia, che l'alpe aggia,
v'avesse pastorita,
e le più infeste tigri Ircane nodrita, anco devreste
non esserui si fera e si selvaggia¹¹.

Pero ya en estos versos de Bembo se comprueba que la selección del tigre como epítome de ferocidad procedía también de una imagen del libro IV de la *Eneida*. En efecto, si Petrarca había dicho que Laura poseía *un cor di tigre* (CLII, 1-4), Virgilio había dicho a Dido al reprochar al

⁷ Ver Gracián, *Agudeza*, vol. 2, p. 221 («De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa»).

⁸ Gracián, *Agudeza*, vol. 2, p. 228.

⁹ Ha recogido estas y otras variaciones Manero, 1990, pp. 254 y ss., quien recuerda que la metáfora ya estaba presente en la poesía de Cino da Pistoia.

¹⁰ Las enumera ya Manero, 1990, pp. 155-56.

¹¹ Ver Bembo, *Rime*, 1960, CV, vv. 1-4, y Garcilaso, *Obra poética*, p. 169.

que por gozarla un día, dio veinte años
a la misma esperanza de un difunto. 10
Mas yo sé de una fiera embravecida,
que veinte mil tejiera por mis daños,
y al fin mis daños son no verme un punto.

En este, como en tantos otros poemas, Quevedo nos ofrece un perfecto ejemplo de su técnica de composición *in contaminatione*, por la cual combina la imitación de fuentes petrarquistas y elegíacas. En efecto, no se ha indicado aún que los primeros once versos del soneto están en diálogo intertextual con la elegía II, 9a, de Propercio, autor muy estudiado por Quevedo, como he demostrado ya en otro trabajo¹⁶. De esta elegía, titulada en traducciones modernas «Cynthia no es Penélope», vv. 3-8, procede el *exemplum* de la fiel mujer de Ulises, que Propercio contrastaba con el de Cynthia y Quevedo con el de la amada inaccesible¹⁷.

*Penelope poterat bis denos salva per annos
Vivere, tam multis femina digna proci;
Coniugium falsa poterat differre Minerva,
Nocturno solvens texta diurna dolo;
Visuram et quamvis nunquam speraret Ulixem,
Illum exspectando facta remansit anus.*

Quevedo ha mantenido la mención de la tela que tejía, de los veinte años de espera y de la inalterable fidelidad del personaje. Frente a este modelo de conducta resalta la crueldad de Cynthia, a quien Propercio reprocha por ser insensible y cruel, aunque única —*quamvis dura, tamen rara puella fuit*— o por tener un corazón de hierro.

*Munera quanta dedi vel qualia carmina feci!
Illa tamen nunquam ferrea dixit «amo».*¹⁸

En cambio, en el libro IV de la *Eneida* la crueldad del amante genera la mención de la cadena de ásperos y escarpados montes del Cáucaso, habitados por tribus salvajes en la antigüedad, y así se leía en IV, 365-67:

*nec tibi diva parens, generis nec Dardanus auctor,
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.*

‘No fue una diosa tu madre, pérfido, ni fue Dardano el fundador de tu stirpe, sino el escarpado Cáucaso quien te dio la vida sobre sus duras rocas, y te amamantaron las tigres de Hircania’. Con un símil relacionado se reprochaba asimismo la crueldad de Anajárete, más dura que la piedra —*durior... et saxo*— en el libro XIV, vv. 698-771, de las *Metamorfosis*, donde el relato de su transformación parece rubricar la efectividad de la metáfora¹⁹. Anajárete es cruel y perversa: *crudelis et impia*; más vio-

¹⁶ Ver Schwartz, 2003.

¹⁷ Ver Propercio, *Elegías*, p. 144.

¹⁸ Ver Propercio, *Elegías*, II, 8, 12, p. 142 y I, 17, 16, p. 96 respectivamente.

¹⁹ Ver Ovidio, *Metamorphoseos*, XIV, vv. 712-713, 1962, vol. III, p. 114.

lenta que el mar agitado por la tormenta: «*saeuior illa freto surgente cadentibus Haedis*»; más dura que el hierro y la piedra: «*durior et ferro... et saxo*». Por tanto, el castigo que recibe es immanente a la culpa: su pétreo pecho la condena a convertirse también en piedra: «*paulatimque occupat artus / Quod fuit in duro iam pridem pectore saxum*».

Los poetas petrarquistas italianos retomarían la metáfora insistiendo en que la amada, o su corazón, eran de *pietra* o *sasso*. Un «cor di pietra» tiene la amada en los *Amores* de Boiardo; «más dura que mármol» es la amada en la égloga I de Garcilaso, y «dura piedra» en numerosos textos de los petrarquistas españoles²⁰. En la famosa canción V de Garcilaso el *exemplum* mitológico de Anájarate, de «pecho empedernido» (v. 67) cumple la función de persuadir a la amada distante recordándole el castigo que había recibido por no ceder a los ruegos del enamorado Ifis. Su ejemplo fue tan citado en la literatura renacentista, que Herrera consideró que era ocioso resumirlo²¹.

En la poesía amorosa de Quevedo la amada es asimismo cruel, llámese Lisi o lleve otro nombre en la sección de la musa Erato dirigida «a varios sujetos», cuando no aparece innominada, como la dama insensible del soneto 354, «Culpa lo cruel de su dama», transmitido también en *Las tres musas*:

Hay en Sicilia una famosa fuente
que en piedra torna cuanto moja y baña,
de donde huye la ligera caña
el vil rigor del natural corriente.
Y desde el pie gallardo hasta la frente, 5
Anaxar[e]te, de dureza extraña,
convertida fue en piedra, y en España
pudiera dar ejemplo más patente
Mas donde vos estáis es excusado
buscar ejemplo en todas la criaturas, 10
pues mis quejas jamás os ablandaron.
Y al fin estoy a creer determinado
que algún monte os parió de entrañas duras
o que en aquesta fuente os bautizaron.

Quevedo combina en el soneto la imitación de tres citas. Estas provienen del relato de Anájarate del libro XIV de las *Metamorfosis*, que Garcilaso reelaboró en su canción V, vv. 66-100 y de los ya citados versos de la *Eneida*, IV, 365-67. Añade además una fuente «científica» a las fuentes poéticas. Se trata de un dato transmitido por Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*, libro II, capítulo 31. El autor de esta poliantea, a su vez, lo recoge en la *Naturalis historia* de Plinio, libro II, capítulo 106, obra que

²⁰ Ver Manero, 1990, pp. 409 y ss. Recuérdense las quejas de Salicio en la égloga I de Garcilaso, vv. 57 y ss.: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas!».

²¹ Ver Herrera, *Anotaciones*, 201, p. 358: «Por ser muy vulgar esta fábula y tratalla largamente Ovidio en el 14 y don Diego de Mendoza en coplas españolas, dejo de referirla»; la canción V, en la p. 89 y ss.

Quevedo puede haber leído directamente, aunque parece lógico pensar que Mexía funcionara como intermediario en su transmisión.

El primer cuarteto de Quevedo reelabora el dato de Mexía / Plinio, que se reitera en el verso 14. Decía Mexía: «El río llamado Silaro, cualquier vara y aún hojas de árboles que están muchos días en él, se convierte en piedra»²². Y Plinio había también afirmado sobre estos prodigios que: «*similiter in flumine Silaro ultra Surrentum non uirgulta modo immersa, uerum et folia lapidescunt*»²³. Quevedo modifica mínimamente la información de estas poliantes cambiando el nombre del río Silaro, 'río que dividía las regiones romanas de Lucania y Campania', por la famosa fuente que sitúa además en Sicilia, pero ya Plinio y Mexía habían mencionado otras corrientes de agua que petrificaban los objetos sumergidos en ellas.

En el segundo cuarteto Quevedo retorna, en cambio, al texto de Ovidio, resumiendo brevemente la transformación: «Anaxarete, de dureza extraña, / convertida fue en piedra». En el verso 11: «pues mis quejas jamás os ablandaron», parecen ofrecer, en palimpsesto, un vago recuerdo de los versos 57 y 207 de la égloga I de Garcilaso: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas» y «Tú sola contra mí t'endureciste», por la repetición del lexema *quejas* y el juego de antítesis entre *endureciste* y *ablandaron*. El último terceto, en cambio, juega intertextualmente con el verso 366-67 ya citado de la *Eneida*: «*sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus*», en particular el verso 13: «que algún monte os parió de entrañas duras», en el que el verbo *parió* sustituye a la forma verbal latina *genuit*, mientras que el sintagma *de entrañas duras* recrea *duris cautibus* 'de duras rocas'.

Quevedo compuso aun un tercer poema sobre estos *topoi* que incorporó a su mini-cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi*. Aunque no pueda fecharse con exactitud, parecería haber sido compuesto posteriormente si se lo estudia en relación con los dos sonetos ya analizados²⁴. En él se ponen de manifiesto no sólo la «erudición» de Quevedo sino su dominio de la retórica en todas sus partes. Hace ya algunos años, Paul Julian Smith se había propuesto recuperar los contextos retóricos de la poesía amorosa de Quevedo, que parecían olvidados en las interpretaciones de moda a mediados del siglo XX. Su libro ofrece datos muy sugerentes para descodificar esta poesía desde una perspectiva histórica. Recordaba Smith, por ejemplo, que los juegos de la *imitatio* de textos petrarquistas y líricos latinos en un poema se articulaban en una particular *dispositio* escogida por el autor, y que tan significativa podía ser la estructura sintáctica como los conceptos construidos sobre las citas re-

²² Ver Mexía, *Silva*, p. 448. En el mismo capítulo se incluyen los nombres de otros ríos o corrientes de agua que tienen la propiedad de petrificar los objetos que se echan en ellos: una fuente en Inglaterra, una fuente en Alemania, etc.

²³ Plinio, *Naturalis historia*, vol. 2, p. 101.

²⁴ Fue transmitido en la edición del *Parnaso*, y no se conocen versiones manuscritas según Blecua; ver *Obra poética*, pp. 647-48.

elaboradas en el texto. Más aún, el desarrollo mismo de la retórica en la segunda mitad del siglo XVI y la influencia que ejerció la obra de Ramus (Pierre de la Ramée) sobre los escritores de la época, explican las conexiones a establecer entre los *genera* de la retórica y la *dispositio* de un texto poético. En efecto, si en la poesía amorosa se inventa la historia de una relación entre el poeta amante y un objeto amado, es evidente que la función de esta historia es primordialmente hacer literatura, como lo era para los elegíacos romanos y los petrarquistas que lo leyeron en el Renacimiento. La finalidad del sujeto amante que enuncia un poema, es persuadir mediante el desarrollo de una particular elocuencia que asegure el éxito del acto de comunicación que lo constituye. A la hora de convencer y persuadir, Quevedo, como Marino y otros predecesores en cuya lectura indudablemente se inspiró para escribir sus textos, no vacila en utilizar aún un vocabulario y una estructura retórica que proceden de la retórica judicial o, cuando lo considera pertinente, en combinar elementos de los tres *genera* aristotélicos: judicial, deliberativo y demostrativo²⁵. El diálogo entre la lógica, la retórica y la literatura se hizo evidente no sólo en la creación literaria sino también en otros discursos. Ramus, por ejemplo, en su tratado de dialéctica, no había vacilado en citar textos poéticos para ilustrar algunos recursos lógicos. Smith recuerda así que para ilustrar el concepto de causa eficiente, Ramus había escogido el verso del libro IV de la *Éneida* ya mencionado: «*Duris genuit te cautibus horrens / Caucasus*». Eneas, según Dido, era insensible por naturaleza (*physei*) porque el objeto inanimado que le dio la vida, el monte Cáucaso, le había transferido su característica esencial: el ser de piedra.

Quevedo, en cambio, se apoyará en su manejo de la dialéctica y de la retórica para construir un soneto con el cual se propone convencer a sus lectores de la crueldad de la amada y de la desdicha del amante que no halla correspondencia. Pero quiere destacar que tanto la crueldad como el sufrimiento del poeta existen en grado superlativo y lo consigue mediante la selección de ciertas metáforas e hipérbolos y de una particular disposición del enunciado. El soneto 455 de *Canta sola a Lisi*, lleva el epígrafe: «Hermosura cruel y fastosa, y infeliz fortuna de amante».

| | |
|--|----|
| ¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío informas el rigor de tus entrañas? Y con el parto tuyo, ¿qué montañas tu corazón infama, helado y frío? | |
| ¿De cuál tirano aprenden señorío las medidas que ostentas por hazañas? Esas hermosas furias con que engañas, ¿por qué hipócritas son de afecto pío? | 5 |
| ¿Por qué añades el ceño y los enojos, si al paso que no pueden merecerte, | 10 |

²⁵ Ver Smith, 1987, pp. 56-65; para una recapitulación de estos *genera* y la división de la materia, ver Lausberg, 1968, pp. 58-65.

te siguen de tus triunfos los despojos?
 El vencimiento te sobró en mi muerte;
 y fue castigo y gloria el ver tus ojos,
 cuando fue dicha y fue delito el verte.

Está estructurado con seis preguntas retóricas dirigidas a Lisi que exageran su crueldad, en oposición al sufrimiento del amante, sobre quien se vuelve en el último terceto. Vencido por la belleza de la amada, muere de amor, ya que no suicidado como Ífis en el relato ovidiano, mientras acepta la paradoja constante en la que existe todo amante «literario». En efecto, la visión de los ojos de la amada, *locus* privilegiado de la entrada y salida del amor según la filografía neoplatónica, es para el amante al mismo tiempo *castigo* y *gloria*, dos opuestos semánticos, como lo son *dicha* y *delito*. Los cuatro sustantivos en quiasmo y la aliteración confieren aún mayor énfasis a esta declaración de la magnitud de la pena de amor.

Los cuartetos y el primer terceto, en cambio, se focalizan en la descripción de los rasgos tópicos de la amada distante con figuras también tópicos, que se hallan reiteradas en otros poemas de esta sección de la musa Erato: su dureza y frialdad, su impasividad, sus ojos que confunden al amante, su fingido enfado. Es en los versos 1-4 donde Quevedo retoma la cita virgiliana, y la hace dialogar con citas de los textos de Garcilaso que mencionamos. Así reconocemos la relación de los sintagmas «el rigor de tus entrañas» con los versos 91-92 de la canción V: «Las entrañas heladas / tornaron poco a poco en tierra dura», y del verso: «con el parto tuyo qué montañas / tu corazón infama» con la canción V, 61-2: «No fuiste tú engendrada / ni producida de la dura tierra», verso que Quevedo ya había reelaborado en el soneto 354, verso 13: «que algún monte os parió de entrañas duras».

Finalmente, en el primer verso del soneto, Quevedo construye un concepto que funciona como hipérbole aún más persuasiva para demostrar la crueldad superlativa de Lisi: «¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío». Se focaliza en el primero de los adjetivos unidos por aliteración que califican la figura mitológica de Enío, diosa de la guerra, representada generalmente en la poesía de la época posterior a Augusto con el nombre latino de *Bellona*. En algunas fuentes mitográficas se dice que acompañaba al dios de la guerra, Ares, cuando este recorría los campos de batalla junto con otras deidades maléficas: Deimos, Phobos, Eris y las Keres²⁶. «Feral» es latinismo, del adjetivo latino *feralis* ‘mortífero, sangriento, funesto’ y se aplica a Enío porque las deidades maléficas estaban dispuestas a beber la sangre de los moribundos.

Pues bien, según el texto de Quevedo, Lisi no sólo merece el castigo de Anajárate por ser de piedra. En verdad, parece haber sido engendrada por la furiosa diosa de la guerra y por enálage, aun sus ojos hermosos son mitológicas Furias (v. 7). De las metáforas que homologaban la ama-

²⁶ Ver Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, pp. 193-94 y notas complementarias.

da a una fiera y a una piedra, siguiendo la jerarquía del *arbor Porphyriana*, deriva Quevedo esta figura que la identifica con una perversa deidad, cuya crueldad o vesania funciona como grado máximo de lo imaginable en este campo de imágenes de la poesía amorosa, ya que en ella no cabía la categoría 'diabólico'. En cambio, esta será muy productiva en la poesía satírica, donde los retratos *in vituperatione* confirman las reglas del juego por el que se regían los discursos literarios en la época clásica y en nuestra literatura áurea.

A mi modo de ver, el soneto 455 del *Canta sola a Lisi* no es un texto vituperativo en cuanto a los códigos léxicos que escogió Quevedo ni debe necesariamente leerse como una invectiva satírica contra Lisi, ya que el segundo terceto explicita la aceptación del sufrimiento por parte del amante. Interpretado a partir de un enfoque psicológico actual, podría decirse que el masoquismo es constitutivo de la figura literaria del enamorado elegíaco y petrarquista y que Quevedo es heredero evidente de ambas tradiciones. En todo caso, y también desde esta perspectiva resulta obvio que aun la imagen de la belleza de la amada perfecta estética y éticamente, delata la inevitable misoginia de los sujetos masculinos que inventaron el amor en la literatura y el arte europeos durante más de veinte siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Euna, 1984.
- Bembo, Rime, ed. C. Dionisotti, Torino, Clasicci UTET, 1960.
- Castiglione, B., *Il cortegiano*, ed. B. Maier, Torino, Clasicci UTET, 1964.
- Cervantes, M., *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- Hebreo, L., *Diálogos de amor*, ed. J. M. Reyes, Barcelona, PPU, 1986.
- Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1968.
- Manero, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Mexía, P., *Silva de varia lección*, ed. I. Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
- Morreale, M., *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Anejos de BAE, 1959.
- Ovidio, *Metamorphoseos*, ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, ed. P. Cudini, Milano, Garzanti, 1986.
- Plinio, *Naturalis historia*, ed. J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- Propertio, *Elegies*, ed. G. P. Goold, Cambridge-London, Harvard University Press, 1990.
- Quevedo, F. de, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, EDAF, 1999.
- Quintiliano, *Institutio oratoria*, ed. H. E. Butler, Cambridge-London, Harvard University Press, 1989.
- Schwartz, L., «*Mulier... milvinum genus*: la representación de personajes femeninos en la sátira y en la ficción áureas», en *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 629-47.
- Schwartz, L., «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 367-95.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, MHRA, 1987.
- Virgilio, *Éneida*, ed. H. R. Fairclough, Cambridge-London, Harvard University Press, 1994.