La musa *Clío*: temas y tradición poética

María de la Fe Vega Madroñero
Universidad de Santiago de Compostela

Como indica el editor de *El Parnaso español*, González de Salas, la *musa Clío* «canta elogios y memorias de príncipes y varones ilustres». Los poemas que la forman son de carácter epideíctico, fundamentalmente elogios, aunque también vituperios, en los que hay que tener asimismo en cuenta el aspecto deliberativo y el componente moral. Se trata, en su mayoría, de composiciones circunstanciales, dedicadas a personajes importantes pertenecientes a la nobleza y la realeza, que versan sobre acontecimientos cortesanos y hechos de armas o asuntos de la política exterior. Algunas se refieren a héroes militares de la Antigüedad o a una persona no estrictamente contemporánea al autor. Los poemas de esta *musa* tienen en muchos casos una deuda con la literatura clásica, tanto por la influencia constante de ésta en la obra de Quevedo como porque de ella proceden los temas y motivos que la poesía encomiástica y ocasional recreó durante los Siglos de Oro. Lo que se pretende aquí es dar una visión general de los poemas de esta *musa*[1], agrupándolos según su contenido, y señalar, bien su relación con autores clásicos, bien la presencia de algunos elementos propios de la tradición encomiástica. En los poemas en los que la conexión con otras obras del propio escritor es especialmente destacada se hará también referencia a esto.

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

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

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

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

Los poemas dedicados a personajes de la Antigüedad siguen la tradición de los escritores neolatinos[4], quienes trataron figuras ilustres del pasado en epigramas y biografías y las convirtieron en modelos éticos para sus contemporáneos. El soneto «Tú solo en los errores acertado» se refiere a la hazaña de Mucio Escévola, que fue transmitida por Tito Livio (*Ab urbe condita*, II, 12). Este suceso gozó de gran popularidad en el Siglo de Oro y fue recreado por poetas y emblematistas[5]. Existe otra versión de este

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

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

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

poema, «Tú que, hasta en las desgracias invidiado», que presenta bastantes diferencias[6]. Como González de Salas indica en el epígrafe, Quevedo se basa en una composición de Marcial, el epigrama I, 21, y desarrolla a lo largo de su soneto la paradoja del error que desemboca en éxito. La relación con esta obra es clara en las dos versiones, aunque la de *El Parnaso* está más próxima al texto latino[7]; además hay que tener en cuenta la conexión con otro epigrama de Marcial, el VIII, 30[8], referido también a este personaje. Generalmente se ha puesto de relieve la influencia de este autor en la poesía satírico-burlesca de Quevedo; sin embargo, es también patente su relación con algunos de los poemas de *Clío*, a veces de forma directa, como en este caso, y a veces como modelo lejano, con el que presenta puntos en común en cuanto a los temas y su tratamiento.

El otro soneto dedicado a un personaje de la historia romana, «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta», también tiene una fuente clásica, Séneca, *Ad Lucilium Epistulae morales*, LXXXVI, que González de Salas nuevamente señala[9]. Igual que el escritor latino, Que-

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

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

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

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

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

vedo lo presenta como modelo de patriotismo y de virtud por su desprecio de la gloria; sin embargo, mientras que la epístola trata fundamentalmente acerca de la sobriedad de los antiguos romanos, ejemplificada en Escipión, en el soneto se hace hincapié en la injusticia que éste sufre y se introduce el tema de la envidia de la que es objeto el buen ministro o el militar valiente, que Quevedo retoma en otras ocasiones[10]. Esta composición es también un ejemplo de cómo el escritor repite un hallazgo expresivo[11] o modifica un poema para adaptarlo a un nuevo destinatario. González de Salas, quien destaca la proximidad entre este soneto y el dedicado a don Pedro Girón, «Faltar pudo su patria al grande Osuna», indica asimismo que se trata de «ejemplos dos sensibles de las patrias ingratas». Así pues, el empleo de una fórmula parecida en los primeros versos de este último[12] se debe a la similitud que Quevedo encuentra entre ambos personajes, servidores fieles de sus países y víctimas de la envidia[13]. Aunque existen correspondencias entre las dos composiciones, son muy diferentes; los elementos fúnebres presentes en el poema a Escipión (vv. 12-14) se intensifican en el de Osuna, en el que se emplean fundamentalmente tópicos de este carácter: el dolor universal[14], los efectos de la muerte del personaje sobre la naturaleza (la erupción de volcanes en su honor y el lamento de los ríos), el llanto hiperbólico y la inmortalidad del duque, expresada con una metáfora mitológica y astronómica.

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

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

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

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

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

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

por ser retirada más valiente, / se retiró a sí mismo el postrer día» (vv. 13-14). Esta idea tiene su origen en las doctrinas estoicas, que recomiendan la victoria sobre las propias pasiones. También se relaciona en algunos aspectos con la corriente moral estoica el soneto «Yo vi la grande y alta jerarquía», donde, tomando como pretexto la huerta del Duque de Lerma, se lleva a cabo la alabanza de su actual propietario, el segundo duque. Quevedo invierte las convenciones del panegírico tradicional, que postulaba el elogio de los antepasados, y contrapone las figuras del valido de Felipe III y de su nieto, de lo que se desprende la descalificación moral del primero. La suntuosidad de su vida cortesana se contrasta con la condición de soldado del segundo duque, representante del espíritu militar cuya ausencia en España el escritor denuncia, por ejemplo, en la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos* o en *España defendida y los tiempos de ahora.* Asimismo, lo presenta como un hombre que no está movido por la ambición, igual que la obra en prosa que también le dedica, *Breve compendio de los servicios de Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma*[15]: «Menos invidia teme aventurado / que venturoso; el mérito procura; / los premios aborrece escarmentado» (vv. 9-11). El lujo, la ambición y la codicia, de los que este personaje se aparta, se encuentran entre los vicios que la doctrina estoica censura. La referencia a la envidia remite igualmente a Séneca[16], quien se refiere al peligro que supone ésta, la cual va unida a la riqueza y el poder.

Varios poemas de *Clío* recrean géneros encomiásticos de la tradición grecolatina. «De una madre nacimos» es una canción pindárica, modelo que Quevedo intentó adaptar a la poesía española, de la misma manera que Ronsard y Chiabrera habían hecho en Francia e Italia, respectivamente, y como era cultivada en Inglaterra. Así como los epinicios de Píndaro celebran victorias atléticas en los juegos griegos, las odas pindáricas escritas en los Siglos de Oro son también de carácter conmemorativo, encomios de personajes y hechos ilustres; la composición de Quevedo, un elogio del Duque de Lerma, se adapta a esto. El componente moral, habitual en Píndaro, está también muy presente en esta obra, en la que una reflexión de carácter senequista y horaciano enmarca la *laudatio* del personaje. Dentro de la meditación sobre la común condición de los seres humanos que se realiza en la primera *strophe*, la referencia a la caducidad de la vida humana evoca el *quotidie morimur* de Séneca (*Epistulae morales*, XXIV, 20), que Quevedo recrea en numerosos poemas: «De una madre nacimos / los que esta común aura respiramos; / todos muriendo en lágrimas vivimos, / desde

[15] Ver pp. 1018 y 1020.
[16] *Epistulae morales*, XIV, 10; XLII, 9; LXXXVII, 31; CV, 1-3.

que al nacer todos lloramos» (vv. 1-4). Ante la realidad de la muerte, se alaba el rechazo de las riquezas, que turban el ánimo, lo que entronca con las doctrinas estoicas y con el pensamiento de Horacio: «Feliz[17] el que la cándida pureza / no turba en la riqueza, / y aquel que nunca olvida / ser polvo, en el halago del tesoro, / y el que sin vanidad desprecia el oro» (vv. 12-16). A este autor, especialmente a sus odas II, 2 y III, 2, remite también la idea de lograr la inmortalidad a través del cultivo de las virtudes[18], lo que diferencia a unos hombres de otros (vv. 5-11). En el final de la composición, *épodo* II, junto con otras ideas de carácter estoico como el dominio de sí mismo (v. 6) y la muerte como liberación (vv. 1-7), se retoma de nuevo la idea de la inmortalidad, esta vez explícitamente como recompensa al buen privado. Quevedo presenta al Duque de Lerma como encarnación de este ideal moral, y a lo largo del poema elogia su actuación como valido de Felipe III[19] mediante la evocación, en comparaciones y metáforas, de personajes de la historia grecolatina y de la mitología, lo que refuerza el carácter clásico de la pieza. Entre ellos se encuentran Curcio (*strophe* II), ejemplo del sacrificio por la patria, y Atlante y Hércules (*antistrophe* II), que en la literatura de los Siglos de Oro representan con frecuencia a los que llevan el peso de la nación, el rey o el valido[20]. El elogio de los antepasados del personaje es propio de las odas de Píndaro, igual que el tono profético con el que se predicen los futuros logros de los descendientes del duque (*épodo* II, vv. 13-21).

El soneto «Ansí, sagrado mar, nunca te oprima», dedicado al poeta y marino Luis Carrillo y Sotomayor, es también una recreación de un modelo clásico. Se trata del *propempticon* o despedida a una persona que parte de viaje, uno de los géneros que Menandro de Laodicea describe en su tratado sobre retórica epideíctica. Aunque el poema de Quevedo no es propiamente de despedida, desarrolla uno de los temas que suelen aparecer en estas composiciones: los deseos de un viaje propicio, con la protección de los dioses. Es frecuente que en las obras clásicas se haga referencia a

[17] Esta fórmula evoca el arranque del «Beatus ille» de Horacio (*epodo* II), objeto de numerosas imitaciones en el Siglo de Oro.

[18] La misma idea aparece expuesta en la canción de Herrera al Marqués de Tarifa («Si alguna vez mi pena»), que en las estrofas finales exhorta a su destinatario a actuar así como única vía para acceder a la gloria eterna (vv. 97-104).

[19] Se destaca especialmente la firma de los tratados de paz con Inglaterra, Francia y Persia, y la próxima tregua con Holanda (*épodo* I). Debido a esto, se le caracteriza también con las cualidades propias de un gobernante en la paz, benevolencia y prudencia (*antistrophe* I, v. 12), aunque Quevedo indica asimismo que el duque sirve de apoyo al rey tanto en la guerra como en la paz (*antistrophe* II).

[20] Ver, por ejemplo, Góngora, *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 249-56. No hay que olvidar tampoco el papel destacado que Hércules tiene en la obra de Píndaro (*Olímpica*, II y *Nemea*, I).

las divinidades marinas, a las que a veces se dirige una petición[21], así como a las relacionadas con la navegación o a los propios elementos, igual que aquí. El soneto es, por lo tanto, una plegaria al mar en la que los buenos deseos que se formulan están condicionados a la concesión por parte de éste de lo que se le solicita[22]. Asimismo, se asemeja a algunos epigramas votivos como los que se encuentran en el libro VI de la *Antología griega*[23], pues el movimiento optativo con el que se inicia el poema hace las veces de ofrenda. La finalidad de esta obra es el encomio de don Luis, quien aparece caracterizado mediante el tópico de la unión de las armas y las letras, formulado así por Quevedo: «pues en su verde reino y golfo obscuro, / don Luis la sirve, honrando largos mares, / ya de Aquiles valiente, ya de Febo» (vv. 12-14).

La composición de poemas sobre celebraciones cortesanas estuvo muy extendida durante el Barroco. Con esto se buscaba perpetuar la memoria de los festejos, pero sobre todo poner de relieve su magnificencia, reflejo de la del monarca o del noble que las organizaba, y exaltar a los participantes. Las composiciones de *Clío* que tratan acontecimientos de este carácter, especialmente juegos de toros y cañas, son en realidad vehículos para el elogio de Felipe IV. Además de la relación con la poesía contemporánea, en ellos es perceptible la influencia de autores clásicos. Así, los primeros versos del soneto «Llueven calladas aguas en vellones / blancos las nubes mudas» proceden del epigrama IV, 3 de Marcial[24] en elogio del emperador Domiciano, y aunque su huella no aparece en el resto del poema, queda implícita la evocación de los espectáculos romanos que éste celebró en sus obras y la equiparación del monarca español con el emperador. La composición de Quevedo tiene un sentido algo diferente de la de Marcial, pues se adapta a la situación en que se encuentra Felipe IV: en el epigrama, la nieve que cae sobre el emperador propicia la alabanza de la *fortitudo* de éste, acostumbrado a soportar condiciones climáticas adversas; en el soneto, con el rey viendo el espectáculo desde un balcón, la referencia a la nieve resalta el valor que su presencia confiere a los participantes (vv. 5-8) y supone además la formulación de un motivo encomiástico de origen clásico, la sumisión de la naturaleza al gobernante (vv. 12-14), pues es una muestra de respeto al monarca. Este mismo motivo aparece en el soneto

[21] Como Estacio, III, 2 (vv. 1-49).

[22] Una construcción similar se observa en Marcial IX, 42 y X, 7 y Claudiano, *Panegyricus Dictus Probino et Olybrio Consulibus*, vv. 156-63.

[23] Incluso hay algunos en los que junto con la donación que se efectúa se promete otra mayor si se obtiene lo que se pide. Ver P. Waltz, 1931, núms. 152, 190, 191.

[24] «Aspice quam densum tacitarum vellus aquarum / defluat in voltus Caesaris inque sinus». Sobre las metáforas tomadas de Marcial, Quevedo añade otra, «nubes mudas», que implica además sinestesia y personificación.

«Aquella frente augusta que corona» (vv. 5-8), en el que se señala que la presencia del rey en la plaza provoca el retorno de la primavera.

Con la poesía clásica están también relacionados los poemas «En el bruto, que fue bajel viviente» y «En dar al robador de Europa muerte», que celebran el disparo con el que Felipe IV mató a un toro, vencedor de la lucha contra un león, en las festividades por el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos. Ambos fueron incluidos en el libro de José Pellicer de Tovar *Anfiteatro de Felipe el Grande*, junto con los que muchos otros autores dedicaron al mismo hecho[25]. El primero de ellos remite especialmente a composiciones fúnebres sobre animales que tuvieron una muerte heroica, como la silva II, 5 de Estacio, a un león muerto en el circo ante el emperador, o los epigramas VIII, 53 y XI, 69 de Marcial, dedicados respectivamente a un león y a una perra. Quevedo, al igual que éstos y como muchos poetas barrocos, destaca la nobleza del fin del animal. La paradoja de la inmortalidad que éste obtiene al ser muerto por una persona principal, recreada sobre todo en el primero de los sonetos (vv. 7-8[26]), es un tópico muy extendido en la poesía contemporánea a Quevedo, como se puede observar en los mismos poemas del *Anfiteatro*; también entronca con ella la alusión mitológica a la transformación de Júpiter en toro y al rapto de Europa (núm. 221, vv. 1-4; núm. 222, vv. 1-2[27]), así como la metáfora sideral a través de la cual se relaciona al animal con la constelación de su nombre (núm. 221, vv. 9-14; núm. 222, vv. 12-14), motivos muy repetidos en las composiciones de esta temática que se extendieron sobre todo a partir de las *Soledades* de Góngora[28]. El segundo de los sonetos tiene además una intencionalidad política, que se encuentra también en otros poemas recogidos en el *Anfiteatro*: la hazaña del rey es una muestra de su supremacía sobre Europa (vv. 1-4). Asimismo, aquí, igual que en algunas composiciones de Marcial[29], partiendo del hecho se alaba una virtud fundamental en el monarca: la justicia (vv. 1-4, 9-11).

Los demás sonetos de *Clío* sobre festividades de este carácter tratan acerca de la lidia de un toro por el Duque de Maqueda

[25] Como puede observarse en el propio título de la obra y en los textos en prosa iniciales, la misma celebración tenía la intención de recordar los festejos romanos. Asimismo, en los epígrafes se denomina epigramas a los sonetos.

[26] Quevedo contrapone a ésta otra paradoja, que presenta al toro como sepulcro de la valentía del león derrotado, aunque vivo (vv. 5-6).

[27] La numeración de los poemas, que se indica en los casos necesarios, corresponde a la edición de Blecua.

[28] También la forma de designar al toro mediante la perífrasis «robador de Europa» (núm. 222, v. 1) se aproxima a este autor, a la *Soledad* primera (v. 2) y al soneto «Con razón, gloria excelsa de Velada» (vv. 2-3).

[29] Ver, por ejemplo, *Liber de Spectaculis*, 20 y 29, donde la lucha de gladiadores da lugar al elogio de la justicia de Domiciano.

(«Descortésmente y cauteloso el hado») y de la actuación de Felipe IV en los juegos de cañas («Aquella frente augusta que corona» y «Amagos generosos de la guerra»). Como es de esperar, en ellos se destaca la valentía y destreza de dichos personajes en esa actividad, que se consideraba próxima a la guerra. Esto último se pone de relieve especialmente en el segundo de los poemas dedicados al rey[30], en el que además se relaciona a éste con la figura mitológica de Júpiter[31], algo característico en la literatura encomiástica de los Siglos de Oro, que Quevedo repite en los poemas de tema militar.

«Cuando glorioso entre Moisés y Elías», la pieza más extensa de la *musa*, conmemora también un acontecimiento cortesano, aunque diferente de los anteriores: el juramento de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos, heredero de la corona. Esta composición está muy relacionada, tanto por su temática como por su estructura, con un tipo de obras en prosa que proliferaron en el XVII, las relaciones de sucesos[32], que cumplían la función de transmisión de noticias y de propaganda de los ideales monárquicos y religiosos. Dentro del poema, consagrado a la exaltación de la figura del rey y de la institución monárquica, cabe destacar las alusiones bíblicas y mitológicas, que se unen, como es habitual en la literatura barroca. Las primeras predominan en el inicio, donde se evoca el episodio evangélico de la Transfiguración, en referencia al día en que se celebró la ceremonia. Al establecer un paralelismo entre ambos acontecimientos, se subraya la presentación tradicional del rey español como emulador de Dios y defensor de la verdadera fe, *miles Christi* (estrofas V-VI). En la última parte se predice, en tono épico, su victoria sobre el ejército protestante sueco a través de la de Júpiter sobre los gigantes. La evocación de la Gigantomaquia para referirse a la rebelión contra el monarca es un tópico fre-

[30] Quevedo establece aquí la equivalencia entre el juego y la guerra y predice las futuras victorias de Felipe IV en ésta. La referencia a la liberación de Tierra Santa (vv. 12-14) es una idea que aparece en los escritores de la época y que supone el triunfo total del cristianismo, liderado por el rey de España. Por ejemplo, en los textos al inicio del *Anfiteatro*, Pellicer dice: «Dé Dios a V. M. Su gracia, y aumente su corona [...] para que volviendo las banderas al Asia, redima el Sepulcro de Cristo, y en las cuatro partes del mundo viva, venza y triunfe».

[31] Aunque no se menciona directamente a esta divinidad, la metáfora *fulminar*, con la que se alude tanto en este soneto (vv. 5-8) como en el otro dedicado al monarca (vv. 12-13) al lanzamiento de la caña por éste, evoca el rayo de Júpiter.

[32] El mismo González de Salas la denomina así en el epígrafe. Sin embargo, aunque lo narrativo predomina en una gran parte del poema, no comparte el carácter exhaustivo de éstas y se aparta de lo puramente descriptivo. Ver Vega, 1999.

cuente en la poesía del Siglo de Oro[33] que tiene sus antecedentes en autores clásicos como Horacio y Claudiano[34].

Quevedo recrea a lo largo de esta obra diversos lugares comunes encomiásticos, como la aclamación popular del monarca (estrofa XV) y la petición de larga vida para éste (estrofa XI). Asimismo, como sucede en los demás poemas de *Clío*[35], se emplean imágenes astrales y lumínicas con relación al rey y a otros personajes nobles (estrofas XII-XIV, XVII-XVIII[36]), pues especialmente el sol como metáfora del monarca, su comparación con éste o la atribución de sus cualidades son una constante en las composiciones de elogio, tanto en las clásicas como en las del Siglo de Oro. Si Felipe IV es el sol, su hijo, por su juventud, es el «sol recién amanecido»; Quevedo caracteriza a Baltasar Carlos como *puer senex*[37] (estrofa VIII, vv. 7-8; estrofa XIX) y resalta su majestad y compostura innatas. Igualmente, anuncia el futuro que le aguarda, sus responsabilidades como monarca (estrofa XVIII, vv. 5-8), aunque no predice sus triunfos militares, sino los de su padre. En el tratamiento del príncipe, el poema se aproxima al *genethliacus*, género de raíces clásicas que conmemora los cumpleaños y nacimientos[38].

Un grupo de sonetos de *Clío* tiene como objeto una obra de arte, un tema muy tratado en la poesía barroca. Estas obras se inscriben dentro de una tradición que se remonta a la descripción del escudo de Aquiles por Homero y a los epigramas de la *Antología griega*. Las composiciones podían centrarse en la propia obra y describirla o encomiar la habilidad del artista, o bien podían ser un vehículo para la alabanza del personaje representado. Esto último es lo predominante en las de Quevedo, quien destaca en ellas diversos aspectos de monarcas y nobles. Los poemas a la estatua ecuestre de Felipe III («¡Oh, cuánta majestad! ¡Oh, cuánto numen!» y «Más de bronce será que tu figura») resaltan cualidades propias de los reyes como la majestad (núm. 211, v. 1), el ser invencible (núm. 211, v. 2), el amor que despiertan en sus súbditos (núm. 212, vv. 1-4) o la unión de severidad y dulzura, que pro-

[33] Ver Fernando de Herrera, «Cuando con resonante», y Lope de Vega, «El sucesor del gótico arrogante», vv. 5-8, y «Humíllense a tus plantas, luz hermosa», vv. 39-40.

[34] En Horacio, *Carmina*, III, 4, representa el triunfo del caos sobre el orden y alude a la victoria de Augusto en su enfrentamiento con Marco Antonio. Claudiano, *Panegyricus de Sexto Consulatu Honorii Augusti*, vv. 184-86, se refiere así a la rebelión de Alarico.

[35] Ver núm. 211, v. 4, núm. 216, vv. 4, 7-8; núm. 221, v. 11; núm. 225, vv. 1-4. En el núm. 229, vv. 9-11, igual que en el poema a la jura del príncipe (estrofa XII, vv. 5-8), la ausencia del sol en un día nublado se explica por la superioridad del monarca sobre éste, al que hace palidecer.

[36] En las estrofas XIII y XVII, donde se hace referencia a la belleza de la reina y de las damas, estas imágenes tienen connotaciones petrarquistas.

[37] Sobre este tópico, ver Curtius, 1981, pp. 149-53.

[38] Ver Candelas, 1997, p. 207.

voca temor y adoración (núm. 211, vv. 6-7); asimismo, el dedicado al retrato de Felipe IV («Bien con argucia rara y generosa») se centra en su hermosura y poder[39] (vv. 9-14). El soneto al retrato del Duque de Osuna («Vulcano las forjó, tocólas Midas»), que lo presenta en su faceta de militar victorioso, se refiere a sus campañas y lo asocia con personajes mitológicos característicos como Marte y Júpiter (vv. 2, 12), mientras que el poema sobre la custodia donada por Lerma a la iglesia de San Pablo («Sea que, descansando, la corriente»), exalta lo excepcional del objeto, que es por ello digno de ser entregado a Dios por el duque.

Los poemas a la estatua de Felipe III remiten en algunos aspectos a la silva I, 3 de Estacio (*Equs Maximus Domitiani Imp.*), dedicada a la del emperador Domiciano. Aunque no se puede afirmar que sea su modelo directo, existen puntos de contacto entre las composiciones de los dos autores, elogios de un gobernante. Estacio considera al emperador un dios, lo mismo que a su representación plástica, la cual, dotada de las características del modelo, resplandece (vv. 74-78). En «¡Oh, cuánta majestad! ¡Oh, cuánto numen!» Quevedo emplea también el tópico de la luminosidad y, asimismo, alude al numen de Felipe III (vv. 1-4), aunque cristianiza esa cualidad pagana al referirse a la santidad y religiosidad que generalmente se le atribuían[40]. En ambos casos, la persona del gobernante es sagrada, lo mismo que su estatua. Como en el de Estacio (vv. 91-94), en este poema (vv. 5-6) se insiste en la perdurabilidad de la estatua, y Quevedo subraya que si no se ve afectada por el paso del tiempo es debido a que se trata de la imagen del rey[41]. En el otro soneto, Quevedo presenta al caballo del rey dotado de vida y hollando un río (vv. 5-8), lo que remite a un pasaje similar de la silva de Estacio (vv. 46-51), aunque suprime el contexto militar en que sitúa el episodio el autor latino.

Además de la *laudatio* de personajes destacados, las composiciones de *Clío* de esta temática se refieren también a la naturaleza de la obra de arte y a su creador; en ellos se encuentran algunos lugares comunes desarrollados en la poesía contemporánea[42]. El más significativo es el del retrato o estatua que parece estar vivo, gracias a la habilidad del artista. Esta es una idea que procede de

[39] Como aquí, Quevedo presenta siempre de forma hiperbólica la grandeza y el poder del rey. Ver núm. 229, vv. 1-4; núm. 235, estrofa IV, vv. 1-6.

[40] En el núm. 225, v. 2 lo califica de nuevo de «invicto y santo». El motivo de la santidad no tiene siempre un carácter encomiástico en los textos del escritor. Ver el *Sueño de la muerte*, p. 208 y los *Grandes anales de quince días*, p. 850.

[41] Aunque la brevedad de la vida contrastada con la larga duración de las obras de arte es un tópico de este tipo de poesía, también se suele aludir a la caducidad de éstas, sobre todo con relación a la poesía, siguiendo a Horacio, *Carmina*, III, 30.

[42] Para los temas sobre pintura y escultura en el Siglo de Oro, ver Bergmann, 1979.

la literatura clásica, frecuente en los epigramas de la *Antología griega*, que se recrea en muchos poemas barrocos. Como se ha señalado, Quevedo muestra en movimiento al caballo de la estatua de Felipe III, y también se refiere a que el rey tiene vida (núm. 212, vv. 9-10), igual que la pintura de su hijo (núm. 220, vv. 5-8). Conectada con esto está la idea de que la representación tan sólo carece de voz: al retrato de Felipe IV se le califica de «laberinto mudo, si elegante» (v. 7), lo que alude a la cita atribuida a Simónides de Ceos[43] de que la pintura es poesía muda y la poesía, un poema con voz. Para la alabanza del autor de esta obra, el calígrafo Pedro Díaz de Morante, Quevedo recurre a la comparación tópica con Apeles y Timantes[44], prototipos de los pintores de la Antigüedad (vv. 1-4). La idea del arte como transgresión, por usurpar las atribuciones de Dios o de la naturaleza[45], aparece en algunos de estos poemas, aunque matizada: en «¡Oh, cuánta majestad! ¡Oh, cuánto numen!», la osadía del escultor no consiste tanto en recrear la vida con su obra, sino en que el objeto de la representación es el monarca, quien a su vez emula, por su santidad, a Dios (vv. 9-11). En el soneto a la custodia, la imitación de la obra de Dios que ésta supone no adquiere tintes negativos, ya que se trata de un objeto que el Duque de Lerma ofrece a la divinidad (núm. 158, vv. 12-14).

Los poemas de temática bélica se refieren a Felipe IV y a dos nobles, el segundo Duque de Lerma y el de Pastrana. Los sonetos dirigidos al rey («Escondido debajo de tu armada»[46] y «No siempre tienen paz las siempre hermosas») combinan el elogio y lo deliberativo, ya que en ambos se le exhorta a la guerra. Como se ha señalado antes, en los dos aparecen las alusiones tópicas a Júpiter: en el primero, el monarca es identificado con éste (vv. 9-14) y en el segundo, se le presenta la Gigantomaquia como ejemplo para animarle a la acción[47]. Destaca en estos poemas la vena patriótica de Quevedo, quien refleja aquí su ideal de rey guerrero y victorioso, igual que en «Cuando glorioso entre Moisés y Elías» y, de forma figurada, en «Amagos generosos de la guerra».

Se pueden apuntar también algunos motivos de carácter encomiástico referidos a la guerra que aparecen en otras composiciones: en el poema sobre la jura de Baltasar Carlos (núm. 235, estrofa XX, vv. 5-8) se dice que el nombre del rey equivale por sí solo a

[43] Recogida por Plutarco, *De gloria atheniensium*, III, 346-47.

[44] Aquí, como es convencional en la poesía panegírica, la persona elogiada es considerada superior a aquellos con quienes se compara.

[45] Ver Bergmann, 1979, pp. 81-101.

[46] Existe otra versión de éste, que Blecua, 1969, núm. 219, considera anterior. Fue publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa, cuya aprobación data de 1603, por lo que debe ir dirigida a Felipe III.

[47] La referencia explícita a este episodio mitológico se encuentra también en la versión primitiva del otro poema (vv. 9-14).

un ejército y en el soneto a la estatua de Carlos V (núm. 214, vv. 1-4) se resalta el dominio que el monarca tiene sobre la naturaleza, la cual se pone a su servicio[48], lo mismo que sucede respecto al Duque de Pastrana en la silva que se le dedica, donde Quevedo emplea una expresión similar (núm. 236, vv. 13-15).

En el soneto «Tú, en cuyas venas caben cinco grandes» se destaca el valor del Duque de Lerma, como es esperable en este tipo de obras, pero también nuevamente su dimensión moral, junto con su patriotismo, a través de su contraste con un personaje de la historia romana (vv. 9-14). La silva a la victoria del Duque de Pastrana sobre unos navíos turcos[49] («Esclarecidas señas da Fortuna») es fundamentalmente narrativa y parece seguir las relaciones escritas sobre el suceso. A este personaje se le caracteriza de manera similar a don Luis Carrillo, identificándolo con Aquiles y Febo (vv. 67-72), lo que aquí alude a dos de sus cualidades, la valentía y la apostura.

El último grupo de poemas que hay que comentar es el de los que tratan asuntos relacionados con la política exterior española: la situación en Italia y el conflicto con Francia, específicamente la oposición a Richelieu. Se trata de composiciones de vituperio que también tienen un carácter deliberativo, pues son advertencias para que cese el enfrentamiento contra España («Pequeños jornaleros de la tierra», «Dove, Ruceli, andate col pie presto?») o bien alertan a Luis XIII sobre el cardenal con el fin de que le deponga como ministro («Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva», «Decimotercio rey, esa eminencia»[50]). Por su contenido, estas composiciones están especialmente vinculadas a la obra política de Quevedo.

Los sonetos dirigidos al rey francés exponen ideas semejantes a las que el escritor expresa, con registros muy diferentes, en la *Carta a Luis XIII*, en la *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando de Richeleu* y en algunos de los cuadros de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (XXXII y XL). Igual que en los poemas, la acusación más frecuente que Quevedo lanza contra Richelieu es la de intentar usurpar la corona; en la *Visita y anatomía*[51] sugiere incluso, como en «Sabe, ¡oh rey tres cristiano! la festiva» (vv. 1-4), que pone en peligro la vida del rey en la guerra con el fin de aumentar su poder. Asimismo, como en éste (vv. 9-11), le

[48] Este motivo es empleado con frecuencia por los autores de los *Panegyrici Latini*, como ha destacado R. Pichon, 1906, pp. 62-63. Ver, por ejemplo, Mamertino, *Panegyricus Maximiano Augusto*, XII, o el anónimo *Panegyricus Constantio Caesari*, VII y XV. Por otra parte, L. Schwartz e I. Arellano, 1998, p. 716 señalan que «el hecho de que el viento se ponga al servicio de las armadas del emperador es signo del favor divino, ya que el viento sólo a Dios obedece».

[49] Sobre este poema ver Martinengo, 1997 y Candelas, 1998, pp. 207-209.

[50] La exhortación a que el monarca lleve esto a cabo está implícita en el primero de estos sonetos y se expone claramente en el segundo (vv. 7-8).

[51] Ver p. 1012.

culpa de ser el causante de las discordias del monarca con su madre y hermano[52]. Las críticas en el otro poema a la pretensión del cardenal de descender de la realeza y al supuesto matrimonio de su sobrina con un personaje de sangre real (vv. 1-7) se repiten también en esas obras[53]. La figura de Richelieu, tal y como Quevedo lo presenta en estas dos composiciones, encarna los defectos del mal ministro según los expone en la *Política de Dios*; en contraposición, el Conde-Duque de Olivares representa en el primero de los sonetos el ideal de *fortitudo et sapientia* (vv. 5-8) y de servicio al rey.

El poema dirigido al valido francés, «Dove, Ruceli, andate col pie presto?», está relacionado con las mismas obras, especialmente con la *Carta a Luis XIII*[54]. La italianización de su nombre, que sirve aquí de base para una metáfora con la que se predice su perdición (vv. 1-4), era frecuente en los escritos contra Francia de autores españoles, quienes tocaban temas similares a los que Quevedo expone en estos poemas[55]. Por su parte, el soneto «Pequeños jornaleros de la tierra» entronca con sus preocupaciones sobre el predominio español en la península italiana en obras como el *Lince de Italia* o *La Hora de todos*[56]. Los animales o figuras heráldicas a través de los que se representa, por metonimia, a España y a los demás países crean un contexto alegórico en el que se inserta la advertencia sobre la superioridad de la Casa de Austria. La forma en que Quevedo presenta a las abejas, como poco aptas para la guerra, coincide con la tradición emblemática, en la que estos animales aparecen como símbolo de paz o bien de la venganza que aniquila al que la emprende[57].

Este estudio se ha centrado en la temática de los poemas de la *musa Clío*, un conjunto que está perfilado como materia básicamente epideíctica. Sus contenidos derivan de cauces heterogéneos, no siempre discernibles en el mismo grado, en los que predomina la vena clásica. Se ha intentado ante todo señalar una tradición de elogio de raigambre grecolatina, sin pretender postular fuentes definitivas; en lugar de ello, se ha trazado un panorama de lugares

[52] Ver, por ejemplo, *Visita y anatomía*, p. 1011 y *Carta a Luis XIII*, p. 1002.

[53] Ver *Visita y anatomía*, p. 1015, *Carta a Luis XIII*, p. 1006 y *La Hora de todos*, p. 284.

[54] La alusión del primer terceto a Escipión se entiende en relación con un fragmento de esta obra que, siguiendo a Polibio, relata la traición que sufrieron las tropas del general romano por parte de los franceses (p. 996). La referencia del segundo terceto al episodio de las ocas que salvaron a Roma de la invasión de los galos aparece igualmente en la *Carta*, unida también a los animales heráldicos que representan a España y el Imperio (p. 1007).

[55] Ver Gutiérrez, 1977, pp. 325-50.

[56] Ver cuadros XXIII, XXIV, XXXII, XXXIII y XXXVIII.

[57] Por ejemplo, los emblemas «Que tras la guerra viene la paz», de Alciato, y «Aunque yo muera», de Sebastián de Covarrubias.

comunes, muchas veces sin modelos precisos, compartido por otros escritores áureos y sometido a reelaboraciones que dificultan la localización de su origen.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Hernández, A. R., «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo a Roma, sepultada en sí misma», *Canente*, 6, 1989, pp. 13-27.

Bergmann, E. L., *Art inscribed: Essays on ekphrasis in Spanish Golden Age poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

Caro, M. A., *La «Canción a las ruinas de Itálica» del Licenciado Rodrigo Caro*, publicada por J. M. Rivas Sacconi, Bogotá, Voluntad, 1947.

Costa Ramalho, A. da, «Um epigrama em latim, imitado por varios», *Humanitas*, 1, 1952, pp. 60-65 y 2-3, 1953-1954, pp. 55-64.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, 3.ª reimpresión, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981, vol I.

Egido, A., «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, II, 1990, pp. 144-58.

Ferri Coll, J. M., *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Gai, M., «El arte de imitar con ingenio. Análisis comparativo de un soneto de Quevedo», *Revue Romane*, 21, 2, 1986, pp. 208-28.

Graciotti, S., «La fortuna di una elegia di Giano Vitale, o le rovine di Roma nella poesia polacca», *Aevum*, 34, 1-2, 1960, pp. 122-36.

Gutiérrez, A., *La France et les Français dans la litterature espagnole. Un aspect de la xenophobie en Espagne (1598-1665)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.

Laurens, P., «L'épigramme latine et le thème des hommes illustres au seizième siècle: "icones" et "imagines"», en R. Chevallier (ed.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, pp. 123-33.

Lida de Malkiel, M. R., «Notas para las fuentes de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 369-75.

Martinengo, A., «Ensayo de comentario a una poesía heroica de Quevedo», en Lía Schwartz y Antonio Carreira (eds.), *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 251-57.

Pichon, R., *Les derniers écrivains latins*, Paris, Ernest Leroux, 1906.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. de J. M. Blecua, vol. I, Madrid, Castalia, 1969.

Quevedo, Francisco de, *Obras completas. Prosa*, ed. de F. Buendía, 6.ª ed., Madrid, Aguilar, 1992.

Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.

Siles, J., «Para una fuente de Quevedo: Tácito, *Annales*, XIII, 56, 9-10», *Ínsula*, núm. 425, 1982, p. 3.

Skyrme, R., «"Buscas en Roma a Roma": Quevedo, Vitalis, and Janus Pannonius», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 2, 1982, pp. 363-67.

Sobejano, G., «El soneto de Quevedo "A Roma sepultada en sus ruinas" (Esencia y ascendencia)», *Filología*, 22, 1, 1987, pp. 105-18.

Vega, M. F., «El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época», en S. López Poza y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 351-58.

Waltz, P. (ed.), *Anthologie grecque. Première partie. Anthologie palatine*, tome III, Paris, Les Belles Lettres, 1931.