

ANTOLOGÍA DE LA POESÍA BARROCA

EDICIÓN DE IGNACIO ARELLANO

INTRODUCCIÓN

EL SIGLO XVII. LA SITUACIÓN HISTÓRICA Y CULTURAL. EL BARROCO LITERARIO

El Siglo XVII es en España una época de crisis. A finales del XVI la situación había empeorado: aumentaron la despoblación y pobreza. La mala estructura del sistema económico aumenta la inflación, y no existen inversiones productivas, bloqueadas por barreras sociales e ideológicas que consideran vergonzoso el trabajo manual hasta el punto de que solo los plebeyos pueden ejercerlo. El reparto de la riqueza es desproporcionado, con unos pocos nobles dueños de la mayor parte de bienes, numerosos campesinos miserables... La oposición entre las nociones de nobleza y el trabajo manual y productivo en un país de ideología dominante nobiliaria impide un desarrollo armónico.

Las guerras y la excesiva burocracia son otros graves problemas y es general el sentimiento de desorientación que se refleja sin duda en la creación literaria.

La primera etapa política del siglo corresponde al reinado de Felipe III y sus ministros, el duque de Lerma y el duque de Uceda. Esta fase se caracteriza por la política pacifista (paz con Inglaterra, Tregua de los Doce años con los holandeses, firmada en 1609) y por la corrupción del gobierno. La expulsión de los moriscos en 1609 tampoco trae beneficios, al destruir una importante estructura de labores agrícolas. Refleja además la sensación de inseguridad, las sospechas de rebeliones y motines, y la radicalización de ciertas posturas ideológicas que contribuyen a definir el siglo XVII como una «edad conflictiva», como la llamó el historiador Américo Castro.

Con la subida al poder del Conde Duque de Olivares, nuevo primer ministro, a la muerte de Felipe III y la coronación de Felipe IV, la situación cambia.

El Conde Duque de Olivares intenta, tras la limpieza de los abusos del régimen anterior, poner en práctica un conjunto de medidas regeneracionistas, que despiertan muchas expectativas, pero que acabarán fracasando. España no consigue integrarse en la modernidad ni en la naciente revolución industrial de la Europa central.

Los años de paz terminan y se reanudan las campañas de guerra: el final de la Tregua de los Doce años en 1621 trae la apertura de hostilidades. El apoyo

a la casa de Austria en la Europa central implica a España en la guerra de los Treinta años. La economía no había mejorado sustancialmente y las nuevas empresas militares cuestan mucho dinero. Los impuestos crecen y aumentan las protestas.

Los reinos de Portugal y Cataluña se sublevan en 1640, y la posición del privado se tambalea. El año de 1643 asiste a la derrota de Rocroi y a la caída de Olivares. Holanda se independiza definitivamente, Portugal se separa, y en Cataluña se arrastran conflictos continuos hasta 1652. La paz de Westfalia de 1648 marca simbólicamente el final del poder español.

Es una época de crisis social. La discriminación de las castas venía de antiguo. Para alcanzar determinados puestos y cargos era preciso demostrar limpieza de sangre (es decir, que en la familia no había mezcla de moros o judíos). Frente a los marginados (moriscos, judíos, pobres, etc.) está la nobleza como cima de la estructura social. El régimen monárquico apoyado en la aristocracia impone su visión de la realidad orientada a mantener el sistema, con general acuerdo de la población que comparte en su mayoría la perspectiva impuesta por la nobleza. Hay alguna oposición política pero el grado de homogeneidad en los valores ideológicos es alto.

A la vez que se desprecia ideológicamente el dinero (sobre todo el dinero que procede de los negocios, comercio, industria y actividades económicas no agrícolas) se subraya el poder del mismo, enorme sin duda, como siempre, pero sentido de manera extrema por la mentalidad barroca.

En la visión del mundo y en la actitud cultural el sentimiento de crisis se refleja en el concepto de desengaño, muy importante. Es notable la frecuencia de los motivos del desengaño y la vanidad de la vida, la conciencia de fugacidad y fragilidad, la impalpable separación entre la realidad y la apariencia, el escepticismo fundado en lo vano de la existencia humana en este mundo. Se repite el tema de la muerte y del tiempo destructor. Esto explica también la inclinación religiosa y filosófica de muchos textos del siglo, que se enfrenta a la valoración del goce de los sentidos, el lujo y la ostentación, antítesis característica de esa conflictividad que he señalado.

El barroco literario

Se suele aplicar a la literatura y arte del siglo XVII el concepto de *Barroco*, y también la calificación de Siglo de Oro, aunque este se puede aplicar también al siglo XVI.

La estética del XVII o barroca se caracteriza por la exageración, la ruptura de los equilibrios, la búsqueda de la impresión en el receptor. El artificio, la elaboración retórica, la sorpresa, la antítesis violenta, la metáfora extraña, desempeñan funciones esenciales en los objetivos expresivos del periodo.

Se puede denominar conceptismo al conjunto de técnicas literarias dominantes. Se valora sobre todo el ingenio y la dificultad: se busca crear textos sorprendentes y que exijan al lector un esfuerzo. Hay muchos juegos de palabras y alusiones literarias que obligan a una lectura atenta.

Un aspecto importante para la comprensión del ambiente poético del Siglo de Oro son las academias.

La palabra *academia* denominaba a la escuela de filosofía que tenía Platón en el huerto de un ciudadano ateniense llamado Academus. En el XV se vuelve a usar en el sentido de ‘asociación de literatos para el cultivo de las ciencias y letras’. Tiene su origen, como tantas cosas, en Italia. La más célebre fue la Academia de la Crusca, fundada en 1582 en Florencia. En el XVII hay muchas en España. Generalmente se reúnen en casas de nobles que ejercen una función de mecenazgo, fundamental en la época. Las academias tienen cierta influencia en el ambiente general, aunque en ellas no suele producirse ninguna obra maestra. No obstante hay una gran cantidad de poemas escritos para ser leídos en sesiones académicas, que son sumamente representativos de las fórmulas comunes que cultivan muchos de los poetas de segunda fila, no por ello menos interesantes para establecer el panorama general del periodo.

El mecenazgo es otra realidad que se debe tener en cuenta. El poeta se coloca bajo la protección, no siempre generosa, de un noble, al que suele dedicar sus composiciones. Esta situación provoca la abundancia de poemas de circunstancias, que ya se ha señalado anteriormente. El conde de Lemos protege a Cervantes, y marcha a Nápoles con una corte de poetas; Quevedo sigue al duque de Osuna en sus virreynatos italianos; Góngora se sitúa bajo la protección de Villamediana y Lerma (al que dedica un incompleto panegírico), y más tarde de Olivares...

LA POESÍA BARROCA

El sentimiento de crisis que caracteriza al hombre barroco se manifiesta en el predominio de ciertos temas poéticos: fugacidad, muerte, paso del tiempo, vanidad, inestabilidad... La poesía se refugia, en parte, en el juego artificioso y en la elaboración retórica más extraordinaria, o busca, en otras vías, la denuncia satírica o la resignación religiosa y filosófica en el camino de la moralización y el desengaño del mundo.

Pero en la unión de oposiciones barroca coexisten con el poema filosófico y la poesía religiosa, la poesía amorosa y sensual (y erótica, y obscena), la épica, la burla meramente divertida...

En esa integración de la variedad puede verse, quizá, la nota distintiva de la poesía barroca como fenómeno total.

La variedad de elementos no significa simple acumulación, sino intento de crear nuevos géneros sometidos a criterios de unidad artística.

Esta actitud se corresponde con la característica multiplicidad de estilos y registros que muestra la literatura del XVII en España. Todo nivel estilístico, lenguajes técnicos, lengua de argot, neologismos, latinismos, coloquialismos, etc., tienen cabida —en su momento oportuno— en la poesía barroca.

La poesía se concibe como reina de las artes y las ciencias, solo por debajo de la teología, con un valor de investigación universal, nacido de la inspiración casi divina del poeta.

A la conciencia —que la hay— de la necesidad de las reglas, y normas poéticas, se sobrepone la de la autoridad del creador para modificar las normas en la búsqueda de la admiración y la superación de los modelos.

El poeta crea según unas reglas de su oficio, pero la raíz de su obra es su capacidad propia, la inspiración, el *furor poético* de la tradición filosófica de Platón, furor poético que debe conciliarse con el dominio del arte, con la armonía y el rigor intelectual: ya lo decía don Quijote:

según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta, y con aquella inclinación que le dio el cielo, sin más estudio ni artificio compone cosas... También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que solo por saber el arte quisiere serlo [...] así que mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta.

El ingenio o rapidez de comprensión mental, se establece como la facultad más apreciada, y de ahí la búsqueda continua de la sorpresa, de la admiración del receptor. Desde la Antigüedad la utilidad y el placer eran los dos objetivos centrales de la poesía. Para el XVII el placer solo puede ser producido por una poesía difícil que el lector u oyente tiene que descifrar. Lo demasiado fácil parece vulgar y de poco valor.

En la búsqueda de la admiración y la sorpresa las formas poéticas se exageran, se complican con todo tipo de juegos y «misterios», de metáforas brillantes, de imágenes poéticas llamativas.

Dos tendencias o sistemas poéticos de la época son los de la poesía culta o culterana, y la poesía llana o más fácil de entender.

La crítica a menudo usa los términos de *conceptismo* y *culteranismo* (a veces se llama a este *gongorismo*, por referencia al poeta Góngora), ambos entendidos como opuestos, pero no conviene mantener esta oposición que es falsa y equivocada.

Toda la poesía del XVII se basa en el conceptismo. El llamado culteranismo es una variedad del conceptismo que se caracteriza por la abundancia de elementos de la cultura grecolatina y la imitación de las fórmulas lingüísticas y poéticas de la lengua latina.

Se ha dicho que el Barroco (correspondiente al siglo XVII en España) es una suma de opuestos, y este rasgo ha servido para caracterizar a la poesía barroca como un terreno que incluye las actitudes y elementos más antitéticos. La expresión de la belleza adquiere una intensidad nueva, pero a la vez se introducen los aspectos grotescos, feos, horribles o macabros. Esta tensión entre la tendencia hacia la idealización poética y la tendencia degradadora y caricaturesca es distintiva.

En la idealización se acumulan artificios para el embellecimiento. El color es uno de los elementos caracterizadores de la poesía barroca. Se buscan los objetos que contienen color y cualidades hermosas: sobre todo flores y piedras preciosas.

Los temas principales de la poesía barroca son los mismos que en el Renacimiento. La poesía petrarquista (que viene continuando la obra del poeta italiano Petrarca, modelo para muchos poetas posteriores), de tema esencialmente amoroso, es fundamental. La descripción de la mujer (rubia, de ojos verdes) es muy tópica, y se hace siempre con los mismos elementos comparando su rostro (pelo, cara, frente, labios, ojos) con marfil, alabastro, coral, rubí, esmeralda, o toda la gama de las flores y oros, nieve, etc., con un contraste primordial entre blanco y rojo.

Frente al retrato idealizante y enaltecedor emerge también la visión de lo feo y degradado, la caricatura, como en los retratos de viejas que hace Quevedo, con todos los detalles horribles de la fealdad y la destrucción de la belleza pasada.

El Renacimiento había aceptado los temas de la mitología griega y romana como ejemplificación de los sentimientos humanos, y modelos ennoblecedores, pues pertenecían a una cultura muy admirada. El Barroco los sigue usando, pero el cansancio por la repetición y el gusto por el contraste impulsan también nuevos tratamientos ridículos. Hay poemas mitológicos de pura belleza como el *Polifemo* y *Galatea* de Góngora, pero también abunda la parodia, como es el caso de los sonetos en que se burla Quevedo de la historia mitológica de Dafne y el Dios Apolo.

Otros temas recibidos de la tradición culta se pueden cargar de sentido moral y religiosos: por ejemplo el tema de la alabanza de la vida del campo, que ahora se relaciona con el desengaño de las ambiciones: es mejor vivir lejos de la ciudad y de los palacios, en la soledad de las aldeas, donde se puede pensar con más tranquilidad y llevar una vida más profunda.

El sentimiento de la rapidez con que el tiempo pasa provoca la frecuencia de otro tópico, que llamaban *ubi sunt* (¿dónde están las glorias y las grandezas pasadas?). La visión de las glorias pretéritas y la destrucción presente es lección para los actuales. Personajes clásicos, famosos emperadores, filósofos, o ciudades como Roma, reaparecen para que sus ruinas sirvan de ejemplo. La poesía

de las ruinas conoce un auge extraordinario, y lo mismo los poemas dedicados a calaveras, esqueletos o cenizas, símbolos todos de la fragilidad humana.

La perspectiva de desengaño se fundamenta en el tiempo y la muerte. Se siente la angustia del existir como camino hacia la muerte: «sepultura portátil» llamará Quevedo al cuerpo. La vida es un sueño, la apariencia de riqueza y poder una vanidad.

No es de extrañar, pues, la frecuencia de temas religiosos y morales: el *Heráclito cristiano* de Quevedo es un libro de oraciones donde el poeta pecador se arrepiente y llora su dureza de corazón; las *Rimas sacras* de Lope, el *Romancero espiritual* de Valdivielso, los *Conceptos espirituales* de Ledesma, etc. pertenecen a esta tendencia de literatura espiritual y religiosa.

Otra actitud relacionada con el sentimiento de crisis es la sátira o crítica de los vicios y defectos de la sociedad del tiempo. Desde final del XVI la sátira política toma importancia excepcional dentro de los motivos del desengaño.

No resulta fácil ordenar la enorme cantidad de poetas y obras del XVII para comentarlos. Las historias de la literatura suelen observar un conjunto de poetas que constituyen «el camino hacia Góngora» entre los que destaca el grupo antequerano granadino, y otro grupo más o menos nutrido de seguidores de Góngora. Al margen de la poesía gongorina se colocan los poetas clasicistas (sevillanos y aragoneses, aunque en ambos territorios aparece también la influencia de Góngora). Por otras razones quedan relativamente al margen, al menos en cuanto a su entidad individual, los grandes nombres de Lope y Quevedo, que sufren en ciertos momentos la influencia de Góngora, aunque no de modo sustancial.

En general, los criterios clasificatorios corrientemente aducidos pertenecen a tres categorías:

a) la geográfica, por las adscripciones regionales (poetas andaluces, castellanos, aragoneses...). La escuela andaluza estaría bifurcada en los grupos sevillano y antequerano granadino.

b) la de la polaridad poesía llana/culterana: difícil de establecer desde el momento en que la base común es el conceptismo general. No obstante, en la recepción coetánea había una diferenciación clara entre los poetas llanos (cuyo cabecilla indiscutido es Lope de Vega) y los cultistas, encabezados por Góngora. No será raro encontrar poetas que se burlan repetidamente de las maneras cultas y las parodian, como Polo de Medina o Pantaleón de Ribera, cuando su propio discurso poético entra muy adentro en el gongorismo.

c) el criterio generacional que ha sido apuntado en ocasiones. Los grupos generacionales principales son cuatro: 1) el de aquellos que nacen hacia 1560,

encabezados por Lope y Góngora; 2) los discípulos de los anteriores, nacidos hacia 1580, seguidores del petrarquismo lopiano en principio, pero que se encontrarán en medio de las polémicas sobre las *Soledades* gongorinas, y deberán tomar partido en la vía de la confrontación llaneza/nueva poesía: si dejamos a un lado la figura mayor de Quevedo, otros poetas de la generación intermedia son López de Zárate, Villamediana, Rioja, Espinosa...; 3) la tercera generación no aporta poetas mayores: estos nacidos hacia 1600 sufren las influencias de Lope, Góngora y Quevedo y suelen integrar en su obra facetas diversas: Polo de Medina, Pantaleón de Ribera, Bocángel, Solís...; 4) generación final, dominada por el influjo de Quevedo y Góngora: etapa de agotamiento sin nombres especialmente destacados.

Aquí vamos a ver los principales sin intentar una visión completa. Los grandes poetas del XVII son Góngora, Lope de Vega y Quevedo.

GÓNGORA

Don Luis de Góngora y Argote nace en Córdoba en 1561. Pertenece a una familia de clase media, con intelectuales y gente de Iglesia. La juventud de Góngora transcurre en un ambiente próspero de provincias, con buena educación que le permite hacerse uno de los poetas más cultos de toda la literatura española.

Por razones más económicas que espirituales se dedica también a la Iglesia hasta que se ordena finalmente sacerdote.

Su situación económica no mejora mucho y tiene problemas. En 1617 se va a Madrid en busca de suerte y brillo social, que no consigue, aunque se hace poeta famoso y respetado.

En 1626 cae enfermo y vuelve a Córdoba, donde muere al año siguiente.

Sus relaciones con los poetas de su tiempo son complicadas: Lope y Quevedo fueron sus enemigos más importantes. Lope elogió a Góngora muchas veces y nunca ocultó su admiración por él, pero también apoyó polémicas literarias contra la poesía del estilo gongorino. Por su parte Góngora despreció a Lope y su poesía de la claridad, a la que consideraba prosaica y desaliñada, como expone en el soneto «A los apasionados por Lope de Vega».

Quevedo siempre es hostil contra Góngora y escribe varias obras burlándose de él y de su poesía, a la que parodia en varias ocasiones.

Góngora no vio en vida impresas sus poesías. Sus poemas se leían manuscritos, y hay que esperar al mismo año de su muerte para que salga la edición de López de Vicuña, *Obras en verso del Homero español*, cuyo título da ya idea de la exaltación de Góngora a la categoría de un clásico.

Ya en su época el erudito Francisco Cascales condenó la oscuridad de los poemas mayores gongorinos, después de elogiar al poeta diciéndole «de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas». Todos los que critican en

su tiempo la oscuridad de las grandes poesías de Góngora suelen admitir la habilidad del poeta para las obras más populares y lo acusan de incapacidad para los poemas más ambiciosos.

El estudioso Dámaso Alonso niega esta doble cara de Góngora y defiende su unidad de estilo: los recursos del estilo se van intensificando a lo largo de la vida de Góngora: «lo que caracteriza a la segunda no es más que la intensificación del pormenor y la densificación del conjunto», escribe en su estudio clásico *La lengua poética de Góngora*. Habría, en cambio, dos Góngoras en otro sentido: en el contraste entre la fuga de la realidad hacia una idealización embellecedora, y la inclinación hacia los aspectos y pinturas grotescos.

Ambas direcciones participan de parecidos recursos estilísticos y mecanismos expresivos: lo que varía es el sentido; ambas presentan transformaciones irreales de la naturaleza, idealizaciones, positivas o negativas.

Hay que indicar, sin embargo, que en estas interpretaciones D. Alonso se enfrenta a los críticos tradicionales que rechazaban al Góngora «difícil» y aceptaban arbitrariamente al «fácil». Fuera de ese contexto hoy podemos, sin duda, aceptar que la lengua de las *Soledades* se compone de elementos que están ya en poemas anteriores, pero el conjunto es muy diferente. En su poesía mayor Góngora acumula cultismos léxicos y latinismos sintácticos, imágenes brillantes e hipérboles extremas.

La elaboración expresiva comienza en el mismo plano fonético. Góngora es probablemente el poeta español que mejor ha explorado los recursos musicales del lenguaje. No solo abundan en sus poemas (lo que es mero síntoma) menciones e imágenes sacadas de lo musical, sino los efectos propiamente musicales de la expresión. En el *Polifemo* destaca por ejemplo la música de vocales y consonantes, los ecos, las reiteraciones, y semejanzas rítmicas.

Uno de los aspectos que más llamaron la atención fueron los vocablos extraños, tomados del latín o del italiano, los cultismos, en suma, que dan a su poesía un aspecto característico. La mayoría de los cultismos gongorinos, que eran raros en su época, han sido aceptados por la lengua común.

Los cultismos de Góngora tienen una clara razón de ser en su sistema estético. Conforme avanza la conciencia de la nobleza del español en el XVI, se siente la necesidad de volver al latín como modelo para enriquecer la lengua vulgar. En Góngora no es solo un adorno: es un medio expresivo totalmente coherente con sus objetivos de sonoridad, dificultad, enaltecimiento de la lengua poética.

El cultismo no afecta solo al léxico; afecta muy especialmente a la sintaxis, en donde parece radicar la mayor dificultad. La complicación de los organismos sintácticos provoca los problemas más graves para el lector. Los principales rasgos de que se le acusa en las polémicas son:

—desmesurada longitud del periodo

- frecuencia de construcciones sintácticas subordinadas
- interposición de frases absolutas
- hipérbatos o estructuras de orden sintáctico muy complejo
- anfibologías o frases de significado ambiguo

Las imágenes y metáforas de Góngora son variadísimas y responden a la búsqueda de una expresividad sorprendente: una cueva es el bostezo de la tierra, o dos plantas bañadas por la corriente de un río son dos garzas (una clase de pájaro acuático) verdes...

La poesía de Góngora es poesía sensorial, que observa y comunica el mundo y los objetos, con sus colores, sonidos y brillos.

Su obra poética incluye romances (un tipo de poesía narrativa tradicional) de temas pastoriles, históricos y burlescos. Ejemplos de estas categorías son las composiciones «Aquí entre la verde juncia», los romancillos «La más bella niña», «Lloraba la niña», o «En los pinares de Júcar»... El fondo temático es común. Se trata siempre de composiciones amorosas donde pastores, pescadores o cazadores son representantes del hablante lírico.

De tema caballeresco es el famoso *Romance de Angélica y Medoro*, que se inspira en un episodio del *Orlando furioso* del poeta italiano Ariosto, y que narra los amores de Medoro, joven musulmán que combate contra el ejército del emperador de Francia Carlomagno, y que, herido gravemente, es curado por Angélica, bella princesa del Catay, que se enamora de él.

Otra vertiente del romancero, muy cultivada por Góngora es la de los romances jocosos o burlescos, que incluyen ejemplares paródicos de los mismos géneros que cultiva en serio y que acabo de mencionar. Dos de sus composiciones más significativas en este campo son los romances dedicados a Hero y Leandro y a Píramo y Tisbe, que parodian historias mitológicas, burlándose de los personajes con chistes, caricaturas, metáforas ridículas, juegos de palabras, etc.

Importantes son los sonetos, dentro de los cuales encontramos algunos de tipo amoroso, centrados en torno a la figura de la dama como ejemplar de belleza sobrehumana y lejana. Otro grupo pertenece a la poesía de circunstancias: «En una enfermedad de don Antonio de Pazos, obispo de Córdoba», «Del Marqués de Santa Cruz», «A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los Marqueses de Ayamonte»... Otros burlescos satirizan los vicios y vanidades de la corte: «Grandes más que elefantes y que abadas»; «Valladolid, de lágrimas sois valle»...

Los sonetos de los tres últimos años son de desengaño y pesimismo: la vejez, la sensación de fracaso y acabamiento son ahora los aspectos dominantes:

Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Uno de sus poemas más importantes es la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en la larga tradición del mito de Polifemo, que ha servido de inspiración a numerosos poetas desde las *Metamorfosis* de Ovidio.

El poema narra la historia de Galatea, cuyo amor por Acis despecha al gigante de un solo ojo, Polifemo, que aplasta al joven con una piedra. Algunos temas centrales (el amor, la poesía rústica, el mar, las navegaciones) son característicos del mundo poético más específicamente gongorino.

Fundamentalmente la fábula aparece como una serie de temas de amor hacia Galatea, hacia la belleza: el amor del gigante, de toda la isla, de Acis. Poema de exaltación del amor y de contraste y frustración. El monstruoso Polifemo no puede ser amado de Galatea ni puede soportar que ella ame a Acis.

Pero la obra cumbre de Góngora son las *Soledades*. La *Soledad* I se escribió con bastante rapidez antes del 11 de mayo de 1613. La *Soledad* II no se terminó.

Cuando la primera Soledad se conoce en Madrid, provoca una revolución poética y una discusión y crítica violenta. Unos dicen que es un poema absurdo, escrito en un lenguaje que no se entiende, medio latín medio castellano. Otros lo consideran una obra maestra, digna de los mejores poetas clásicos.

En el poema vemos a un peregrino náufrago, que desdeñado por su amada, llega a una costa y es acogido por unos pastores de cabras. En el rústico albergue pronuncia un discurso de menosprecio de la corte y elogio de la vida del campo, y a la mañana siguiente encuentra diversos grupos de campesinos que se dirigen a unas bodas. Sigue la descripción de diversos aspectos de las fiestas nupciales. La segunda *Soledad* empieza al amanecer del día siguiente: el peregrino visita una isla de pescadores, donde viven unas bellas hermanas pescadoras. Nuevas descripciones y ponderaciones del ámbito rústico (ahora de pescadores), con el lamento amoroso de dos jóvenes pescadores enamorados. A la mañana siguiente asiste desde la barca a una jornada de caza con halcones que tiene lugar en la ribera. Aquí se interrumpe el poema.

Sobre el hilo narrativo del caminar del peregrino se van sucediendo una serie de escenas pastoriles, bodas rurales, escenas de pesca... Animales, naturaleza, faenas del campo, frutos y paisajes, pueblan estas páginas escritas en el más típico estilo gongorino y que proyectan los deseos de una vida rústica y tranquila, un ideal de vida que da unidad al sentido total de las *Soledades*. La

visión de la vida rústica se ofrece, paradójicamente a través de un lenguaje extraordinariamente refinado y enriquecido con todos los recursos de la cultura literaria.

LA POESÍA DE LOPE DE VEGA

Lope acoge todo tipo de influencias y de modalidades poéticas; cultiva todos los géneros, todos los tonos, todas las fórmulas expresivas (lírica culta y lírica tradicional y popular).

Integra su experiencia vital en su poesía de modo particularmente intenso. Convierte sus amores, sus gozos y sus tristezas en materia poética, pero hay que precisar que el resultado no es *biografía*, sino *poesía*.

La gran extensión y variedad de su obra lírica impide caracterizarla en términos generales: en cada especie cultivada obedece a características y registros específicos.

La amplitud es quizá, su rasgo general más acusado: esto es, la enorme curiosidad por la vida y la naturaleza; de ahí que toda clasificación sea problemática. En algunos de sus libros (*La Filomena*, *La Circe*) mezcla textos de muy diversa índole, en una estructura miscelánea que refleja perfectamente esa intención de variedad que es uno de los objetivos de la estética barroca.

El tono vivencial, el carácter apasionado de la lírica lopiana, que sus críticos han puesto de relieve es otra de las marcas definitorias.

Lope no recogió en un volumen específico sus poemas de tipo popular y tradicional. Numerosas colecciones del tiempo incluyeron sus obras, y en las comedias introduce muchas piezas de esta índole.

El romance lo cultivó toda su vida, desde los primeros poemas hasta *La Dorotea*, su última obra en prosa. En los romances de juventud poetiza episodios de sus amores con Elena Osorio y con Isabel de Urbina.

El romancero morisco (con personajes moros) presenta al amante pobre desdeñado, vencido por otro más rico y de mejor posición social, situación en la que se puede rastrear el conflicto de Lope con Elena Osorio, su primera amante que lo abandonó por un caballero más rico. Los moros Zaide, Gazul, o Azarque reflejan las vivencias del propio poeta, en el marco de un mundo morisco idealizado, lleno de color en poemas como «Ponte a las rejas azules», «Por la calle de su dama», o «Mira Zaide, que te aviso», puesto en boca de la mora Zaida, que rechaza al galán por sus excesos y por no callar secretos de amor, aun reconociéndole valor y gallardía.

En el romancero pastoril se narra la trayectoria sentimental del pastor Belardo: engaños, amores, bodas, triunfos y frustraciones de amor dan unidad emocional al ciclo. Aparecen los motivos propios de los conflictos amorosos: la venganza, los lamentos, las bodas... La idealización poética convierte al pastor en un enamorado noble y apuesto.

Un tema repetido es el de los celos, vistos como enfermedad y la queja contra el desdén de la amada es constante. La naturaleza se asocia a esta melancolía sentimental, y el mundo del paisaje y los objetos (vestidos, fiestas, instrumentos, flores, frutas...) siguen estando en el centro de la visión concreta y colorida de la perspectiva lopiana: sirve de ejemplo el romance de *La Arcadia* «Cuando sale el alba hermosa» donde plantas, animales y fenómenos de la naturaleza se integran en el canto de amor del gigante Alasto.

Los romances de madurez desarrollan nuevas vías religiosas y filosóficas. La reflexión vital alcanza más hondura espiritual, reflejo de sucesivas crisis en la vida del poeta: pueden leerse sus libros *Romancero espiritual* y *Rimas sacras*. Los temas principales son la confesión del pecador arrepentido, y otros religiosos, con la meditación sobre Jesucristo.

Algunos de los mejores romances de madurez de Lope se incluyen en el libro *La Dorotea*, con un tono «filosófico», que expresa la tristeza por la muerte de su última amada, Marta de Nevares, y la resignación a la soledad final, con cierta resignación que lo separa de los afanes del mundo:

A mis soledades voy
de mis soledades vengo,
porque para estar conmigo
me bastan mis pensamientos.

Un libro fundamental en la obra poética de Lope es el de *Rimas* que se publica en Madrid en 1602, en un volumen que contenía *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y 200 sonetos. Se reedita varias veces añadiendo otras composiciones.

En los sonetos dedicados a Filis y Camila Lucinda (nombres poéticos de Elena Osorio y Micaela de Luján, dos de sus amantes) trata Lope episodios de gran emoción amorosa, en los que evoca la ruptura con Elena Osorio, recuerda su belleza vivida, y pide el regreso de la amada.

Al lado del predominante tema amoroso hay otras variedades: sonetos mitológicos, de tema histórico y bíblico, morales de desengaño, etc.

En 1612, en una crisis espiritual y religiosa Lope publica cuatro poemas en un librito titulado *Cuatro Soliloquios*, expresión de una religiosidad emotiva, que se debate entre sentimientos de culpa y arrepentimiento, y que han sido generalmente poco elogiados por la crítica. En 1612 también aparecen *Los pastores de Belén*, con numerosos poemas navideños, y composiciones muy famosas (por ejemplo «La niña a quien dio el ángel», una de las canciones más conocidas de Lope de Vega).

En 1614 se ordena sacerdote y publica las *Rimas sacras* (cien sonetos y varias poesías de índole diversa), recopilación de la poesía religiosa escrita en los años anteriores, particularmente desde la publicación de los *Soliloquios*. Reco-

ge aquí muchas composiciones dedicadas a santos y a fiestas de circunstancias, y algunos sonetos muy notables, que adoptando fórmulas de la poesía profana (petrarquismo, evocaciones de Garcilaso...) alcanzan a expresar una religiosidad de gran emoción.

Los estudiosos han señalado como una de las cimas del libro la *Canción a la muerte de Carlos Félix*, compuesta a la muerte del hijo de Lope, en 1612 a los siete años de edad. El poeta se resigna desde la fe al designio divino, y evoca con amor paterno a su hijo muerto, recordado entre los pájaros, y flores del jardín de su casa.

El libro llamado *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*, se publicó en 1621. Es un volumen con muchas poesías y prosas de distinta clase, muy del gusto del tiempo, que contiene dos poemas narrativos *La Filomena* y *La Andrómeda*, la novela de *Las Fortunas de Diana*, varias poesías y otras composiciones menos significativas. En la titulada «El jardín de Lope de Vega», destinada al poeta Francisco de Rioja, describe su jardín y hace comentarios sobre poesía y poetas. Importantes son igualmente las dirigidas a su amigo Baltasar Elisio de Medinilla, o la centrada en temas literarios que dirigió a Juan de Arguijo.

Continuando esta técnica barroca iniciada en *La Filomena*, publica en 1624 *La Circe con otras rimas y prosas*, nuevo libro de mezcla de géneros poéticos en el que la crítica ha percibido el deseo de competir con Góngora escribiendo un poema extenso, en el que pueda aparecer como poeta erudito y hasta filósofo. El poema que titula el conjunto se divide en tres cantos que narran las aventuras de Ulises en la isla de Circe, en cuyo relato introduce infinidad de episodios y moralizaciones, según la técnica de interpretación alegórica de los mitos clásicos, muy conocida desde la Antigüedad, y perfectamente en vigor durante el Siglo de Oro. La influencia de Góngora es muy notable.

La misma variedad que muestra la obra de Lope en otros géneros y especies poéticas que cultivó (prácticamente todos los que un poeta del XVII tenía a su disposición) se manifiesta en sus poemas épicos narrativos. Da primero a conocer *La Dragontea* (1598) cuyo protagonista es el pirata inglés Francis Drake, presentado como enemigo de España y de la religión católica, en un marco alegórico que permite la comparecencia ante Dios de la Religión, acompañada de sus tres hijas, España, Italia y las Indias (América), para protestar de los ataques del inglés.

El siguiente poema épico impreso fue *La hermosura de Angélica*, sobre los amores y aventuras de Angélica y Medoro, imitación del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Otro modelo italiano da pie a *La Jerusalén conquistada* (imitación de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso). En *La corona trágica*, de 1627, trata la vida de María Estuardo, retratando negativamente a Isabel de Inglaterra, enemiga de España.

La melancolía de los años finales de la vejez, con las tragedias familiares, el sentimiento de culpa por sus amores después de haberse hecho sacerdote (lo que le obliga a la castidad) y las crisis religiosas y de conciencia, todo eso hace que Lope escriba una poesía de hondo valor emocional, con una actitud de repaso vital y reflexión del hombre y del poeta al borde de la muerte, en una especie de balance de toda la vida. La *Égloga a Claudio* es significativa de esta tonalidad, una de las más interesantes etapas poéticas de Lope. Hasta 1637 permaneció inédita esta égloga, escrita probablemente en 1631: sus abundantes referencias biográficas y bibliográficas, nos dan un resumen de la imagen que Lope tiene de sí mismo a estas alturas de la vida, aunque se le ha acusado de exceso de información sobre circunstancias literarias externas.

En este conjunto de la poesía de vejez hay que tener en cuenta de manera especial los poemas insertos en el libro titulado *La Dorotea* (1632). Naturaleza y sentimiento viven en estos versos, una naturaleza estilizada, impregnada del dolor del poeta que evoca con precisión a los amores perdidos, el primero de su juventud, jamás olvidado (Elena Osorio) y el último gran amor de Lope, Amarilis, Marta de Nevares.

En 1633 sale precisamente la égloga *Amarilis* (casi 1400 versos), recreación de sus relaciones amorosas con Marta de Nevares, en ficción pastoril. El poema tiene una primera parte abundante en detalles paisajísticos, y completada con un elogio de la amistad. Esta parte se estructura como diálogo pastoril en silvas, en el que un pastor llamado Elisio introduce a sus amigos en el tema central, objeto de la segunda parte: los amores de Elisio con Amarilis, y la enfermedad de la amada. Esta segunda parte se pone en boca de Elisio, que ofrece un monólogo lleno de emoción y de evocaciones intensas de la amada, de su belleza física, de sus gracias espirituales, de la pérdida:

El copioso cabello, que encrespaba
natural artificio, componía
una selva de rizos
[...]
Dos vivas esmeraldas que mirando
hablaban a las almas al oído
[...]
Con celestial belleza la decora,
como por ella el alma se divisa,
la dulce gracia de la voz sonora
entre clavel y roja manutisa
[...]
no puede mi desdicha ponderarse
ni mi grave dolor encarecerse,
ni puede aquí sin lágrimas decirse
cómo se fue mi sol al despedirse.

[...]

No quedó sin llorar pájaro en nido,
pez en el agua ni en el monte fiera
flor que a su pie debiese haber nacido
cuando fue de los prados primavera,
lloró cuanto es amor, hasta el olvido.

Otra égloga, *Filis*, fue el último poema que Lope escribió, en 1635, poco antes de morir. Tiene por tema la pena del poeta por el secuestro de su hija Antonia Clara, episodio transformado en el argumento pastoril del poema donde es evidente la correspondencia de Filis con Antonia Clara y Eliso con Lope de Vega.

Las últimas obras poéticas publicadas por Lope fueron las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, ya en 1634. La primera parte de *Rimas humanas* contiene 161 sonetos, una canción burlesca, *La gatomaquia* y cinco composiciones a varios temas. Las *Rimas divinas* tienen dos églogas pastoriles, un villancico al nacimiento de Jesucristo y otros poemas.

La parte central son los sonetos satíricos y burlescos que a menudo son parodias de los motivos líricos.

Jugando al seudónimo con el nombre de *Burguillos*, hace aquí Lope poesía humorística, y en su parodia de convenciones poéticas destaca la escritura de un cancionero amoroso a la criada Juana, amada que va a lavar su ropa al río Manzanares, pequeño río de Madrid. Ridiculiza las exageraciones amoratorias, las quejas lanzadas a la naturaleza por el amante dolorido... Ahora bien, este cancionero paródico conserva muchos elementos plenamente líricos: no se trata de una parodia grotesca al estilo de la caricatura quevediana, en donde los episodios amorosos con mujeres de baja clase social y feas son horribles pesadillas. La Juana de Lope es una muchacha hermosa, y el hablante lírico, aunque distanciada humorísticamente, es conciente de su belleza y la canta en versos en los que la parodia no elimina el sentimiento amoroso, o en los que el retrato femenino pondera la belleza en términos equivalentes a los de la poesía amorosa seria.

Fuera del cancionero a Juana, hay otros sonetos igualmente humorísticos, en donde el comentario metalingüístico sobre tópicos y convenciones y la burla de estilos poéticos vigentes componen un corpus jocoso de particular valor. Una serie de poemas menores, en su mayor parte de circunstancias completan el volumen (además del poema más ambicioso del conjunto, *La gatomaquia*).

Conviene decir algunas palabras específicas sobre este poema de *La Gatomaquia*, maravilloso poema épico protagonizado por gatos, exhibición de facultades de humor, de poesía, de colorido descriptivo y musicalidad del verso.

Dividido en siete cantos, con un total de 2802 versos, narra la historia de Marramaquiz, gato pobre enamorado de la presumida Zapaquilda, una gata elegante, que atraída por los regalos de Micifuz, favorece a este último. Marramaquiz busca ayudas para recuperar a su amada, visita al mago Merlín y consulta al sabio filósofo Garfiñanto, que le aconseja buscar una nueva dama (es decir, una nueva gata), consejo que sigue el héroe, cortejando a Micilda, hermosa gata de un boticario o farmacéutico. Zapaquilda, celosa, se enfrenta a la rival; Marramaquiz reta a Micifuz, y acaban en la cárcel, donde reciben las visitas de las enamoradas. Ya liberados, Marramaquiz cae enfermo y se conciertan las bodas entre Micifuz y Zapaquilda, pero Marramaquiz rapta a la novia y se la lleva a su castillo. Sigue el ataque del castillo por las tropas de Micifuz, en una parodia épica extraordinaria, hasta que Marramaquiz muere de un disparo que le tira un cazador, cuando el gato sale a buscar comida. Las bodas finales se celebran tras la conquista del castillo.

La parodia burlesca de la épica más clásica, como puede ser *La Iliada* de Homero o *La Eneida* de Virgilio, se advierte desde la invocación a las musas y exposición del propósito y tema de la composición, hasta las descripciones y fórmulas retóricas:

Al arma toca el campo micigriego
contra Marramaquiz, gato troyano;
violento sube, aunque oprimido en vano
a la región elemental el fuego,
inquietan de los aires el sosiego
con firme agarro de la uñosa mano
banderas, que con una y otra lista,
trémulas se defienden a la vista.

Espléndido de color y de fantasía cómica suavemente grotesca es el retrato del galán Marramaquiz:

Púsose borceguíes y zapatos
de dos dediles de segar, abiertos,
que con pena calzó, por estar tuertos,
una cuchar de plata por espada,
la capa colorada
a la francesa, de una calza vieja,
tan igual, tan lucida y tan pareja
que no será lisonja
decir que Adonis en limpieza y gala,
aunque perdone Venus, no le iguala;
por gorra de Milán media toronja

con un penacho rojo, verde y bayo
de un muerto por sus uñas papagayo

La elaboración expresiva cómica de *La Gatomaquia* es no menos admirable, en todos los registros y recursos, desde la burla del culteranismo y la parodia de las fórmulas épicas, a las bromas más ingeniosas, con todo tipo de juegos de palabras y creación de palabras inventadas, muchas veces para los nombres burlescos de los gatos...

LA POESÍA DE QUEVEDO

Nació Quevedo en Madrid el 17 de septiembre de 1580, de familia de cierta nobleza mediana. Estudió en el Colegio Imperial de los religiosos jesuitas y en la Universidad de Alcalá, logrando una gran cultura humanista. En sus años de estudios mantiene correspondencia con el famoso sabio belga Justo Lipsio, y desarrolla su interés por las cuestiones filológicas y filosóficas, y su afición a la filosofía de Séneca y los estoicos, filosofía que defendía la aceptación siempre con el mismo valor de los bienes y males que nos trae la vida, sin dejarse llevar de emociones que desequilibran a la razón.

En diversos testimonios del tiempo se hallan referencias a su ingenio, a su mala vista y a su cojera (tenía un defecto en un pie). Poco hay sobre su vida amorosa o sus vivencias más personales, y más detalles se conocen de sus actividades al servicio del Duque de Osuna, que empiezan en 1613, y que le llevarán a desempeñar delicadas misiones diplomáticas, a menudo en la Corte española, pero también en Italia.

Estas actividades terminan bruscamente con la caída de Osuna, conseguida por sus enemigos de la Corte de Madrid: Quevedo fue desterrado y luego encarcelado y acusado de varias actividades políticas.

Es liberado, pero en 1639, por razones todavía no aclaradas del todo, lo detienen y lo encierran en una cárcel de la ciudad de León hasta poco antes de su muerte. Puesto en libertad en 1643 muere en 1645.

A pesar de la fama adquirida como poeta desde muy temprano la mayoría de sus composiciones no se imprimen en vida ni con su autorización. Circulan en copias manuscritas o son seleccionadas por diversos editores para su inclusión en antologías.

En una ocasión resumió Quevedo su posición estética escribiendo:

El arte es acomodar el lenguaje al tema. Todo lo dijo Petronio Arbitro mejor que todos... Hase de huir de toda la bajeza de los vocablos y hanse de escoger las voces apartadas de la plebe, porque se pueda decir: Aborrecí el vulgo profano.

Lo que domina en Quevedo es, en conjunto, el lenguaje poético conceptista, difícil, complejo, sorprendente, en unos objetivos poéticos muy cercanos a los de su enemigo Góngora, a pesar de las burlas que en ocasiones le dirige. Quevedo es un poeta enormemente culto que juega con alusiones a muchos poetas antiguos y modernos y reescribe (en un ejercicio de intertextualidad) textos anteriores, adaptándolos a nuevas circunstancias. Decía su amigo, el erudito González de Salas, que publicó el volumen principal de poesías de Quevedo (el titulado *El Parnaso español*):

La felicidad de el ingenio de nuestro Don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pocos creo que lo entendieron así por conocerle íntimamente pocos, pero yo lo tuve bien claro siempre... Grande facultad tuvo poética, y más por su naturaleza que por su cultura, pudiendo también asegurar que hasta hoy no conozco poeta alguno español que conozca mejor a hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses; de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde en sus versos hizo excelentes imitaciones.

González de Salas se refiere a un procedimiento básico de la escritura poética en el Siglo de Oro que continuaba prácticas grecolatinas: el principio de la imitación de textos literarios importantes que se tomaban como modelos artísticos de un género o estilo determinado. El punto de partida de muchos poemas de Quevedo pueden ser unos versos de un autor clásico, una expresión que se recrea y transforma. Se crea así una especie de diálogo entre un autor y sus predecesores a los que intenta superar. Quevedo formuló poéticamente esta imagen del diálogo con la literatura del pasado en un conocido soneto, «Retirado en la paz de estos desiertos».

La erudición de Quevedo, sus vastas lecturas de autores clásicos y españoles se hace presente en sus reelaboraciones poéticas. El concepto de originalidad era pues diferente del que habrá más tarde, después del siglo XIX.

Las clasificaciones que podemos aplicar a la poesía quevediana, son fundamentalmente de dos tipos: la moderna, que responde a criterios temáticos, y que distingue poemas metafísicos, amorosos, morales, religiosos, poemas líricos a diversos asuntos, satíricos y burlescos, etc. y la clasificación antigua reflejada en la edición del *Parnaso español*, preparada por José González de Salas, que al parecer responde a las intenciones del propio poeta, de dividir su corpus en nueve secciones, cada una adscrita a una musa distinta según los géneros atribuidos a estos personajes mitológicos que personificaban la inspiración poética.

Dejando a un lado las dificultades que plantea una clasificación, puede observarse en el variado corpus poético de Quevedo tres grupos centrales:

1) los poemas que pertenecen a preocupaciones éticas, y que elaboran motivos del universo religioso, de las corrientes de la filosofía moral en el Renacimiento...

2) serie amorosa, que continúa en su mayor parte la tradición petrarquista (imitadora del poeta italiano Petrarca) y recrea motivos del discurso amoroso renacentista, con innovaciones diversas, y

3) los poemas de la serie satírica y burlesca, caracterizados por el bajo estilo expresivo y la burla.

De estas tres tradiciones, la burlesca y satírica es la más representada cuantitativamente, con más del 40% de la obra quevediana conservada.

La poesía moral y la satírica de Quevedo son complementarias en su relación con los contextos filosóficos y religiosos de la época. Observan realidades morales y sociales, y su finalidad sería producir efecto sobre esa realidad, colaborando a modificar y mejorar el ser humano.

Los límites que separan ambos tipos de poesía no son rígidos. Las diferencias se dan en el estilo adoptado según las convenciones de estos subgéneros: a la poesía moral corresponde un estilo más grave o elevado, un tono alejado de matices cómicos. El discurso satírico, en cambio, apela al estilo humilde: léxico coloquial y vulgar, todos recursos creadores de comicidad eran constitutivos del código.

Muchos motivos clásicos imitados en los poemas morales de Quevedo proceden de las sátiras latinas de Persio y Juvenal, que compartían la misma atmósfera cultural que las obras de los filósofos antiguos Séneca o Epicteto, fuentes constantes de Quevedo. Caracterizan esta poesía motivos como la miseria y la brevedad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y la necesidad de prepararse para ella, la defensa de la virtud y de los valores eternos, de la trascendencia, el rechazo de los bienes materiales, el engaño de las apariencias. Podremos incluir, pues, en el apartado de la poesía ética y moral aquellos poemas que, sin tener una actitud propiamente crítica, reflexionan sobre el sentido de la existencia humana, la presencia de la muerte, la fugacidad o la fragilidad de la vida, es decir, aquellos poemas que han sido rotulados como poemas metafísicos en las ediciones modernas. En este grupo destaca el tema de la identificación vida/muerte que expresa la vanidad de las glorias mundanas y la debilidad de todo lo terreno:

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Nada de extraño que en esta perspectiva las ambiciones terrenas carezcan de sentido y revelen en quien las tiene, una desviación fundamental merecedora de censura moral.

Una pieza clave en la poesía moral es la *Epístola satírica y censoria*, dirigida al Conde Duque de Olivares, que era el nuevo primer ministro en 1621, a quien le expresa la confianza en su poder regenerador, que aparte a los españoles de la corrupción de la época llevándolos a una nueva edad dorada, donde el valor y la moderación sustituyan al afeminamiento y a los excesos frívolos de los cortesanos.

En otro estadio de este mundo serio se coloca la poesía religiosa. El conjunto de poemas que alguna vez se llamó *Heráclito cristiano*, y que después Quevedo parece reordenar en su obra poética, deshaciendo la colección, viene a ser una serie a modo de cancionero religioso o libro de oraciones poéticas donde el poeta canta sus arrepentimientos y expresa el deseo de acercamiento a Dios.

Por su lado, en los poemas heroicos de la musa *Clío* Quevedo continúa con la tradición de poesía de elogio a los grandes héroes de su época: reyes y nobles. Al sentido de tradición histórica une Quevedo su propia ideología que le hacía desear un pasado imperial más brillante con el que se sentía más identificado. En la Historia se hallan los modelos que imitar para engrandecerse y engrandecer la patria. En ella se podían mirar los gobernantes, para llevar a buen fin las guerras, o para el buen gobierno de sus súbditos; es decir, tiene una utilidad pública como reconocían los humanistas como Justo Lipsio para quien el estudio de la Historia sirve para «adentrarse en el manejo de los negocios políticos». Por esa razón en ciertos poemas de esta época se elogia a héroes legendarios romanos, griegos o cartagineses, porque en ellos tienen los europeos de los siglos XVI y XVII modelos a los que imitar. Los reyes podían aprender de los errores y aciertos de los emperadores romanos y la misión de los escritores (poetas, historiadores, teóricos de la política) era la de presentar a los gobernantes estos modelos, estos consejeros del pasado que les ayudarían a tomar las decisiones acertadas.

Un problema falso con el que a menudo nos encontramos en las historias de la literatura y en la crítica literaria es el de la aparente contradicción entre los ataques a la mujer de la poesía satírica de Quevedo, y los poemas de amor que también escribe.

Pero no hay incongruencia ninguna: en el ejercicio poético habitual de un poeta barroco, el cultivo de los diversos géneros lleva a cultivar diversos registros temáticos y expresivos. Quevedo poeta escribe, como cualquier otro poeta de su tiempo poemas de amor, y también poemas satíricos. En un territorio se mueve dentro del código amoroso vigente; en el otro dentro de las modalidades de la sátira.

El conjunto de la poesía amorosa de Quevedo aparece definido por el rasgo de la multiplicidad o variedad. La existencia de un cancionero como el titulado *Canta sola a Lisi*, de influencia petrarquista, decide a menudo la ba-

lanza en favor de considerar esta tradición la básica en el poemario quevediano. Se puede aceptar en efecto que una influencia básica es esta tradición neoplatónica, donde el amor es espiritual, de las almas, excluyendo deseos sexuales o pasión erótica, que es caduca y muere cuando muere el cuerpo.

La belleza de la amada es reflejo de la hermosura del alma, de su bondad, que a la vez trasunta la perfección divina... El amor a la mujer es un modo de amor a la divinidad.

Pero Quevedo no escribe poemas de amor sobre un modelo único, sino que cultiva las diversas posibilidades que tiene. Si concebimos su poesía amorosa desde esta perspectiva, no habrá contradicción alguna entre diversas posturas que aparecen en sus versos, incluyendo en ellos también el corpus satírico dedicado a la burla del amor. Es, en suma, un corpus amoroso mixto, síntesis de modelos.

En la poesía amorosa del siglo XVII no se presenta la hermosura corporal de la dama, sino desde el punto de vista más respetuoso y platónico (espiritual, no corporal); es obvia la importancia del retrato femenino en la configuración sobre todo de los sonetos centrados en la amada. Este modelo de retrato es muy tópico (cabello de oro, rostro de nieve, rosa y jazmín, labios de coral y clavel, etc.), pero lo que me interesa señalar es cómo Quevedo siempre toma el dato descriptivo como punto de partida para un juego de ingenio. El comienzo del soneto «A Aminta, que se cubrió los ojos con la mano» es significativo, en su estructura paradójica, de lo que digo:

Lo que me quita en fuego me da en nieve
la mano que tus ojos me recata,
y no es menos rigor con el que mata
ni menos llamas su blancura mueve.

El sentimiento dominante en la dama respecto del amante, es el rechazo. Este amante es el protagonista más acusado de la poesía quevediana: voz dolorida sometida a la cruel enfermedad amorosa. El dolor es el rasgo que define sobre cualquier otro al amante y al modelo amoroso quevediano en su conjunto. La violencia, la frustración, la destrucción, la exageración del sentimiento negativo. La imagería corresponde a este universo; abundan símbolos de violencia como volcanes, prisiones y cárceles, infierno...

En cuanto al estilo satírico su marca es la presencia de palabras y expresiones de la lengua coloquial y vulgar y a menudo la producción de burlas o humor. El propósito es producir risa en el receptor y a través de ella el desprecio.

La poesía satírica funciona, como la prosa de los *Sueños* o la *Hora de todos*, en las convenciones de la sátira de estados sociales y profesionales; encontraremos toda una serie de retratos: oficios de pasteleros, taberneros, sastres,

zapateros; representantes de la justicia como los abogados corrompidos, escribanos, jueces; médicos y boticarios. Se incluyen además una serie de tipos que representan figuras de la marginalidad en el mundo de la corte y de la delincuencia: pícaros, nobles falsos, mendigos, etc. Privilegiadas figuras de la marginalidad son los proxenetas y prostitutas de las jácaras, una especie de poemas que narran la vida y aventuras de estas gentes, en un lenguaje poético que integra de manera intensa el léxico de germanía o argot de la delincuencia.

Hay otros tipos que resultan de la figuración de vicios: la hipocresía, por ejemplo, que es central en este sistema porque atañe a la problemática de la oposición esencia-apariencia, genera una serie de tipos como el viejo teñido, la mujer llena de cosméticos, etc. Muchos temas rehacen motivos de la sátira clásica o de los epigramas de Marcial que denunciaban la perversión de las costumbres en la Roma imperial, la pérdida de los valores tradicionales y su reemplazo por formas del engaño y la corrupción.

Encabeza la lista de estas figuras repulsivas, la mujer en todas las variantes sociales concebibles: viejas, pícaras, prostitutas, alcahuetas, brujas. A veces se superponen diversas variantes en una misma figura, que compendia rasgos característicos de la misoginia inherente al género satírico.

En esta poesía se dan todas las variedades de la parodia: de versos aislados de autores contemporáneos, Lope o Góngora, por ejemplo, de versos del romancero, etc. Entra en el campo de la parodia la reducción cómica de fábulas y temas mitológicos, o de motivos y estructuras del subgénero amoroso.

El ejercicio paródico más relevante y ambicioso es, sin duda, el extraordinario *Poema heroico de las necedades de Orlando el enamorado*, parodia de los poemas caballerescos italianos, y probablemente, junto con la *Gatomaquia* de Lope, el poema paródico más importante del Siglo de Oro.

Desde el punto de vista de la experimentación expresiva, la poesía satírico burlesca, es uno de los capítulos más importantes de la obra quevediana. Desde la fonética burlesca a la onomástica ridícula, del neologismo a la metáfora ingeniosa, de la parodia de lenguajes y jergas múltiples a todas las clases de juego de palabras, Quevedo explora todas las formas del ingenio y todos los mecanismos de la lengua.

UNAS POCAS FICHAS MÁS

He incluido en esta antología, además de los poemas de Góngora, Lope y Quevedo, unos pocos más para ilustrar otras áreas poéticas. Añado unas breves fichas de cada uno de los poetas seleccionados.