

# Modelos femeninos en la poesía de Quevedo<sup>1</sup>

Ignacio Arellano  
GRISO (Universidad de Navarra)  
Edificio Bibliotecas  
31009 Pamplona  
iarellano@unav.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 16, 2012, pp. 47-63]

No hace falta rastrear mucho en la bibliografía quevediana (que coincide a menudo con cierta imagen tópica del personaje) para encontrar férreas opiniones sobre su acerba misoginia y su antifeminismo. Dando unos pocos ejemplos al azar, estudiosos como Durán subrayan la feroz misoginia quevediana; Jammes habla de la misoginia total y absoluta de Quevedo; Ayala no conoce otro ejemplo comparable a la saña de Quevedo; para Carreira Quevedo es «personaje nada recomendable, reaccionario, xenófobo, antisemita, misógino»<sup>2</sup>; de «misógino redomado» lo califica Paul Julian Smith en un texto que denuncia interpretaciones a su juicio aberrantes de la poesía quevediana<sup>3</sup>; Querillacq dedicó un libro entero al tema<sup>4</sup>, y en más reciente y superficial artículo Song I. No niega<sup>5</sup> —sin argumentos— algunas ponderadas observaciones de Clamurro, para insistir en que

1. Una versión primera de este trabajo se expuso en forma oral en la mesa redonda del congreso internacional «La mujer en Quevedo» de la Fundación Francisco de Quevedo, La Torre de Juan Abad, 10-11 septiembre 2010.

2. Durán, 1978, p. 16; Jammes, 1967, p. 61; Ayala, 1969, p. 40; Carreira, 2000, p. 92.

3. Smith, 1987, p. 177: «Quevedo, arrant misogynist, is acclaimed by twentieth-century liberals for the sincerity of his love; Quevedo, the poetic craftsman, is promoted as a model of unmediated self-revelation; Quevedo, the unrepentant conservative (in poetics as in politics), is hailed as a revolutionary innovator».

4. Querillacq, 1987.

5. Song I. No, 2005, pp. 4-5, donde escribe que «La explicación de Clamurro exhibe una perspectiva parcial y superficial del discurso quevedesco, ya que su interpretación se genera desde una tendencia recalcitrante, en la que se cree que la literatura no necesariamente refleja el contexto histórico o político de una época dada». Pero Clamurro no niega realmente las dimensiones históricas o políticas de los *Sueños*, sino que pone de relieve el contexto literario y moralizante de sus sátiras («Quevedo's frequent satire of women is not an attack on women *per se* [...]. Nor is it exclusively an attack on some sector of woman-kind—i.e., those women totally absorbed in a world of cosmetic vanity. Rather the satire of women is principally concerned, first, with the root problem of vanity itself, something which drives men as well as women, to foolish extremes, and second, the deception (engaño), a deliberate product of the triumphs of cosmetic artifice» (Clamurro, 1991, p. 92).

Quevedo es un misógino arraigado a su ideología conservadora, por lo que insiste a las mujeres a volver atrás [*sic*], al pasado perdido, donde los valores morales eran los principios de la añorada patria...<sup>6</sup>.

No se trata, ciertamente, de negar esa misoginia, sino quizá de colocarla, por un lado, en el marco algo más amplio y variado de los modelos femeninos presentes en la obra de Quevedo, y por otro en el de los correspondientes géneros poéticos, obedientes a determinadas convenciones, tradiciones y fuentes de inspiración.

Al ocuparme hace tiempo de la poesía satírica y burlesca<sup>7</sup> de Quevedo hube de analizar la misoginia y lo que Mas, en un estudio clásico<sup>8</sup>, llamó «la caricatura de la mujer, del amor y del matrimonio». Recordaba al inicio de mi análisis que teóricos e historiadores de la sátira, como Hodgart<sup>9</sup>, destacaban la alternativa de alabanza y ataque a la mujer como una constante tan antigua como la literatura misma, y que en el caso de Quevedo se acumulaban distintos enfoques y distintas corrientes, desde la sátira latina a los padres de la Iglesia, sin faltar la rica tradición misógina medieval, que por distintos motivos atacaban a la mujer. Una cuestión importante atañe al sentido de esta sátira de la mujer, que también era inevitable plantearse; escribía en ese trabajo<sup>10</sup>:

El sentido de esta sátira del amor y la mujer suele interpretarse desde perspectivas psicológicas o culturales: Francisco Ayala, por ejemplo, ve en Quevedo una timidez y pudor hipersensibles que provocan la agresión preservadora de la intimidad: el pudor tiende a la ocultación del cuerpo y conduce a la sublimación de la poesía seria, pero también al alarde impúdico de la burlesca. Semejante intención protectora (y casi vengativa) contra supuestos desvíos de damas y las que el cojo, y fracasado social y políticamente, Quevedo pudo amar con ternura, sirve a García Berrio, para explicarse la acerba misoginia de su poesía.

Probablemente la posición de Mas responda mejor a la complejidad del tema: si la misoginia de Quevedo puede venir de amar excesivamente a las mujeres para su conciencia cristiana y sentido del pecado (y de este modo constituir una incitación ascética al desengaño), hay que recordar también la vigencia en la sátira universal de este tema. Los moldes y parámetros del género literario que nos ocupa explican buena parte de estos elementos. Complejos psicológicos, presiones religiosas y culturales, sátira de costumbres corrompidas y, no se olvide, intención estética y lúdica burlesca, están en la base de la degradación de lo erótico que acabo de comentar. Una interpretación unilateral resultaría simplificadora: burlas y veras alternan en diversas proporciones según los momentos: en la sátira de Quevedo hay

6. Song I. No, 2005, p. 15.

7. Arellano, 1984.

8. Mas, 1957.

9. Hodgart, 1969, pp. 79-80.

10. Arellano, 1984, pp. 74-75. Para localizar los pasajes de los estudiosos citados remito a mi libro, donde se hallarán más referencias que ahora no me son imprescindibles y citas de los críticos mencionados.

«au moins autant de facéties que de fureur sacrée»<sup>11</sup>; unas y otro llevados al extremo de la estilización ingeniosa.

Creo, en efecto, que el extraordinario vigor expresivo de Quevedo ha influido en los juicios de la crítica —proclive a interpretar la eficacia literaria de sus ataques como manifestación de su propio pensamiento y sentimiento—, y que Mas plantea un aceptable punto de vista al señalar diversas facetas en la misoginia del poeta (o mejor en la misoginia de su obra literaria). García Berrio, por otro lado, comenta la imposibilidad de encontrar en este punto las ideas y afectos auténticos de Quevedo, contrarios en la sátira y en la tierna composición petrarquista<sup>12</sup>.

Riandère<sup>13</sup> muestra un prudente acercamiento que a mi juicio responde bien a la realidad textual de la obra de Quevedo: sería necesario distinguir (lo que no siempre es fácil) lo que es propio de Quevedo y lo que es propio de la sociedad de su tiempo, y además «faudrait-il s'interroger sur le sens exact de cette misogynie quévédienne». Son interesantes las puntualizaciones de Riandère sobre la ausencia de ataques a mujeres históricas concretas, el cultivo estricto de la sátira de tipos, y la abundante sátira de tipos masculinos:

On notera qu'à ces figures féminines correspondent souvent des figures masculines analogues, les unes et les autres représentant, d'une oeuvre à l'autre, les deux faces d'un même type de conduite erronée: dans ce cas, ne faudrait-il pas parler de misanthropie de Quevedo, plutôt que de misogynie?<sup>14</sup>.

Hay, pues, que contemplar el tratamiento de la mujer —como sucede con otros temas— en el marco de las convenciones genéricas y los modelos de la mimesis quevediana. En este sentido se pueden examinar los sectores de la poesía moral (satírica en estilo serio), la religiosa, la cortesana o de circunstancias, la amorosa y la satírica burlesca. En cada área se hallarán tratamientos diferentes y hasta contrarios (que no contradictorios), y se notará en el conjunto una complejidad de modelos femeninos según un panorama que solamente apuntaré en estas páginas, sin entrar en análisis específicos de los poemas ejemplares de cada sector.

En la poesía moral, como hace notar Riandère<sup>15</sup>, hay muy escasa sátira de la mujer. En realidad no hay en este territorio una verdadera línea temática misógina: a Quevedo no le interesa atacar especialmente los vicios de las mujeres, sino actitudes defectuosas y corrupciones humanas en general. En las raras composiciones que pudieran pertenecer a esta categoría se advierten peculiaridades que matizan la carga misógina.

11. Mas, 1957, p. 12.

12. García Berrio, 1968, p. 13.

13. Riandère, 1994. Cita siguiente en p. 167.

14. Riandère, 1994, p. 169, nota 7.

15. Riandère, 1994, p. 169.

El soneto 78<sup>16</sup> se dedica a una adúltera a quien reprende «la circunstancia de su pecado», esto es, el exhibicionismo desvergonzado de su adulterio, que practica sin disimulo:

Sola en tí, Lesbia, vemos que ha perdido  
el adulterio la vergüenza al cielo,  
pues licenciosa, libre y tan sin velo  
ofendes la paciencia del sufrido (vv. 1-4).

Aunque hay alguna actualización estilística, el poema, como apunta González de Salas<sup>17</sup>, «es imitación muy expresa de Marcial, lib. I, epig. 35», es decir, un ejercicio de emulación de un modelo privilegiado, en el cual Quevedo, curiosamente, se esfuerza por suavizar algunos detalles, como señala Candelas<sup>18</sup>:

En este caso Quevedo suaviza el verso procaz con que concluye el epigrama: «*deprendi veto te, Lesbia, non futu*»: se aprecia, pues, la voluntad de Quevedo de superar el estilo bajo del epigrama mediante la restricción léxica de ciertos vocablos.

Los dos sonetos dedicados a la famosa ramera Frine (núms. 102, 103) no pueden considerarse sátiras misóginas.

El primero recuerda la anécdota según la cual Frine emplea sus ganancias en hacer una estatua de Venus de oro, de modo que los atenienses se ven obligados a adorar una imagen que les recuerda su pecado y su locura, ya que (como vuelve a anotar González de Salas) añadió en la basa de la estatua la inscripción «*Ex graecorum intemperantia*»<sup>19</sup>. El soneto, más que ataque a la hetaira es una denuncia de la lascivia de los griegos («veneren, pues les cuesta seso y vidas / los griegos su pecado y su locura»). El epígrafe del poema (sea de Quevedo, sea de González de Salas) sugiere que el empleo de las ganancias en la estatua es manifestación del arrepentimiento y penitencia de Frine: «Toma venganza de la lascivia la penitencia de la riqueza desperdiciada».

El segundo reelabora otra historia antigua<sup>20</sup>: Frine, con su riqueza, reconstruye los muros de Tebas que había derribado Alejandro Magno:

16. Me referiré a la numeración en *Poesía original*.

17. Nota en su edición de *El Parnaso español*.

18. Candelas, 1999, p. 72.

19. Según Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos*, VI, 29, esta inscripción no la puso Frine sino el filósofo Diógenes: «Habiendo Friné dedicado en Delfos una Venus de oro, Diógenes le puso esta inscripción: Se hizo de la incontinencia de los griegos». Otras fuentes la atribuyen a Crates el cínico. No viene al caso ahora dilucidar este punto, y me limito a recoger la lectura de González de Salas, lector muy competente de Quevedo.

20. La recoge Ateneo de Naucratis, *Banquete de los eruditos*, XIII, 59, citando a Calistrato, *Sobre las heteras*.

Tú, que fuiste prisión de los tebanos,  
eres defensa a Tebas, que yacía  
cadáver lastimoso de estos llanos (v. 9-11).

Más que vituperio se podría leer como elogio. El soneto comienza con estos versos:

Frine, si el esplendor de tu riqueza  
a Tebas dio murallas bien seguras,  
tantos padrones cuenta a tu hermosura  
cuantas piedras se ven en su grandeza.

Una referencia pasajera reducida a la mención del último terceto —el resto se puede aplicar simplemente a la crítica de la vanidad y la avaricia— hay en el 106 a la vanidad de Floris, a quien se recomienda adornar la garganta mejor con la templanza que con las perlas («Floris, mejor con la templanza puedes /adornar tu garganta, que con rara /perdición rica que del Ponto heredes»).

Nada relevante en cuanto a la actitud misógina es el 110, cuyo título explica que va dirigido contra las beatas y monjas hipócritas. Salvo la mención del velo (v. 8) que pudiera apuntar a estas categorías femeninas, todo el soneto se mantiene en un nivel general de denuncia de la hipocresía, no específicamente femenina<sup>21</sup>:

No digas, cuando vieres alto el vuelo  
del cohete, en la pólvora animado,  
que va derecho al cielo encaminado,  
pues no siempre quien sube llega al cielo.  
Festivo rayo que nació del suelo,  
en popular aplauso confiado  
disimula el azufre aprisionado,  
traza es la cuerda y es rebozo el velo.  
Si le vieres en alto radiante,  
que con el firmamento y sus centellas  
equivoca su sitio y su semblante;  
¡oh, no le cuentes tú por una dellas!  
Mira que hay fuego artificial farsante,  
que es humo y representa las estrellas.

La única evocación de lo que se puede considerar propiamente un modelo femenino en la poesía moral de Quevedo es positiva y se halla en la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares en su valimiento*

21. Anota Rey (ed. *Polimnia*, 1998, p. 287): «El soneto no contiene referencias precisas a la hipocresía y menos a monjas y beatas. O González de Salas se excedió en su explicación o conocía la verdadera y algo enmascarada intención de Quevedo. La mención a monjas y beatas desapareció en la edición de 1652».

(núm. 146). Se trata aquí de la matrona antigua (que se contrapone a las «damas» modernas, estas sí satirizadas, aunque muy de paso), modesta, varonil y severa<sup>22</sup>:

Hilaba la mujer para su esposo  
la mortaja primero que el vestido;  
menos le vio galán que peligroso.  
Acompañaba el lado de el marido  
más veces en la hueste que en la cama;  
sano le aventuró, vengole herido.  
Todas matronas y ninguna dama,  
que nombres de el halago cortesano  
no admitió lo severo de su fama. (vv. 58-66)

En resumen, la misoginia quevediana no encuentra acomodo en este ámbito de su poesía: no resulta, sin duda, pertinente a la organización del género y Quevedo no se siente impulsado a integrar ese enfoque en su temática.

Algo parecido sucede en la poesía religiosa. Si se tiene en cuenta el complejo de tradiciones doctrinales auriseculares resulta explicable en los poemas religiosos de Quevedo la presencia de tres personajes femeninos nucleares (uno positivo, otro negativo y otro bifronte), aunque en proporción muy diversa.

La figura femenina predominante es la Virgen, evocada en su condición de modelo de perfecciones, virtudes excelsas y madre dolorosa del Redentor. En el salmo 24 del *Heráclito cristiano* (núm. 36) se ponderan las lágrimas y el dolor de la Virgen, «sacra tórtola viuda» (v. 38), que vierte «un tesoro de perlas» (v. 40). Se alude a su Inmaculada Concepción («paloma sin hiel» a quien no toca la culpa, v. 55) y se describe según la imaginería de la Dolorosa, traspasada de flechas o espadas, tan importante en el Siglo de Oro<sup>23</sup>. Otros poemas como el 155, 156, 176 y 196 se dedican enteramente a la Virgen. Al lado de sus copiosas lágrimas por la muerte de su Hijo se subraya también su fortaleza frente a otras madres que mueren de dolor en parecidas circunstancias, explorando ingeniosas antítesis y correspondencias («Pues aunque fue mortal la despedida / aun no pudo de lástima dar muerte / muerte que solo fue para dar vida», núm. 155, vv. 12-14). El 156 defiende la Inmaculada Concepción, tema de actualidad que provoca grandes polémicas y muchos alegatos piadosos en la época<sup>24</sup>. En el 176 sobre

22. Para algunas observaciones pertinentes sobre este modelo y sus ramificaciones folklóricas ver Delpéch, 1994.

23. Ver para la iconografía mariana del Siglo de Oro en relación con los modelos femeninos, Civil, 1994.

24. La Inmaculada Concepción de la Virgen no había sido aún declarada dogma de fe, pero había una fuerte corriente favorable al argumento de que Dios liberó a María del pecado original a causa de los méritos de Cristo, con vistas a su maternidad. Fue el franciscano Juan Duns Scoto (1270-1308) quien formuló esta doctrina, llamada de la

la palabra de Cristo en la cruz «Mujer, he ahí a tu hijo; hijo, he ahí a tu madre» la Virgen se contrapone al segundo modelo —este negativo—, el de Eva, contraposición tópica<sup>25</sup>:

Eva, siendo mujer que no había sido  
madre, su muerte ocasionó en pecado  
y en el árbol el leño a que está asido,  
y porque la mujer ha restaurado  
lo que solo mujer había perdido,  
mujer la llama y madre le ha prestado (176, vv. 9-14).

El 196, a la natividad de la Virgen, puesto en boca de la Virgen niña, repasa una serie de virtudes (castidad, humildad, etc.) adaptando pasajes de la Escritura sobre la Sabiduría divina (principalmente de *Proverbios*, 8, 22-23 y *Eclesiástico*, 24, 5).

La tercera figura es la de María Magdalena, primero pecadora y luego arrepentida. En el poema 193 se evoca su arrepentimiento y su belleza, a través de la mención de su cabello de oro con el que enjuga los pies de Cristo («Soltó del oro crespo la melena», v. 5).

No hay mucho más, salvo la descripción de la Esposa sacada del *Cantar de los cantares* en el poema 198, que recoge fragmentos de traducciones y paráfrasis del libro bíblico.

Nada, pues, que reseñar en el terreno de la misoginia, y pocos materiales para establecer modelos femeninos se hallan en este conjunto. Lo más notable son las elaboraciones ingeniosas a propósito de los motivos habituales, pero es evidente que en la poesía religiosa de Quevedo la mujer, salvo la Virgen, no desempeña un papel destacable.

El área de la poesía cortesana o de circunstancias no necesita tampoco de un análisis exhaustivo para confirmar que las convenciones de un género son fundamentales para el tratamiento de un determinado tema: todos estos poemas son de elogio y sería ocioso buscar en

redención preservativa, siguiendo a su maestro Guillermo de Ware: fue conveniente (por su divina maternidad) que la Virgen María fuera inmune del pecado; pudo tener (por el poder de Dios) esa inmunidad; por consiguiente la tuvo. La Inmaculada Concepción la defienden muchos escritores del Siglo de Oro: Calderón sobre todo en el auto *La hidalga del Valle* (de 1640, representado en un acto en desagravio por un libelo contra la pureza original de María, que apareció en Granada, cuando la Inmaculada Concepción todavía no era dogma de fe, pero ya era defendida por la mayoría de los teólogos); también Lope de Vega, auto de *La Concepción de Nuestra Señora* (ed. moderna de C. C. García Valdés, 1991; García Valdés aduce en ese trabajo numerosas referencias de obras y escritos coetáneos sobre la Inmaculada Concepción, tema muy de actualidad en la época). Ver diferentes pronunciamientos del Magisterio en Denzinger, núms. 734, 792, 1073, 1100, 1641... especialmente la definición de Pío IX en la bula *Ineffabilis Deus* (del 8 de diciembre de 1854), Denzinger, núm. 1641.

25. Ver Arellano, 2000, s. v. *Eva*: «Denunciada como el intermediario del demonio tentador de Adán, sobre Eva recayeron la culpa original y el castigo del destierro del jardín del Edén. Según la exégesis tradicional, María, madre de Cristo, el nuevo Adán, es la nueva Eva que rescata a los hombres de la culpa original (Reyre)».

ellos manifestaciones misóginas. Es, por otra parte, el único sector de la poesía quevediana donde aparecen mujeres concretas, históricamente identificables. No le preocupa, sin embargo, al poeta, el retrato personal y detallado, sino la descripción general, intercambiable, sobre la base de motivos tópicos, entre ellos la imaginiería petrarquista para la belleza, que desarrollará sistemáticamente en la poesía amorosa.

En una docena de composiciones hallamos información sobre este modelo de la dama de alta estirpe, bella y virtuosa, casi siempre en forma de epitafio o túmulo en ocasión de la muerte de una aristócrata. La reina Isabel la Católica (núm. 202), la infanta doña María (núm. 204), la reina Isabel de Borbón (núm. 235), la duquesa de Lerma (núms. 241), la de Nájara (núm. 254), la infanta sor Margarita de Austria (núm. 260), la marquesa de Villamaina (núm. 265), y otras damas de la nobleza (ver núms. 268, 269, 278, 290), suman una serie de perfecciones y reciben una serie de alabanzas centradas casi siempre en su sangre generosa, su hermosura vencedora de la luz del sol, y su discreción. Los motivos más abundantes son los relativos a la belleza, expresados en hipérbolos del código amoroso que evocan el topos de la *descriptio*: baste el ejemplo de la reina en el poema de la *Jura del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos*:

En cuatro ruedas lirio azul venía,  
reina que Francia dio a los españoles,  
de quien estudia luz mendigo el día,  
en quien aprenden resplandor los soles;  
para saber amanecer pedía  
Aurora a sus mejillas arreboles (núm. 235, vv. 97-102)

En alguna rara ocasión la circunstancia personal concreta da pie a rasgos más originales, como la virtud de la humildad que caracteriza a sor Margarita de Austria, que había profesado como monja descalza de san Francisco, vistiendo humilde sayal la que era, como recuerda González de Salas, «hija, nieta, hermana y tía de emperadores»: «y espléndido el sayal venció en el suelo / púrpura tiria y minas de oro hiladas» (vv. 6-7).

En cuanto a la «misoginia» que cabe esperar en la poesía amorosa se limitará a las quejas por la crueldad y desdén de la amada, que provoca en el amante un sufrimiento que alcanza en Quevedo una violencia extraordinaria, pero los locutores poéticos no expresarán odio ni desprecio por la mujer en un programa antifeminista como el habitualmente atribuido a Quevedo.

¿Cuál es el modelo de mujer en el corpus amoroso quevediano?<sup>26</sup>

En lo relativo al aspecto físico, la poesía amorosa del Siglo de Oro se fija en la hermosura corporal desde un punto de vista primordialmente platónico, y establece un modelo de belleza manifestado sobre todo en

26. Utilizo aquí algunas consideraciones y ejemplos de Arellano, 1997, que me parecen pertinentes.



el retrato o topos de la *descriptio*. Este modelo de retrato es muy tópicos (cabello de oro, rostro de nieve, rosa y jazmín, labios de coral y clavel, etc.) y no me detendré en él<sup>27</sup>. Pero conviene subrayar que a Quevedo no le interesa mucho el retrato en sí, y que la *descriptio* es solo una base para elaboraciones ingeniosas. Los pocos elementos seleccionados (cabello, ojos y labios, con algún relámpago de dientes), van asociados casi siempre a circunstancias concretas que permiten la agudeza, generalmente en conceptos de proporción o improproporción (en términos de Gracián) con la circunstancia en la que se sitúa a la dama: mordiendo un clavel (núm. 303), con un fénix de diamante al cuello (núm. 305), cubriéndose los ojos con la mano (núm. 306), con la frente manchada el miércoles de ceniza (núm. 308), quemándose un rizo con una bujía (núm. 313), comiendo barro (núm. 320), coronada de claveles (núm. 339), etc.

La conceptuosa agudeza toma el dato descriptivo como punto de partida, no como objetivo central del locutor. Así, por ejemplo, en el 305<sup>28</sup>, Aminta trae al cuello una joya de diamantes en forma de ave fénix: el locutor establece una agudeza de proporción con la característica del fénix de quemarse para resucitar de sus cenizas, planteando una hipérbole según la cual el ave fénix de la joya mejora de incendio viniéndose a quemar en el fuego de la cabellera de Aminta (de oro fulgurante). Elaborando una agudeza de improproporción y una ingeniosa *variatio*, ofrece al fénix la posibilidad de cambiar de muerte, pereciendo en la nieve y no en el fuego (dos elementos antitéticos), nieve, claro, de las manos de Aminta:

Si viene a mejorar, sin merecello,  
de incendio (que dichosamente estrene)  
hoguera de oro crespo la previene  
el piélagos de luz de tu cabello.  
Si variar de muerte y de elemento  
quiere, y morir en nieve, la blancura  
de tus manos la ofrece monumento (vv. 5-11)

En el 308 Aminta lleva en la frente ceniza, el miércoles de ella. Aquí la ingeniosidad arranca de una circunstancia relacionada con la religión, que se profaniza, «divinizando» así a la amada. El motivo de la ceniza pasa de ser recuerdo del «*memento mori*» a constituirse en resultado del fuego del amor emanado de los ojos de la dama:

Aminta, para mí cualquiera día  
es de ceniza si merezco verte,

27. Los dientes son blancas perlas (303, v. 6), los labios rojos como claveles (303, vv. 7-8), coral, grana, o rubí (320, vv. 3-6), la mano blanca como la nieve (306, vv. 1, 13), la tez de nieve y rosas («En nieve y rosas quise floreceros», 307, v. 5), el cuello nieve (313, v. 8), el cabello sol y oro (313, vv. 9-11)...

28. Comento este poema y otros casos que aquí no recojo en Arellano, 1997.

que la luz de tus ojos es de suerte  
que aun encender podrá la nieve fría.

El soneto 482, dedicado a los bellos ojos de Lisi, resultaría solo a medias inteligible sin tener en cuenta la circunstancia concreta, que explica los juegos y alusiones ingeniosas:

También tiene el amor su astrología  
que acredita en efectos verdadera  
juzgando por tu cielo, en cuya esfera  
rigen familia ardiente noche y día.  
En ella la dorada monarquía  
más eficaz influye y reverbera:  
es tu desdén constelación severa  
y tu favor la que es benigna envía.  
Siempre con duplicado Sirio cueces  
las entrañas, haciendo hervir los mares  
y nadar llamas húmidas los peces.  
Dos soles que confinan en lugares  
miro en el Can, y con la luz que creces  
multiplica el Amor caniculares.

El poema utiliza la alegoría astrológica para referirse a los efectos de la belleza de Lisi (concentrada en sus ojos). Los astrólogos estudian los influjos de los astros para adivinar los sucesos, y la astrología de amor manifiesta los efectos de los astros (ojos luminosos) de Lisi; a diferencia de la astrología judicial, mentirosa y falaz, la astrología de amor se acredita verdadera. En la esfera celeste (metáfora de la propia hermosa Lisi) las constelaciones negativas «influyen» el desdén amoroso, y las propicias la benigna consideración del amante. El *duplicado Sirio* es metáfora de los dos ojos, calificados en el v. 12 de «dos soles». Pero ¿qué significa la mención precisa del Can y los caniculares? Podría pensarse que los caniculares (días de mayor calor del estío) aluden metafóricamente a los efectos abrasadores del amor: la estrella Sirio pertenece a la constelación del *Can maior*, de modo que el «duplicado Sirio» puede colocarse poéticamente, en efecto, en el Can. Recordaré rápidamente que los canes del cielo son dos: *Canis maior* y *Canis minor*, o Can y Canícula. En *Canis minor* destaca la estrella Procyon 'la que precede al perro' en alusión a *Canis Maior*. Pellicer acumula en su comentario del *Polifemo* gongorino información útil aunque indigesta, sin que falten la mención de Sirio o las noticias sobre los efectos de la canícula en los perros y la sed que les causa hasta hacerlos rabiar:

Dice vestido de estrellas porque el Can es una constelación celeste formada de dieciocho estrellas, según Ptolomeo, a quien cita Bernardo Cylleneo [...] Y en la lengua tiene otra estrella dicha Canis de los latinos o Alhabor de los árabes. Otra en la cabeza dicha Sirion: está en Cáncer en ocho grados y cuarenta minutos de longitud [...] El Can y la Canícula no son una misma

constelación: al uno llaman los griegos [...] Canis y al otro [...] Antecanis, que es Proción, a que los árabes dicen Algomeisa. Distínguelos Jorge Veneto [...] *In Cancri sexto vel septimo Canis maior ex natura Veneris, in decimoseptimo eiusdem est Canis minor* [...] Lo mismo Julio Firmico [...] Manilio [...] Plinio [...] Joviano Pontano [...] signo lucidísimo pero malicioso [...] en particular para los canes, por la sed que los causa hasta rabiar<sup>29</sup>.

La relación del Amor y su fuego con los canes del cielo parece justificada, pero la comprensión completa requiere la noticia que recoge el epígrafe: «Astrología del cielo de Lisi, con la ocasión de tener un perro en las manos arrimado al rostro»: de ahí la cercanía del duplicado Sirio al can. Los niveles alusivos y las correspondencias agudas se multiplican; el retrato tópico cede el protagonismo a los juegos conceptistas.

Incluso un poema que se basa en la estructura del retrato tópico y cuyo epígrafe es significativamente «Pintura no vulgar de una hermosura» (núm. 431) se construye sobre el eje de las sucesivas ingeniosidades, juegos de palabras, alusiones o conceptos de proporción e improporción: los dos primeros versos, por ejemplo,

Tus niñas, Marica,  
con su luz me asombran

contienen agudezas de improporción y ponderación misteriosa, porque ¿cómo es posible que con la luz *asombren*? (nótese la anátesis luz / sombra). La solución viene a través de la dilogía de *asombrar*, que significa ‘dar sombra’ y ‘causar admiración o susto’.

Las perlas de la boca, las rosas de la tez, el oro del cabello, la nieve de las manos, se repasan en los siguientes versos, sometiendo siempre los motivos a estas mismas elaboraciones conceptistas:

Rica y avarienta  
tienes esa boca,  
pues de risa y perlas  
nunca das limosna  
[...]  
El nevado fuego  
que tus manos forman  
ya amenaza hielos  
cuando rayos forja...

La exploración ingeniosa se prolonga en la serie de sonetos a hermosuras bizcas, tuertas, o ciegas, excluidas por el canon petrarquista, pero propicias a la hipérbole aguda: «A una dama bizca y hermosa» (315), «A una dama tuerta y muy hermosa» (316), «A otra dama de igual hermosura y del todo ciega» (317). Conviene a la hermosura ser

29. Pellicer, *Lecciones solemnes*, cols. 177-179.

bizca, porque si los dos ojos mirasen hacia un mismo lugar quedaría abrasado y su opuesto helado, ya que son soles («Si a una parte miraran solamente / vuestros ojos ¿cuál parte no abrasaran? / Y si a diversas partes no miraran / se helaran el ocaso o el oriente» 315, vv. 1-4); si la hermosa tuerta tuviera dos ojos, uno de ellos quedaría falto de súbditos, pues con solo uno señorea el mundo entero; la ciega, al ser vista, ciega ella misma los ojos de quienes la miran y provoca el mismo fuego que el dios Amor, también ciego, etc.

Destaca también otro rasgo típicamente quevediano en la evocación del modelo de la bella amada. Al comunicarse este a través de la mirada del locutor poético (el amante), marcada por el sufrimiento, la frustración y el desdén de la hermosa, a menudo ejerce una mirada vengativa, deslizada en ocasiones a la moralización. El *carpe diem* se convierte en recuerdo de la brevedad de la vida, contra la soberbia humana: la rosa, la flor del almendro, más que metáforas de la belleza son admoniciones morales

reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas  
de la hermosura y la soberbia humana  
que a las leyes de flor está sujeta (núm. 295, vv. 9-11).

Hasta llegar a la visión de la belleza destruida en el soneto «Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada», donde el locutor insiste en el proceso destructivo del tiempo y anuncia las visiones agresivas de la poesía satírica de tono burlesco:

pues cerca de la noche, a la mañana  
de tu niñez sucede tarde yerta,  
mustia la primavera, la luz muerta,  
despoblada la voz, la frente cana (304, vv. 5-8).

Otra venganza es la que hace la edad en hermosura presumida que muere «esto eres vieja, esotro fuiste hermosa» (núm. 338), visión de la vejez, que vuelve en la imitación de Anacreonte del 384 (aunque por el influjo de la fuente en este último poema hay una presencia más activa del *carpe diem* clásico):

En tu rostro divino  
ya se ven las pisadas y señales  
que del largo camino  
dejan los pies del Tiempo desiguales,  
y ya tu flor hermosa y tu verano  
padece injurias del invierno cano (vv. 13-18).

En la definición de la amada, hay elementos que no son propiamente físicos, y en los que se hace radicar la belleza superior: por ejemplo el movimiento, una forma inaprehensible que va más allá de la armonía,

según el 321 «No es artífice, no, la simetría». No estará de más recordar una versión burlesca en la que «Significa cómo la mayor hermosura consta del alma en el movimiento y en las acciones» (núm. 690), donde elogia el buen aire de Elvirilla cuyo movimiento hace relinchar a los apetitos (v. 55) y provoca nuevas transformaciones de Júpiter «o por verla menear / o por menearla el cofre» (vv. 63-64): la diferencia de tono viene provocada por el distinto género al que pertenecen ambos poemas y las distintas convenciones pertinentes.

Sea como fuere la *descriptio* de la hermosura física o de las acciones exteriores es secundaria frente a la etopeya de la dama cruel y desdeñosa bien reflejada en sonetos como el 354 que «Culpa lo cruel de su dama» o el 355 «Quéjase de lo esquivo de su dama», en los que la dama se compara con la dureza de la piedra o con una fiera embravecida. Pero, de nuevo hay que matizar: esta visión de la crueldad femenina señala fundamentalmente el dominio de la perspectiva del emisor: el desdén y crueldad marcan la percepción que de la dama tiene el amante. Lo que importa en estos poemas es la expresión del sentimiento doloroso que identifica al amor, no la denuncia misógina de la dureza femenina.

Hasta aquí, pues, no puede afirmarse que la poesía de Quevedo en los géneros examinados manifieste ninguna misoginia particular, ni el odio a la mujer caracterice su tratamiento de los modelos femeninos, que están relacionados con los rasgos de cada género o sector poético, y no son, por tanto, únicos ni exclusivos.

Claro está que las cosas cambian en la poesía satírica burlesca, donde todos los modelos de mujer —viejas, dueñas, pícaras, prostitutas, pidonas, alcahuetas, brujas...— son caricaturas degradadas. Podría argumentarse que la misma tendencia a la burla (tres cuartas partes de la poesía quevediana) expresa una actitud misógina, pero no hay modo de averiguar en qué medida los textos literarios reflejan la posición del poeta como individuo histórico. De cualquier modo lo que me interesa en esta ocasión no es la pregunta sobre las convicciones personales de Quevedo en relación a la mujer, sino señalar la variedad de los modelos femeninos que aparecen en su poesía.

Respecto a los modelos negativos de su sátira burlesca, muy estudiados por la crítica, resumiré algunas observaciones de trabajos precedentes<sup>30</sup>.

Todas las mujeres de este sector son enemigas del hombre, venales y adúlteras<sup>31</sup>, infieles y pedigüeñas. Encubren con la hipocresía su inclinación corrupta, como la cortesana que se retrata en actitud muy respetable, adornada de diamantes (aunque es «por dedentro más blanda que la cera» 633, v. 8) y con un gracioso perrito faldero «siendo sus faldas tales de ruines / que aún no la guardarán treinta mastines» (633, vv. 11-12). La «Sátira a una dama» (núm. 640) desarrolla el tema de

30. En especial Arellano, 1984.

31. Ver núms. 518, 521, 541, 549, 585, 633, 643, 645, 652, 699...

la deshonestidad femenina desde una perspectiva abstracta, a través de la caracterización moral, pero es mucho más frecuente el motivo de los virgos inhallables o contrahechos, *leit motiv* fundamental de toda la poesía burlesca, y que funde las líneas básicas de la impudicia, venalidad y fingimiento hipócrita, además de facilitar la aparición del tipo de la alcahueta; «deseo», dice el locutor del núm. 639 «ver desde que nací virgos y diablos, / y ni los diablos ni los virgos veo» (vv. 236-237).

La hipocresía y el engaño son patrimonio común de las distintas tipologías: falsas doncellas o busconas que venden por nuevo el sexto virgo (753), viudas verdes y santeras ermitañas (671, 705, 749...), mujeres artificiales hechas de postizos y cosméticos, tema tratado ya por Marcial<sup>32</sup>, y que toma nuevo impulso en el xvii:

Si no duerme su cara con Filena,  
ni con sus dientes come, y su vestido  
las tres partes le hurta a su marido,  
y la cuarta el afeite le cercena;  
si entera con él come y con él cena,  
mas debajo del lecho mal cumplido,  
todo su bulto esconde, reducido  
a chapinzanco y moño por almena,  
¿por qué te espantas, Fabio que, abrazado  
a su mujer, la busque y la pregone,  
si, desnuda se halla descasado? (núm. 522).

Los modelos positivos admiten poca variación: el canon de la belleza es fijo y el poeta se ve obligado a seguirlo en los géneros serios, con alguna escapatoria como la que he señalado de las hermosas bizcas o tuertas. La fealdad, en cambio, no tiene cánones: cualquier deformación, extravagancia o ridiculez cabe en las caricaturas. Es explicable que la vena quevediana prolifere en *figuras*<sup>33</sup> (en el sentido satírico) que provocan el desprecio y la risa, tipos femeninos estafalarios física o moralmente: vieja niña (núm. 512), roma (núms. 580, 803), flaca (620), gorda gigante (788), pequeña enana (628), borracha (627)...<sup>34</sup>. De todos ellos el más atacado es sin duda la vieja, que concentra en extremo todos los defectos de la mujer. La «Comisión contra las viejas» (núm. 708) reúne los principales motivos satíricos y desarrolla todo un variado catálogo de estas «calaveras fiambres» (vv. 7-8). El escarnio por el físico repelente es constante, a veces contrapuesto vengativamente a la belleza pasada, modelo que sigue el feroz soneto «Pinta el aquí fue Troya de la hermosura» (núm. 551), organizado como inversión de la descriptio petrarquista:

32. Ver Sánchez Alonso, 1924.

33. Es decir personajes ridículos como los que cataloga en el opúsculo de *Vida de corte*, donde distingue las figuras naturales y artificiales...

34. Ver Mas, 1957, pp. 17-22 y 69-81 para estos y otros tipos.

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo,  
 la tizne presumida de ser ceja,  
 la piel que está en un tris de ser pelleja,  
 la plata que se trueca ya en cascajo;  
 habla casi fregona de estropajo,  
 el aliño imitado a la corneja,  
 tez que con pringue y arrebol semeja  
 clavel almidonado de gargajo.  
 En las guedejas vuelto el oro orujo,  
 y ya merecedor de cola el ojo,  
 sin esperar más beso que el del brujo.  
 Dos colmillos comidos de gorgojo,  
 una boca con cámaras y pujo,  
 a la que rosa fue vuelven abrojo.

Todos los aspectos repulsivos se acentúan en la peor de las variedades posibles de mujeres: las viejas dueñas<sup>35</sup>, a las cuales atribuye Quevedo «todas las características negativas, con que [...] suele gravar por separado a sus otros tipos de mujeres»<sup>36</sup>, y retrata arquetípicamente en la Quintañona del *Sueño de la Muerte*, o en el soneto 521 «Epitafio de una dueña, que idea también puede ser de todas». Cerca le anda otro tipo femenino: la bruja, que concentra de modo particular los motivos que aluden a castigos públicos por hechicera y alcahueta (coroza, tronchos, pepinos y nabos arrojados, paseos en asno, emplumamiento y azotes) además de otros característicos de sus actividades (objetos de sortilegio, beso obsceno al macho cabrío, velos al aquelarre). Dos poemas fundamentales para el tipo son el testamento de una hechicera antigua que deja sus útiles a la nieta (núm. 541), y el epitafio invectiva núm. 598, copiado en el problemático manuscrito 108 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo:

Por no comer la carne sodomita  
 destos malditos miembros luteranos,  
 se morirán de hambre los gusanos,  
 que aborrecen vianda tan maldita.  
 No hay que tratar de cruz y agua bendita:  
 eso se gaste en almas de cristianos.  
 Pasen sobre ella, brujos, los gitanos;  
 vengan coroza y tronchos, risa y grita.  
 Estos los güesos son de aquella vieja  
 que dio a los hombres en la bolsa guerra,  
 y paz a los cabrones en el rabo.

35. Ver Mas, 1957, p. 65. Para la dueña también Nolting-Hauff, 1974, pp. 148-53, y R. del Arco, 1953 (para Quevedo especialmente pp. 330-334).

36. Nolting-Hauff, 1974, p. 153. La ponderación del físico repulsivo entra en los terrenos de la caricatura: ver Arellano, 1984, capítulo III, 2.2, para acopio de casos y comentarios.

Llámase, con perdón de toda oreja,  
la madre Muñatones de la Sierra,  
pintada a penca, combatida a nabo.

En conclusión, si es cierto que los poemas satírico burlescos exhiben una amplia galería de tipos femeninos repugnantes y ridículos, sometidos a la extrema violencia del ingenio de Quevedo, también habrá que tener en cuenta otros modelos relacionados con los distintos géneros poéticos, desde la Virgen María, ejemplo excelso de virtudes, a la esposa medieval que evoca en la *Epístola satírica censoria*, y que adapta la severa y modesta matrona romana, y desde la dama de hermosura tópica según el canon petrarquista, a las figuras históricas que alaba en la poesía de elogio cortesano. Toda esta variedad de modelos debe ser leída, además, desde la perspectiva de lo que me parece ser uno de los objetivos fundamentales —nunca ausente— del poeta: el desarrollo de un complicado juego de ingenio y la construcción de un edificio de agudezas al cual sirven en la mayoría de los casos las descripciones físicas o morales de las mujeres que en tonos positivos o negativos saca a relucir en su literatura don Francisco de Quevedo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arco y Garay, R. del, «La dueña en la literatura española», *Revista de Literatura*, III, 1953, pp. 293-344.
- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M. L. Ortega, Fontenay-St. Cloud, Feuilles de l'E.N.S., 1997, pp. 71-84.
- Arellano, I., *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- Ayala, F., *Hacia una semblanza de Quevedo*, Santander, Bedia, 1969.
- Candelas, M. Á., «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 59-96.
- Carreira, A., «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: “Estábase el padre Ezquerra”», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 91-106.
- Civil, P., «De la femme à la Vierge. Aspects de l'iconographie mariale au tournant du Siècle d'Or», en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 47-61.
- Clamurro, W., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1991.
- Delpesch, F., «De l'héroïsme féminin dans quelques légendes de l'Espagne du Siècle d'Or. Ebauche pour une mythologie matronale», en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 13-31.
- Denzinger, H., *Enchiridion symbolorum et definitionum...*, trad. D. Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1963.
- Durán, M., *Quevedo*, Madrid, Edaf, 1978.
- García Berrio, A., *Quevedo: de sus almas a su alma*, Murcia, Universidad, 1968.
- Hodgart, M., *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.



- Jammes, R., *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Féret et fils, 1967.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Éd. Hispano-Americanas, 1957.
- No, Song I. «Los Sueños de Francisco de Quevedo: Pesadillas entre las perversas y las renegadas», *Lemir*, 9, 2005, en <[http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista9/song/song\\_no.pdf](http://parnaseo.uv.es/lemir/revista/revista9/song/song_no.pdf)>
- Nolting-Hauff, I., *Visión, Sátira y Agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Pellicer, J., *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, facsímil, Hildesheim, Georg Olms, 1971.
- Querillacq, R., *Quevedo, de la misogynie a l'antifeminisme*, Nantes, Université de Nantes, 1987.
- Quevedo, F. de, *El Parnaso español*, [ed. de J. González de Salas], Madrid, Diego Díaz de la Carrera a costa de Pedro Coello, 1648.
- Quevedo, F. de, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1971.
- Rey, A., ed. de F. de Quevedo, *Polimnia*, London, Tamesis, 1998.
- Riandière, J., «Images contrastées de la femme chez Quevedo», en *Images de la femme en Espagne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 167-182.
- Sánchez Alonso, B., «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología española*, 11, 1924, pp. 33-62 y 113-153.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- Vega, L. de, «La Concepción de Nuestra Señora (auto)», ed. C. C. García Valdés, en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, pp. 205-257.