

## NOTAS SOBRE EL DISCURSO AMOROSO DE QUEVEDO DESDE LA *AGUDEZA Y ARTE DE INGENIO* DE GRACIÁN

LÍA SCHWARTZ

El estudio de la cultura literaria del siglo XVII, anticipada ya en algunos casos a partir de fines del XVI, exigió y exige la lectura de la importante obra de Baltasar Gracián, por un lado, de sus escritos filosóficos y *El Criticón*, en los que desarrolló su visión del mundo y su adhesión al neostoicismo; por el otro, de su tratado sobre la retórica y las técnicas a utilizar para la construcción de conceptos, de agudezas. Estudiado en escuela y en universidad, sus textos adquirieron nuevas resonancias a partir del año 2001, es decir, desde los festejos de celebración del aniversario de su nacimiento. Se inició entonces el extenso período de reconsideración de su obra que habría aún de afectar la recepción de otros autores hoy llamados barrocos. Nuevas y excelentes ediciones de todo el corpus, de gran rigor filológico, dieron lugar a la publicación de otros tantos estudios con los que adquirieron renovado interés escritos como *El Héroe* y *El Discreto*, *El Criticón* y el tratado de la *Agudeza y arte de ingenio*, manual básico para reconstruir los códigos de la retórica practicada por Góngora, Quevedo y la mayoría de los autores del XVII. El interés actual por este manual nos ha permitido desarrollar otros modos de acercamiento a la poesía y a la prosa de Quevedo que son extensibles a sus contemporáneos.

Promotora intelectual de renovados enfoques historicistas, fue, y sigue siendo, Aurora Egido, docta hermeneuta, quien ha contribuido a ampliar nuestra visión del arte de ingenio del XVII con la sabiduría que la caracteriza. Sus numerosos y notables estudios interpretativos de los textos del autor de *El Criticón* han ejercido gran influencia sobre mis últimas publicaciones entre las que incluyo esta breve recontextualización de algunos textos poéticos de Quevedo, que ya había anotado para su inclusión en la antología publicada en 1998.<sup>1</sup>

Uno de sus trabajos significativos, que Egido incluyó en *Bodas de Arte e Ingenio* es el titulado «La *Agudeza* ante la mitología clásica». Como sabemos, los textos mitológicos fueron centrales para la construcción de los discursos poéticos al menos desde el siglo XVI.<sup>2</sup> Las

---

<sup>1</sup> Véase la colección de composiciones reunidas en Quevedo (ed. L. Schwartz e I. Arellano, 1998).

<sup>2</sup> Egido (2014a).

fuentes clásicas utilizadas desde el Renacimiento alternaban los repertorios que ofrecían las *Metamorfosis* de Ovidio, entre otros textos traducidos a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del XVII, y la literatura griega y romana en todos sus géneros. Dependía, por supuesto, de los conocimientos de un escritor el limitarse a mencionar figuras descritas en los manuales mitológicos en boga en un período histórico determinado o aprovechar textos literarios para ampliar su conocimiento de la literatura clásica. Coincido, sin duda, con la interpretación de Egido, quien hace hincapié en que el tratado teórico que es la *Agudeza* giraba en torno a una auténtica revaloración de la cultura grecolatina, ya que Gracián quiso «demostrar que el arte de ingenio y la fragua de los conceptos tenían en ella su fundamento». <sup>3</sup> Góngora y Quevedo, asiduos lectores de los clásicos, cumplían plenamente con las declaraciones del autor de la *Agudeza*. Más aún, también creo que, no solo para Gracián sino para Quevedo, para Góngora y para otros autores barrocos, la selección de las fuentes a imitar dependía de las exigencias de «las circunstancias», es decir, de las formas literarias o discursivas en las que se incluían referencias mitológicas, ya que los *exempla* a mencionar variarían según se tratara de textos de «filosofía moral, historia o poesía» (Egido, 2014a: 107). En este artículo, pues, parto del tratado de Gracián para reconstruir la lectura o el significado de algunos poemas de Quevedo y aun para aclarar otras posibles opciones recomendadas por el autor de la *Agudeza*.

En efecto, los sonetos, canciones y silvas amorosas de Quevedo ofrecen amplio testimonio de sus lecturas de textos clásicos, de un amplio conocimiento de la poética y retórica grecolatina y de una obvia adhesión a los principios de producción textual que estaban en vigencia en los siglos áureos: la *imitatio*, en la modalidad de *contaminatio*, es decir, lo que se dio en llamar hace unas décadas las técnicas de la «imitación compuesta». Por un lado, la presencia de los «predecesores» de Quevedo, como hubiera dicho Borges, puede percibirse en citas directas de textos centrales del corpus petrarquista, de poemas compuestos por poetas líricos, Catulo, por dar un conocido ejemplo, o elegíacos romanos, Tibulo, Ovidio y Propertio, o por epigramáticos griegos y romanos, de la *Antología griega* a Marcial, por autores dramáticos como Séneca, cuyas ocho tragedias parece haber leído con fruición, o por autores cancioneriles; por el otro, su método consiste en incorporar a sus fuentes principales toda una red de alusiones a las *Metamorfosis* o a polianteadas de la época destinadas a ser sentidas o identificadas por el lector culto a quien van dirigidos estos poemas. Conviene recordar, además, que la formación retórica de Quevedo se manifestó en la adhesión a los principios horacianos del *et delectare et prodesse*, ya que aun en su poesía amorosa pretende cumplir una doble función: por un lado, conmover al lector, por el otro, transmitir una lección ética. Por tanto, no sorprende que, para construir sus conceptos poéticos, Quevedo se apoyara en las categorías o *praedicamenta* aristotélicos; para describir a la amada y «celebrar su hermosura», compusiera retratos según los esquemas legados por las artes dialécticas y retóricas que abarcaban el elogio y la invectiva no-satírica; para describir los «afectos propios y comunes del

<sup>3</sup> Egido (2014a: 105-106). Véase asimismo el artículo de Laplana (2003), que cita.

amor», recurriera a las definiciones retóricas y se apoyara en *exempla* tópicos; para referirse a «particulares de famosos enamorados», se basara en la reelaboración del discurso mitológico y literario, también clásicos.<sup>4</sup> En otras palabras, que las lecturas entusiastas que, a partir de la Generación del 27, sustentaron el valor de Quevedo como «el más alto poeta del amor de la literatura española» parecen haber sido ya sustituidas por quienes prefieren estudiar su poesía amorosa a partir de la retórica vigente en la época y ello requiere su familiaridad con el tratado de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián.<sup>5</sup>

## LAS PENAS DEL AMANTE Y LOS TRABAJOS DE HÉRCULES

La presencia de Alcides / Heraclés / Hércules en la obra de Gracián ha sido ya ampliamente estudiada por Aurora Egido en todas sus manifestaciones: del *bivium* heraclida y la Y pitagórica a Heraclés, modelo de estoico y de virtud, símbolo de la búsqueda inmortalidad.<sup>6</sup> Poco podrá ya añadirse por el momento a su propuesta de interpretación de *El Criticón* en la que lo relaciona con la obra satírica de Quevedo en prosa, por ejemplo, con los *Sueños*, señalando afinidades y diferencias temáticas e ideológicas.<sup>7</sup> Desde la perspectiva de la poesía amorosa, por ejemplo la de Quevedo, subgénero poético que no parece haber practicado Gracián, en cambio, importa volver a examinar los recursos retóricos que codificó en su manual del estilo agudo, en el que se hallan definiciones pertinentes para reconstruir las técnicas compositivas de nuestros autores renacentistas y barrocos y entre ellos, el autor del *Canta sola a Lisi*.

En primer lugar, la convicción de que solo una persona culta lograría componer textos significativos. Quevedo poseía, sin duda, las cualidades de un buen escritor según lo exigía en los discursos LVIII de la *Agudeza*, titulados: «De la docta erudición y de las fuentes de que se saca» (pp. 760-774) y LIX: «De la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa».<sup>8</sup> La primera frase del discurso LVIII resume ya su posición intelectual que se aplica sin duda a Quevedo:

<sup>4</sup> Es este el subtítulo de la «Musa Erato», que su editor, González de Salas, escogió para esta sección de la *princeps* de *El Parnaso* español publicada póstumamente en 1648 y que describió en los siguientes términos: «Canta poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos propios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el autor tiene, con variedad, la mayor parte». Puede leerse ahora en la reproducción de los preliminares que la acompañaban en Quevedo (*Obra poética*, ed. J. M. Blecua, 1968: I, 115).

<sup>5</sup> Cf. Alonso (1981). Véase ya para otras perspectivas teóricas, Fernández Mosquera (1999) y la edición de su *Poesía amorosa* de Rey y Alonso Veloso (2013).

<sup>6</sup> Egido enumera sus estudios a este propósito en la nota 9 de su discurso de aceptación de la RAE (2014b: 17); véanse asimismo sus trabajos recogidos en *La rosa del silencio* (Egido, 1996); en su edición de *El Discreto* (Egido, 1997: realce XXV); en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián* (Egido, 2000); en las introducciones a la ed. facsímil de *El Criticón* (Egido, 2009); y en la colección ya citada (Egido, 2014a).

<sup>7</sup> Egido (2014b: 121 y ss.).

<sup>8</sup> Véanse estas citas en Gracián (*Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla).

Vívese con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe. Es la erudición, dice el Espíritu Santo, fuente del saber [...] consiste en una universal noticia de dichos y de hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre, la doctrina que se declara.

Gracián declaraba desde el comienzo de este discurso, por otra parte, que para que la erudición fuera eficaz, esta debía ser oportuna:

Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes; que la mayor prenda del que habla o escribe, del orador o historiador, es *el decir con seso*. El grave y erudito Séneca, de todo se vale, como se nota en sus substanciales obras, ya de la sentencia de un filósofo, ya de la de un poeta si se dedigna de ilustrar con el verso su enseñanza.

Quevedo, ávido lector de Séneca, filósofo, dramaturgo y autor de una famosa sátira menipea, el *Apocolocyntosis*, habría practicado su *imitatio* con auténtica convicción. Más aún, como señaló ya Aurora Egido, Gracián recomendaba que se recurriese a *exempla* de figuras mitológicas para construir conceptos. No sorprende por ello su presencia frecuente en textos poéticos quevedianos tanto amorosos, para describir al amante o a la amada, como satíricos o discursivos. Los motivos y figuras de un mito clásico que Quevedo desarrolló podían proceder de las *Metamorfosis*, de la poesía de Ovidio o de otros poetas elegíacos, ya que «las fuentes de la noticiosa erudición, donde han de acudir el gusto y el ingenio para ilustrar sus asuntos, son muchas y diferentes», pero su aplicación se regía según los preceptos consignados en la *Agudeza*.<sup>9</sup> En el capítulo LIX explicaba Gracián su funcionamiento:

No basta la sabia y selecta erudición; requiérese la más ingeniosa y necesaria, que es la acertada aplicación della. 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 aplica.

En párrafos posteriores, sin embargo, aclara Gracián que la relación podía establecerse aun entre objetos que no eran semejantes:

Pero así como se aplica la erudición por conformidad y semejanza, así al contrario, por la contrariedad y desemejanza. Es el ingenio anfíbio: está siempre a las dos vertientes de conveniencia y desconveniencia.

«Hacer el careo» era pues la búsqueda de correlación entre dos términos, es decir, del fundamento o razón que permitía a un autor relacionar a un individuo de su presente con un héroe mitológico. Para demostrar su eficacia Gracián cita un soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, en el que consolaba a un gran «señor de España» de los trabajos ocasionados «por tener madrastra», recordándole precisamente el caso de Alcides mientras le exhortaba a desarrollar un valor semejante:

---

<sup>9</sup> Traté ya alguna de estas cuestiones en dos artículos previos: Schwartz (1992 y 2003).

Al hijo fuerte del mayor planeta,  
que al cielo y a los dioses fue coluna  
sierpes le acometieron en la cuna,  
y llamas lo apuraron en Oeta;

y hasta llegar a la región quieta,  
su madrastra le fue tan importuna,  
que no pudo del techo vez alguna,  
colgar la maza en ocio o la saeta.

Pero viendo la misma que los dioses  
le daban con aplauso eterno asiento,  
depuso la venganza y aprobolo.

Así yo espero un tiempo en que reposos  
que pues concurren tantos a un intento,  
no podrá contrastarlos uno solo.

(*Agudeza*, p. 765)

Argensola también se basó en una fuente mitográfica clásica que había transmitido los conocidos componentes del mito, que no aparece aquí identificada. Según el relato tradicional de este mito, Hércules, hijo de Júpiter y Alcmena, tuvo que sufrir ya en la cuna que lo atacaran serpientes enviadas por Juno para vengarse de la conducta de su marido, siempre envuelto en incesantes amoríos. El niño, que había nacido con mucha fuerza, logró aplastarlas pero no pudo librarse ya adulto de los famosos doce trabajos también concertados por su «madrastra», como había dicho Lupercio de modo un tanto anacrónico, que lo obligaron a luchar constantemente con su maza y sus saetas. Hércules resultó envenenado involuntariamente por Deianira, su segunda mujer, quien no estaba al tanto de que la túnica del centauro Neso que le había enviado para reconquistarlo estaba también empapada en el veneno de la hidra que lo condujo al suicidio. Al no poder soportar el dolor que le había ocasionado, Hércules se inmoló arrojándose a la pira encendida sobre la que sacrificaba a los dioses. Su padre, Júpiter, decide por ello deificarlo por su *virtus*, por su valor, y, por ello, lo hace inmortal.

Lupercio se refirió a este conocido relato mitológico en el poema citado, con el que quiso, decía Gracián, consolar a un amigo, pero el *caso* de Hércules se aplicó en algunos poemas amorosos de la época a modo de correlación metafórica para describir el sufrimiento de un amante que no halló, ni hallaría, correspondencia. Un texto de Quevedo que incluyó en su minicancionero petrarquista, *Canta sola a Lisi*, así lo demuestra. Se trata del soneto que lleva el número 452 en las ediciones de Blecua (1968) y 114 en la antología de Schwartz y Arellano (1998), a cuyas notas a pie de página y notas complementarias remito para más detalles:<sup>10</sup>

Si el cuerpo reluciente que en Oeta  
se desnudó, en ceniza desatado

<sup>10</sup> Véase Quevedo (ed. Schwartz y Arellano, 1998: 186 y ss., y además, las correspondientes notas complementarias).

Hércules, y de celos fulminado  
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,  
le volviera a habitar aquella inquieta  
alma que dejó el mundo descansado  
de monstruos y portentos, y el osado  
brazo armaran la clava y la saeta,  
solo en mi corazón hallara fieras  
que todos sus trabajos renovaran,  
leones y centauros y quimeras.  
El Non Plus Ultra suyo restauraran  
sus dos columnas, si en tus dos esferas,  
Lisi, el fin de las luces señalaran.

Se relacionan en este soneto los trabajos de Hércules con las penas del amante, condenado a sufrir la falta de reciprocidad de la amada, condición característica de esta según el código de la poesía petrarquista, más tarde vinculada a la visión neoplatónica que integraron al *Canzoniere* los poetas italianos del siglo XVI, ya que es evidente que Petrarca mismo no pudo haber leído en su época la traducción del *Symposium* que realizó Marsilio Ficino a fines del XV ni el manual que compuso posteriormente, el *De amore*, que tuvo gran difusión en el siglo XVI. Las dos fuentes principales en las que se basó Quevedo procedían de las *Metamorfosis* de Ovidio (IX, 134-272) y de la tragedia *Hercules Oetaeus* de Séneca. Asiduo lector de los escritos neoestoicos de Séneca, lo fue también de sus tragedias y, en este caso, de la que recreaba el final de la vida de un famoso héroe, convertido en símbolo neoestoico y deificado *post mortem* por Júpiter.

Según el mito clásico, Hércules se inmoló en Oeta o Eta, que es una cadena de montañas al sur de Tesalia, y ello explica el título de esta tragedia. Así se describía en el texto de Séneca que leyó Quevedo la escena de la muerte del héroe, cuando este aparece vestido con la túnica que le había enviado Deianira, empapada en el veneno del centauro Neso. *Con el cuerpo reluciente*, escribió Quevedo, imitando el texto de Séneca, en el que se lee *fulgens*: Hércules aparecía ya sin la piel de león, la clava y el carcaj, y dispuesto a llevar a cabo el sacrificio a Júpiter que se había propuesto:<sup>11</sup>

Ut stetit ad aras omne uotium pecus  
totumque tauris genuit auratis nemusm  
spolium leonis sordidum tabo exuit  
posuitque clauae pondus et pharetra graui  
laxauit umeros. Veste tum *fulgens* tua,  
cana reuinctus populo horrentem comam  
succendit aras: «Accipe has» inquit «focis  
non false messis genitor: [...] (vv. 784-792)

---

<sup>11</sup> Cf. *Hercules Oetaeus*, en Séneca (ed. 1961: II, 131-211).

En cuanto al uso del verbo *desnudar*, Quevedo podría recrear un verso de Ovidio, en el que se decía que, por efecto del veneno, la túnica se había adherido al cuerpo de Hércules; por ello, si intentaba quitársela, se le desgarraba la piel:

Nec mora, letiferam conatur scindere vestem;  
qua trahitur, trahit ille cutem:<sup>12</sup> (IX, vv. 166-167)

Sin embargo, el motivo también es recreado por Séneca en el contexto del encuentro del personaje con su madre Alcmena. Hércules inicia el sacrificio a su padre, Júpiter, cuando entra Alcmena, desolada, en su busca. Esta importante escena se desarrolla a partir del v. 1337. «Herculem spectas quidem, / mater;» y Alcmena pregunta quién pudo haberle vencido: «Victor Herculeus quis est?». Su respuesta es directa: «Soy víctima de la perfidia de mi mujer..., quien me envió la túnica empapada en un veneno».

Quevedo recurrirá a Ovidio para describir la apoteosis de Hércules, pero juega con el texto de Séneca, quien sin duda la incluyó en esta tragedia:<sup>13</sup>

Quem pater omnipotens inter caua nubila raptum  
quadriiugo curru radiantibus intulit astris. (*Metamorfosis*, IX, 170-172).

Lo importante, a mi modo de ver, es reconocer el entrecruzamiento de versos de Ovidio y de la tragedia de Séneca, método que Quevedo practica en otros casos con objetivos que parecen reconocibles. También me importa añadir, en este comentario, que la particular estructura gramatical de los cuartetos de este soneto podría interpretarse como intento de imitación de la sintaxis latina y algo semejante podría decirse de su uso del hipébaton en el poema. Ahora bien, los cuartetos funcionan como prótasis de un período hipotético obviamente irreal, pero se explica así el motivo de la relación establecida entre Hércules y el sufrido amante de la inalcanzable Lisis. La frase *solo en mi corazón hallara fieras* es traducción de la que Séneca atribuyó a Deianira al describir cómo se sintió cuando tuvo noticia de otro amor de Hércules: *omnes in isto pectore invenies feras / quas timeat* (vv. 269-270). Quevedo amplificaría aún la metáfora senequiana añadiendo los *leones, centauros y quimeras*, animales salvajes y mitológicos con los que tuvo que luchar Hércules y que ahora, por obra de una feliz metáfora, aparecen instalados en el corazón del amante, torturado por la furia de la pasión, corazón que en otros magníficos poemas se había visto como *reino del espanto*. Concluye entonces el soneto con otro período hipotético, también irreal, con el que se estructura el último terceto.

<sup>12</sup> Ovidio (ed. 1977).

<sup>13</sup> Solo he citado en este artículo estos pasajes básicos, pero en las notas de la edición, a las que remito, se analizan otros detalles. Véase, asimismo, la interpretación de Smith (1987: 145 y ss.).

## FUENTES POÉTICAS DE UNA AGUDEZA

Quevedo no fue el inventor de la relación establecida entre los famosos trabajos de Alcides y los sufrimientos del amante pero recreó con eficacia la correlación que podía establecerse entre ambos sujetos. En verdad, algún ejemplo podría citarse como precedente semántico de esta relación, por ejemplo, el uso del sintagma *los trabajos de Hércules* en función de una hipérbole latina bastante conocida. Uno de sus poetas elegíacos preferidos, Propercio, compuso un poema sobre o contra las mujeres «livianas» que vivían en Roma y que exigían recompensas a sus amantes para los «trabajos» encargados a sus criados. Se lee así en dos versos de la elegía II, 23, 7-8:

deinde, ubi pertuleris, quos dicit fama labores  
Herculis, ut scribat 'Muneris ecquid habes?'<sup>14</sup>

Y en la elegía II, 24, 33-34:

At me non aetas mutabit tota Sibyllae,  
non labor Alcidae, non niger ille diae.<sup>15</sup>

En paralelo, conviene recordar otra de sus elegías, la I, 13, 23-24, en la que Propercio afirma que Hércules, ya dios y en el cielo, desarrolló un intenso amor por Hebe. Se ha dicho, por ello, que esta analogía puede haber dado lugar a la relación establecida entre el fuego de la pira y el fuego del amor en el Renacimiento:

nec sic caelestem flagrans amor Herculis Heben  
sensit in Oetaeis gaudia prima iugis.<sup>16</sup>

No sería imposible hallar otras instancias en textos de autores griegos y romanos. Con todo, un precedente inmediato es el que ofrecían poemas de Fernando de Herrera y las notas compuestas para unos versos de Garcilaso en sus *Anotaciones*, que Quevedo, nombrado por Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, sin duda había estudiado, según lo alaba en la *Adjunta*.

Este es el caso del soneto LIII de Herrera publicado en la edición de *Versos*, en el que recrea el *topos* estudiado:<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Cf. Propercio (ed. 1984: 23-24): «Luego, cuando él ha soportado los trabajos que dicen de Hércules, ella escribe: "Tienes algún regalo?"» (vv. 7-8).

<sup>15</sup> Cf. Propercio (ed. 1984: 23-24): «Mas a mí no me hará cambiar ni la vida entera de la Sibila, ni los trabajos de Alcides, ni siquiera aquel día fatal» (vv. 33-34).

<sup>16</sup> Cf. Propercio (ed. 1984: 13): «ni así el encendido amor de Hércules por la celeste Hebe experimentó los primeros goces en las cumbres del Eta» (vv. 23-24); cf. asimismo la nota de los editores: «En las cumbres del Eta, Hércules fue quemado sobre una pira, cuando se sintió mortalmente envuelto en la túnica de Neso. Después fue admitido a las nupcias de Hebe, hija de Júpiter y Juno, y recibido en el Olimpo, comenzando su vida celestial entre los inmortales».

<sup>17</sup> Cf. Herrera (ed. 2006: 692).

Ardió en las llamas d'Eta Alcides fiero,  
 que desdeñó, el valor nunca vencido  
 de su inmortal espíritu encendido,  
 quedar mortal, sugeto al común fuero.

Tal yo, qu'en la serena lumbre muero  
 de mi Estrella inflamado, aunq'el perdido,  
 dolor me trae, mísero, rendido,  
 eterno en su vigor vivir espero.

Mas ¡cuánto desigual es nuestra suerte,  
 qu'el veneno acabó su fuerte pecho,  
 i d'el error nació su grande gloria;  
 pero mi Luz no se preció en mi muerte;  
 i yo, en sus rayos vivo incendio hecho,  
 perpetua ofresco al tiempo esta memoria.

Aunque antecedente del poema de Quevedo, se observan diferencias en el tratamiento figurado del mito de Hércules que escogió Herrera. Ello no implica que sus *Anotaciones* no ejercieran una fundamental influencia al valorar como fuentes las tragedias de Séneca, y en este caso, el relato que ofrecía en su *Hercules Oetaeus*. En la anotación desarrollada para contextualizar el sentido que tenía el fuego de Hércules en la elegía I de Garcilaso, v. 253, poema que este dedicaría al duque de Alba «en la muerte de su hermano Bernaldino de Toledo», dice Herrera lo siguiente:<sup>18</sup>

El fuego de Ércules, que después de la muerte quedó divino i immortal, es aquel santo fuego que destruye i consume en las almas todo lo que ai de mortal i vivifica y haze hermosa aquella parte celeste que primero estava mortificada i sepultada del sentido, como dize el Conde Baltasar Castellón en el *Libro 4*. I este fuego es el amor de la belleza divina.

Quevedo, como los poetas que se desarrollaron artísticamente después de 1580, fecha de la publicación de las *Anotaciones* de Herrera, fue lector atento de esta obra a pesar de las controversias en las que se vio envuelto por diversos motivos, algunos políticos. Lo cierto es que esta obra filológica de Herrera funcionó como una autorizada poética hasta que Gracián codificara en su *Agudeza y arte de ingenio* los principios que guiaron el desarrollo del arte barroco.

<sup>18</sup> Herrera (ed. 2001: 610-611 y ss.).

## DE SIERPES, AMADAS Y OPUESTAS INTERPRETACIONES DE LOS SÍMBOLOS

Fue característico, aunque, sin duda, no privativo, de un autor del siglo XVII, Quevedo en este caso, centrar la escritura poética en el juego intertextual de textos clásicos y petrarquistas y aún más, añadir en algunos poemas a este entramado de citas, juegos interdiscursivos de textos literarios y científicos o históricos diversos. Lo observamos, otra vez, en un soneto transmitido solamente en los impresos del *Parnaso*, del que no nos ha llegado ningún manuscrito, que no anotó González de Salas y que tampoco puede fecharse con exactitud. Es el soneto 464 (Quevedo, 1968), que lleva el epígrafe *Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora*.<sup>19</sup>

Esta víbora ardiente, que enlazada,  
peligros anudó de nuestra vida,  
lúbrica muerte en círculos torcida,  
arco que se vibró, flecha animada,  
    hoy, de médica mano desatada,  
la que en sedienta arena fue temida,  
su diente contradice y la herida  
que ardiente derramó, cura templada.  
    Pues tus ojos también con muerte hermosa  
miran, Lisi, al rendido pecho mío,  
templa tal vez su fuerza venenosa;  
    desmiente tu veneno ardiente y frío;  
aprende de una sierpe ponzoñosa,  
que no es menos dañoso tu desvío.

En el *Canzoniere* de Petrarca y en la obra de los petrarquistas italianos y españoles aparecen no pocas veces metáforas que relacionan un sujeto humano con animales a partir de rasgos semánticos comunes. Muchas de estas figuras se apoyan en imágenes frecuentes en los bestiarios antiguos, medievales y renacentistas, entre las que ocupó una posición obviamente importante la serpiente, el áspid o la víbora, también central en la tradición bíblica.<sup>20</sup> Ahora bien, como era también corriente en el pensamiento simbólico, la figura del ofidio podía ser interpretada positiva o negativamente; causante de muerte, del veneno se sacaba, sin embargo, el antídoto o triaca que lo eliminaba, y así lo indicaba ya Covarrubias, *s. v. triaca*: «es un medicamento eficacísimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar los más dellos venenosos, que remedia a los que están emponzoñados con qualquier género de veneno». El dato aparece comentado en algunas polianteadas del siglo XVI, la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, por ejemplo, prueba de que la noticia científica había gozado de amplia divulgación.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Corresponde al núm. 126 de la antología anotada de Schwartz y Arellano (1998: 211-212).

<sup>20</sup> Sobre otra variante de los motivos de la víbora, *cf.* Egido (1994).

<sup>21</sup> *Cf.* Mexía (ed. 2003: 596-600): «La víbora es un género de serpiente o culebra... de los ponzoñosos que Dios crió, porque una picadura muy pequeña mata los hombres. Pero, como el sumo saber de Dios no hizo cosa sin provecho, con

Ahora bien, en los textos poéticos de Petrarca y de los petrarquistas la serpiente se presenta en varias manifestaciones. Por un lado, encontramos variaciones de la tópica frase virgiana, «latet anguis in herbis», aplicada a la descripción del peligro que acecha escondido. Por el otro, representa al amor eterno en la figura del círculo del *ouroboros*, y así la reencontramos en el emblema «Amor aeternus» de Vaenius. Al mismo tiempo, es frecuente comparar a la amada, u otros afectos del ánimo, con serpientes. Pilar Manero ya recogió unos versos de Girolamo Mentouato, en los que se la llama «empia serpe crudel»; Francisco de Aldana designa metafóricamente a la amada como «sierpe» y «tigre», a la vez; Luis Barahona de Soto, como «áspide terrible». <sup>22</sup> Paul Julian Smith, por su parte, recuerda que la metáfora *amada = sierpe* es frecuente en *La Lira* de Giambattista Marino, autor en quien, como lo ha demostrado, se inspira frecuentemente Quevedo para componer su poesía amorosa. <sup>23</sup>

El punto de partida de este soneto quevediano, por tanto, es la recreación de una metáfora tópica petrarquista: la crueldad de la amada desdeñosa permite compararla a una víbora. Si la amada es sierpe y mata con la vista —no hace falta insistir, creo, en la función que tenían los ojos en la filografía neoplatónica, tópico recogido en toda la poesía amorosa de contexto petrarquista, de Garcilaso a Lope de Vega y Quevedo y también registrado en la colección de Vaenius—, puede pedírsele que aprenda de la víbora a morigerar su crueldad, es decir, su veneno, reconsiderando el daño que ocasiona al amante con su *desvío* ('ceño, desapego'). Los tercetos, pues, desarrollan el pedido tripartito del amante —*templa, desmiente, aprende*— representado este por sinécdoque con la frase *al rendido pecho mío*, en recuerdo de unos famosos versos del soneto II de Garcilaso. <sup>24</sup> El veneno amoroso, como el de la víbora, resulta descrito mediante dos opuestos semánticos: es *ardiente*, como el efecto que causa, y *frío*, como el ofidio que lo produce. Este juego de opuestos parecería resumir, en el plano retórico, sus rasgos antitéticos presentados en los cuartetos: el veneno mata y cura.

En efecto, el *exemplum* de la sierpe ponzoñosa es el que se ofrece a la amada, *sierpe* metafórica, por su crueldad, y porque mata figuradamente al amante, según la tradición poética y filográfica. Quevedo escoge para el primer verso la figura de *evidentia*: la voz que enuncia el soneto, mediante un déictico, señala la presencia del objeto (*Esta víbora ardiente*), recreando, así, la estructura escogida por Giambattista Marino para el soneto que Quevedo leyó e imita en algunas imágenes:

Questa, dele cui polpe opra vitale  
Compon medica man, Vipera ardente

.....  
toda su malicia y ponzoña, se aprovechan los hombres della para algunas medicinas y enfermedades... *De manera que viva, mata; y muerta, sana...*» (III, cap. 11).

<sup>22</sup> Cf. Manero Sorolla (1990); para otros ejemplos véase Quevedo (ed. 1998: 211).

<sup>23</sup> Cf. Smith (1987: 137).

<sup>24</sup> Cf. Garcilaso de la Vega (ed. 1995), soneto II, vv. 7-8: «para que solo en mí fuese probado / cuándo corta una espada en un rendido».

Per le Libiche vie volò sovente  
Animatta saetta, e vivo strale.  
Ma se più d'una piaga aspra, e mortale  
Aperse già col velenoso dente,  
Fatta or nova d'Achille hasta pungente  
Porta schermo al velen, salute al male  
Quì lo sguardo crudel talhor girate  
O voi che vaghe sol del'altrui sangue  
Sempre sempre ferite, e non sanate.  
E siavi almen, di chi trafitto langue  
ad imparar pieta, Donne spietate,  
Nela scola d'Amor maestro un'Angue.<sup>25</sup>

En efecto, la metáfora, en aposición al lexema *víbora*, que la compara con una flecha (*flecha animada*), transcribe el sintagma de Marino: *animata saetta*. Del mismo modo, cuando el texto quevediano ofrece: *la que en sedienta arena fue temida, / su diente contradice*, nos encontramos con otra recreación del texto de Marino: *nel velenoso dente*. Mediante una hipálage, el adjetivo *sedienta* modifica *arena*, y *diente*, por sinécdoque que recrea la de su fuente, se refiere a *víbora*, ya que, según explicaban los diccionarios, *Autoridades*, por ejemplo, «(la víbora tenía el veneno) dentro de unas vejiguillas muy sutiles, con que tiene cubiertos cuatro dientes o colmillos... con los cuales hiere».

Sin embargo, a la hora de describir figuradamente esta víbora, que es *ardiente* por hipálage, ya que se decía que el efecto del veneno era causar calor, parece imponérsele a Quevedo el recuerdo de otras serpientes que proceden de la obra de dos de sus autores favoritos: Ovidio y Lucano. De las *Metamorfosis*, III, 41-42, escoge una sección que describe al enorme ofidio que mató Cadmo en Boecia:

Ille uolubilibus squamosos nexibus orbes  
Torquet et inmensos saltu sinuator in arcus;<sup>26</sup>

Estos versos parecen generar la metáfora quevediana: *arcó que se vibró*, 'que se movió'. En cambio, el concepto metafórico que hace ver a la víbora como *lúbrica muerte en círculos torcida*, puede haber resultado del entrecruzamiento de la cita de Ovidio y de la descripción de la serpiente *iaculus* en el catálogo que ofrecía Lucano, en su *Farsalia*, IX, 822-823:

Ecce procul saeuus sterilis se robore trunci  
torsit et immisit (iaculum uocat Africa) serpens  
perque caput Pauli transactaque tempora fugit.

---

<sup>25</sup> Pertenece a los «Capricci» del libro III de *La Lira*, y fue señalado ya por Smith (1987: 137), quien cita el poema de Marino.

<sup>26</sup> Ovidio (ed. 1977: 70).

La víbora es, por hipálage, *muerte*, ya que la produce. Quevedo le aplica, sin embargo, el latinismo *lúbrica*, ‘resbalosa’, que solo podría combinarse con su designación literal. Finalmente, el sintagma *muerte torcida en círculos*, combina, nuevamente, abstractos y concretos, recogiendo en *torcida en círculos* la imagen visual que, tanto Ovidio como Lucano, centran en el verbo *torqueo* para redesccribir los movimientos del cuerpo del reptil.

Estos sonetos del *Canta sola a Lisi* cifran, creo, lo que constituía, generalmente, el proceso de producción textual de un poema en la literatura renacentista y barroca. Las prácticas retóricas que describió cuidadosamente Baltasar Gracián enseñaban a ensamblar citas y alusiones, que el nuevo poeta imitaba en su enunciado, combinándolas, como la abeja que liba en muchas flores —decía Bartolomé Leonardo de Argensola—, escuchando hablar a los predecesores de un género escogido, que iban guiando su paso. Seleccionaba del repertorio de *topoi* aquellos con los que se había identificado por sentirlos cercanos ideológicamente, o porque los consideraba condición necesaria para expresarse en la *voz* que había decidido construir. Lo auxiliaban en el ensamblaje de conceptos los principios lógicos, dialécticos, o retóricos, en los que había sido socializado desde temprana edad. Creía expresarse cuando encontraba la manera de emular o superar a sus modelos y probablemente veía en ello una confirmación de su individualidad. A esta conclusión llega, al menos, quien se acerca a la poesía de los siglos áureos desde una perspectiva historicista, quien se interesa por reconstruir el imaginario de una época ya lejana, quien se pregunta por la visión de los juegos del amor que nos legaron nuestros clásicos y quien considera que solo el Romanticismo logró poner un paréntesis a la poética de la *imitatio*, que había sido también constitutiva de las prácticas retóricas de Grecia y Roma y que parecería volver a manifestarse, aunque con otras características, en la literatura moderna y posmoderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1981), «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 497-580.
- EGIDO, Aurora (1994), «Las serpientes entrelazadas en un soneto de Lope de Vega», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*), I, 361-374.
- EGIDO, Aurora (1996), *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza.
- EGIDO, Aurora (2000), *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia.
- EGIDO, Aurora (2014a), «La Agudeza ante la mitología clásica», en *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Gracián*, Barcelona, Acontilado, 105-143.
- EGIDO, Aurora (2014b), *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, RAE.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1999), *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos.

- GRACIÁN, Baltasar, *El Discreto*, ed. A. Egido, Madrid, Alianza, 1997.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, ed. Luis Sánchez Laílla, introd. Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2001.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. facsímil con estudios preliminares de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», 2009, 3 vols.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 2006.
- LAPLANA, José Enrique (2003), en A. Egido, F. Gil Encabo y J. E. Laplana, eds., «Arte de erudición», en *Congreso Internacional Baltasar Gracián: Pensamiento y erudición*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», I, 257-287.
- MANERO SOROLLA, Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
- OVIDIO, *Metamorphoses*, ed. Frank Justus Miller, London-Cambridge, William Heinemann, 1977, 2 vols.
- PROPERCIO, *Elegías*, eds. Antonio Tovar y María A. Belfiore Mártire, Madrid, CSIC, 1984.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1968.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito Cristiano, Canta solo a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi. (Erato: Sección segunda)*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, EUNSA, 2013.
- SCHWARTZ, Lía (1992), «De la erudición noticiosa. El mito de Acteón en la poesía áurea», en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 551-561.
- SCHWARTZ, Lía (2003), «Gracián y los cánones», en A. Egido, F. Gil Encabo y J. E. Laplana, eds., *Congreso Internacional Baltasar Gracián: Pensamiento y erudición*, Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», I, 551-561.
- SÉNECA, *Tragédies*, ed. Léon Herrmann, París, «Les Belles Lettres», 1961.
- SMITH, Paul Julian (1987), *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.