

La mujer en la metáfora quevediana

Elena González Quintas
Universidad de Santiago de Compostela

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

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

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

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

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

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

Por mi bien pueden tomar
otro oficio las auroras:
que yo conozco una *luz*
que sabe amanecer las sombras³. (423, vv. 5-8)

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

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

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

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

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

¹ Platón, *República*, VI, 509b.

² Platón, *República*, VII, 511e.

³ Todas las citas de la poesía de Quevedo corresponden a la edición de Blecua (1969-1981). Se cita siempre el poema seguido del número de versos; la cursiva es mía.

nación que corresponde al día, y entra «a deshora» porque la escena tiene lugar a mediodía. En su trabajo sobre el quevediano *Poema de Orlando*, Sabor de Cortazar introdujo «flujo de sol» dentro de la «creación idiomática de intención jocosa» ya que, señala, se trata de una creación formada a partir de «flujo de sangre», sintagma que resulta, en consecuencia, revitalizado⁴. A su vez, «chorrear amaneceres» constituye una unión anómala, ya que el verbo precisa, por su significado, un complemento con sema 'líquido'. A esto se refiere igualmente Sabor de Cortazar, en este caso al hablar de «enlaces de verbos con complementos sorpresivos»⁵. En todo caso, los términos subrayan la intensidad de la belleza a través de la intensificación de los fenómenos luminosos a los que alude, de forma tan neoplatónica, el poeta.

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

[Angélica]

Malgesi, con barbaza de cometa,
apareció, mirando desde el viento
al sol dormido, al fuego soñoliento. (875, vv. 846-48)

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

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

Los dos están presentes, para el mismo término real (dama dormida), en el verso 848 del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* («al *sol* dormido, al *fuego* soñoliento») y se encuentran en el mismo sintagma en *llamas del sol* y *fuego de tu sol*. Tanto en los versos del soneto 369 que hemos reproducido, como en los del 343, están presentes el fuego para la belleza («llamas del sol» y «fuego de tu sol»), y el fuego para el amor del poeta («ardiente fuego» y «me abraso»), asumiéndose, así, el sentido neoplatónico a que más arriba nos referíamos⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Existen también poemas satíricos, dedicados inicialmente a un asunto serio, en los que se encuentran casos de metáforas idénticas, en sentido y contexto, a las que acabamos de citar. Así, en las décimas 673, dedicadas a la *Fiesta de toros, con rejonos, al Príncipe de Gales*, el poeta se dirige a Floris, su dama, con versos del tipo «[con tu vista] tú *abrasabas*, él llovía, / haciendo tus *dos luceros* / suertes en los caballeros» (vv. 37-39); en la jácara 860, los ojos de la mujer son *estrellas*, mientras que *batallas* y *ejércitos* el efecto que producen sobre su enamorado¹³; por último, en el romance 719, el Manzanares describe con horror las

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

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

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

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

En la noción de tropo de segundo grado seguimos a Lausberg¹⁴, quien considera que la metáfora es un tropo de primer grado y señala, al propio tiempo, que puede participar en la configuración metafórica de tropos de segundo grado. Estos, en efecto, se forman superponiendo a la metáfora un nuevo tropo (metonimia, sinécdoque, antonomasia, una nueva metáfora o una perífrasis). La metáfora base, casi siempre elíptica aunque sobreentendible con facilidad, queda en todo caso superada por un nuevo término imaginario que, normalmente, se sitúa a mucha distancia con respecto al término real, pero intensificando la cualidad destacada¹⁵. Obsérvense los siguientes versos:

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

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

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

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

¹⁴ Lausberg, 1968, III, p. 242.

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

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

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

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

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

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

La mujer es *firmamento* por ser portadora de 'estrellas' (metáfora de los ojos). El referente de *firmamento* no es, en este caso, ojos, sino la propia mujer. El tropo es de sentido extensivo, ya que se extiende a todo el sujeto el atributo de sus ojos, pero pretende, en último término, un efecto intensificador: se da por hecho que la cualidad a destacar es tan relevante que puede caracterizar o definir a toda la persona¹⁶.

Si bien los tropos directamente intensificadores son más abundantes, tampoco faltan los de carácter extensivo¹⁷:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lo mismo sucede con el fuego, término imaginario con el que los ojos comparten brillo y belleza; Quevedo lo supera intensificando sus connotaciones mediante la superposición de una sinécdoque del todo por la parte²¹:

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

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

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

Para expresar el brillo intenso de los ojos de Lisi en el retrato que el poeta llevaba en un anillo, Quevedo recurre a una perífrasis personificadora de la metáfora²²:

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

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

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

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

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

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

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

comen²⁴. La suma de toda la luz integrada en estos versos hace entender que los ojos superen el amanecer de un día soleado: «día de luz y parto mejorado». El verso «La piel del cielo cóncavo arrollada» (534, v. 9) es muy parecido; Arellano y Schwartz²⁵ ven en él una representación de la oscuridad de la muerte. No difiere en mucho la opinión de Crosby²⁶, quien tan sólo matiza que arrollada significa «llevada por la furia del viento (entendemos que aquí la piel del Cielo es las nubes, que están como sobre la concavidad del cielo, o que lo cubren)». Para la interpretación de este verso nosotros nos apoyamos en los que acabamos de analizar: «Traigo el campo que pacen estrellado / las fieras altas de la piel luciente» (465, vv. 5-6). Si el referente de estos dos versos son 'los ojos de la mujer que superan en luminosidad a todas las estrellas del cielo', creemos que la piel del cielo arrollada describe 'los ojos cerrados de la mujer sin vida'.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Schwartz sostiene que los versos del soneto 334 («Esa benigna llama y elegante, / [...] la entiende l'alma, el corazón la siente, / aquella docta y este vigilante») son un ejemplo de neoplatonismo puro porque «propugnan la posibilidad del conocimiento perfecto de lo bello»²⁷, siguiendo la ascendente trayectoria que va del sentimiento (corazón) a la inteligencia (alma). Subrayamos, además, la apreciación neoplatónica de que es la llama (esto es, la belleza) la que inspira amor²⁸. También expone Quevedo, en el soneto 471, la concepción neoplatónica de la belleza y el amor, en el sentido de elevación purificadora que lleva desde el mundo sensible y temporal, al ideal y eterno²⁹.

²⁷ Schwartz, 1992, p. 229.

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

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

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

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

Las luces sacras, el agosto día
que vuestros ojos abren sobre el suelo,
con el contento que se mueve el cielo,
en mi espíritu explican armonía.

[...]

Primeros muebles son vuestras esferas,
que arrebatan en cerco ardiente de oro
mis potencias absortas y ligeras. (333, vv. 1-11)

Los ojos de Lisi son vivos planetas de un cielo en movimiento, animado, en el que la propia dama es sol: monarca, astro rey, a quien queda vinculado aquel al que su belleza atrae, como atraídos son los planetas por el sol («en sus luces ata»). En la estrofa se hace notar una concepción ya copernicana o heliocéntrica del universo planetario, aunque se mantengan, como sucede en el propio Copérnico, elementos ptolemaicos, afines, como decíamos, a las concepciones neoplatónicas³⁰. Esto se ve mejor aún en el verso siguiente, en el que se alude a este conjunto en el que Lisi es pieza fundamental (rey o sol) con el nombre de esfera racional (esto es, de estructura y movimientos matemáticos) y que «ilustra el suelo»: lo ilumina, le infunde realidad y vida³¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Con estos versos Quevedo parodia la metáfora *soles* para los ojos, ya que, con su calor, convierten al amante en metafórica *ceniza*, algo que el sacerdote podría emplear en el Miércoles Corvillo³³.

³² Jauralde, 1992, p. 286.

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

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

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

Los *soles con uñas* son unos ‘ojos que roban’, es decir, que sólo se fijan en las posibilidades económicas del hombre que los pretende³⁴. La metáfora es antitética (*soles* es una realidad positiva, pero el complemento preposicional añade una connotación negativa), anulándose la idealización tradicional del término imaginario. Todas estas descontextualizaciones pretenden reconducir lo idealizado al plano de la realidad ordinaria, de modo que el término tradicionalmente metafórico opera ahora en el sentido real o recto. El efecto es que se hace retornar lo idealizado a su lugar natural, al plano de la realidad común, imponiéndose, así, la ley universal del «*fieri*», el cambio, la temporalidad, la degeneración y la muerte.

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

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

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

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

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

Ninguno de los dos valores de la silepsis es metafórico, aunque uno de ellos propicia la aparición de la metáfora y además la explica. Se desarrollan a partir de la silepsis de niñas (‘órgano de visión’ y ‘mujer de poca edad’). *Abuelas*, *viejas* y *mozas* se forman a partir de ‘mujer de poca edad’ y en virtud de asociación por contraste³⁵; «Mozas de fregar» es, sin embargo, una metáfora mucho más audaz: además del factor edad se in-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las silepsis son *Solimanes* y *Albayaldes*: los dos son nombres propios frecuentes entre moros, y, a su vez, nombres de afeites (*albayalde* por metáfora): la vieja se pinta la cara con *solimán*, palabra que, a pesar de referirse en origen al azogue sublimado, había pasado a denominar un afeite muy empleado por las mujeres en esa época. El *albayalde* es una sustancia parecida a la cal; por su color blanco, y con el propósito de provocar la risa, Quevedo lo emplea aquí como metáfora para el afeite³⁷. El significado de estos dos términos como ‘nombres propios’ es lo

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

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

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

La misma silepsis constituye la base de los siguientes versos:

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

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

¡Y quieres (¿puede ser cosa tan rara?)
que te bese un *Mahoma* en cada mano!

[...]

A la hermosura que está en algarabía,
el Alcorán se llegue a requebralla:

tez *otomana* es asco y herejía.

«Invocaré al besar, como a batalla,

a Santiago». Así trató Pernía

al *solimán* con que se afeita Olalla. (566, vv. 3-14)³⁹

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

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

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

Ya Arellano y Schwartz⁴⁰ sostienen que zancarrón está inducido por el término implícito *solimán*. Los versos del segundo grupo forman parte de un romance de «Censura contra los profanos disciplinantes». En él, Quevedo critica la falsedad de aquellos que se suman a las procesio-

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

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

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

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

Véase, por último:

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

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

La metáfora caricaturesca en relación con la mujer tiene indiscutiblemente en Quevedo su exponente más destacado. Las crea, en primer lugar, por analogía visual y les proporciona, en la práctica totalidad de los casos, una fuerte carga hiperbólica, directamente relacionada con la caricatura. De hecho, el resultado son composiciones dedicadas por entero a una parte del cuerpo, con la resultante fragmentación del mismo a la que aludían Chevalier⁴¹ y Spitzer⁴². Así, en las redondillas 803 la nariz pequeña es *pezón*, *grano*, *teta*, *ombigo*, *roncha* que sobre la piel deja la picadura de un piojo, *botón* o, en suma, el *cerro* que maneja un contador. Es una nariz ausente que, como tal, deja «las mejillas sin *arazón*, / gargajos sin *pabellón*, / y mocos sin *alquitara*». Hasta tal punto es así que «en la cara apenas / te la puede hallar un *pedo*». Las mejillas llevan una nariz, así, en *cuclillas*, *arremangada*, y las facciones a *gatas*.

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

⁴¹ Chevalier, 1992, p. 139.

⁴² Citado por Morreale, 1956, p. 43.

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

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

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

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

Evidentemente, no podemos presentar aquí todos los casos. Pero, del ingente aporte de términos imaginarios y de sentido degradante, cabría concluir, en primer lugar, que tal vez sean la consecuencia más visible de la profesión estoica del poeta. Resulta difícil de entender, en efecto, una actitud tan escarnecedora si no es como respuesta a la consigna estoica de buscar en todo la conformidad con la naturaleza, entendida esta como orden, proporción, medida, belleza y recta razón, por otra parte tan próximos al ideal de la «*aurea mediocritas*», presente en el Barroco por influencia del erasmismo⁴³. El desorden, la desproporción, la desarmonía y, en fin, las posiciones extremas, resultan criticables y vituperables, tanto desde la perspectiva ética como desde el orden estético: puede decirse que existe el pecado de la fealdad, sobre todo cuando esta no es reconocida y cuando incluso se exhibe y pretende ser vendida como auténtica belleza, situaciones que aparecen con frecuencia en los

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

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

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

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

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

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

No lo entendéis, mis ojos, que ese *cebo*
que os alimenta es *muerte disfrazada*
que, de la vista de Silena airada,
con sed enferma, porfiado, bebo.

[...]

Bien os podéis contar con los perdidos;
pero podéis perderos consolados,
si la causa advertís por que os perdistes. (340, vv. 1-12)

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

