

Alardes de ingenio: un soneto y una silva del Quevedo académico

ALESSANDRA CRISCUOLO
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Este trabajo se propone examinar las dos pistas más claras de la participación de Quevedo en las academias áureas, a partir del análisis de dos poemas que probablemente se compusieron para dos juntas literarias (una italiana y una española): "Diviso il sole partoriva il giorno" (núm. 326) y "¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?" (núm. 385). Con esta finalidad, se empezará mencionando algunos datos sobre las agrupaciones del Siglo de Oro, para luego profundizar en las implicaciones del poeta con estas reuniones intelectuales y finalmente acabar con el examen de los poemas académicos.

Palabras clave: academias, soneto, silva, Siglo de Oro, Quevedo.

Abstract:

The purpose of this paper is to examine the two clearest tracks of Quevedo's participation in academies of the Golden Age, through the analysis of two poems which were probably written for two literary groups (an Italian and a Spanish one): "Diviso il sole partoriva il giorno" (núm. 326) and "¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?" (núm. 385). With this aim, it will begin providing some data about the associations of the XVII century, to go into detail about the poet's implications with these intellectual meetings and it will end examining the academic poems.

Keywords: academies, sonnet, silva, Golden Age, Quevedo.



Entre la variedad de poemas que componen la obra de Quevedo, también se hallan unos textos relacionados con el mundo de las academias. Como los que pertenecen a este ámbito son contados y sobresalen por lo ingenioso de sus formas y asuntos, resulta interesante analizar dos ejemplos conocidos. En este sentido, el propósito de este trabajo es abarcar una faceta poco conocida –y quizás poco valorada– de Quevedo, a saber, la de poeta de academia. En concreto, se tomarán en consideración el soneto en italiano "Diviso il sole partoriva il giorno" (núm. 326) y la silva "¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?" (núm. 385)¹. Con este objetivo, se ofrecerá un breve panorama sobre las agrupaciones literarias del Siglo de Oro, para luego desplazar el foco sobre Quevedo y dos de sus textos posiblemente destinados a estas juntas intelectuales.

¹ Se cita por las ediciones consignadas en la bibliografía y se sigue la numeración clásica de Blecua.



1. “MEZCLAR LO ÚTIL CON LO DULCE”: UNA MIRADA A LAS ACADEMIAS AURISECULARES

Antes de profundizar en las vinculaciones de Quevedo con el mundo de las academias, es preciso decir dos palabras generales al respecto². Atendiendo a la entrada recogida en el *Diccionario de Autoridades*, se denominaban así “las juntas literarias, o certámenes que ordinariamente se hacen para celebrar alguna acción grande, canonización de santo, o para ejercitarse los ingenios que las componen, y casi siempre son de poesía sobre diferentes asuntos”. Se trataba, por tanto, de una suerte de instituciones culturales, más o menos formalizadas, en las que los poetas tenían la posibilidad de exhibir y desarrollar su ingenio, sobre todo en lo que atañe al ámbito de la poesía. Casariego Castiñeira (2020: 637) da una buena definición: “de modo esquemático, a mediados del siglo XVII la academia consistiría en un grupo de escritores reunidos para leer y comentar sus composiciones, escritas bajo una serie de preceptos temáticos –y en ocasiones también métricos– antes establecidos, dentro de un acto con un ceremonial y jerarquías concretos”. Generalmente, puede afirmarse que los textos procedentes de estas agrupaciones literarias se asocian con el ámbito de la literatura circunstancial (Ettinghausen, 1995; Fernández Mosquera, 1994).

En concreto, resalta la existencia, en el siglo XVII, tanto de academias fijas –más prestigiosas e influyentes– como de academias de ocasión, cuya reunión se debía a un evento en particular. A estos dos tipos pueden añadirse tanto algunas juntas privadas exentas de las reglas de unos estatutos como las llamadas academias ficticias –fruto de la invención del poeta– dedicadas esencialmente a la parodia burlesca. Por lo que a los certámenes se refiere, su divulgación se remonta sobre todo a la primera mitad del siglo, hasta que desaparecieron por su excesiva vulgarización, esto es, por lo asequible del acceso a estos concursos al común de la gente.

Hay que mencionar, además, la repercusión e influencia de las academias italianas en el estilo de las españolas y en general su relevancia en el contexto cultural de la época. En concreto, el origen de una de las primeras agrupaciones de Madrid, la Academia Imitatoria, se debe a una emulación de las juntas literarias italianas, pues evidentemente el término *imitatoria* aparece muy elocuente en este sentido. A este propósito, resulta interesante destacar que “la influencia italiana se hace evidente sobre todo [...] en el calco de los diversos cargos académicos como el princeps, dos conciliari, un censore...” (Canet, Rodríguez y Sirera, 1988: 34). Además de la mencionada academia, con el traslado de la corte a Valladolid, también se formó una junta literaria en esta ciudad. Entre los escritores que se desplazaron y presumiblemente formaron parte de la agrupación vallisoletana incluso se halla Quevedo, como subraya Martínez Bogo (2009: 174). Destacan, asimismo, las academias escolares de los jesuitas, a las que se debe la organización de numerosos certámenes poéticos que tenían lugar en celebraciones eclesásticas. Por otra parte, probablemente la agrupación más conocida y documentada de la época sea la Academia de los Nocturnos, cuyas reuniones se celebraban en Valencia a lo largo de la última década del siglo XVI.

Ahora bien, es de rigor matizar algo más el concepto de academia con respecto al ámbito de las justas o certámenes, aunque estén íntimamente relacionados. Si la primera se configura como asamblea intelectual, las segundas se refieren más a las fiestas poéticas en forma de “concurso o torneo a los que acudían los poetas más notables del país para disputarse los premios ofrecidos” (Sánchez, 1961: 24). La entrega de premios confirma el hecho de que los concursos y el rol del fiscal jugaban un papel crucial dentro del ámbito académico. Por tanto, entre las motivaciones que incitaban a los poetas a participar en la actividad académica de la época, quizás prime la cuestión de las recompensas de las que podían beneficiar y también la

² Sobre la España académica del Siglo de Oro, ver Sánchez (1961) y King (1963).

posibilidad del ascenso social. Marín Cepeda (2015: 41), al abordar el círculo histórico-literario que rodeó a Cervantes, profundiza en las relaciones de clientelismo y mecenazgo a fin de explicar las conexiones que existían entre escritores y nobles. Precisamente por medio de reuniones y academias se materializaba esa “proximidad” que permitía al escritor obtener “la protección económica [...] y el prestigio necesario para progresar en el ámbito cortesano”. Más aún, los aspectos comentados generaban numerosas críticas acerca de las justas literarias no solo debido al favoritismo de los premios, sino también a la baja calidad de la poesía presentada en los círculos literarios. Este rasgo se atribuye tradicionalmente a la literatura de circunstancias frente a los textos fruto del ingenio de algunos poetas. Sea como fuere, prescindiendo de las numerosas quejas lanzadas contra academias y certámenes, su vigor y difusión en el siglo XVII es indiscutible y no solo han de entenderse como puro juego literario embebido de diletantismo, pues muchos de los poemas compuestos para las reuniones “poseen una gracia innegable –y un valor intrínseco más duradero que el de casi todos los discursos eruditos” (King, 1963: 103).

2. EN EL “CABILDO DEL REGODEO”: LA ACTIVIDAD ACADÉMICA DE QUEVEDO

Tras proporcionar un somero recorrido por las agrupaciones literarias del Siglo de Oro, también este trabajo se propone poner de manifiesto algunos rastros – más allá de los poemas para examinar – que quizás puedan demostrar la participación de Quevedo en la vida académica española y en general su familiaridad con este mundo. Concretamente, se puede pensar en la asistencia del poeta a tres academias españolas y una italiana, pese a que obviamente se trata de conjeturas porque no hay datos inequívocos, ni Quevedo menciona explícitamente alguna academia en particular en sus textos en prosa o en verso.

Ya entrando en una de sus obras más tempranas de prosa burlesca dedicada a la crítica de algunos géneros, el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza* (1600-1605), el poeta se mofa, de forma colateral, de las academias literarias, a las que se refiere jocosamente denominándolas “Cabildo del Regodeo” y “cofradía de la Carcajada y Risa” (Quevedo, 2007a: 173). Es de destacar, como anota Rey (2007: 173), que dichos apelativos para referirse a las reuniones áureas pueden rastrearse igualmente en la *Carta de don Francisco de Quevedo Villegas a la rectora del Colegio de las Vírgenes* (1605), donde se reitera el nombre burlesco “cofrade de la Carcajada y hermano del Regodeo”, así como en la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes* se mencionan: “Nos, el hermano mayor del Regodeo, unánime y conforme con los cofrades de la Carcajada y Risa: Salud, Dineros y Bobos” (Quevedo, 2007b: 121). De la misma forma, en el baile “Cortes de los bailes” (núm. 869):

Hoy la trompeta del Juicio
de los bailes de este mundo
al parlamento los llama
que en Madrid celebra el Gusto [...]
la Carcajada y el Vicio
quieren variar el rumbo.
Los padres del Regodeo [...]
(vv. 1-9)

Según Jauralde Pou (1998: 116-17), el *Memorial* se compuso en la etapa vallisoletana del poeta y presumiblemente se escribió con el objetivo de ser leído en una agrupación literaria. Más puntualmente, resulta de particular interés cómo Quevedo, al pedir la plaza, se burla de las academias y de su concesión de gracia y órdenes religiosas no merecidas a favor del aspirante. Resalta la falta de especificación del nombre de la academia: una de las hipótesis,

como opina Fernández-Guerra en el *Alarcón* (1871: 390)³, podría referirse a la Academia Selvaje:

Por todo lo cual y atento a sus buenos deseos, pide a vuestras mercedes (pudiéndolo hacer a la puerta de una Iglesia por cojo) le admitan en la dicha cofradía del Placer, dándole en ella alguna plaza muerta, aunque sea de hambre; que con ello recibirá merced y aun carmen sin ser frailes⁴.

Ahora bien, conviene subrayar que un documento que podría demostrar la asistencia de Quevedo a una de las reuniones literarias de Madrid – en concreto, la del Conde de Saldaña – procede de una de las cartas de Lope al Duque de Sessa (1611). Pese a que no se haga referencia explícita en la epístola a la participación de Quevedo, podría hipotetizarse que los dos ingenios fueran concurrentes del mismo certamen por una razón muy sencilla: si se cotejan los poemas que presumiblemente llevó Lope al certamen y la silva quevediana que atañe al presente trabajo, se notará que los temas se equivalen. Acerca del contenido de los textos, como recuerda Egido (1984: 18), de las reuniones literarias solía emerger la idea de elaborar poemas con el mismo tema, siguiendo los esquemas exigidos: “la poesía de justa está sometida a unas reglas precisas que fijan temas y metros. La temática queda sujeta a la ocasión que la suscita”. Más allá de la analogía en los temas, la asistencia de Quevedo a dicha academia se menciona también en un romance que leyó el poeta y comediante Andrés de Claramonte y Corroy en una de las mismas asambleas literarias de Saldaña, pues según puede leerse en Sánchez (1961: 45), gracias a Claramonte se poseen treinta y siete títulos de nobles que asistían a dichas tertulias⁵. Además del grupo de Saldaña, otra academia en la que se reunían los poetas de Madrid era la de Medrano, un joven aficionado a la vida literaria que luego empezó a acoger a los participantes en su propia casa. Al observar los autores que muy probablemente se juntaban en su academia, puede concluirse que se trata de “una verdadera lista de honor de escritores del Siglo de Oro” (King, 1963: 51), en la que destaca, en efecto, Quevedo.

Con todo, hay que añadir Italia, donde permaneció el poeta en calidad de confidente y secretario político al servicio del Duque de Osuna (en Sicilia, 1613-1616 y en Nápoles, 1616-1618). Justamente en la ciudad partenopea – pese a la escasa participación general de Quevedo en la vida literaria italiana – puede asegurarse que formó parte de la *Accademia degli Oziosi*, dado que es posible hallar su nombre registrado en el elenco de sus miembros. Dicha lista de participantes fue publicada en la base de datos *Italian Academies*, realizada por la British Library, como puede verse en Cappelli (2017: 26).

Es de mencionar que, como recuerda Fernández Murga (1982: 45-52), Quevedo no podía identificarse con un académico convencional, puesto que, antes de acudir y participar en las discusiones entabladas en los círculos literarios, prefería “trabar conocimiento con los más eminentes ingenios napolitanos”. Aun así, su estancia napolitana tuvo algunas importantes “consequenze letterarie”, como las define Ceribelli (2015). Efectivamente, fue justo en la alentadora *Accademia degli Oziosi* donde quizás Quevedo conoció a Giambattista Basile: un encuentro que supuestamente fue estimulante para la escritura de *Cuento de cuentos* (1626) a pesar de la finalidad distinta que tiene la obra con respecto al *Cunto de li cunti* (1634-1636). Sobre la

³ No obstante, hay quienes defienden la imposibilidad de que Quevedo leyera el *Memorial* en dicha academia, ya que en el año en que se inauguró (1612), el poeta se encontraba en la Torre de Juan Abad (Astrana, 1932).

⁴ Quevedo, Francisco de, *Memorial que dio en una academia pidiendo plaza en ella*, en *Obras completas en prosa de Francisco de Quevedo y Villegas*, vol. 2, ed. de Alfonso Rey Álvarez (2003-2007).

⁵ En Jauralde Pou (1998: 257): “Así el 19 de noviembre de 1611 Quevedo asiste y lee una poesía en la Academia del conde de Saldaña, en Madrid, el largo idilio que principia “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?” [...]. Astrana conjetura que en ellas leería Quevedo algunos de sus opúsculos festivos, tales como *Alabanza de la moneda*, *Confesión de los moriscos* y *Premática del tiempo*”.

influencia del italiano en Quevedo, Croce (1911: 12) hace hincapié sobre todo en la equivalencia del título del libro de cuentos napolitano – tal vez redactado con anterioridad – con el de la obra del poeta: “[...] ma donde potè desumere il Quevedo quel titolo, che era ben appropriato alla raccolta di fiabe del napoletano, e così sforzato per il suo catalogo di frasi spagnuole?”. Dicha constatación se reitera en su traducción italiana de la obra napolitana: “Quevedo, che frequentò i letterati napoletani e fu degli Oziosi, trasportò nel 1626 il titolo di *Cuento de los cuentos* a una sua raccolta di parole e frasi volgari della lingua spagnuola” (Croce, 1924: 8). En suma, Croce concluye que el título quevediano fue el resultado de una sugerencia realizada por Basile, pese a – se insiste en esto – la diversidad de los objetivos propuestos por los dos autores con sus textos. En efecto, si se analizan comparativamente las dos obras como hizo Ceribelli (2015), es posible comprobar que los puntos de contacto entre el *Cunto de li cunti* y el *Cuento de los cuentos* son muy escasos.

Ahora bien, tras este recorrido en las relaciones de Quevedo con el ámbito académico, es preciso focalizar la atención sobre los textos que se ha escogido analizar en el presente trabajo. El primero, el soneto en lengua italiana “Diviso il sole partoriva il giorno” (núm. 326), se incluye perfectamente en la poesía amorosa del poeta, y en efecto forma parte de la primera sección de Erato y el segundo, “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso?” (núm. 385) es una silva-idilio que también se halla dispuesta en la musa amorosa. En este contexto hay que marcar una diferencia entre los dos textos. Como se ha mencionado con anterioridad, tal vez Quevedo produjo la silva para una junta de su patria: el tema – puede leerse en la epístola de Lope – es el cabello que una dama se resiste a cortar por prescripción médica con tal de preservar su belleza. El asunto presentado – muy trivial – al parecer, era el asignado por el certamen de Saldaña y el que tenía que desarrollarse a fin de concurrir, como puede comprobarse en el segundo pasaje (b) de la epístola que se recoge a continuación. De la correspondencia entre Lope y el Duque de Sessa se deduce que la formación de la mencionada academia se vinculase con la muerte de la reina Margarita (a). Por tanto, los poemas presentados en ocasión de la academia de Saldaña – tanto el de Lope como el de Quevedo – tendrían como fecha de composición 1611 y sería en la mencionada fúnebre ocasión cuando reunió el conde una junta poética en su casa:

- a) El de Saldaña ha hecho una academia, y esta es la primera noche. Todo cuanto se ha escrito es a las honras de la Reyna, que Dios tiene. [...]. (Vega, 1985: 104)
- b) esos sonetos llevé yo a la academia; fue el sujeto a una dama Cloris, a quien por tener enfermos los ojos, mandó el médico que la cortasen los cabellos. (Vega, 1948: 37)

De todo lo anterior, por tanto, podría conjeturarse que los poemas de Lope y de Quevedo, que comparten el mismo asunto con algunas – prescindibles – discrepancias, supuestamente se elaboraron *ad hoc* para un concurso de la academia de Saldaña. Es de suponer, por otra parte, que el poema en italiano se halle estrechamente relacionado con el periodo napolitano – en concreto, el “ocioso” – de Quevedo, pues el empleo de dicha lengua se debería, entre otras razones que se analizarán, a su permanencia en Italia.

3. EL POEMA EN TOSCANO: UN RETO LINGÜÍSTICO SUPERADO

En lo que atañe al poema amoroso en italiano, debe tenerse en cuenta que “Diviso il sole partoriva il giorno” se configura como uno de los dos ejemplares de *sonetti* quevedianos, junto al afilado “Dove, Ruceli, andate col pie presto?” (núm. 227), que dispara contra el cardenal Richelieu. Esta exhibición de dominio del italiano se puede explicar por una cuestión de “prioridad del sonido sobre el sentido” (Canonica, 1996: 148) o “urgenza fonetica” (Ventura,

2010: 181), pues en este caso al centro del interés de Quevedo se encuentra el juego de palabras desde una perspectiva fonética entre Richelieu/ruceli. De esta forma, el poeta consigue hallar una palabra “afín y a partir de la cual teje su tela burlesco-satírica” (Canonica, 1999: 148). Antes bien, claramente el uso de otra lengua se debe sobre todo a la voluntad de ostentar su ingenio. En el caso del soneto amoroso, el empleo del italiano parece relacionarse más bien con un ejercicio estilístico y con las circunstancias biográficas de la vida de Quevedo, dado que se encontraba en Nápoles cuando lo compuso. Resalta la especificación del uso de este idioma en los dos casos en el encabezamiento, como si los poemas pudieran confundirse con los demás en castellano, simbolizando la percepción de las dos lenguas como intercambiables, a nivel conceptual, en la obra quevediana:

“A unos ojos hermosos que vio al anochecer. En toscano”
Diviso il sole partoriva il giorno
languido nella tomba d’occidente;
risorse dal sepolchro il lume ardente
di bionde stelle coronato in torno.
Era di maestà imperiosa adorno
il mio signor, che co’l pensier cocente
la mia vita depreda egra, giacente,
per far incinerir il suo soggiorno.
La vita che diè al giorno a me la tolse,
prodiga a lui di luce ed a me avara,
donna la amai, e riverilla dea.
Ligonmi il core il biondo crin che sciolse,
che dal suo sguardo ad esser crudo impara,
e vidi fulminante Citherea.

Al comenzar el análisis del soneto, emerge la presencia de algunos tópicos recurrentes de la poesía amorosa italiana, como es la comparación de la aurora con la hermosura de la dama. Es preciso subrayar que, si Ventura (2010: 178) no halla cuestiones ni errores lingüísticos destacables en el uso de esta lengua, sí señala algunos conceptos que según él rozan el contradictorio: la paradoja sobre el ocaso del sol (v. 2), que simultáneamente resulta ser un amanecer, puesto que se trata de un sol que alumbra el día. Con respecto a esta imagen, es posible que la influencia de Marino y de *La lira* (1614) haya jugado un papel fundamental en la inclusión de la paradoja ligada al sol y la noche (en el poema “Occhi”, núm. 20: “le stelle in fronte al sole, / venga a mirar del’idolo mio caro” y en el poema “Bella schiava”, núm. 24: “un sole è nato, un sol che nel bel volto / porta la notte”). En general, como apuntan Rey y Alonso Veloso (2011: 138), en el léxico y los tópicos del soneto se pueden rastrear ecos del poema “La lontananza” (núm. 29) de Marino, en el que la amada se identificaría con el sol y la noche llegaría debido a su ausencia. También Tasso se vale de la imagen de la fusión del amanecer y la amada (“Describe l’apparir de l’aurora e de la sua donna”, *Rime*, 1592, núm. 143), pero quizá en el texto quevediano se perciba mayormente la influencia de Marino.

Así, el soneto en conjunto puede entenderse en sentido metafórico, puesto que el sol dividido simbolizaría los ojos de la amada que, aun de noche, hacen levantar el día “dal sepolchro” y tienen la capacidad de resucitar. El “lume ardente” (v. 3) podría aludir o bien una vez más a los ojos de la dama, o bien a su rostro entero, pues se halla coronado de “bionde stelle” (v. 4), según el canon dorado y luminoso del cabello de la dama petrarquista. Dicho *topos* tradicional se halla nuevamente en el último terceto, con la referencia al “biondo crin” (v. 12) que esta vez ata al enamorado, atendiendo a la imagen de las cadenas y el yugo de amor. Como recuerda Schwartz (1992: 25), “los conceptos construidos sobre el *topos* de la

prisión de amor en los poemas quevedianos imitan fuentes petrarquistas italianas y españolas, sin lugar a dudas” y como señala también Fernández Mosquera (1999: 63), los cabellos rubios forman “un entramado de oro que aprisiona al enamorado”. En este caso la tiranía de la amada ata “il core” (v.12) del amante.

Volviendo al primer cuarteto, la referencia al carácter “ardente” de la luz evidentemente es metáfora de la pasión amorosa, en este caso en concreto relacionada con los ojos que la transmiten, de acuerdo con el poder abrasador de la mirada (se recuerden al menos dos sonetos de *Erato* que contienen dicha metáfora, el núm. 462 y el núm. 448). A este propósito, es preciso destacar las palabras de Fernández Mosquera (1999: 117): “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”. Tras identificar a la amada con el sol y resaltar sus características según la imaginería petrarquista, en el segundo cuarteto se vislumbra una herencia de la lírica provenzal con la idea de la sumisión del amado a la dama, a la que se refiere denominándola “il mio signor” (v. 6), como si de una relación de vasallaje se tratara. No solo se describe a la amada haciendo hincapié sobre su majestad altiva (v. 5), sino que también, a continuación, se reitera la referencia al fuego (v. 6), casi una constante en los poemas amorosos quevedianos. Incluso el segundo cuarteto se concluye con una referencia más al poder abrasador de este elemento (v.8), simbolizando el “soggiorno” la “estancia terrenal del alma, esto es, el cuerpo que la acoge y se quema en la pasión amorosa” (Rey y Alonso Veloso, 2011: 139). Es así como el poeta integra en el soneto italiano sus “eterne ossessioni” (Profeti, 1998: 136), pues Quevedo ha demostrado gran competencia y habilidad en trasponer dichos términos en esta otra lengua, exhibiendo el solemne vocabulario que se acaba de comentar.

Las consecuencias de la acción del sol, identificado con la amada y su “crudeltà inceneritrice” (Ventura, 2010: 178) se condensan en el primer terceto, del cual se desprende como el amor por la dama lleva, paradójicamente, al fin de la vida del enamorado (v. 9). La amada se describe a continuación como “prodiga a lui di luce” y “a me avara”, dos adjetivos de los que, como hacen notar Rey y Alonso Veloso (2011: 139), Quevedo se valió de modo preferente en la poesía moral y en este caso evidenciarían el desdén de la amada. El primer terceto se concluye identificando a la dama como “dea”, lo que anticipa el apelativo final con el que acaba el soneto entero, “fulminante Citherea” (v. 14), una referencia que, como señala Ventura (2010: 179), trae a la memoria a Tasso: “L’una sembrava Citerea ch’ascesa / sta nel lieto oriente anzi l’Aurora” (*Rime*, 830, vv. 5-8). La mención de Citherea alude a Venus, puesto que la diosa nació cerca de esta isla, por lo que la amante se identificaría con ella. La definición de la mirada de la amada-Venus como “fulminante” podría ligarse al poder atronador de Júpiter (se recuerden los poemas núm. 411, núm. 386, núm. 453), con lo cual, al final del poema, la dama emergería del mar a fin de dominar al amante, en calidad de sol y de Venus.

Hay que mencionar, además, la relevancia de la conjugación del verbo italiano “vedi” (v. 14), que algunos críticos de Quevedo han considerado como un error, relacionándolo con la segunda persona singular del presente del verbo “vedere”, frente al indefinido “vidi”. Acerca de este despiste aparente, existen al menos dos teorías: atendiendo a la opinión a contracorriente de Ventura (2010: 178), no se debería a un error, sino al uso de la forma toscana “veddi” que plasma una particularidad de la lengua italiana utilizada por Quevedo; por lo cual no hay que reprimir a toda costa cada peculiaridad que parezca inadecuada al contexto. Además, el empleo del presente histórico podría explicar el recurso a este tiempo verbal.

Reflexionando sobre las motivaciones por las cuales Quevedo se valió de la lengua italiana, como concluye Ventura (2010: 181), parece plausible que el poeta la utilizara de forma “ironica o eufemistica” para tratar el tema amoroso, imitando a los italianos, puesto que en el soneto se reiteran numerosos *topoi* procedentes de la imaginería petrarquista. La presencia de dos sonetos en italiano en las musas parece confirmar la osadía del poeta al medirse con la

escritura de un texto en una lengua otra, pues en consonancia con la imagen que se tiene de él, puede concluirse que no se detenía delante de los desafíos a fin de mostrar su ingenio. Su voluntad constante de ponerse en juego ha sido ampliamente manifestada pese a que se trate de un tipo de composición (–el soneto–) canonizada que conocía muy bien. Si el gran reto de Quevedo en este caso ha sido más lingüístico que formal, en el caso del siguiente poema puede comprobarse, en cambio, como el poeta se haya enfrentado a “una de las contadas novedades métricas de la lírica española de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII” (Rey, 2006: 259) con la silva “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?”.

4. “DONDE EL SENTIMIENTO Y EL ESTUDIO HACEN ALGÚN ESFUERZO POR MÍ”: UNA SILVA DE QUEVEDO

La disposición de las silvas en la obra de Quevedo y la complejidad del corpus de este tipo de textos obligan a detenerse primeramente en sus características y distribución en las musas. En concreto, conviene repasar tres cuestiones. Primero, el hecho de que este concepto, a principios del siglo XVII, todavía no reflejaba una composición métrica en particular, pues “era un vocablo poco definido” (Candelas Colodrón, 1997: 35). Inicialmente denotaba un género literario sin una estructura fija y cuya inspiración procedía de las *Silvae* de Estacio, pero en el siglo XVII sus características empezaron a relacionarse, en cambio, con una forma métrica basada en la combinación libre de endecasílabos y heptasílabos. Segundo, la silva representaba una forma de subvertir la rigidez de algunos moldes, especialmente el severo esquematismo de los sonetos, apartándose de su anquilosamiento. Frente a unas estrofas talladas y rotundas, su fórmula métrica permitía una gran libertad y flexibilidad, “capaz de ceñirse al movimiento interior de la imaginación y el sentimiento” (Asensio, 1983: 31). En tercer lugar, pese a la naturaleza circunstancial más tardía de las silvas quevedianas, no debe olvidarse su apego a la poesía latina, que está presente de forma particular en sus poemas más tempranos –como recuerda Jauralde Pou (1991: 179), relacionados con “el periodo “filológico” de Quevedo– pero que no termina de dejar huellas más o menos evidentes en todas sus composiciones. Un caso muy significativo es justamente el de “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?”, dado que pertenece al ámbito de la poesía de certámenes y es de índole circunstancial, pero al mismo tiempo revela “ecos de la silva estaciana sobre la cabellera del *puer delicatus Earinus, Capelli Flavi Earini*” (Candelas Colodrón, 1997: 115)⁶. Desde luego son contados los poemas latinos dedicados al corte de los cabellos –y la silva de Quevedo contiene además una vertiente amorosa que no se halla en la estaciana– pero aun así la asociación entre el texto latino, la enfermedad y el corte de cabello constituye “una buena fuente de inspiración” (Candelas Colodrón, 1997: 115).

Examinando la situación de “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?”, resulta que dicho texto aparece tanto en *Las tres musas últimas castellanas* –en la lista de 37 silvas al final de *Euterpe* y en la colección de *Calíope*– como en *El Parnaso español*, en la primera sección de *Erato*. Por todo ello, se trata de un caso raro, sobre todo porque en la musa amorosa aparece rotulada como *idilio*⁷, –de tal manera que Rey (2006) no recoge el poema en su propuesta de inventario, a saber, en la colección que reflejaría la voluntad última de Quevedo sobre su corpus final de silvas. Solo habría que considerarla, pues, como un *idilio* de la edición de 1648, debido a la notable presencia de la amada y de ciertos *topoi* al servicio de la expresión amorosa. Lo

⁶ Ver, al respecto, Senabre (1982), Schwartz (2003), Alonso Veloso (2020).

⁷ En lo que al cambio de denominación se refiere, quizás no hay una razón temática para convertir las silvas en idilios: tal vez se deba a una voluntad de dignificar el poema, al ser este el nombre que daban los poetas griegos a sus composiciones pastoriles. Sea como fuere, la cuestión acerca de la consideración de este poema como silva en la edición de Aldrete o como idilio en la de González de Salas sigue siendo debatida por la imposibilidad de declarar con certeza los textos que deseaba el poeta incluir en su colección.

anterior, sin embargo, no quiere decir que en las intenciones de Quevedo se hallara la de escribir un poema amoroso, pues se vale de la dama con la finalidad de “construir un ingenioso poema de circunstancias” (Candelas Colodrón, 1997: 176).

Del análisis métrico se deriva que se trata de una silva estrófica, puesto que la componen diez sextetos de endecasílabos plenos con rima en ABABCC, “en imitación de la estrofa italiana, que es de rara aparición en la poesía áurea” (Schwartz, 2003: 13). Al fijarse en la singularidad del argumento, por otra parte, su relación con el ámbito académico resulta muy patente, pues la situación que se presenta confirma la imposición de un tema restringido a una justa poética: la necesidad de cortar el cabello a una dama enferma. Se trataría de un acto curativo para su padecimiento, pero la prioridad es preservar la belleza antes que la salud. En particular, del título que encabeza el poema, “Celebra el cabello de una dama que habiéndosele mandado cortar en una enfermedad, ella no quiso”, se desprende cierta imprecisión con respecto al nombre de la dama, confirmada por la falta de su especificación a lo largo del texto⁸. Otro dato que el poeta se queda sin especificar es la mención clara de la enfermedad padecida por la dama: así pues, una característica a destacar sería el mantenimiento de un tono general e indefinido por parte de Quevedo. Tal vez la carencia de detalles obedezca a una posible intención de crear una atmósfera de misterio a fin de ostentar ulteriormente su ingenio.

Analizando más detalladamente el poema, se nota que la circunstancia del corte de los cabellos de una dama, además de generar reflexiones ingeniosas sobre su belleza, de paso, incluye unas referencias a la temeridad del peluquero. Cortar el pelo de la dama simboliza una acción ofensiva y atentadora a su hermosura, como se manifiesta ya desde el principio del idilio con la mención de la “licencia villana” del “duro acero” (vv. 1-4). Destaca asimismo el recurso a la *interrogatio* retórica con la cual se abre la silva y cuyo empleo se repite en otras ocasiones a lo largo del texto, al servicio de un dramatismo expresivo que revela la insensatez de la acción de cortar y las dudas acerca de las consecuencias de tal osadía (vv. 4-6 y 10-12). A continuación, se observa el empleo de la metáfora petrarquista relacionada con los cabellos que atrapan al enamorado (vv. 13-18), y se definen como nudos de amor que aprisionan su alma. Dicha imagen se reitera en el penúltimo sexteto de la silva, en el que resalta la caracterización del cabello que “reina” en el poema quevediano “desordenado” e hiperbólicamente “sin ley” (vv. 49-50), lo que muestra la voluntad de Quevedo de enriquecer la metáfora enfatizando el poder que tienen sobre el amado. Más aún, se declara la superioridad de la hermosura del cabello de la dama, envidiado por el sol e incluso más valioso que el oro, pues lo desprecia:

Reine, honor de la edad, desordenado
tu cabello, sin ley, dándola al cielo; [...]
Invidia sea del sol, desprecio al oro,
prisión a l’alma, y al amor tesoro.
(vv. 49-54)

Al disponer Quevedo de una cantidad ilimitada de versos gracias al empleo de la modalidad métrica de la silva, evidentemente tiene la posibilidad de elaborar los motivos impuestos por la academia de forma más pormenorizada, lo que le otorga más oportunidades para dar muestras de su ingenio. Efectivamente, la referencia al atrevimiento de la “mano” villana se reitera en otras ocasiones a lo largo del texto, como puede observarse en otros pasajes (vv. 15-

⁸ Recuérdese que González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos que preceden a las poesías del *Parnaso*. Aun así, como se conservan varios encabezamientos de textos en copias autógrafas de Quevedo y algunos presentan grandes coincidencias con sus correspondientes versiones en el *Parnaso*, bien podría ponerse en cuestión dicha autoría (Tobar Quintanar, 2013: 349).

18). Baste, como muestra del desarrollo de la agudeza del poeta, la descripción del carácter “bárbaro” del gesto cumplido, que se halla en el siguiente sexteto, incluyendo una alusión puntual e ingeniosa:

El bárbaro deseo del romano,
que las vidas de todos sobre un cuello
quiso ver, por cortarlas con su mano
de un golpe quien cortara tu cabello
le cumpliera cruel, pues de mil modos
tienen las vidas de él pendientes todos.
(vv. 19-24)

Como explica Arellano (2020: 347), Quevedo “alude al deseo de Calígula, que cuenta Suetonio: “Ojalá tuviese una sola cabeza el pueblo romano” (Suetonio, *Vida de doce césares*, “Calígula”, 2, 30), para poder cortarla de un golpe”. Las alusiones a la excesiva osadía no culminan con la referencia a la ambición del emperador romano, sino que se extienden hasta la misma muerte, la cual tampoco tendría que despreciar la hermosura de la dama (vv. 29-30). Al contrario, el respeto que tendría que guardar esta a la amada, debería hacer que “aun ella perdonase” (v. 28). Otra alusión a unos referentes ligados a la cabellera se halla en el siguiente pasaje, con el recurso a dos personajes bíblicos, Absalón y Sansón, para los cuales sus cabellos marcaron su destino:

Si en Absalón fue muerte su cabello,
bien que gentil, también dejar cortarle
lo fue para Sansón; y en ti el perdello
viniera en los sucesos a imitarle,
pues murieran en él cuantos le vieron,
como con el jayán los que estuvieron.
(vv. 43-48)

Absalón y Sansón ejemplifican el peligro que se correría al cortar el cabello de la dama, pues la eliminación de este llevaría a una tragedia similar a la que sufrió el juez israelita. De hecho, según cuenta la Biblia (Jueces 16), la garantía de la fuerza e invulnerabilidad de Sansón únicamente dependía de su cabello y el corte del mismo suponía el debilitamiento —y la derrota— del “jayán”. Se distingue por ello su destino de la suerte de Absalón, cuya muerte se debió justamente a su pelo, el cual quedó enganchado en un árbol mientras huía de una batalla tras haberse rebelado contra el Rey David, su padre (2 Reyes 18). Si el príncipe fue traicionado por su bella cabellera, el juez murió a causa del corte de esta y, por ello, se recurre a sus sucesos para alertar acerca de las consecuencias fatales de su supresión. Nótese como en los dos *exempla* citados —tanto el romano como el bíblico— los efectos del corte de los cabellos repercutirían inexorablemente en la dama, pues “la privaría de su belleza y todo su valor” (Rey y Alonso Veloso, 2011: 214).

Tras la elaboración del motivo del brutal y arriesgado gesto, se introduce en la silva quevediana otra acción temeraria fundamental: la negativa de la amada a cortarse el cabello, como ya se adelantaba en el título. Puede notarse como se le otorga, de manera un tanto frívola, más importancia a la estética y a la apariencia, al preferir la dama el mantenimiento de su cabello y, por ende, de su belleza, antes que la curación de su enfermedad. La amada es consciente de lo que merece su cabello y el desprecio simbolizado por el corte de este se hubiera equiparado a la descalificación de su belleza, por lo que, con el objetivo de evitar la imposición de tal locura, “incluso la fiebre se corrigió a sí misma” (Arellano, 2020: 347). Puede

vislumbrarse al respecto una crítica moral de Quevedo sobre la primacía de las apariencias en la sociedad a él contemporánea.

En el último sexteto de la silva parece Quevedo focalizar su atención en un tópico literario propio del Barroco: el paso del tiempo. En particular, recurre una vez más al motivo del perdón de la muerte –ya desarrollado en los vv. 25-30– que, por prosopopeya, se dota de la capacidad de venerar al cabello “blanco ya, del color de la mortaja”. Más aún, menciona claramente la vejez (“edad antigua”) que hace que el pelo adquiera el color de “la postrer nieve”, pero que, debido a su belleza, recibirá la clemencia de la muerte.

5. UN ACADÉMICO DE ARMAS TOMAR

En resumidas cuentas, pese a la escasa documentación que se posee acerca de la participación de Quevedo en la vida académica de su época, pueden identificarse algunos textos que con toda probabilidad tienen estrechas vinculaciones con algunas juntas áureas, como es el caso de los poemas analizados en el presente trabajo. En lo que atañe al soneto italiano “Diviso il sole partoriva il giorno”, es posible conjeturar que se compusiera en la notoria Accademia degli Oziosi de Nápoles, desde luego en la etapa napolitana de Quevedo, a saber, entre 1616 y 1618. Con respecto al segundo texto considerado, la silva “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?”, es probable que esta vez el poeta la escribiera en ocasión de una reunión local, la de Saldaña, en la que participó alrededor de 1611. Como se ha intentado explicar en estas páginas, de una forma distinta en cada texto, pero con un mismo objetivo, Quevedo ha conseguido enseñar su habilidad para salir airoso de algunos retos, impuestos por academias y certámenes, que ponían a prueba su ingenio. En el caso del soneto italiano, evidentemente el recurso a una lengua distinta a la suya ya suponía cierta dificultad pese al profundo conocimiento que el poeta tenía de este idioma y, en el caso de la silva, la novedad métrica misma y el tema rebuscado le han permitido enfrentarse a un complejo desafío, por supuesto, superado.

Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José (2020) *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid, Sial/Trivium.
- ASENSIO, Eugenio (1983) “Un Quevedo incógnito: las «silvas»”, *Edad de Oro* 2, pp. 13-48.
- BASILE, Giambattista (1957 [1924]) *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, trad. y ed. de Benedetto Croce, reed. de G. Doria, Bari, Laterza.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (1997) *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo.
- CANET, José Luis, Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS y Josep Lluís SIRERA, eds. (1988) “Las academias literarias: estado bibliográfico de la cuestión”, *Actas de la Academia de los Nocturnos*, Valencia, Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- CANONICA, Elvezio (1996) *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- CAPPELLI, Federica (2017) “Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia”, *La Perinola* 21, pp. 17-40.
- CERIBELLI, Alessandra, “Francisco de Quevedo e Giambattista Basile: la conseguenza letteraria di un incontro napoletano”, en *Convegno di studi: I novellieri italiani e la loro presenza nella*

- cultura europea del Rinascimento e del Barocco*, Torino, Università di Torino, 13, 14 e 15 maggio 2015.
- CROCE, Benedetto (1911) *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza.
- EGIDO, Aurora (1984) "Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII", *Estudios humanísticos* 6, pp. 9-26.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1995) "Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo", en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad y Consorcio de Santiago de Compostela, pp. 225-259.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Luis (1871) *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1999) *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*, Madrid, Gredos.
- (1994) "Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo", *Edad de Oro* 13, pp. 47-63.
- FERNÁNDEZ MURGA, Félix (1982) "Francisco de Quevedo, académico ocioso", en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. de V. García de la Concha, Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, pp. 45-53.
- GARZELLI, Beatrice (2007) "«A la ballena y a Jonás, muy mal pintados»: Quevedo coleccionista y crítico de arte", *La Perinola* 11, pp. 85-95.
- JAURALDE POU, Pablo (1991) "Las silvas de Quevedo", en *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. B. López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, pp.157-180.
- (1998) *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia.
- KING, Willard F. (1963) *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, RAE.
- MARÍN CEPEDA, Patricia (2015) *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo.
- MARINO, Giovan Battista (2002) *Amori*, a cura di A. Martini, Milano, BUR.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique (2010) *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- PFANDL, Ludwig (1994) *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- PROFETI, Maria Grazia (1998) "Lope e Quevedo: uso decorativo - uso organico dell'italiano nella Spagna dei Secoli d'Oro", in Ead., *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, pp. 125-136.
- QUEVEDO, Francisco de (1932) *Obras completas. Obras en prosa*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- (1946) *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus.
- (2007a) *Memorial que dio en una academia pidiendo plaza en ella*, en Id., *Obras completas en prosa*, vol. II, t. 1, ed. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia.

- QUEVEDO, Francisco de (2007b) *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes*, en Id, *Obras completas en prosa*, vol. II, t. 1, ed. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia.
- (2011) *Poesía amorosa ("Erato", sección primera)*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa.
- (2020) *El Parnaso español*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa, 2 vols.
- REY, Alfonso (2006) "La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario", *Modern Language Notes* 121.2, pp. 257-275.
- (2007) "Introducción", en *Obras completas en prosa de Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Castalia, Vol. II, Tomo I.
- REY, Alfonso y María José ALONSO VELOSO (2011) "Prólogo" en Francisco de QUEVEDO, *Poesía amorosa*, Pamplona, Eunsa.
- SÁNCHEZ, José (1961) *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos.
- SCHWARTZ, Lía (2003) "Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*", *Lexis: Revista de lingüística y literatura* 27, pp. 1-17.
- (1992) "Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa de Quevedo y en Soto de Rojas", *Criticón* 56, pp. 21-39.
- SENABRE, Ricardo (1982) "De Quevedo a Estacio", en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia literaria renacentista*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 315-322.
- TASSO, Torquato (1994) *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2013) "La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo", *La Perinola* 17, pp. 335-356.
- VEGA, Lope de (1948) *Epistolario completo*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1985) *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia.
- VENTURA, Edoardo (2010) "La poesía in lingua italiana di Francisco de Quevedo", *Cuadernos de Filología Italiana* 16, pp. 169-186.

