

La musa *Clío*: temas y tradición poética

María de la Fe Vega Madroñero
Universidad de Santiago de Compostela

Como indica el editor de *El Parnaso español*, González de Salas, la musa *Clío* «canta elogios y memorias de príncipes y varones ilustres». Los poemas que la forman son de carácter epideíctico, fundamentalmente elogios, aunque también vituperios, en los que hay que tener asimismo en cuenta el aspecto deliberativo y el componente moral. Se trata, en su mayoría, de composiciones circunstanciales, dedicadas a personajes importantes pertenecientes a la nobleza y la realeza, que versan sobre acontecimientos cortesanos y hechos de armas o asuntos de la política exterior. Algunas se refieren a héroes militares de la Antigüedad o a una persona no estrictamente contemporánea al autor. Los poemas de esta musa tienen en muchos casos una deuda con la literatura clásica, tanto por la influencia constante de ésta en la obra de Quevedo como porque de ella proceden los temas y motivos que la poesía encomiástica y ocasional recreó durante los Siglos de Oro. Lo que se pretende aquí es dar una visión general de los poemas de esta musa¹, agrupándolos según su contenido, y señalar, bien su relación con autores clásicos, bien la presencia de algunos elementos propios de la tradición encomiástica. En los poemas en los que la conexión con otras obras del propio escritor es especialmente destacada se hará también referencia a esto.

El soneto «Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!»² se inscribe dentro de la poesía de ruinas, un tema de amplio cultivo tanto durante el Renacimiento como el Barroco. Esta composición es una muestra de la capacidad del escritor para recrear una fuente al mismo tiempo que la modifica. Como se ha puesto de relieve

¹ El presente trabajo responde a un proyecto más amplio, que aquí se resume.

² Para este poema, así como para muchos otros de *Clío*, ver también Arellano y Schwartz, 1998.

en diversos estudios³, Quevedo se basó en el epigrama «De Roma» del humanista Janus Vitalis, origen también de un poema de Du Bellay, «Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome». A semejanza de éstos, el soneto se abre con el apóstrofe a un peregrino y la repetición del nombre de Roma con diferentes significados, con lo que se crea una paradoja y se contrasta el esplendor pasado de la ciudad con su aspecto actual. Como las otras composiciones, introduce la imagen del Tíber y termina con otra paradoja en la que se establece la fugacidad de lo que en apariencia es permanente, las obras del hombre, frente a la permanencia de lo que se supone fugaz, el río. A pesar de su proximidad al modelo, el soneto no puede considerarse una simple adaptación de éste. Quizás la diferencia más marcada, tanto con Vitalis como con Du Bellay, sea la ausencia de un contenido moral explícito, pues aunque Quevedo se refiere al poder destructor del tiempo, del que dan constancia las ruinas, no existe la reflexión abstracta sobre este tema presente en las otras. La originalidad del escritor se muestra también en la *enumeratio* de los restos arquitectónicos de la ciudad, habitual en la poesía de ruinas: junto a elementos esperables como murallas (v. 3) y medallas (v. 6) aparecen dos topónimos, Aventino (v. 4) y Palatino (v. 5), que funcionan como sinécdoques y sustituyen la enumeración de las edificaciones y estatuas que se encuentran en estos montes. Asimismo, al hacer hincapié en la imagen de la ciudad como cadáver y sepultura de sí misma, presente en Vitalis, Quevedo da al soneto un carácter fúnebre más marcado; conforme a ello, la evocación del Tíber, además de representar lo efímero, recrea el tópico del llanto de los ríos, propio de los epitafios. Esto confiere también un nuevo matiz al apóstrofe al peregrino de los versos iniciales y lo aproxima al caminante o extranjero de los epigramas funerarios.

Los poemas dedicados a personajes de la Antigüedad siguen la tradición de los escritores neolatinos⁴, quienes trataron figuras ilustres del pasado en epigramas y biografías y las convirtieron en modelos éticos para sus contemporáneos. El soneto «Tú solo en los errores acertado» se refiere a la hazaña de Mucio Escévola, que fue transmitida por Tito Livio (*Ab urbe condita*, II, 12). Este suceso gozó de gran popularidad en el Siglo de Oro y fue recreado por poetas y emblematistas⁵. Existe otra versión de este

³ Ver Caro, 1947, Lida de Malkiel, 1939, Costa Ramalho, 1952, 1953-1954, Graciotti, 1960. Se han ocupado del poema de Quevedo, entre otros, Skyrme, 1982, Gai, 1986, Sobejano, 1987, Álvarez Hernández, 1989 y Ferri Coll, 1995, pp. 113-22.

⁴ Laurens, 1977, menciona los ciclos de epigramas con este tema de autores como Théodore de Bèze y Julio César Escalígero, así como la unión de estas formas poéticas con las biografías y los grabados.

⁵ Por ejemplo, por Juan de Arguijo en su soneto «Ofrece al fuego la engañada diestra» y por Juan de Jáuregui en «Librar del fuego la engañada mano», así

poema, «Tú que, hasta en las desgracias invidiado», que presenta bastantes diferencias⁶. Como González de Salas indica en el epígrafe, Quevedo se basa en una composición de Marcial, el epigrama I, 21, y desarrolla a lo largo de su soneto la paradoja del error que desemboca en éxito. La relación con esta obra es clara en las dos versiones, aunque la de *El Parnaso* está más próxima al texto latino⁷; además hay que tener en cuenta la conexión con otro epigrama de Marcial, el VIII, 30⁸, referido también a este personaje. Generalmente se ha puesto de relieve la influencia de este autor en la poesía satírico-burlesca de Quevedo; sin embargo, es también patente su relación con algunos de los poemas de *Clío*, a veces de forma directa, como en este caso, y a veces como modelo lejano, con el que presenta puntos en común en cuanto a los temas y su tratamiento.

El otro soneto dedicado a un personaje de la historia romana, «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta», también tiene una fuente clásica, Séneca, *Ad Lucilium Epistulae morales*, LXXXVI, que González de Salas nuevamente señala⁹. Igual que el escritor latino, Que-

como por Hernando de Soto en su obra *Emblemas moralizadas*, «Producit Hispania Scaevolae». Ver Egido, 1990, pp. 148-49.

⁶ Está recogida en el manuscrito 83-4-39 de la Biblioteca Colombina y es muy similar al texto que aparece en el *Cancionero antequerano*. J. M. Blecua, 1969, núm. 218, considera que la incluida en *El Parnaso* es la versión primitiva, o bien que fue modificada por González de Salas. Las citas de los poemas seguirán siempre la edición de Blecua.

⁷ Tanto el primer terceto de la de *El Parnaso* («Tú, cuya diestra fuerte, si no errara, / hiciera menos, porque no venciera / sitio que a Roma invicta sujetara») como el de la otra («tú, cuya diestra fuerte, si no errara, / hiciera menos, porque no venciera / un ejército cara a cara») proceden del último verso del epigrama latino («si non errasset, fecerat illa minus»). También los vv. 12-13 de la de *El Parnaso* («pudiste ver tu proprio brazo hoguera; / no pudo verle Pórsena, y ampara») remiten a los vv. 5-6 de Marcial («urere quam potuit contempto Mucius igne, / hanc spectare manum Porsena non potuit»). La idea de la fama que Escévola conquista con su acto, que aparece en los vv. 6-8 de la otra versión («... tú, que has sido / el que con sólo un brazo que has perdido / las alas de la fama has conquistado»), está también presente en Marcial («Maior deceptae fama est et gloria dextrae», v. 7).

⁸ Los vv. 5-6 de ambas versiones («Tu diestra, con imperio fortunado, / reinando entre las brasas...», «tú, cuya diestra con imperio ha estado / reinando entre las llamas...») tienen como modelo el v. 4 de éste («fortis et attonito regnet in igne manus!»). El trabajo de M. Á. Candelas, en este mismo volumen, estudia la influencia de Marcial en la poesía de Quevedo y pone de relieve la imitación que en ocasiones el escritor hace de varios textos del poeta latino dentro de una misma composición. Por otra parte, no hay que descartar que el motivo de la victoria de la mano sobre los ejércitos, que la versión de *El Parnaso* desarrolla en el segundo cuarteto y el primer terceto y la otra sólo en el primer terceto, sea reminiscencia de Séneca (*Ad Lucilium Epistulae morales*, LXVI, 53): «confecit bellum inermis ac mancus et illa manu trunca reges duos vicit».

⁹ Quevedo menciona también a Séneca como fuente al tratar la figura de Escipión en *Las cuatro fantasmas de la vida*, p. 1453. Para la obra en prosa se sigue la edición de F. Buendía.

vedo lo presenta como modelo de patriotismo y de virtud por su desprecio de la gloria; sin embargo, mientras que la epístola trata fundamentalmente acerca de la sobriedad de los antiguos romanos, ejemplificada en Escipión, en el soneto se hace hincapié en la injusticia que éste sufre y se introduce el tema de la envidia de la que es objeto el buen ministro o el militar valiente, que Quevedo retoma en otras ocasiones¹⁰. Esta composición es también un ejemplo de cómo el escritor repite un hallazgo expresivo¹¹ o modifica un poema para adaptarlo a un nuevo destinatario. González de Salas, quien destaca la proximidad entre este soneto y el dedicado a don Pedro Girón, «Faltar pudo su patria al grande Osuna», indica asimismo que se trata de «ejemplos dos sensibles de las patrias ingratas». Así pues, el empleo de una fórmula parecida en los primeros versos de este último¹² se debe a la similitud que Quevedo encuentra entre ambos personajes, servidores fieles de sus países y víctimas de la envidia¹³. Aunque existen correspondencias entre las dos composiciones, son muy diferentes; los elementos fúnebres presentes en el poema a Escipión (vv. 12-14) se intensifican en el de Osuna, en el que se emplean fundamentalmente tópicos de este carácter: el dolor universal¹⁴, los efectos de la muerte del personaje sobre la naturaleza (la erupción de volcanes en su honor y el lamento de los ríos), el llanto hiperbólico y la inmortalidad del duque, expresada con una metáfora mitológica y astronómica.

En algunos de los poemas de *Clío* el elogio tiene un marcado carácter moral, lo que los acerca a los de la *musa Polimnia*. Así ocurre en el dedicado a Carlos V, «Las selvas hizo navegar, y el viento», un soneto que está próximo a las composiciones sobre personajes de la Antigüedad, por tratarse de una figura militar de carácter ejemplar. Creado como inscripción a una estatua del emperador, es de índole epigramática: tras el relato de sus luchas y triunfos, que ocupa la mayor parte, en los dos últimos versos el tono cambia para destacar la superioridad moral de Carlos V, quien al final de su vida renunció voluntariamente al poder, «y

¹⁰ Ver *Política de Dios*, II Parte, capítulo XV y p. 780.

¹¹ Roig Miranda, 1989, pp. 237-50 ha llamado la atención sobre las repeticiones de expresiones e imágenes en su obra. Quevedo recurre igualmente a una construcción similar a la de los vv. 1-2 en el fragmento antes aludido de *Las cuatro fantasmas de la vida* y en *Marco Bruto*, p. 938.

¹² Siles, 1982, p. 3 considera que la fuente del primer verso de ambos sonetos es Tácito, *Annalium liber*, XIII, 56 («desse nobis terra in vitam, in qua moriamur, no potest», vv. 9-10), y ve en la imitación de la estructura sintáctica una intención que va más allá de lo literario y supone una muestra de su oposición al gobierno.

¹³ En los *Grandes anales de quince días*, p. 823, también atribuye la persecución del duque a la envidia que suscitaban sus méritos.

¹⁴ Aunque aquí (vv. 5-6) motivado no por su muerte, sino por la envidia, que le ha llevado a tal fin.