



ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL EN ARTES
Y HUMANIDADES, CIENCIAS SOCIALES
Y JURÍDICAS DE LA USC

María de la Fe
Vega Madroño

Tesis doctoral

La figura del monarca
en la poesía de Quevedo:
modelos y contextos
de la *musa Clío*

Santiago de Compostela, 2019

TESE DE DOUTORAMENTO

**LA FIGURA DEL MONARCA EN LA POESÍA DE QUEVEDO:
MODELOS Y CONTEXTOS DE LA *MUSA CLÍO***

María de la Fe Vega Madroño

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN *ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA*

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019



DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE DE DOUTORAMENTO

*La figura del monarca en la poesía de Quevedo:
modelos y contextos de la musa Clío*

D.^a MARÍA DE LA FE VEGA MADROÑERO

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, a 20 de setembro de 2019

Asdo. María de la Fe Vega Madroño



AUTORIZACIÓN DOS DIRECTORES DA TESE DE DOUTORAMENTO

*La figura del monarca en la poesía de Quevedo:
modelos y contextos de la musa Clío*

D. Alfonso Rey Álvarez

D.^a M. Soledad Pérez-Abadín Barro

Facemos constar que a presente tese de doutoramento se corresponde co traballo realizado por D.^a María de la Fe Vega Madroñero baixo a nosa dirección e autorizamos a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no *Regulamento de Estudos de Doutoramento* da USC.

Así mesmo, declaramos que como directores da tese de doutoramento non incorrimos nas causas de abstención establecidas na *Lei 40/2015*.

En Santiago de Compostela, a 15 de setembro de 2019

Alfonso Rey
Asdo.

Soledad Pérez-Abadín Barro
Asdo.



**LA FIGURA DEL MONARCA EN LA POESÍA DE QUEVEDO:
MODELOS Y CONTEXTOS DE LA *MUSA CLÍO***



PHILIPPE III. MAYOR MONARCH (DEL MUNDO.)

P. DIAZ MORENO DE

Con Privilegio

RESUMEN

La delimitación del concepto de *heroico*, dentro de las convenciones de la retórica epidíctica, y el estudio del contexto histórico y biográfico de Quevedo proporcionan los fundamentos de la interpretación de la *musa Clío* propuesta en la presente tesis. Este libro del *Parnaso español* organiza de manera coherente un conjunto de poemas destinados a la alabanza, que tiene por principal objeto la figura del monarca, tanto su propia persona como los hechos políticos, las circunstancias y las anécdotas que lo rodean. Desde esta perspectiva se pone en relación *Clío* con el resto de la obra quevediana, en prosa y en verso, y con la tradición de la literatura de alabanza, clásica y contemporánea al autor. El resultado supone una aportación a un mejor conocimiento de una parcela de la producción de este escritor, ahora considerada con los criterios de la poesía de elogio.

PALABRAS CLAVE

musa Clío de Quevedo, heroico, epidíctico, la figura del monarca, poesía de elogio.

RESUMO

A delimitación do concepto de *heroico*, dentro das convencións da retórica epidíctica, e o estudo do contexto histórico e biográfico de Quevedo proporcionan os fundamentos da interpretación da *musa Clío* proposta na presente tese. Este libro do *Parnaso español* organiza de maneira coherente un conxunto de poemas destinados á louvanza, que ten por principal obxecto a figura do monarca, tanto a súa propia persoa como os feitos políticos, as circunstancias e as anécdotas que o rodean. Desde esta perspectivaponse en relación *Clío* co resto da obra quevediana, en prosa e en verso, e coa tradición da literatura de eloxio, clásica e contemporánea ao autor. O resultado supón unha achega a un mellor coñecemento dunha parte da produción deste escritor, agora considerada cos criterios da poesía de eloxio.

PALABRAS CHAVE

musa Clío de Quevedo, heroico, epidíctico, a figura do monarca, poesía de eloxio.

ABSTRACT

The delimitation of the concept of *heroic*, within the conventions of epidictic rhetoric, and the study of the historical and biographical context of Quevedo provide the foundations of the interpretation of the *Clio muse* proposed in the present dissertation. This book of the *Parnaso español* organizes in a coherent way a set of poems destined to praise, whose main object is the figure of the monarch, both his own person and the political facts, circumstances and anecdotes that surround him. From this perspective, *Clio* is related to the rest of the Quevedian work, in prose and verse, and with the tradition of classical and contemporary to the author praise literature. The result is a contribution to a better knowledge of a part of the production of this writer, now focused with the criteria of praise poetry.

KEYWORDS

Quevedo's *Clio muse*, heroic, epidictic, the figure of the monarch, poetry of praise.



INVESTIGACIÓN DERIVADA DE LA TESIS

Artículos y capítulos

“Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, edición crítica y anotada por Alfonso Rey”, *Glosa*, 6, 1995, pp. 337-339.

“La musa *Clio*: temas y tradición poética”, *La Perinola*, 3, 1999, pp. 355-371.

“La poesía heroica de Quevedo y la Retórica”, en *Retórica y texto*, coord. de Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998, pp. 542-544.

“Problemas en la edición de sátiras políticas en verso”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, ed. de Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Pena, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 1998, vol. II, pp. 731-739.

“El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, ed. de Sagrario López Poza y Nieves Pena, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 351-358.

“La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, vol. 1, ed. de D. Fernández López, Fernando Rodríguez-Gallego et alii, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 368-379.

“Quevedo y la exaltación de la monarquía en un festejo cortesano”, en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph. Granada, 3-7 de abril de 2006*, coord. de Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez, Granada, Dauro, 2007, pp. 420-427.

“«Las selvas hizo navegar, y el viento»: Carlos V en un soneto de Francisco de Quevedo”, en *Cervantes y su tiempo*, vol. 2, ed. de Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, León, Universidad de León, 2008, pp. 427-437.

Comunicaciones y ponencias

“La poesía heroica de Quevedo y la Retórica”, *III Encuentro Interdisciplinar sobre Retórica, Texto y Comunicación*, Departamento de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cádiz, del 13 al 15 de diciembre de 1995.

“Problemas en la edición de sátiras políticas en verso”, *I Congreso de Jóvenes Filólogos. Edición y Anotación de Textos*, Facultad de Filología de la Universidade da Coruña, de 25 al 28 de septiembre de 1996.

“El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época”, *II Seminario de Relaciones de sucesos (La fiesta)*, Facultad de Filología de la Universidade da Coruña, del 13 al 15 de julio de 1998.

“La musa *Clio*: temas y tradición poética”, Curso *Las fuentes de la invención en Quevedo*, Facultad de Filología de la Universidade de Santiago de Compostela, del 14 al 18 de julio de 1998.

“La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III”, *II Congreso Internacional de Aleph. Haciendo camino en la investigación literaria: Tª, Cª, Hª y Literatura comparada*, Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, del 7 al 11 de marzo de 2005.

“«Las selvas hizo navegar, y el viento»: Carlos V en un soneto de Francisco de Quevedo”, *Congreso Internacional Cervantes y su tiempo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de León, del 2 al 5 de noviembre de 2005.

“Quevedo y la exaltación de la monarquía en un festejo cortesano”, *III Congreso Internacional de Aleph. En teoría hablamos de literatura*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, del 3 al 7 de abril de 2006.



*A mi marido, Bosco.
A la memoria de mis padres, José Luis y Mary Fe.*





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	17
I. CUESTIONES PRELIMINARES	21
II. UNA POESÍA HEROICA	33
1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TÉRMINO <i>HEROICO</i>	33
1.1 <i>Clío</i> como agrupación de poemas denominados <i>heroicos</i>	33
1.2 Poemas <i>heroicos</i> de autores contemporáneos	46
1.3 Otros empleos del término <i>heroico</i>	59
2. DIMENSIÓN POLÍTICA, SOCIAL Y MORAL DE LO EPIDÍCTICO.....	69
3. EL ELOGIO EN LA RETÓRICA Y EN LA POÉTICA.....	90
3.1 Las retóricas de la Antigüedad griega y romana	91
3.2 Las poéticas de los Siglos de Oro	100
4. LA CANCIÓN “DE UNA MADRE NACIMOS”: ANTECEDENTES Y ESTRUCTURA.....	106
4.1 Píndaro y el desarrollo de la oda pindárica.....	106
4.2 La estructura de la canción “De una madre nacimos”	110
III. <i>CLÍO</i> EN EL MARCO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO DE QUEVEDO	115
1. LAS COMPOSICIONES NO CIRCUNSTANCIALES	118
2. POEMAS REFERIDOS AL REINADO DE FELIPE III	122
3. POEMAS REFERIDOS AL REINADO DE FELIPE IV	132
IV. LA FIGURA DEL MONARCA ESPAÑOL EN LOS POEMAS DE <i>CLÍO</i>	161
1. LAS CUALIDADES DEL MONARCA.....	163
1.1 Atributos clásicos y cristianos	163
1.2 Atributos lumínicos	195
2. LA FIGURA DEL REY EN LOS POEMAS DEDICADOS A CELEBRACIONES CORTESANAS	214
2.1 Los poemas a juegos de toros y cañas	214
2.2 Una celebración cortesana solemne: la jura del príncipe Baltasar Carlos.....	259
3. “LAS SELVAS HIZO NAVEGAR, Y EL VIENTO”: EL SONETO A CARLOS V	287
CONCLUSIÓN	299
BIBLIOGRAFÍA	305



INTRODUCCIÓN

La obra de Francisco de Quevedo es muy extensa y abarca una amplia variedad de géneros, tanto en prosa como en verso; en ambos campos se percibe su voluntad de cultivar las diferentes modalidades literarias y tradiciones vigentes en su época con el fin de renovarlas, exhibiendo de esta manera su dominio de las fuentes y de la técnica, así como su originalidad en el tratamiento de los temas¹. Por lo tanto, no es extraño que abordase también dentro de su poesía el encomio del monarca y de otros hombres ilustres, no solo de su época sino anteriores, por medio de composiciones incluidas en la musa *Clío* de *El Parnaso Español*.

El objetivo de esta tesis es el estudio de los poemas en elogio del monarca español que aparecen dentro de dicha *musa*, tratando esta sección de *El Parnaso* como una agrupación bien delimitada, con sentido en sí misma, aunque relacionada con el resto de la producción de Quevedo. Se han escogido específicamente estos poemas por el peso que la *laudatio principis* ha tenido entre los géneros encomiásticos desde Menandro; también por su papel destacado en los Siglos de Oro, en los que la poesía sirvió de vehículo para exhibir el poder del monarca mediante la exaltación de su figura, tanto a través de acontecimientos de valor político como de anécdotas aparentemente intrascendentes, así como para ratificar la política de supremacía española en Europa.

El corpus de *Clío* se distingue por su homogeneidad. No obstante, dadas sus particularidades, ha parecido necesario iniciar este estudio tratando algunas cuestiones referentes a poesía encomiástica y, en particular, a los poemas de la musa *Clío*. En el primer aspecto he tratado de describir los rasgos que caracterizan a estas composiciones y se ha destacado el carácter cohesionado del conjunto; esta exposición se ha situado dentro del marco de una reflexión acerca del significado y de la aplicación, en el ámbito literario, del término *heroico*, el empleado para designar a estos poemas dentro de *El Parnaso*, y su uso por parte de otros poetas. En el segundo aspecto se ha pretendido mostrar los componentes políticos, sociales y morales de lo epidíctico, que explican la importancia que se le concedió desde el período clásico hasta la época de Quevedo. Asimismo, puesto que los fundamentos de la literatura laudatoria se encuentran en la retórica demostrativa grecolatina, se han revisado las formulaciones teóricas de los

¹ Dice Rey [1994: 138]: “Es patente el ambicioso designio que guió a Quevedo a lo largo de los años: medirse con todas y cada una de las tradiciones líricas (la petrarquista, la bucólica, la horaciana, la religiosa, la descriptiva, la burluesa, la germanesca), mostrando en cada caso concreto su peculiar originalidad”.

principales tratados de este período, al igual que de algunas poéticas de los Siglos de Oro, para mostrar los temas y principios compositivos de esta poesía y cuáles son los subgéneros en que se clasifica.

En el tercer capítulo se aborda una labor imprescindible en el caso de composiciones que, como estas, son predominantemente ocasionales: un estudio del contexto histórico que se recrea en los poemas de *Clio* (sucesos de tipo cortesano, militar y político) y de las circunstancias biográficas del propio Quevedo, ya que suponen un factor que influyó en su redacción. Se han analizado, pues, los rasgos circunstanciales de unas composiciones adscritas en su mayoría a situaciones determinadas y dirigidas a conmemorar hechos concretos.

El cuarto capítulo se centra ya en los poemas en alabanza del rey para estudiar las formas de representación de su figura. Al tratarlos no se ha pretendido tanto localizar sus fuentes directas, sino constatar en ellos la presencia de los tópicos encomiásticos y poner de relieve, bien los antecedentes clásicos de estos, bien su empleo en la obra de otros poetas de los siglos XVI y XVII. Además, se han analizado los aspectos del pensamiento del escritor plasmados en estos textos con remisiones al resto de su producción, especialmente a sus tratados políticos en prosa, mostrando cómo Quevedo lleva a cabo la *laudatio* del monarca resaltando los atributos que consideraba esenciales en él.

La diversidad de propósitos que abarca esta tesis ha impuesto la adecuada versatilidad metodológica. Por una parte, se ha contrastado la obra de diversos autores contemporáneos a Quevedo, así como retóricas clásicas y poéticas del Siglo de Oro. Por otro, se ha llevado a cabo un estudio del trasfondo histórico de los textos de *Clio* pues, como se ha señalado más arriba, resulta evidente que tanto los acontecimientos contemporáneos como la situación personal del escritor y su posición dentro de la corte repercutieron en la composición de los poemas y por ello resulta necesario conocer el contexto con el fin de comprenderlos plenamente². Con respecto al análisis de la figura del monarca, se han distinguido los temas y tópicos a los que Quevedo acude para su caracterización, que se distribuye ente dos apartados correspondientes a las variedades del retrato: la *effictio* o apariencia física y la *notatio*, atenta a sus actuaciones y hazañas. Los temas, *topoi* y recursos empleados se han puesto en relación con el resto de su

² Se ha tenido en consideración, con matices, la idea de “campo literario” establecida por Bordieu. Como este señala [1991: 37], “Il est sans doute ce par quoi tout producteur culturel est irrémédiablement situé et daté et participe du même univers culturel (ou de la même problématique) que l’ensemble de ses contemporains (au sens sociologique)”.

producción en verso y prosa, así como con composiciones epidícticas españolas de los siglos XVI y XVII y con obras neolatinas y clásicas.

Esta tesis tiene como finalidad, por lo tanto, contribuir al conocimiento de una parcela de la obra de Quevedo poco analizada hasta fechas recientes para ofrecer una visión coherente del conjunto y, al mismo tiempo, penetrar en el panorama de la literatura encomiástica del siglo XVII español.

A dicho fin se supeditan los capítulos de índole teórica (II) e histórica (III), pórticos del estudio de la *musa Clio*, pero, al mismo tiempo, visiones con interés en sí mismas. Su innegable autonomía permitiría desgajarlos del conjunto, en tanto aportaciones acerca del subgénero heroico como una particular modalidad de la poesía epidíctica y acerca de una época reflejada en una floreciente literatura que, al mismo tiempo, sirve de testimonio de sus particulares circunstancias. No obstante, se integran en la presente investigación como fases ineludibles para sentar los fundamentos documentales y conceptuales necesarios para la lectura hermenéutica de *Clio*. Con independencia de su función de encuadre preliminar, se ha considerado que los aspectos que conciernen a la preceptiva de la épica y del género heroico y a las circunstancias políticas, culturales e históricas reflejadas en *Clio* y, en general, en la obra de Quevedo, debían ser abordados en profundidad y de manera exhaustiva. Aunque trasciendan su objetivo específico, complementan la finalidad de este estudio, perfilando con rigor el “campo literario” que constituye su entorno, sin por ello afectar al planteamiento progresivo de su argumentación.

Quiero expresar aquí mi agradecimiento a los directores del presente trabajo, los doctores Alfonso Rey Álvarez y Soledad Pérez-Abadín Barro, por su orientación y apoyo a lo largo de este proceso de lecturas, reflexiones y escritura compartido con ellos. Asimismo, manifiesto mi gratitud al tribunal que juzgará esta tesis doctoral, por haber accedido a participar en el acto académico de su defensa. Finalmente, deben figurar también en este capítulo de reconocimientos Julia Lleó Pérez-Abadín, por su valiosa colaboración en la realización de la bibliografía, y mi marido, Bosco Fernández Eiras, cuya ayuda en los aspectos técnicos ha resultado imprescindible para llevar a término esta investigación.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La poesía de Quevedo se cita por la edición de José Manuel Blecua (Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969/1981, 4 vols.), a la cual remiten las citas contenidas en el trabajo, en las que solo se identifican el poema y los versos. También se sigue esta edición para los comentarios y anotaciones de González de Salas. La numeración de los poemas de *Clio* mantiene la de *El Parnaso Español*.



I. CUESTIONES PRELIMINARES

La edición de la poesía de Francisco de Quevedo, como es bien sabido, fue realizada póstumamente por Joseph Antonio González de Salas y Pedro Aldrete en dos obras, *El Parnaso Español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), dentro de las cuales los poemas están ordenados en secciones denominadas *musas*. Este esquema se respetó en las ediciones posteriores, hasta las realizadas en el siglo XX¹: la de Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo [1903-1907], incompleta, abordó la ordenación cronológica, lo que también llevó a cabo Astrana Marín [1932], mientras que la de Buendía [1960] combinó el criterio temático con el métrico; la que ha tenido mayor repercusión, la de Blecua [1969-1981] se apartó asimismo de la estructura de las ediciones de González de Salas y Aldrete, cambiando la ubicación de los poemas, creando nuevas secciones y, en algunos casos, editando juntos grupos de composiciones que en *El Parnaso* y en *Las tres musas* aparecían separados. Según ha puesto de relieve Rey [1994], la alteración del orden original de los poemas supuso el alejamiento de la voluntad de Quevedo, quien planeó editar su obra poética con una organización determinada y reunió sus composiciones en conjuntos que, en ocasiones, rehizo. Asimismo, como indica Rey, esto ha provocado modificaciones en la recepción y comprensión de la poesía del escritor: al variar la colocación prevista para los textos, separando poemas que requieren lecturas conjuntas, estos quedan descontextualizados, lo que favorece lecturas erróneas; igualmente, se llegó a una imagen de Quevedo como escritor basada en estereotipos alejados de la realidad.

En los últimos años se ha replanteado la edición de la obra poética del escritor, lo que ha supuesto volver a la distribución de la *princeps*², como han hecho Rey [1999a] con la *musa Polimnia*, Rey y Alonso Veloso [2011; 2013] con *Erato*, Vallejo González [2017] con *Urania* y Llamas Martínez [2017] con *Melpómene*. Paralelamente, se están desarrollando estudios centrados en las *musas*, consideradas como conjuntos de unidad temática y estilística, como el también llevado a cabo por Rey [1995] sobre la poesía moral, el de Alonso Veloso [2003] sobre la poesía satírica y el de Llamas Martínez [2016] sobre la fúnebre. El mismo criterio se sigue en estudios sobre agrupaciones menores de

¹ Para las ediciones contemporáneas de la poesía de Quevedo, *vid.* Rey [1994], Schwartz y Arellano [1998: LXXIV-LXXVII] y Fernández Mosquera [2000a].

² Rey [1994: 135] señala: “Quevedo concibió su poesía con una ordenación precisa. Las ediciones que la recogen, 1648 y 1670, deben ser respetadas, salvo en aquellos lugares donde exista razón en contrario”. Sobre la ordenación de la obra poética de Quevedo y los criterios editoriales a seguir, *vid.* también Rey [1999a: 15-32].

poemas, como el análisis de las silvas de Candelas Colodrón [1997] o el de los poemas amorosos que forman *Canta sola a Lisi* de Fernández Mosquera [1999]. Estos trabajos llevan aparejada una delimitación previa del corpus objeto de estudio, algo que está ayudando a aclarar los problemas que plantea la edición de la poesía de Quevedo.

Con relación a los poemas que pertenecen a *Clío*, hay que destacar que, hasta fechas muy próximas, han recibido escasa atención. Por ejemplo, su presencia fue mínima en las antologías de la poesía de Quevedo³, hasta la realizada por Schwartz e Arellano [1998]; igualmente, los estudios de la obra poética de Quevedo se han centrado, principalmente, en el campo moral, en el satírico-burlesco y en el amoroso, y han descuidado generalmente la temática de elogio⁴. Una muestra de cómo se han juzgado este tipo de composiciones la tenemos en las palabras de Pfandl [1933: 522]:

Aburridas y convencionales son las numerosas poesías de circunstancias del tercer grupo, cuya belleza formal no nos compensa de sus motivos insignificantes y de su vacío énfasis. En realidad era una verdadera hazaña poética rimar un soneto porque Felipe IV asistió a caballo a un torneo, un día de gran lluvia, y un cambio repentino del tiempo permitió que la fiesta se celebrara bajo un sol radiante (*Aquella frente augusta que corona*). También carecen de verdadero interés los muchos sonetos recordando muertos ilustres, porque sólo contienen frías alabanzas, como exigían la costumbre y las circunstancias.

Cabe añadir que los poemas mejor estudiados lo han sido de forma aislada, desconectados de los restantes de la *musa*, lo cual ha tenido como resultado diluir su carácter encomiástico frente a otros componentes. Es el caso, por ejemplo, de los sonetos “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!” y “Las selvas hizo navegar, y el viento”, que fueron interpretados casi exclusivamente como composiciones morales. Por otra parte, en la edición de Blecua [1969, I] se unen bajo el título de *Elogios, epitafios, túmulos* los poemas que en la de 1648 son denominados *heroicos*⁵ y los fúnebres, recogidos en la *musa Melpómene*, y se incluyen además otras composiciones de tipo laudatorio que no aparecen en *El Parnaso*. A pesar de que esos otros poemas se inscriben también dentro de la

³ Así, en *Poemas escogidos*, de Blecua [1972], aparecen solo “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!” y “Llueven calladas aguas en vellones”, y en *Poesía selecta*, de Schwartz y Arellano [1989], figura únicamente el soneto “Faltar pudo su patria al grande Osuna”. Ya Crosby [1992], cuya antología sigue la ordenación en *musas*, recoge cinco textos y la versión variante de uno de ellos.

⁴ Se puede citar como ejemplo el estudio de Sabor de Cortazar [1968], quien hace una triple clasificación de su producción poética: poesía grave (subdividida en poemas metafísicos, satírico-morales y religiosos), poesía amorosa y poesía burlesca (que engloba los poemas satírico-burlescos, el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado* y las jácaras y bailes). Tan solo menciona, dentro de la poesía grave, los epitafios y poemas fúnebres, y no hace ninguna referencia a otros tipos de encomio. Para un panorama de la crítica quevediana, *vid.* Schwartz y Arellano [1998: LVII-LXXII].

tradición epidíctica y aunque son composiciones de ocasión, rasgos que también predominan en los textos de los que nos ocupamos, la agrupación de todos ellos en una sola sección altera la fisonomía y la significación de la *musa Clío*, cuyas características como conjunto cohesionado expondremos en este estudio. Los nuevos criterios editoriales y el incremento y la especialización de las investigaciones sobre la obra quevediana están contribuyendo a paliar este tipo de deficiencias⁶.

Es evidente que en general, y no solo en el caso de Quevedo, la literatura encomiástica suele despertar menos interés que otras formas poéticas. Esto hay que atribuirlo, fundamentalmente, a la propia naturaleza de este tipo de composiciones. En primer lugar, suelen ser obras de marcado carácter circunstancial, escritas en una situación determinada y con la finalidad de conmemorar hechos concretos, transcurridos los cuales se olvidan⁷. En ocasiones, lo que ha contribuido a su preservación no ha sido estrictamente su valor literario, sino su utilidad práctica; es el caso, por ejemplo, de los *Panegyrici latini*, una serie de discursos en alabanza de emperadores romanos, que fueron reunidos con el fin de ser empleados como modelos por los estudiantes de retórica. Algo similar puede señalarse respecto a la abundante poesía laudatoria de los Siglos de Oro, buena parte de la cual tuvo su origen en certámenes organizados con motivo de festividades públicas y que solo ha llegado hasta nosotros de manera manuscrita o en ediciones de poca difusión; en otros casos, se trata de composiciones que aparecieron únicamente en los preliminares de libros⁸, o que fueron publicadas en copias sueltas y no llegaron a formar parte de ediciones recopilatorias de la obra de sus autores. A esto debemos añadir que, especialmente en el siglo XVII, son muchos los autores de segunda fila que cultivaron este tipo de poesía, por lo que su producción no ha sido apenas estudiada.

Las transformaciones experimentadas por la sociedad desde el siglo XIX y el cambio de actitud con respecto a la literatura que se produjo a partir del Romanticismo han

⁵ Asimismo, Blecu privilegia la edición de algunos sonetos en versiones diferentes a las de *El Parnaso*, por considerarlas la redacción final.

⁶ Las ediciones de *Clío* realizadas por Arellano y Roncero [2001a] y por Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005] se inscriben en esta tendencia.

⁷ Algo similar indica Burgess [1902: 103] respecto de la oratoria epidíctica griega: "There is ample evidence of abundant activity in this branch of oratory during other centuries, though comparatively little has been preserved. It is difficult to judge how completely the orators, with the titles and character of their orations, have been reported to us, and any attempt to generalize about epideictic literature must, of course, take this into consideration as a modifying feature. Epideictic oratory, from the ephemeral nature of many of its themes and its general light and occasional character, would seem least likely to be preserved".

⁸ La investigación de este tipo de literatura se ve favorecida por trabajos como el de Zamora Lucas [1961], en el que se recopilan las poesías que Lope de Vega escribió para los preliminares de las obras de otros autores.

influido especialmente en la valoración negativa de esta literatura circunstancial. Zwerling Sugano [1992: 8] resume así el panorama:

Gradually, however, through the seventeenth and eighteenth centuries, political and social conditions metamorphosed so completely that the patronage system and, consequently, the institution of occasional literature were irrevocably transformed. The erosion of the monarchy and the degradation of the court changed the function and social significance of the occasions formerly celebrated in poetry, thereby altering the very foundations of literary endeavor. By the end of the eighteenth century the genre of occasional poetry had fallen into disrepute for many reasons; the sheer proliferation of undistinguished verse celebrating persons and occasions of dubious importance, the growing sense that the occasional poet was little more than a literate schemer in pursuit of social advancement or financial remuneration, an increasing conviction that writing prompted by objective rather than subjective stimuli was no more than literary prostitution.

La crítica romántica impuso la idea, que todavía tiene gran influencia en la actualidad, de que la poesía debe ser expresión de los sentimientos y de la subjetividad del autor. Como resultado de esto, se ha desestimado la utilidad política y social de la literatura de elogio⁹, que ha estado tradicionalmente al servicio de los intereses de las clases gobernantes. Precisamente, la glorificación del poderío militar y la grandeza de España, así como la exaltación de la religión católica que se desprende de muchos de los poemas encomiásticos de este período, han propiciado valoraciones más afectivas que propiamente literarias, favorables o desfavorables. El énfasis en el componente emocional de la poesía y en la expresión de la voz personal del autor ha provocado también que no se haya tenido en cuenta al analizarla que uno de los imperativos de la literatura de elogio es la adaptación de la actitud del sujeto hablante a las ocasiones y a la categoría de los personajes que se conmemoran en estas composiciones¹⁰.

⁹ Matvejevitch [1971: 70-71] apunta sobre esto: "Il est également important de faire remarquer le sort qu'à subi la notion de *l'utile* au cours de l'histoire. Nous avons pu voir chez Socrate, Platon ou Horace que l'oeuvre poétique –ou l'oeuvre d'art en général- devait se justifier par son *utilite*. Après le romantisme et surtout *l'Art pour l'Art*, l'utilitarisme sous toutes ses formes devient de plus en plus compromettant, non seulement pour le poète, mais pour l'écrivain et l'artiste en général [...]. Or, la *poésie de circonstance* (même au sens large du terme) se prête généralement à un usage pratique plus ou moins déterminé: elle est appelée à remplir une fonction ou un but précis, à servir une cause et à être ainsi en dernier ressort *utile*, sinon *utilitaire*. En envisageant donc la production poétique *de circonstance* sous cet aspect, la poétique moderne ne voit la plupart du temps en elle qu'une catégorie inférieure et primitive de la poésie qui, comme telle, n'a plus à prétendre qu'à des emplois subalternes, à des échos sans lendemain".

¹⁰ Brink y Paillet [1983: 84] indican: "In the epideictic mode the speaker praises or blames a person, thing, or deed. Although his object is to persuade an audience of the appropriateness of his position, the requirements of his subject matter and of the occasion will also affect his stance. The same decorum will govern the efforts of an orator praising the achievements of Queen Elizabeth's reign and a poet celebrating her Accession Day: the orator or poet's object is less to persuade an already appreciative audience than to do justice to the occasion. The stance of the epideictic poet will be determined by the decorum appropriate to the occasion".

Algo similar se puede señalar respecto a la clara relación de la poesía encomiástica con la retórica: la crítica romántica dio una importancia capital a la originalidad en la creación poética, por lo que, según ha puesto de relieve Hardison, se tendió a considerar sospechosa una producción que se plegaba a los principios y tópicos oratorios¹¹, olvidando la influencia que las diversas ramas de la retórica tuvieron en la lírica de los Siglos de Oro¹². Este prejuicio ha perdurado, y se acusa generalmente a esta literatura de reiteración en los temas y en su tratamiento, en vez de estudiar la recreación o la variación de las fórmulas propias de los subgéneros epidícticos.

La vinculación de la poesía laudatoria con los acontecimientos contemporáneos a su escritura también ha pesado negativamente en su estima posterior. A diferencia de la literatura amorosa o la moral, esta no trata, al menos en primer término, temas de valor universal¹³, y los hechos que se glorifican resultan a menudo alejados de la sensibilidad actual: nacimientos, bodas, festividades y muertes de gobernantes y nobles. A esto hay que añadir que, como también se destaca en el texto de Sugano, los elogios se dirigen con frecuencia a personajes de los que se tiene poca noticia o que no se consideran hoy en día merecedores de glorificación. Esto se une, además, a los excesos que suelen caracterizar a las muestras tanto de oratoria encomiástica como de poesía, algo que se les ha reprochado desde la Antigüedad clásica. Asimismo, tras la desaparición del sistema de patronazgo, se ha juzgado de manera negativa una poesía consagrada a la alabanza de aristócratas y altos miembros de la Iglesia¹⁴, sin valorar la importancia que esta institución y sus derivaciones tuvieron en la sociedad.

¹¹ Dice Hardison [1973: 188-189], “Our original question about the value of the theory of praise is thus traceable to a misunderstanding of the idea of the intention. This misunderstanding is in turn the result of the bias of romantic and later critics against attempts to interpret art or the creative process logically. Conventionally, the artist is described as a social rebel, a seer, a holy prophet inspired by some special contact with the spirit world. Rules, the devices of rhetoric, and social obligations stifle him [...]. In place of such definable terms as imitation, verisimilitude, decorum, and ornament, the nineteenth century critic often appealed to principles like originality, inspiration, or Arnold’s «touchstone». It is natural that readers schooled in the romantic tradition should feel something cold-blooded and anti-poetic in the notion of a poet who plans his work according to a series of rhetorical formulae and calculates his effect for a specific audience and occasion”.

¹² De forma similar, Brown [1976: 31-32] afirma, al estudiar la influencia de la retórica epidíctica en los sonetos en elogio de la dama: “Discussions of the reality of the beloved, the sincerity of the poet’s expression, or the development of Petrarchan conventions and conceits have overlooked the fundamental question of the poet’s elaboration of sentiment through rhetorical structure [j] . My thesis is that the implicit rhetorical relationships between poet, persona, and audience guided the communication of thought and feeling in the sonnet form”.

¹³ Cabe destacar que, como indica Revard [1985], incluso los primeros acercamientos a la obra de Píndaro en el siglo XVI la apreciaron en calidad de poesía de carácter religioso y moral.

¹⁴ Como Hardison [1973: 189] apunta: “Today, the occasional poet is held suspect; he is often accused of selling out the interests of art for a handful of gold”. *Vid.* también las reflexiones de Matvejevitch [1971: 102-103] sobre las relaciones entre el mecenazgo y las obras de circunstancias.

Estos juicios acerca del encomio han influido en el estudio de sus manifestaciones en las diversas literaturas. Se puede observar, por ejemplo, en la manera en que se ha abordado la obra de autores latinos como Estacio o Marcial. Las silvas de Estacio son composiciones que responden a los subgéneros encomiástico-circunstanciales y que celebran diversos acontecimientos, muchos de ellos relativos al emperador Domiciano y a miembros de su corte. Como indica Newmyer [1979: 1-2], se ha descuidado el estudio de la técnica de este autor como poeta ocasional, y la alabanza desmedida que se hace de los personajes en sus poemas ha suscitado en muchos casos el rechazo de los críticos¹⁵. Lo mismo puede decirse de los numerosos epigramas laudatorios de Marcial, para los que no se ha tenido en consideración que la glorificación del príncipe es uno de los tópicos del género epigramático, por lo que debe analizarse de manera objetiva¹⁶.

Los prejuicios que han prevalecido con respecto a la *laudatio* son más obvios en el caso de los discursos de elogio clásicos, como los que forman los *Panegyrici latini* antes mencionados. L'Huiller [1992: 49-60] muestra cómo se los ha valorado de diversa manera en función del punto de vista político de los críticos y cómo se les ha reprochado fundamentalmente su falta de sinceridad, su tendencia a la amplificación y el exceso estilístico. Sin embargo, los panegíricos latinos, como composiciones encomiásticas, tienen como finalidad la glorificación, no la crítica, y adquieren su pleno significado como instrumentos de propaganda política. Asimismo, siguen las indicaciones estilísticas fijadas por la retórica epidíctica. Estudios como los de L'Huiller, que se centran en las técnicas y contenidos de estos discursos y Kennedy [1963], quien se ocupa de la teoría retórica en Grecia, o como el realizado por Cairns [1972] acerca de los géneros literarios grecolatinos, en el que se analizan los diversos subtipos demostrativos, han contribuido a una aproximación más rigurosa a este campo. Hay que destacar, sobre todo, el temprano estudio de Burgess [1902] sobre la oratoria y la literatura epidícticas griegas; asimismo, ha sido importante la aportación de Curtius [1981], puesto que ha abordado dentro de su obra el predominio de lo panegírico durante la etapa medieval y ha examinado la pervivencia en esta época de algunos de los tópicos del encomio de personas, así como el tema más tratado dentro de la literatura laudatoria, el elogio de héroes y reyes.

¹⁵ Vid., por ejemplo, los comentarios de Torrent Rodríguez [1995: 7-8]: “Estacio se muestra, principalmente, como un erudito, dotado de una notable cultura literaria y mitológica, y que utiliza su indudable habilidad para granjearse, por medio de sus abyectas lisonjas y con dudoso éxito, el favor del déspota Domiciano (81-96 d. C.), así como, con mayor fortuna, el de determinados personajes, ventajosamente situados en el plano político y económico de la Roma de finales del siglo I d. C. [...]. Por lo demás, parte de ellas carecen, en el fondo, de verdadero atractivo, dada la falta de interés de muchos de los temas que tocan”.

¹⁶ Vid. Laurens [1965: 328-330] y Estefanía Álvarez [1991: 33-35].

Apreciaciones similares sobre lo encomiástico se observan también en relación con otras literaturas, además de la grecolatina, siendo una excepción la inglesa¹⁷. A pesar de la existencia de prejuicios de la misma índole que los que se han señalado¹⁸, trabajos como los de Hardison [1973], DeNeef [1973] y Vickers [1983] han incidido en la importancia de lo epidíctico en la literatura renacentista europea en general y la inglesa en particular, y Race [1988] ha tratado alguna de las variedades encomiásticas dentro de su estudio sobre la influencia de los géneros grecolatinos en la tradición poética inglesa. La crítica ha prestado atención a la literatura laudatoria de la época isabelina, especialmente a las composiciones en honor de la reina Isabel y a la obra del poeta John Donne¹⁹; sin embargo, el mayor interés se ha centrado en la producción del siglo XVII, sobre todo en la de intencionalidad política y carácter oficial. Concretamente, se ha estudiado de forma amplia el contenido, la estructura y la función de los panegíricos de estado²⁰, poemas de temática política situados dentro de la tradición encomiástica, compuestos con motivo de ocasiones públicas y dirigidos al monarca o a otro personaje destacado. También se ha estudiado su evolución a lo largo del siglo a través de la obra de sus principales cultivadores (Samuel Daniel, Ben Jonson, John Cleveland, Abraham Cowley, Edmund Waller, John Milton, Andrew Marvell y John Dryden²¹). Lo propio se ha hecho con el sistema de patronazgo en cuanto reflejo de las relaciones jerárquicas propias de la sociedad y su repercusión en la literatura en general y, sobre todo, en la obra laudatoria de estos autores²².

Por el contrario, la crítica ha ignorado durante largo tiempo la producción encomiástica y circunstancial de los poetas españoles de los Siglos de Oro. No existen apenas estudios generales que abarquen este campo²³, solo esporádicamente aludido en

¹⁷ Por ejemplo, Ménager [1978: 319-320] se refiere al descrédito que han sufrido los poetas renacentistas franceses que escribieron composiciones sobre acontecimientos cortesanos o hechos históricos, en parte debido a criterios estéticos, en parte debido a la falta de sinceridad que se les atribuye. Joseph [1973: 1-23] constata la falta de estudios sobre las odas de los poetas de la *Pléiade* francesa y de Malherbe que se ocupen de los tópicos del elogio de personas establecidos por la retórica demostrativa.

¹⁸ Vid. las observaciones de Chernaik [1968: 123-124], o bien de Donnelly [1988: 163]: “Panegyric has not enjoyed much favorable critical attention in this post-Romantic world, from either new criticism or old. It is usually dismissed as base flattery and insincerity, couched in an empty rhetoric of personification, allusion, and mythological embellishment”.

¹⁹ Para lo primero, *vid.*, por ejemplo, Muth [1978] y Cain [1978], y para lo segundo, Hardison [1973: 163-186] y Lewalski [1971; 1973].

²⁰ Nevo [1963: 20], que ha trazado el desarrollo de la poesía política inglesa en esta época, señala que este género surge al iniciarse la dinastía de los Estuardo, por motivos políticos: “the need is felt for a formal and specific expression of the subject’s allegiance and of the values which command it”.

²¹ Algunos de los trabajos que se pueden citar son: Chernaik [1968], Brereton [1973], Garrison [1975], Donnelly [1988] y Metcalfe [1994].

²² *Vid.*, entre otros, Thomson [1972], Folkenflik [1985] y Evans [1989].

²³ En el panorama de las letras hispánicas quien más atención ha prestado a los géneros epidícticos y las variedades de la poesía ocasional ha sido Ramajo Caño [1993; 2001a; 2001b; 2008; 2011]. Pérez-Abadín Barro [2014] se ha ocupado en diversos artículos del *genethliacon*, el *propempticon*, la *renuntiatio amoris* y

manuales de literatura²⁴. Entre los poetas del siglo XVI, debido a su escaso número y a la falta de referencias políticas, se ha prestado poca atención a las poesías laudatorias de Garcilaso de la Vega²⁵. Las de otros poetas como Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña²⁶ y Francisco de Aldana han suscitado más interés, pero este se ha dirigido fundamentalmente a las composiciones en que el encomio se enmarca dentro de una temática militar y patriótica, que ilustra la política imperial del momento. Asimismo, aunque la obra de Fernando de Herrera ha sido ampliamente analizada, hay que matizar que, entre los poemas que se encuadran dentro de lo laudatorio, más que los consagrados a la conmemoración de nacimientos, bodas, muertes, despedidas de amigos, etc., se han estudiado los que celebran empresas bélicas, o bien los que elogian las virtudes éticas de un personaje, y en ellos se han privilegiado los componentes patriótico-religiosos y morales sobre los epidícticos²⁷. En cuanto a fray Luis de León, a pesar de los numerosos análisis dedicados a diversos aspectos de su obra, en pocos de ellos se ponen de relieve los rasgos propios del encomio en las odas que, por su vinculación con acontecimientos específicos, son de carácter ocasional²⁸.

En contraste con las abundantes muestras de poesía encomiástica del siglo XVII, son escasos los trabajos que se han realizado sobre ella; incluso dentro de los estudios generales de la obra de un autor determinado, estas composiciones suelen pasarse por alto²⁹, o bien se acude a ellas tan solo para ilustrar su biografía. En escritores con una producción amplia que se extiende por muchos campos, como Lope de Vega, se hace habitualmente necesario recurrir a ediciones anotadas para encontrar noticia de los poemas de homenaje cortesano o de elogio a otros poetas³⁰. Son también escasas las referencias a lo encomiástico en estudios dedicados a otros autores de primer orden como, por ejemplo,

el epinicio en poetas áureos como Fray Luis de León, Francisco de Medrano, Luís de Camj es y Góngora. Dicho enfoque articula asimismo el reciente libro de Terukina Yamauchi [2017].

²⁴ Manuales como los de Checa Cremades [1982: 33] y Palomo [1987: 62-66], en los que se ofrece un panorama general de la literatura del Barroco, citan la poesía panegírica o de circunstancias como una de sus líneas temáticas.

²⁵ Vid. las páginas que Heiple [1994: 261-278] ha consagrado a los sonetos dicatorios, y el análisis de la estructura retórica de la *Égloga* II de Azar [1981: 120-137], en el que destaca la presencia en este poema de algunas de las variedades epidícticas.

²⁶ Para la poesía áulica de Hernando de Acuña, vid. Morelli [2011].

²⁷ Hay que destacar la aportación de Pérez-Abadín [1995a: 151-185], quien en su estudio de la oda hace hincapié en la finalidad epidíctica de varias de las composiciones de este autor y en cómo se desarrolla en ellas la *laudatio*.

²⁸ Para el tratamiento de estos aspectos vid. las ediciones de fray Luis realizadas por Alcina [1986] y Ramajo Caño [2006], así como las apreciaciones de Pérez-Abadín [1995a: 187-251] para las odas IV, VII, XX y XXII, y su estudio de "Abra dorada llave" [1996; 2014: 32-60] en el marco de la tradición del *genethliacon*.

²⁹ Puede servir como muestra lo que aduce González de Garay [1981: 191] en su obra sobre Francisco López de Zárate, donde evita abordar este tipo de poemas "por razones de espacio y de interés".

Bocángel o Góngora³¹, en cuya obra, sin embargo, está bien representada este tipo de poesía.

Por último, conviene señalar que las composiciones de este carácter son, en muchos casos, difíciles de localizar en ediciones modernas, sobre todo cuando pertenecen a autores poco relevantes, lo que complica la investigación. En este sentido, es útil la antología *Poesía heroica del Imperio*, realizada por Rosales y Vivanco [1940-1943]. Esta obra responde a la ideología vigente en el momento en que se editó, por lo que la intención de sus recopiladores fue, fundamentalmente, poner de manifiesto la grandeza de los ideales militares, políticos y religiosos del Imperio español, que tuvieron su esplendor en el siglo XVI y entraron en decadencia en el siguiente. Incluyen poemas de temática militar, muchos de los cuales se inscriben dentro del modo laudatorio, e incluso composiciones en las que la materia bélica aparece de forma secundaria, así como poemas de tono variado sobre política internacional española; no obstante, recogen también obras sobre otros aspectos que afectan, de diversa manera, a la *res publica*: reflexiones morales y políticas que muestran el alejamiento de los ideales imperiales y poemas de tipo encomiástico, *laudationes* fúnebres y panegíricos cortesanos, dedicados a reyes y nobles³². Por lo tanto, en esta antología se pueden encontrar bastantes ejemplos de poesía de elogio, tanto de autores destacados como de segunda fila, lo que pone de relieve su amplio cultivo, y resulta además útil como punto de partida para su estudio.

A pesar de las reservas que suscita la poesía laudatoria y de la escasez de análisis específicos, obras como las arriba citadas de Hardison, DeNeff y Vickers han destacado la trascendencia del género epidíctico en el Renacimiento y su influencia en todos los ámbitos de la literatura, como se verá en este trabajo. Con respecto a la poesía que se encuadra plenamente dentro de lo encomiástico y ocasional, Hardison [1973: 108] indica:

To appreciate the full range of Renaissance poetry it is necessary to abandon the romantic prejudice against occasional literature. It is true that library shelves groan beneath the weight of laments over forgotten men, praises of insignificant municipalities and encomia representing black-hearted villains as shining examples of

³⁰ Por ello es fundamental el estudio y edición crítica dirigidos por Pedraza Jiménez y Conde Parrado [2015] de una obra como *La vega del Parnaso*, en la que las composiciones panegíricas son parte importante.

³¹ Para los poemas laudatorios de Góngora, *vid.* Calcraft [1980: 51-64] y Jammes [1987: 187-293].

³² En el caso de Quevedo, predominan las poesías morales, pertenecientes en su mayoría a *Polimnia*, que reflexionan sobre la brevedad de la vida o bien unen la dimensión ética y la política y tratan temas como la actuación equivocada de los gobernantes, la política exterior o la reforma de la nación. También se incluyen sátiras políticas atribuidas a este autor. De *Clio* se ofrece una selección de textos (sonetos III, IV, V, IX, XIII, XVI, XIX y las silvas “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” y “Esclarecidas señas da Fortuna”), en los que destaca, sobre todo, lo militar y lo referente a la política europea, igual que en las composiciones fúnebres de *Melpómene* que también se recogen aquí.

Christian piety. However, it is also true that poets like Tasso, Ronsard, Spenser, Jonson, Donne and Milton frequently wrote in the occasional mode and produced compositions of great artistic merit. To ignore these compositions or to try to pretend that they are not occasional is to miss or distort an important expression of Renaissance ideal.

En resumen, es necesario reivindicar el valor de estas composiciones, que responden a las concepciones literarias, culturales y sociales de su época³³. Su estudio interesa desde el punto de vista histórico, por los datos que proporcionan sobre la vida política y cortesana y sus protagonistas, pero estos poemas tienen también un valor literario en sí: más allá de su calidad, que varía en cada caso particular, es necesario un análisis de los tópicos encomiásticos con el fin de determinar su origen y constatar su pervivencia en los Siglos de Oro, y debe también estudiarse la vigencia de los subgéneros epidícticos en este período, así como la manera en que sus convenciones fueron adaptadas por los diversos autores.

Por otra parte, pese a que esta literatura cae habitualmente en la lisonja³⁴ y que sus temas, su tratamiento y tono están condicionados por la tradición, estos factores no determinan necesariamente la ideología de quienes las escriben, como se podrá comprobar en Quevedo. La *laudatio* puede, por lo tanto, trascender el acontecimiento que la motiva y reflejar las concepciones políticas o morales de su autor, quien además destaca en el *laudandus* aquellas cualidades que, según su criterio, son más dignas de exaltación.

Durante muchos años quedaron relegados al olvido los poemas de *Clio*. Entre las aportaciones tempranas destaca la de Alonso [1950: 555-561], quien, al abordar los elogios fúnebres de Quevedo, se refiere a algunas de las composiciones de esta *musa*, lo que también había hecho Lida [1939] en su exposición sobre las fuentes del escritor. Asimismo, Crosby [1967] fecha varios poemas y aporta datos sobre su contexto histórico.

³³ Esta es la línea en que apunta Jammes [1987: 207] al tratar la poesía de Góngora en elogio de los grandes: “Conviene desembarazarse desde el comienzo, cualesquiera sean las conclusiones a las que debamos llegar, del prejuicio, heredado del romanticismo, contra el «poeta cortesano» en general. Lo que, con una óptica de hombres del siglo XX podríamos considerar como bajeza y adulación, no es más en realidad que la expresión perfectamente natural de relaciones sociales de dependencia, desaparecidas ya en nuestros días, pero que nadie se hubiese atrevido a poner en tela de juicio en la muy jerarquizada sociedad de la España de los Habsburgos; por otra parte, y en razón misma de la estructura de esta sociedad y del puesto que el escritor (quienquiera que fuese) ocupaba en ella, la noción de literatura no era la misma que hoy en día: la poesía, en particular, no era considerada como algo que debiese servir exclusivamente a la expresión de sentimientos estrictamente personales; «encargar» una poesía a un poeta no era más escandaloso que «encargar» un cuadro a un pintor: la boga de los concursos literarios (certámenes, academias, justas) sobre temas dados, que debían ser tratados de una manera minuciosamente prescrita, confirma esa ley”.

³⁴ Garrison [1975: 61] dice respecto de los panegíricos: “Panegyric cannot, however, entirely escape the common censure of «flattery» by claiming other motives. The very defensiveness of many Renaissance commentaries is a sufficient indication that there is some truth to the charges brought against this kind of oratory”.

También Silés [1982] trató las fuentes del soneto XIII. Del descuido de la crítica se escapó especialmente el soneto “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!”, que ha suscitado atención debido a su vínculo con el paradigma poético de las ruinas. Entre los trabajos a él dedicados pueden mencionarse los de Cuervo [1908], Smith [1977], Tucker [1985], Gai [1986], Sobejano [1987], Álvarez Hernández [1989], Ferri Coll [1995] y Profeti [2003].

Más recientemente, Ettinghausen [1994; 1995] llamó la atención sobre ellos al tratar los nexos de la obra circunstancial de Quevedo, entre la que se encuentran los textos de *Clío*, con las actualidades de su tiempo, y exponer cómo se refleja aquí la ideología del autor. En fechas próximas se localizan los artículos de Molho [1993] y Roig Miranda [1994], así como los de Arellano [1995: 148-151] y Martinengo [1997], que abordan la edición de dos de los poemas, y el de Garzelli [1998] y también la ya mencionada antología de Schwartz y Arellano [1998], en la que aparecen, cuidadosamente anotados, muchos de los sonetos de *Clío*. Asimismo, entre las aportaciones al estudio de este corpus hay que citar los artículos que han precedido a este trabajo doctoral: Vega Madroñero [1998a; 1999a], centrados en el conjunto de la *musa*; [1999b], que analiza la silva “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” en relación con las celebraciones cortesanas y las relaciones de sucesos, y [2006; 2008], dedicados respectivamente a los sonetos I y IV.

Pueden también mencionarse otros estudios en los que se encuentran, de forma secundaria, referencias a esta parcela de la obra quevediana: por ejemplo, el de Juárez [1990] sobre la etapa italiana del escritor, o los de Jauralde Pou [1988] y Rey [1999b], que tocan contenidos político-morales. Jauralde Pou [1998b] hace también referencia al trasfondo cortesano de los poemas, y su biografía de Quevedo [1998a] proporciona abundante información sobre los acontecimientos y personajes que se plasman en ellos.

Ya en el siglo XXI han aparecido distintos trabajos que tratan diversos aspectos de esta *musa*, como muestra del creciente interés por ella. Arellano y Roncero han llevado a cabo el análisis y anotación de la silva a la jura del príncipe Baltasar Carlos [2001b] y, sobre todo, han realizado [2001a] la edición crítica de *Clío*, precedida de un estudio preliminar, lo mismo que Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005]. Asimismo, López Poza [2000], Roncero [2000b] y Azaustre Galiana [2002] se han centrado en cuestiones políticas y militares plasmadas en estos textos, Martinengo [2002] ha estudiado la relación entre los sonetos dedicados a Escipión y al duque de Osuna, y Cappelli [2013] ha abordado el elogio al mencionado duque en la obra de Quevedo, incluyendo las *musas Clío y Melpómene*. Recientemente, Sáez [2018] ha dado una visión general sobre la canción pindárica al duque de Lerma y los demás poemas dedicados al valido y a su familia, dentro y fuera de *Clío*.



II. UNA POESÍA HEROICA

La *musa Clío* está formada por composiciones de carácter principalmente epidíctico, reunidas bajo el epígrafe de “poesías heroicas”. El propósito de este capítulo es establecer las características del conjunto y comprobar si el término *heroico* es el adecuado para designar estos poemas. Para determinar esto, se contrastará esta *musa* con obras de otros autores a las que también se dio este nombre y se revisarán el significado y los diversos usos del vocablo. Asimismo, se abordarán aquí las aplicaciones sociales, políticas y morales de la poesía encomiástica y se dará una visión general del tratamiento que lo epidíctico recibió en las retóricas y poéticas, con el fin de conocer el contexto literario, cultural y teórico en el que se inscriben las composiciones de Quevedo.

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TÉRMINO *HEROICO*

1.1 *Clío* como agrupación de poemas denominados *heroicos*

En el inicio de *Clío* se indica que esta *musa* “Canta poesías heroicas. Esto es, elogios, y memorias de príncipes, y varones ilustres”. El responsable de esta definición es, probablemente, el editor de *El Parnaso Español*, Joseph Antonio González de Salas, a quien, de acuerdo con sus declaraciones en las *Previsiones al lector*, también se debe la atribución de sus funciones a las *musas* y, en parte, la colocación de los poemas en cada una de ellas, aunque admite que la división de la obra de esta forma sigue el plan original de Quevedo¹:

Concibido había nuestro poeta, el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve Musas diesen sus Nombres; apropiándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una. Atención que no observaron los Italianos, cuando Marcelo Macedonio repartió en las mismas nueve Musas también unas breves poesías suyas, y Pedro Jerónimo Gentil, poesías de otros.

¹ Como señala Rey [1999a: 21-22], en el soneto del Príncipe de Esquilache “Comentador de aquel Luçio romano” se acusa a González de Salas de editar la poesía de Quevedo imitando la disposición en *musas* que Castillo Solórzano empleó para la obra de Sebastián Francisco de Medrano, aunque, a diferencia de esta, las diversas secciones de *El Parnaso* se caracterizan por su homogeneidad. Esto inclina a pensar que fue Quevedo el responsable de la agrupación de los poemas. Dice Cacho Casal [2001: 296]: “el papel de González de Salas como editor de *El Parnaso* parece haber sido bastante menos destacado de lo que él afirmaba. Como se ha podido comprobar, su labor se centró en aspectos muy puntuales y no tuvo que alterar demasiado la estructura general de la obra planeada por Quevedo”.

Admití yo, pues, el dictamen de Don Francisco, si bien con mucha mudanza, así en las profesiones que se aplicasen a las Musas, en que los antiguos propios estuvieron muy varios, como en la distribución de las obras, que en aquellos rasgos primeros y informes, él delineaba; según yo juzgué por mejor la conveniencia y el acierto, lo dispuse [Quevedo, 1969-1981, I: 91-92].

La denominación de *heroicas* que se da a estas composiciones, sea debida al editor o hubiera sido ya apuntada por el propio escritor, hace necesaria una aclaración, dado el sentido que en la actualidad se da a este término y las obras que así se califican. El *Diccionario de la Real Academia Española* ofrece como primera definición de *heroico*: “Aplicase a las personas famosas por sus hazañas o virtudes, y, por extensión, dícese también de las acciones”. Como tercer significado señala: “Aplicase también a la poesía o composición poética en que con brío y elevación se narran o cantan gloriosas hazañas o hechos grandes y memorables”.

En el uso actual, lo que predomina para este término es su asociación con el concepto de “valor militar”, y se emplea así con relación a la literatura de los Siglos de Oro. Habitualmente, además de referirse a las composiciones pertenecientes al género épico, también se aplica a aquellas de contenido bélico y carácter patriótico en las que se exaltan la monarquía y la grandeza imperial de España. Por ejemplo, se llaman generalmente *heroicos* los poemas de Fernando de Herrera de esta factura, no solo los más extensos, como las canciones “Cuando con resonante” o “Cantemos al Señor, que en la llanura”, dedicadas a dos victorias militares de don Juan de Austria, sino también sonetos como los referidos a los triunfos de Carlos V (“Temiendo tu valor, tu ardiente espada”, “Do el suelo órrido el Albis frío baña”)².

Es este empleo contemporáneo del vocablo, que no se corresponde plenamente con el de “Siglo de Oro”, lo que en ocasiones ha llevado a rechazar el apelativo de *heroicos* que algunos poemas recibieron en el siglo XVII. Así, en su edición de los sonetos de Góngora, Ciplijauskaitė [1969: 27] cambia el nombre que en el manuscrito Chacón se da al primer grupo de composiciones:

No demuestran mucha más emoción o tono personal los sonetos incluidos bajo la categoría de heroicos. Tampoco en este caso parece muy apropiada la denominación. Debemos recordar, sin embargo, que en los siglos de oro se llamaba “heroico” un poema dedicado a asunto elevado y escrito en estilo culto. Nosotros, de acuerdo con algún códice, los llamaremos “dedicatorios”.

² Vid. Cuevas [1985: 46-51] y Roncero [1992: 48-58].

Sin embargo, el membrete *heroico* es frecuente en las obras de los autores de esa época, y en muchos de ellos tiene un valor temático, como en el caso de *El Parnaso*. Para tener una visión acerca de qué tipo de composiciones respondían a esta denominación se examinarán los rasgos generales que caracterizan como conjunto los poemas que componen la *musa Clío* y se contrastarán con otros grupos de poemas calificados así por sus creadores o por sus editores en función de su materia. Asimismo, la observación de las características de los textos de *Clío* permitirá plantear algunas cuestiones acerca de la ubicación de varios de los poemas y sobre quién es el responsable de la configuración del corpus de esta sección.

La *musa I* es una sección breve, en comparación con las demás divisiones de *El Parnaso Español* y *Las tres musas últimas castellanas*³: consta de veintiocho composiciones, veinticinco de las cuales son sonetos⁴, y las restantes, de mayor extensión, una composición en octavas, una silva⁵ y una canción pindárica. Además de estos poemas, se han tenido en cuenta en este estudio las versiones variantes de los sonetos VIII y IX, muy diferentes de los textos recogidos en *Clío*, pues ofrecen modificaciones significativas que van más allá de lo estilístico y afectan al contenido y a la estructura de los poemas. La versión del soneto VIII, “Tú que, hasta en las desgracias invidiado”, se encuentra en el manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitular y Colombina⁶ y la del IX, “Escondida debajo de tu armada”, se publicó en las *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa⁷.

³ Arellano y Roncero [2001a: 9] aventuran que la extensión original de esta *musa* fue mayor, y que muchas de las composiciones pertenecientes a ella se encuentran entre los textos de Quevedo que, según González de Salas, desaparecieron. Sepúlveda [2007: 126-130], quien considera que no puede casual el hecho de que el número total de sonetos de *Clío* sea exactamente 25, es de opinión contraria.

⁴ Existen versiones diferentes de tres de estos sonetos, las cuales, sin embargo, presentan cambios muy pequeños respecto a los textos de *El Parnaso*, que no provocan variaciones en su sentido. Por este motivo, solo se las ha tenido en cuenta de manera accesoria dentro de este trabajo, que sigue preferentemente los poemas tal y como se encuentran en *Clío*. Los sonetos XI y XII fueron publicados en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* y el XII aparece también en el manuscrito XXXVIII de la Biblioteca de la Hispanic Society. Para Bleuca [1969-1981, I: 424], en el caso del soneto XI, la versión del *Anfiteatro* es la última, mientras que en el del XII, el texto de *El Parnaso* es posterior a los otros dos, emparentados entre sí. En cuanto al soneto XXII, que fue publicado tanto en *El Parnaso* como en *Las tres musas*, Bleuca [1969-1981, I: 318] considera que la versión recogida por Aldrete es anterior a la de *El Parnaso*, aunque apunta también la posibilidad de que el texto de *El Parnaso* fuese corregido por González de Salas, como afirma Astrana Marín [1932: 381]. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el editor no indica nada al respecto, mientras que sí admite su intervención en otros dos poemas de *Clío*, “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” y “De una madre nacimos”. Debido a esto, opinamos que debe entenderse que no actuó aquí. Vallejo González [2017: 122-125] también lo supone la versión primera.

⁵ Designada así específicamente en el epígrafe.

⁶ Para Bleuca [1969-1981, I: 421], el texto de *El Parnaso* es la versión primitiva, y el del manuscrito de la Capitular y Colombina (antigua signatura 83-4-39), la definitiva. El poema se recoge también en el *Cancionero antequerano*, en una versión cercana a la del manuscrito. Sobre la posible modificación del texto de *El Parnaso* por González de Salas, que Bleuca plantea, nos remitimos a lo dicho más arriba.

⁷ Se trata de la versión primitiva, como señala Bleuca [1969-1981, I: 422], con la que está emparentado el texto del códice CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora. *Vid.* asimismo Molina Huete [2003: 155-156].

El texto antes citado que encabeza *Clío* ofrece un importante indicio de la manera en que los lectores contemporáneos interpretaban esta agrupación de poemas: como alabanzas, es decir, dentro de la categoría epidíctica, y referidos a personajes destacados. Las composiciones responden en líneas generales a lo aquí expresado; sin embargo, son necesarias algunas precisiones.

Aunque la mayoría de ellas se inscribe dentro de lo epidíctico⁸, no todas son encomiásticas: los sonetos XVI, XVII, XVIII y XX son vituperios, que además se aproximan al género deliberativo⁹. Especialmente cercanos a este género están también los sonetos IX y XIV, pues se trata de exhortaciones a Felipe IV para que emprenda la guerra¹⁰. A pesar de ello, presentan elementos laudatorios que los entroncan con el resto de los elogios y vituperios; asimismo, tanto la glorificación de la monarquía española que se desprende de estas composiciones como el personaje al que se dirigen contribuyen a que se inserten en el conjunto de *Clío* sin que se perciba un contraste. Por otra parte, en muchos de los textos de esta *musa* el elogio va unido a un componente moral¹¹.

Como se indica en el texto preliminar, todos los poemas de esta *musa* tienen por protagonistas a personajes relevantes, o bien los encomian de manera indirecta: algunos de los sonetos se centran en un lugar (XV), un objeto (XXII) o un animal (XI, XII), pero se deben considerar como elogios personales, pues esa es su intención principal. Se trata en la mayor parte de monarcas y nobles contemporáneos a Quevedo, o de una época reciente, pero también de héroes de la Antigüedad clásica (sonetos VIII y XXV). La mención que se hace en dicho texto de las “memorias” cobra especial sentido con relación a estos últimos

⁸ Los epígrafes de algunos de los poemas resaltan esto, como el de los sonetos VIII (*Celebra el esfuerzo de Quinto Mucio, después llamado Scevola*) y XXV (*Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad*), el de la silva “Esclarecidas señas da Fortuna” (*Celebra la victoria de los navíos de turcos que tomó el duque de Pastrana pasando a Roma. Silva encomiástica*) y el de la canción pindárica “De una madre nacimos” (*Elogio al duque de Lerma don Francisco, cuando vivía siendo valido feliz del señor rey don Filipe III*). La crítica ha discutido la posibilidad de Quevedo fuera o no el autor de los epígrafes de las ediciones póstumas de su poesía, sobre todo a partir de lo señalado por González de Salas en las *Previsiones al lector* de *El Parnaso* sobre su responsabilidad en la redacción de los títulos (para un panorama de la cuestión, *vid.* Alonso Veloso [2012: 107] y Vallejo González [2017: 70-71]); destacamos, junto con la de Rey [1999a: 33-38], la opinión de Alonso Veloso [2012: 125] sobre epígrafes y subepígrafes: “el primero no siempre habría sido redactado por González de Salas, sino sólo retocado por él en algún caso; el segundo tal vez sí, aunque a partir de indicaciones o notas del propio Quevedo, dado que en algunos poemas apuntan circunstancias imposibles de conocer de no haber sido así”. Sea como sea, los títulos que anteceden los poemas resultan de gran interés.

⁹ En el soneto XX se pone de manifiesto su conexión con el discurso deliberativo en el encabezamiento, que lo denomina *Parentética alegoría*.

¹⁰ El epígrafe del soneto IX subraya su finalidad: *Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Filipe IV para el castigo de los rebeldes*.

¹¹ *Vid.* Rey [1995: 19], quien apunta: “Los temas y la finalidad distinguen claramente la poesía moral de la de elogio, aunque se dan puntos de contacto cuando la alabanza de un personaje lo es también de una virtud [...]”. La poesía de elogio consistió básicamente en alabanza de personajes, aunque lo laudatorio remite en ocasiones al horizonte moral de *Polimnia*”.

poemas, así como al soneto XIII, dedicado a la muerte del duque de Osuna¹², el XXI, al poeta don Luis Carrillo y Sotomayor, y al IV, que recrea la figura de Carlos V a partir de su estatua, pues evocan el recuerdo de personajes ya desaparecidos en el momento de redacción de las composiciones¹³. La inclusión de todas ellas dentro de *Clío* pone de manifiesto que no existe una división tajante entre esta *musa* y la que recoge los poemas propiamente luctuosos, *Melpómene*¹⁴. Esto no supone una incongruencia en la distribución, ya que debe tenerse en cuenta que los tratados de retórica que abordan el género epidíctico engloban en esta rama los discursos fúnebres, en los que el elogio del fallecido es uno de los componentes fundamentales; del mismo modo, las poéticas comprenden dentro de los tipos epidícticos los poemas de lamentación¹⁵. El soneto III, *A Roma sepultada en sus ruinas*, está también próximo a estos textos por su evocación de la pasada grandeza de la ciudad. Esta es la única composición del conjunto en la que no se lleva a cabo el elogio o vituperio, directo o indirecto, de un individuo. Aunque entroncada en la tradición poética de las ruinas, que remite a la reflexión moral y particularmente al tema del desencanto, su presencia en la *musa Clío* es coherente no solo por tratarse de un encomio, una *laus urbis*, aunque a través de los restos arquitectónicos de Roma, sino también porque el objeto del poema, la sede del Imperio romano, puede considerarse ilustre¹⁶.

Varias composiciones de *Clío* son de carácter circunstancial, en el sentido de que toman como objeto o van dirigidas a personajes contemporáneos, lo que las enmarca

¹² Su epígrafe aclara: *Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión*.

¹³ El término *memoria* se refiere al recuerdo de un personaje, pero también a su fama y a lo que se instituye para que se conserve su recuerdo. En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias se señala: “Del nombre latino MEMORIA; *est firma animi rerum et verborum dispositionis perceptio; item recordatio, aetas, antiquitas*”. El *Diccionario de Autoridades* da como segunda definición: “Significa también fama, gloria, ò aplauso. Lat. *Memoria*”; y como tercera: “Se toma también por lo mismo que monumento que queda à la posteridad, para recuerdo ò gloria de alguna cosa. Lat. *Monumentum*”. Así pues, el término se puede aplicar a todas las composiciones de *Clío*, ya que immortalizan a los personajes que en ellas aparecen, pero es más evidente en el caso de los poemas mencionados.

¹⁴ Asimismo, el soneto VIII es considerado una composición fúnebre en el manuscrito de la Biblioteca Capitular y Colombina: aparece dentro de una sección que lleva por título *Versos fúnebres, epitaphios, tumulos, & c* (f. 310v), y su epígrafe lo denomina *Tumulo a Scevola* (f. 314). El copista puso de relieve su diferente ubicación en *El Parnaso*: “No está en Quevedo, pero es dél. No está en las poesías fúnebres; aunq. está en las encomiásticas: pero de otro modo”. Llamas Martínez [2017: 23] menciona la ubicación de algunas composiciones, entre ellas los sonetos V y XXI de *Clío*, fuera de la *musa fúnebre*, pero considera que “no se debe conceder excesiva importancia a la incongruente ubicación de estas composiciones, que no afecta a la diferenciación temática entre los poemas de «Melpómene» y «Clío»” y recuerda que en *Le nove muse* de Macedonio, obra en la cual los textos se disponen de acuerdo con las musas clásicas y posible modelo de Quevedo, también se incluyen poemas dedicados a la muerte de alguien fuera de los “*successi tragici*”.

¹⁵ Así ocurre en el segundo de los tratados retóricos de Menandro de Laodicea y en los *Poeticos libri septem* de Scaligero.

¹⁶ Vélez-Sainz [2007: 153-154] destaca que, al igual que *Le nove muse* de Marcello Macedonio (1614), *El Parnaso Español* se inicia con composiciones de elogio al campo de poder al que se adscriben (los sonetos a la estatua de Felipe III en el caso de Quevedo) y metáforas de carácter arquitectónico en las que se destaca el

firmemente dentro del contexto histórico. En muchos casos, surgen además con motivo de acontecimientos concretos, aunque de muy diverso tipo (hechos militares, celebraciones y ceremonias cortesanas, la donación de un objeto religioso a un convento, un fallecimiento...), o bien se refieren a una determinada estatua o pintura. Otras tienen su origen en la situación política del momento, a la que aluden de forma más o menos explícita. Son excepciones a esto el soneto a las ruinas de Roma, los dedicados a personajes clásicos y también el que tiene como objeto la estatua de Carlos V, ya que se trata igualmente de una figura histórica.

Así pues, aunque el carácter circunstancial es un rasgo predominante en el conjunto de los poemas que forman *Clío*, no está presente en todos ellos; asimismo, el componente epidíctico no se encuentra en igual medida en todas las composiciones. Lo que aglutina y da un carácter unitario a esta *musa* es que, por su asunto, todos los poemas tienen relación con “príncipes y varones ilustres”, según se ha puesto de manifiesto. La condición de ilustres les corresponde por tratarse de personajes que son importantes en la *res publica* debido a su categoría y a la función que en ella desempeñan.

Muchos de los poemas elogian la figura y acciones de un monarca, o le presentan un consejo o advertencia; Felipe IV es a quien se dedica un mayor número de composiciones, aunque Felipe III y Carlos V aparecen también dentro de la agrupación. Otros dos sonetos (XVIII y XX) se dirigen al rey francés Luis XIII para advertirle acerca de la actuación de su primer ministro; en cuanto al soneto XVI, es una amonestación a un adversario de los intereses europeos de España. La dimensión política es especialmente destacada en estas últimas composiciones, que se refieren al conflicto con Francia y a las tensiones en Italia, así como en los sonetos IX y XXIV, que se centran también en la situación internacional, pero está asimismo presente en los otros poemas. La glorificación del rey a través de sus representaciones o de los acontecimientos cortesanos va más allá del encomio personal y desemboca en la exaltación del poder y la grandeza de la monarquía española; incluso en el soneto a Carlos V, cuya finalidad última es moral, la alabanza de la virtud del emperador, se le presenta en primer término como rey soldado a través de las victorias que consolidaron el poderío español en Europa. En todos estos poemas, Quevedo plasma su concepción acerca de la monarquía y de las cualidades de los gobernantes.

Entre los miembros de la nobleza evocados en *Clío* hay que mencionar en primer término a aquellos que ejercen el poder: los validos Lerma y Olivares y el francés

tópico del *tempus fugit* y la función de exequias de los poemarios (el soneto a Roma en *El Parnaso*). Según Vélez-Sainz, en ambos casos “El libro se entiende como si de un monumento se tratara”.

Richelieu. Nuevamente es apreciable el componente político en estos poemas, no solo por sus protagonistas, sino también por sus asuntos. Quevedo enaltece la figura del valido de Felipe III tanto a través de una anécdota trivial (soneto XXII) como mediante la referencia a su labor al servicio del monarca (canción pindárica), mientras que Olivares es presentado a Felipe IV como modelo de ministro, en contraste con Richelieu (soneto XVIII). Este último aparece en dicho soneto y en el XX, que tienen como receptor al monarca francés, como se ha mencionado antes, y también en el XVII, en el que Quevedo se dirige directamente al cardenal para vaticinar su fracaso y magnificar la supremacía de la Casa de Austria frente a Francia.

En los dos sonetos dedicados al duque de Osuna (V y XIII) se destacan fundamentalmente sus hazañas militares y su servicio a la Corona española como soldado y virrey. De los demás personajes pertenecientes a la alta nobleza presentes en *Clio*, tanto el duque de Pastrana (“Esclarecidas señas da Fortuna”) como el II duque de Lerma (sonetos XIV y XV) son elogiados por su condición de militares y por sus victorias en nombre del monarca¹⁷, y el duque de Maqueda (soneto VII) lo es por su destreza en la lidia de un toro, una actividad propia de la nobleza en la que se ponían a prueba el valor y la pericia del participante, por lo que era apreciada como adiestramiento para la guerra; por otra parte, el poema presenta a este último noble tomando parte en un festejo cortesano, una celebración institucionalizada al servicio de la Corona. De todo esto parece desprenderse que las composiciones no se dedican a estos personajes únicamente a causa de su rango y linaje, sino por sus cualidades al servicio del Estado. Lo mismo ocurre con Luis Carrillo y Sotomayor (soneto XXI), quien está presente no solo por su condición de poeta, sino también por la de marino, que se destaca antes en el epígrafe: *A don Luis Carrillo, hijo de don Fernando Carrillo, presidente de Indias, cuatralbo de las galeras de España y poeta*. Algo similar debe señalarse acerca de los encomios a Mucio Escévola y Escipión: se trata en ambos casos de militares que, además, se distinguieron por su sacrificio desinteresado por la patria y suponen un ejemplo de conducta, lo que implica su utilidad política y social.

Desde este punto de vista, el soneto a las ruinas de Roma puede adquirir un nuevo matiz, de tipo político. Es posible considerar al Imperio romano, representado por su capital, como un modelo del español según la visión de la historia como *magistra vitae*, es

¹⁷ Aunque debe tomarse en consideración el marcado tono moral del soneto XV, que va más allá del componente bélico.

decir, como enseñanza para la situación contemporánea¹⁸. La inclusión del poema dentro del conjunto de *Clio* podría interpretarse, por lo tanto, como una advertencia sobre la decadencia de España, como contraste al resto de los poemas de exaltación.

Es probable que sea el carácter político y la dimensión patriótica que se desprenden del grupo de poemas lo que llevara a situar en esta *musa* y no en *Caliope* las composiciones “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”, que conmemora la ceremonia de la jura de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos como sucesor al trono, y “Esclarecidas señas da Fortuna”, sobre la victoria naval del duque de Pastrana. La *musa Caliope* forma parte de *Las tres musas últimas castellanas*, la segunda parte de obra poética de Quevedo, dada a la prensa por su sobrino Pedro Aldrete; según las apreciaciones de Crosby [1966], Aldrete aprovechó para esta edición los materiales preparados por González de Salas, a los que añadió otros desechados o sin estudiar. El lema en latín que acompaña a la lámina que precede a esta sección explica: “Carmina CALLIOPE libris heroica mandat”; los versos en castellano que figuran bajo ella elaboran esto: “Superior numen inflama/ siempre a mi heroica canción./ i assí mis números son/ las fatigas de la Fama./ Porque en su clarín reciva/ la Virtud más ardimentos./ i en mis métricos acentos/ corona de siempre viva” [Quevedo, 1969-1981, I: 146]¹⁹.

En el *preludio* que Jaime Salicio añadió a la *Cima del monte Parnaso Español con las Tres Musas castellanas, Caliope, Urania y Euterpe* (1672), obra con la que José Delitala y Castelví pretendió completar la labor de Quevedo, se critica la edición realizada por Aldrete. Parte de las censuras de Salicio se refieren a los oficios que se asignan a las *musas* y a la distribución de los textos dentro de ellas. Con respecto a *Caliope*, aunque la ocupación que se le atribuye en *Las tres musas* coincide con la que le asigna Delitala, la poesía épica o heroica, Salicio no aprueba las composiciones que allí se agrupan:

Pasemos a la segunda Musa en su orden, que es *Caliope*, y dexo el clarín y tibias con que la pinta propios de otro lienço, y otra imagen: miremos los assumptos. El primero es vn juicio de los Cometas, cuyo lugar era en *Vrania*, sigue luego vnas letrillas burlescas, y sátiras, vna Sylua à la Soberuía, otra al Sueño, otra a la Codicia; pintura duplicada de Roma Antigua, y Moderna; otra dando remedios a los amantes, otra a los Reloxes de arena, Campanilla, y Sol; otra contra el inuenteor de la Artillería, y otra à los huessos de un Rey hallados en vn sepulcro; otras amorosas; vn Hymno a las estrellas, robandosele a *Vrania*; otra Sylua a vna Montaña; otra al Escarmiento; dos la 19. y 20. amorosas. La 22. describiendo vna Quinta, ò casa de campo. La 23. y 24. amorosas. Otra al pinzel; Otra no sería con Strophes alabando à Mata Poeta; Otra a los

¹⁸ Sobre este concepto y su influencia en los poemas de *Clio*, vid. Arellano y Roncero [2001a: 8 y 32].

¹⁹ Al pie de estos versos aparecen las siglas D. M. C.; Astrana Marín [1932: 942] apunta que pueden representar al Duque de Medinaceli.

cabellos de Aminta; Otra en detestacion de la gala de los disciplinantes; Otra alabando la calamidad; Vn Romance Sayagues hablando el Cid, y otra Silua a un arroyo. Esto contiene *Caliope*; Digame aora para mi enseñamiento, el compilador, que mal genio le inspiró para juntar tal Taboala de cosas, y ensalada Italiana? Y que tiene que ver con esta Musa, cuyo Numen preside a la Epica Poesia?²⁰ [Delitala y Castelví, 1672: xv-xvi].

Sin embargo, la configuración de esta *musa* es coherente: dentro de *Caliope* se sitúa la mayor parte de silvas compuestas por Quevedo, un género que desde sus primeras manifestaciones, las *Sylvae* de Estacio, está ligado a lo circunstancial y a lo epidíctico. Esto establece una conexión entre esta sección y *Clío*²¹, y sugiere una concepción de lo heroico que no se limita a lo épico que señala Delitala y Castelví. Asimismo, apunta, al menos en el caso de estas dos *musas*, a una elección meditada de la profesión señalada para cada una de ellas²², en la que quizás podría verse la participación de Quevedo, a pesar de las afirmaciones de González de Salas²³.

Los poemas arriba mencionados figuran en la lista de 37 silvas que está intercalada entre las *musas Euterpe* y *Caliope*, una muestra del proyecto de Quevedo de reunir este tipo de composiciones en un conjunto homogéneo que culminaría en la agrupación recogida en *Las tres musas*. Como ha puesto de relieve Candelas Colodrón en su estudio de las silvas de este escritor [1997: 72-76], aunque la mayoría de los poemas de esa lista se publicó dentro de *Caliope*, varios se separaron del conjunto para ser situados en diversas

²⁰ Más adelante añade: “Que tiene que ver con *Caliope*, Musa de la Epopeya los versos varios, y satiras que le aplica sin discrecion, ni distencion, ni propiedad, quitandole a *Vrania* el juicio de los Cometas, y el Hymno de las estrellas?” [Delitala y Castelví, 1672: xvii-xviii]. Según Romero Frías [1977: 13-14], las críticas de Salicio son acertadas en este punto. Sobre las consideraciones de Salicio sobre la materia que deben tratar las musas Clío y Caliope, *vid.* Candelas Colodrón [2017: 619].

²¹ Así lo señala Candelas Colodrón [1997: 204]: “La musa I, Clío, según González de Salas, «canta poesías heroicas», adjetivo que inmediatamente ha de vincularse con el que figura en la ilustración de la musa Caliope, receptaria del conjunto de silvas. Parece deducirse de esta concomitancia aparente una relación estrecha entre ambas musas de orden más sustancial, tal vez conferida por el hecho, ya destacado de hallar en este tipo de silvas de circunstancias la representación prototípica y casi definitoria del género o del modelo de la silva, al menos en el ámbito de la literatura latina”.

²² Las funciones atribuidas a cada una de las musas no es fija en los escritos clásicos. Como explica Ruiz de Elvira [1995: 72-75], los principales textos que hacen referencia a ello y que han tenido influencia en la tradición literaria posterior son seis: el escolio a Apolonio de Rodas III, I y los epigramas 504 y 505 de la *Antología Palatina* IX y 88, 664 y 664^a de la *Anthologia Latina*. Las leyendas en latín que acompañan tanto las ilustraciones de la musa Clío como *Caliope* están tomadas del epigrama latino 664 (*Nomina musarum o De musis*), lo mismo que las de *Melpómene*, *Talia*, *Euterpe* y *Urania*: “Clio gesta canens transctis tempora reddit./ Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urget./ Comica lascivo gaudet sermone Thalia./ Melpomene tragico proclamat maestra boatu [j] . Urania polli motus scrutatu et astra./ Carmina Calliope libris heroica mandat” [ed. de 1972]. Este poema, que figura bajo la autoría de un tal Catón en la *Anthologia Latina*, fue atribuido a Virgilio y a Ausonio, como indica González de Salas en los preliminares de la musa *Melpómene*. *Vid.* Candelas Colodrón [2003: 154].

²³ Vallejo González [2017: 65-68], quien examina la cuestión de los atributos de las musas en *El Parnaso y Las tres musas últimas*, concluye: “Así pues, y pese a las rotundas declaraciones de González de Salas, todo parece apuntar a que fue Quevedo, y no ya el primer editor y mucho menos Aldrete, quien perfiló el cometido de sus nueve musas al amparo de la tradición precedente”.

secciones de *El Parnaso*, entre ellos los dos que terminaron formando parte de *Clío*²⁴. El criterio seguido para su exclusión no fue métrico, pues si bien desaparecieron del grupo los poemas en octavas reales y uno en sextetos, también se trasladaron composiciones escritas en silvas métricas, y se editaron en *Calíope* poemas que no lo son. Según señala Candelas Colodrón, no es posible saber si el desglose de la lista fue obra de Quevedo o bien una decisión tomada por González de Salas; no obstante, hay que tener en cuenta que los textos que pasaron a las *musas Clío, Calíope y Euterpe* se adaptan por su tema a las respectivas secciones, sin romper su cohesión. González de Salas solo se atribuye explícitamente la colocación de “Al tronco y a la fuente” y “Yace pintado amante” dentro de *Melpómene*, y no añade ninguna observación respecto de las demás silvas, por lo que es posible que la situación de estas dentro de *El Parnaso* sea responsabilidad de Quevedo²⁵.

Como pone también de manifiesto Candelas Colodrón [1997: 203-205], “Esclarecidas señas da Fortuna” y “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” ocupan dentro de la lista de 37 silvas un lugar próximo a “Este de los demás sitios Narciso”, dedicada a una casa de campo, y es posible que su colocación no sea casual. Esta composición tiene un componente político, igual que las otras dos, y se refiere asimismo a un personaje noble: la descripción del lugar conduce al elogio de su antiguo propietario, Gonzalo Chacón, al que se encomia en su función de valido de los Reyes Católicos. También se evoca la figura de estos monarcas y la lucha contra los comuneros. Aunque tanto por tratarse de una *laudatio* como por centrarse en una figura histórica²⁶ podría encajar dentro de *Clío*, su permanencia dentro de *Calíope* se debe probablemente a su condición de *ekphrasis*, uno de los subgéneros de las silvas estacianas [Candelas Colodrón, 1997: 205]; además, debe tenerse en cuenta que la dimensión política es menos acusada en ella que en las otras dos composiciones, un factor que pudo pesar en la decisión de su ubicación.

Dentro de la lista existen otras tres silvas de tipo encomiástico y circunstancial, igualmente en una posición cercana a las tres mencionadas: “Tú, blasón de los bosques”

²⁴ Solo “Esclarecidas señas da Fortuna” lleva el rótulo de silva en el epígrafe que se le da en *El Parnaso*. Sin embargo, a pesar de que “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” no es una silva métrica, y aunque tampoco se le aplica esa denominación en los *títulos*, mantenemos en este estudio su designación como silva, ya que su presencia en la lista muestra que Quevedo sí lo consideró, por lo menos en algún momento, como perteneciente a este género. Rey [2006: 269] postula un hipotético cambio de emplazamiento: “al retirar esos dos poemas de la colección de silvas pretendió ampliar un poco la *musa* I, *Clío* —la más breve de todas— y retirar lo heroico de una colección de silvas donde domina la melancolía y el intimismo”.

²⁵ Rey [1999a: 23-24] indica que “en ausencia de otras pruebas, debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya”. Según esto, la organización de *El Parnaso* es obra de Quevedo; en cuanto a *Las tres musas*, Aldrete habría publicado lo que González de Salas, siguiendo la voluntad de Quevedo, había dejado dispuesto.

²⁶ El poema tiene también un cierto carácter ocasional, ya que fue compuesto a raíz de la estancia en ese lugar de Felipe III.

celebra la caza de un jabalí por la infanta María; “El instrumento artífice de muros” se dedica al músico Jerónimo de Mata y constituye también una *laudatio* de la actividad musical, y “Tú, si en cuerpo pequeño” es un encomio del arte de la pintura, que incluye a algunos de sus representantes. Candelas Colodrón [1997: 205] apunta que su conservación dentro del conjunto de silvas parece responder a una distinción entre anécdotas triviales y anécdotas con valor histórico-político. Según se puede observar, en ninguno de los casos el encomio se centra en acciones que constituyen un servicio, militar o político, a la *res publica*, ni destaca en los personajes cualidades que puedan conducir a ello, algo que está siempre presente en los poemas que componen *Clío*. Tan solo “Tú, blasón de los bosques” se acerca a este conjunto, ya que se trata de un elogio cortesano, dirigido a un miembro de la familia real, y la anécdota que se conmemora supone un ejercicio característico de la nobleza, como también lo eran los juegos de toros y cañas. Sin embargo, hay que tomar en consideración que, en este caso, la caza del jabalí es un pretexto para el elogio de la belleza de la infanta, y no tanto de su destreza o valentía.

A este respecto, cabe destacar la ausencia en *Clío* de poemas en alabanza de escritores o de sus obras, como los que Quevedo compuso para que figuraran en los preliminares de algunos libros²⁷. Aunque podría achacarse a que el responsable último de *El Parnaso* no considerara apropiado publicar esos textos separadamente de las obras para las que se concibieron, es factible también aventurar que no fueron incluidos, a pesar de su carácter laudatorio, debido a que no se ajustaban a los del resto de *Clío*, ni por el tipo de destinatario ni por la ausencia de componentes políticos. No es posible descartar que se tratara de una decisión de González de Salas, a quien también pudo deberse la configuración de la *musa*; sin embargo, dada la unidad del conjunto, y puesto que González de Salas no hace ninguna indicación explícita de haber intervenido, habría que atribuir esto al propio Quevedo, quien también sería el responsable del diseño de esta sección.

En cuanto a la ubicación, otro poema que puede plantear problemas es el soneto XXII, “Sea que, descansando, la corriente”, pues, además de aparecer en *Clío*, se repite con muy pequeñas variaciones en *Las tres musas últimas*, dentro de la sección *Sonetos sacros*

²⁷ Composiciones del tipo de las que Bleuca [1969-1981, I: 477-480] incluye en su edición: “Bien debe coronar tu ilustre frente”, publicada en los preliminares de los *Conceptos de divina poesía* (1599) de Lucas Rodríguez; “Las fuerzas, Peregrino celebrado”, en *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega; “Hoy de los hondos senos del olvido”, en *La restauración de España* (1607) de Cristóbal de Mesa; “Es una dulce voz tan poderosa”, en el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1607) de Bernardo de Balbuena; y “Coronado de lauro, yedra y box”, en la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* (1613) de Diego Rosel

de *Urania*. Crosby [1966: 113-115] ha llamado la atención acerca de cómo es patente en esta agrupación la técnica editorial de González de Salas. Debido a su finalidad última, el encomio del duque de Lerma, el poema se encuadraría con más coherencia en *Clío*, aunque por tratarse de un objeto religioso, realizado para mayor gloria de Dios, tampoco desentona dentro de la *musa* IX²⁸. Lo más probable es que su repetición quede explicada, como hace Crosby, por el descuido de Aldrete²⁹, aunque consideramos que la postura más prudente es aceptar su emplazamiento en las dos agrupaciones.

Con respecto a la *dispositio* de *Clío*, se observa un ordenamiento coherente, que refuerza la unidad del conjunto³⁰. El principio organizador más evidente en esta *musa* es el métrico: los sonetos forman el núcleo inicial y más numeroso, mientras que las composiciones más extensas se sitúan al final del conjunto, primero el poema en octavas y la silva y en último lugar la canción pindárica. La localización de esta en el cierre del grupo se explica por su carácter excepcional dentro de la *musa*, puesto que es la única representante en *Clío* de esta forma poética, y también la única que va precedida de una explicación teórica³¹. En cuanto al poema en octavas y la silva, invierten el orden con el que figuran en la lista de 37 composiciones que precede a *Caliope*, y tampoco siguen un criterio cronológico; se sitúa en primer lugar la composición más extensa, “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”, y luego “Esclarecidas señas da Fortuna”, considerablemente más breve.

La única excepción en esta agrupación según la forma métrica es el soneto XXV, “Faltar pudo a Scipión Roma opulenta”, que se intercala entre la segunda silva y la canción pindárica. Su separación del núcleo de sonetos, más que a un descuido de González de Salas, quien habría podido incluir el poema cuando la edición estaba avanzada, parece deberse a las peculiaridades de esta composición: González de Salas llama la atención en

y Fuenllana. Asimismo, hay que mencionar la dedicada a Lope de Vega, “Pues te nombra Marcial, Félix y Lope”, recogida en el manuscrito 12 717 de la Biblioteca Nacional.

²⁸ Vallejo González [2017: 122-125], quien resalta las modificaciones que Quevedo introdujo en la versión publicada en *El Parnaso* para acentuar el carácter encomiástico, considera que el motivo de las reliquias justifica asimismo la inclusión del soneto en la *musa Urania*. De diferente opinión es Candelas Colodrón [2006: 645].

²⁹ No parece que aquí deba plantearse la posibilidad de que su presencia en ambas *musas* fuera una decisión de Quevedo que González de Salas hubiera respetado, algo que sí hay que tener en cuenta en el caso de otros poemas repetidos; por ejemplo, esta es la posición que adopta Rey [1999a: 31] con respecto a los sonetos publicados tanto en *Polimnia* como en *Urania*.

³⁰ El problema de los criterios de agrupación y ordenación de las composiciones afecta prácticamente a todos los autores cuya obra fue reunida en poemarios. Para los posibles métodos de abordarlo, pueden consultarse, a modo de ejemplo, los estudios llevados a cabo por Díez Fernández [1993] para Lomas Cantoral y por Cabello Porras [2011] para Hernando de Acuña.

³¹ Vélez-Sainz [2007: 130], basándose en las advertencias de González de Salas, opina que su colocación debe atribuirse al editor.

su comentario acerca de su relación con otro de los sonetos de esta misma *musa*, “Faltar pudo su patria al grande Osuna”. Su localización, sea obra del editor o del propio Quevedo, resalta su singularidad dentro del conjunto³².

A primera vista, los sonetos no siguen un orden determinado: como se observará al analizar el contexto histórico al que hacen referencia, para lo que se ha llevado a cabo la datación de los acontecimientos, no se disponen de forma cronológica; tampoco, en apariencia, según su contenido³³. Sin embargo, existen indicios que apuntan a una cierta ordenación que sigue varios criterios y que une, o sitúa cerca, a sonetos que reclaman una lectura conjunta.

Aunque no se organizan atendiendo a las similitudes en su temática³⁴, existen pequeñas agrupaciones de poemas que se refieren a un mismo acontecimiento o que comparten el mismo objeto, tratado además de modo similar. Es el caso de los sonetos I y II, a la estatua de Felipe III, del XI y el XII, referidos al toro muerto en las celebraciones por el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, así como de los sonetos XIV y XV, que se centran en la figura del II duque de Lerma, exaltándole, en ambos casos, como militar (y que van precedidos por el encomio fúnebre de otro militar ilustre, el duque de Osuna)³⁵. Aun teniendo en cuenta que no son del todo correlativos, también forman un grupo los sonetos XVI, XVII, XVIII y XX, que tratan asuntos de política exterior, referentes en especial a Francia, y amonestan a personajes que suponen una amenaza para el predominio de la Casa de Austria; a pesar de que no se sitúa estrictamente junto a estos, el XXIV puede verse como parte de este núcleo, tanto por su relativa proximidad como por su contenido político y por su supuesta fecha de composición.

Aunque menos evidente, podría también observarse un principio organizador en la elección de los sonetos que se sitúan en la cabecera de *Clio*: el I, el II y el IV tienen como objeto una estatua, mientras que el III, referido a Roma, se centra en los elementos arquitectónicos y decorativos de la ciudad, reflejo de su gloria. Si se tiene en cuenta que los

³² Vélez-Sainz [2007: 158-160] opina que González de Salas separó los poemas de Escipión y Osuna no solo para resaltar el paralelismo entre ambos, sino para incluir un aparte de carácter erudito en el que hace referencia a una obra suya: la ilustración en latín a la *Geografía* de Pomponio Mela.

³³ Para su estudio, Arellano y Roncero [2001a: 9] los agrupan, según su tema, en poemas encomiásticos, morales y de circunstancias.

³⁴ Por ejemplo, los sonetos que celebran las diversas fiestas de toros y cañas no dan lugar a un núcleo, como tampoco están situados juntos todos los que tienen como objeto una obra de arte.

³⁵ Sepúlveda [2007: 132-133] postula que la situación del segundo soneto dedicado a Osuna en *Clio* (es el número XIII) subraya su importancia dentro del conjunto, por constituir el centro matemático de la serie de 25 sonetos (el último de los cuales está directamente relacionado con esta composición). Sepúlveda aventura que las composiciones a Osuna y al II duque de Lerma suponen un contraste con los sonetos XI y XII, que constituyen una “alabanza frívola y circunstancial de las mediocres hazañas del rey en festejos cortesanos”.

sonetos I, II y IV se refieren a la representación artística de personajes ya fallecidos cuando se preparó la edición de *El Parnaso*, se ven las similitudes entre estos poemas y el que viene a continuación, “Vulcano las forjó, tocólas Midas”, dedicado a un retrato del duque de Osuna³⁶.

Desde una perspectiva diferente, ya no temática, no parece tampoco fruto del azar que los sonetos VIII y IX sean correlativos: son los dos únicos casos, dentro de *Clío*, de poemas que conocieron una difusión fuera de *El Parnaso* en una versión muy diferente.

Así pues, aunque no existe una ordenación estricta dentro de esta *musa*, consideramos que sí se puede hablar de una intención organizadora que ha llevado a la separación de las composiciones conforme a su forma métrica y ha dado lugar a diversas agrupaciones.

Tras esta visión general de los rasgos de *Clío* puede afirmarse que la colección representa un conjunto homogéneo, caracterizado por el componente epidíctico y por el tipo de personajes que constituyen el objeto de los poemas, tal y como indica el texto que encabeza la *musa*, lo cual responde a lo que en dicho texto se denomina *heroico*. Sin embargo, se debe también mencionar el componente circunstancial predominante y, sobre todo, señalar la importancia de la dimensión política³⁷ en esta agrupación de poemas.

1.2 Poemas heroicos de autores contemporáneos

Como se ha indicado, la denominación *heroico* aparece también dentro de la producción de otros autores, aplicada a grupos de composiciones. Un repaso a algunos de los más significativos permitirá comprobar si los poemas son similares a los que forman *Clío*.

La lira de Giambattista Marino consta de tres partes³⁸; en la primera, los poemas están divididos según su temática en rimas “amorose, maritime, boscherece, eroiche,

³⁶ Cacho Casal [2001: 261-262] destaca cómo en los cinco sonetos iniciales de *Clío* subyacen dos temas básicos que los enlazan: el poder político y el arte. Vid. también Sepúlveda [2007: 131-132], para quien estos primeros sonetos representan un “suntuoso pórtico que precede al efectivo ingreso en el panteón de hombres ilustres de la musa *Clío* y cuyo broche de oro está reservado a Osuna”. Para Sepúlveda hay una marcada diferencia entre el elogio del emperador, al que queda asimilado Osuna, vinculado a la Roma imperial y a las hazañas guerreras, y el de Felipe III.

³⁷ Cabe recordar el valor político de los epinicios de Píndaro, que suponían no solo la glorificación del atleta vencedor, sino de su familia y ciudad, y de los cantos triunfales de Horacio, como I, 37 (sobre la victoria en Accio), IV, 4 (canto triunfal en honor de Druso), IV, 5 (en elogio de la labor pacificadora de Augusto), IV, 14 (por la victoria de Tiberio). A estas odas podría sumarse el *Carmen Saeculare*. Para el designio y la técnica del libro IV, el más pindárico de todos, véase Putnam [1986].

³⁸ La primera y la segunda fueron editadas por primera vez, por separado, en 1602 con el título de *Rime*, ya con la subdivisión en secciones que se conservó en las ediciones posteriores. En 1608 se publicaron en un

lugubri, morali, sacre e varie”. Los sonetos que forman las *Rime eroiche* tienen como receptores a destacados personajes de la época: gobernantes, nobles, papas y cardenales. Estos poemas alaban sus virtudes y conmemoran hechos como bodas, sucesos bélicos y cortesanos, o bien toman como pretexto para el encomio un edificio o escultura³⁹; asimismo, una de las composiciones se consagra a Venecia⁴⁰. La temática política y bélica está presente dentro de este grupo debido a la condición de los destinatarios, y es especialmente destacable en la serie de catorce sonetos compuestos con motivo del asalto de Taranto por los turcos⁴¹; sin embargo, también se pueden encontrar otros contenidos, como el amoroso⁴².

Los poemas de elogio no solo se reúnen en este núcleo, ya que el libro tercero de *La lira* consta igualmente de una sección de textos encomiásticos bajo el título de *Lodi*, formada predominantemente por sonetos. Se trata de composiciones parecidas a las *Rime eroiche*, que tienen también como objeto individuos insignes, especialmente caballeros y damas de la nobleza, aunque en este grupo se incluyen asimismo alabanzas de obras literarias.

Otro autor que puede mencionarse es Góngora. Su obra lírica, tal y como se recoge en el manuscrito Chacón⁴³, está ordenada según criterios métricos y, además, los poemas se agrupan dentro de cada forma de acuerdo a su materia. La categoría de *heroicos* es una de las que se encuentra en los conjuntos de sonetos, silvas, tercetos y canciones y madrigales. Las composiciones así rotuladas son muy numerosas, especialmente el grupo de sonetos: aunque algunos están consagrados a los reyes Felipe III y Felipe IV o a un miembro de la familia real⁴⁴, y dos a las ciudades de Córdoba y Madrid⁴⁵, la mayoría se dedica a importantes figuras de la nobleza y de la Iglesia, como los marqueses de

único volumen con el título de *La lira*, cuya tercera parte apareció en 1614. Entre esta fecha y 1625 se realizaron varias ediciones de la obra completa; se considera que la de 1625, la última que apareció en vida del poeta, es la más correcta. *Vid.* Ferrero [1954: 8].

³⁹ Por ejemplo, “L’asta honorata, e la temuta spada”, escrito con motivo de la boda de Enrique IV de Francia y María de Médicis; “Vanne, e tu de la turba empia de’ Mori”, dedicado al duque de Bracciano en sus luchas contra los turcos en Hungría; “Te sol fra mille a sostener chi ’l mondo”, que se refiere a los caballos enviados como presente al Papa por el rey de España, y las composiciones “O peregrin, che le relique ammiri” y “Cosi se’ tu, scolpito in viva cera”, que celebran un templo construido por el cardenal Farnese y una estatua del mismo, respectivamente.

⁴⁰ “Un ciel se’ tu di mille lumi adorno”.

⁴¹ Con ellos se cierra el grupo de *Rime eroiche*; se trata de vituperios de los turcos y exhortaciones a la lucha contra ellos.

⁴² Como “A que’ begli occhi, a quelle trecce aurate”, en el que se describe la belleza de una dama al gran almirante del reino de Nápoles.

⁴³ Esta colección fue realizada por don Antonio Chacón Ponce de León, con la colaboración del propio autor [Foulché-Delbosc, 1921: IX-XII].

⁴⁴ Son, además, los poemas que abren este apartado (sonetos V-XI).

⁴⁵ “¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas!” y “Nilo no sufre márgenes, ni muros”.

Ayamonte o el conde de Lemos, cuya protección buscó Góngora, o a la obra de literatos amigos⁴⁶. Los poemas celebran acontecimientos variados referentes a estos personajes⁴⁷ o los alaban a través de algo relacionado con sus personas (retratos, posesiones como villas, obras de arte, etc.).

Apenas se hace referencia en ellos a aspectos políticos, y muy pocos son de temática bélica, tan solo “A éste que admiramos en luciente”, sobre las hazañas de un noble, y “No en bronces, que caducan, mortal mano”, en el que, al elogiar el retrato del marqués de Santa Cruz, se alude a sus victorias militares⁴⁸; a estos dos sonetos hay que añadir “La fuerza que, infestando las ajenas”, sobre la toma de la fortaleza africana de Larache, pues, aunque no se trata de una acción militar, el poema la presenta como un triunfo frente a los corsarios túrcos y holandeses. La edición de la poesía del escritor realizada por Juan López de Vicuña, ordenada según los mismos criterios, incluye dentro de la categoría de *heroicos* prácticamente los mismos sonetos que el manuscrito Chacón⁴⁹.

Las composiciones en otros metros que se clasifican como *heroicas* en este manuscrito son de naturaleza semejante a las anteriores: tienen como objeto obras literarias y sucesos concernientes a personajes influyentes o de la realeza, o bien evocan el recuerdo de un poeta como Garcilaso; dos de ellas, las canciones “Levanta España tu famosa diestra” y “En roscas de cristal serpiente breve”, se refieren a acontecimientos político-militares: la jornada de la Armada Invencible y, nuevamente, la toma de Larache. Cabe destacar que, dentro de los poemas en octavas, el *Panegírico al duque de Lerma* no aparece bajo ningún membrete, seguramente porque su importancia y extensión llevaron a presentarlo como composición independiente.

También en la edición de 1651 de las *Obras varias* de Francisco López de Zárate hay un apartado con el título de *Rimas heroicas*, formado en su mayor parte por

⁴⁶ Entre ellos, el conde de Villamediana, también protector suyo, a cuyo *Faetón* dedica “En vez de las Helíades ahora”.

⁴⁷ Como muestra de los hechos a raíz de los cuales se escribieron, se pueden citar los epígrafes de algunos: *Al marqués de Ayamonte, partiendo de su casa para Madrid; Al puerto de Guadarrama, pasando por él los condes de Lemos; A la marquesa de Ayamonte, dándole unas piedras bezares que a él le había dado un enfermo; En una enfermedad de don Antonio de Pazos, obispo de Córdoba; A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte.*

⁴⁸ El tema aparece también de forma secundaria en algunos sonetos, como “Del León, que en la Silva apenas cabe”, en donde se predicen los triunfos futuros del hijo del conde de Salinas.

⁴⁹ Los sonetos “Generoso esplendor, sino luciente” y “No entre las flores, no, señor don Diego”, que se clasifican como *amorosos* en el manuscrito y *heroicos* en la edición, van dirigidos a dos nobles, lo que puede haber provocado su inclusión dentro de este último conjunto. Ciplijauskaitė [1969] también los edita dentro de los *sonetos dedicatorios*, y añade además algunos otros que aparecen bajo el título de *varios* en el manuscrito Chacón. Otra composición que varía su ubicación en la edición de Vicuña es “Deste más que la nieve blanco toro”, una petición de salud para la obispo de Córdoba, situada aquí dentro del grupo de *varios* en lugar de en el de *heroicos*.

composiciones ocasionales que conmemoran personajes y hechos del mismo tipo que las de Góngora⁵⁰. El responsable de la selección y organización fue probablemente el editor, Tomás Alfay⁵¹, pues en la edición de su poesía realizada en 1619, el autor no estableció grupos temáticos tan específicos como los que se encuentran en la posterior. Esto puede explicar no solo la repetición de poemas en diferentes secciones, sino por qué algunos de los del grupo *heroico* parecen no corresponder a él, como “Fuente, voces del campo; quando mudo”, dedicado a una fuente cantada por Garcilaso⁵², o “Lelio, no se defiende la belleza”, que lleva como epígrafe *Elegía a una dama casi muerta de mucho tiempo de enfermedades*. Asimismo, algunos de los poemas de la sección *Rimas líricas* son de carácter encomiástico y circunstancial, como los sonetos “Marte de amor, y zelos combatido”, sobre la muerte de un toro por el marqués de Velada, o “O no se diga, no detén la mano”, acerca de la enfermedad del conde de Lemos; también van unidos a las composiciones *líricas*, y no a las *heroicas*, tres epitalamios, uno de ellos dedicado a Felipe III, y otro más (“Cándida luz, adorno del Aurora”) queda excluido de toda clasificación y se sitúa en la parte inicial de la obra⁵³.

Otros poemas de tipo epidíctico que, sin embargo, aparecen fuera de las *Rimas heroicas* son la *Silva a la ciudad de Logroño* y el poema descriptivo *Fiestas en la traslación del Santísimo Sacramento, a la Iglesia Mayor de Lerma*, aunque en estos casos pudo deberse a su longitud y a su pertenencia a dos subgéneros muy definidos, de amplio cultivo, la *laus urbis* y la relación en verso de fiestas. No existe tampoco una separación total entre los textos de temática fúnebre y los denominados *heroicos*, pues los sonetos “Si le vieras bibrar el fresno duro” y “Esta, que obras titánicas aprueba” están dedicados, respectivamente, a un noble fallecido y al monumento funerario de un personaje de la Antigüedad, César. No obstante, esto no debe considerarse un error, sino más bien una muestra de la indeterminación del concepto de lo heroico; asimismo, hay que recordar, como ya se ha mencionado, que lo elegíaco forma parte del discurso panegírico, según se expone en las diferentes retóricas.

⁵⁰ Además de elogios, se incluye también un vituperio, “Este es aquel; aquel horror temido”.

⁵¹ Así lo supone González de Garay [1981: 65-67].

⁵² No es de naturaleza propiamente encomiástica, a diferencia del soneto “Si la memoria buelves a esta fuente”, también sobre el poeta Garcilaso y la misma fuente, que se sitúa, sin embargo, en las *Rimas líricas*.

⁵³ A pesar de estas contradicciones, es patente la voluntad de crear un conjunto homogéneo temáticamente: el poema en octavas “Bien muestras gran Felipe, lo que espera”, sobre la participación de Felipe IV en un torneo, que había sido publicado en la edición de 1619 en el apartado de *Poesías varias*, se incluye aquí dentro de las *Rimas heroicas*.

Se pueden igualmente tener en cuenta las ediciones de la obra de algunos autores del siglo XVII como Marcello Macedonio y Sebastián Francisco de Medrano⁵⁴, en las que se aplica una ordenación semejante a la adoptada en *El Parnaso Español*, la agrupación de las composiciones en función de las nueve musas. Aunque en *Le nove muse* (1614) Macedonio no llama específicamente *heroicos* a los poemas que corresponden a *Clio*, la primera de ellas, señala sobre esta musa en la dedicatoria de la obra: “Costoro dauano à Clio la gloria, e la celebrità dell’ attioni illustri”. De acuerdo con ello, incluye en esta sección un poema panegírico sobre la figura del papa Pablo V.

En cuanto a Medrano, sus poesías y piezas teatrales fueron publicadas con el título de *Favores de las musas* (1631) por Alonso de Castillo Solórzano⁵⁵, quien siguió una organización temática. De las obras que forman *Caliope*, el *Primer favor*, se especifica que son composiciones de tipo “épico, ò heroyco” [Medrano, 1631: 1]. Los seis poemas aquí recogidos son similares a los de los autores vistos: en su mayoría son de carácter ocasional, y tienen como objeto reyes y nobles, o un edificio emblemático⁵⁶. Incluso con respecto a la comedia que se incluye en esta *musa*, *Las venganzas de amor*, se especifica que los personajes son “deidades y príncipes” [Medrano, 1631: 20]; más adelante, en el proemio de *Talia*, Castillo Solórzano explica su decisión de situar las obras teatrales de Medrano en las diversas secciones junto con las poesías, atendiendo a los temas y a la naturaleza de los protagonistas:

Y si bien à esta Musa, como digo, le conuenian todas las Comedias, no van juntas por hazer mas agradable la disposicion del libro, entretejiendo los Poemas con ellas, y en particular con las que mas propriamente les tocan, aunque sin duda participan de todos por la variedad de las ocasiones: donde los Principes pueden hablar en la propiedad de lo heroyco; los amantes en la de lo Lirico: los que lamentan muertes en la de lo Elegiaco: los lacayos, y otros criados en la de lo Iocoso, y Satirico: los pastores en la de lo Bucolico: los homicidas, y Tiranos en la de lo Traxico: y los desengañados en la de lo Diuino [Medrano, 1631: s. p.].

⁵⁴ Como se ha visto, González de Salas menciona a Macedonio y a Piergirolamo Gentile como precedentes en la ordenación de los textos poéticos de acuerdo a las musas, aunque subrayando la originalidad de *El Parnaso Español*. García Aguilar [2013] considera que estos no fueron sus modelos directos y señala otros como *Le muse napolitane* de Giambattista Basile (1635), además de diversas obras surgidas en España desde las últimas décadas del siglo XVI que siguen ese modelo editorial, entre las que se encuentra *Favores de las musas* de Sebastián Francisco de Medrano. Para los puntos en común y diferencias entre las ediciones de Quevedo y Macedonio, *vid.* Vélez-Sainz [2007] y García Aguilar [2013: 156-159].

⁵⁵ Para una comparación entre la edición de la obra de Zárate y la de Quevedo, *vid.* García Aguilar [2013: 159-165].

⁵⁶ Aunque el soneto “Calle Memphis soberbia si gloriosa”, dedicado a El Escorial, no es propiamente circunstancial, la adopción de un epigrama de Marcial como fuente, especificada en el epígrafe, pone de manifiesto su conexión con la literatura ocasional y epidictica.

Asimismo, las composiciones de *Caliope* entran dentro del campo de lo epidíctico, aunque el contenido moral es muy destacado en alguna de ellas: se trata de poemas laudatorios, entre los que se encuentra un *Epitalamio Panegyrico*, y de un vituperio, el soneto “Fatal cometa con aspecto humano”, que aborda de forma alegórica la figura de Gustavo Adolfo de Suecia y su derrota ante la Casa de Austria. Al igual que ocurre con López de Zárate, no hay un corte completo entre esta *musa* y la fúnebre⁵⁷, pues además de este soneto, otro de los de *Caliope*, “Manda la gran deidad, que un bueno muera”, está consagrado a un personaje fallecido.

Sin embargo, no siempre los grupos de poemas que reciben el nombre de *heroicos* se ajustan plenamente a las pautas que se han señalado hasta ahora. Por ejemplo, las composiciones de Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, que aparecen bajo esta denominación en sus *Rimas* (1652) son algo diferentes de las de los autores anteriores: dentro de los *Sonetos heroicos* se encuentran algunos circunstanciales y laudatorios sobre personajes nobles como Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos⁵⁸, pero también muchos otros de carácter puramente moral⁵⁹. Eso parece indicar que la denominación tendió a ampliarse y a aplicarse a composiciones de tema elevado y grave.

En general, es posible decir que el término *heroico* se aplicó en el siglo XVII, desde el punto de vista temático, a poemas de carácter epidíctico, usualmente de elogio, aunque también de vituperio, referidos a miembros de la realeza, grandes señores, figuras destacadas del pasado y personajes considerados ilustres, es decir, de relevancia política, social o intelectual. Como se ha ido señalando, estas composiciones trataban sobre sus virtudes y hazañas, o bien sobre sucesos de todo tipo relacionados con ellos. Se trata, por lo tanto, de poemas escritos acerca de la vida de la corte o de la vida nacional, ámbitos que en la época se entremezclaban. Este es también el sentido en el que se va a entender el término en el presente estudio. Con esta designación no se pretende señalar la existencia de un subgénero temático rígidamente establecido en la literatura de la época y conocido

⁵⁷ La íntima relación entre lo puramente encomiástico y lo luctuoso se pone de relieve en el proemio de la *musa Clío*, en el que Castillo Solórzano aclara que se han atribuido a esta los poemas fúnebres, ya que “parece que por la parte que tiene de contar cosas passadas, quando se lloran muertes, y celebran exequias (siendo assi que en esta conformidad con mas propiedad puede acomodarse à lo historico) le conuiene à la Musa Clío, dicha assi en griego segun Hesiodoro, de la gloria, que causa, refiriendo hechos loables, como nota Virgilio en este verso. *Clío gesta canens transactis tempora reddit*” [Medrano, 1631: 109].

⁵⁸ Asimismo, aunque el autor no establece ninguna subdivisión temática dentro de sus canciones, que se reúnen bajo el título de *Canciones varias*, una de ellas, “Tú, el rey mayor de tanta monarquía”, lleva como epígrafe *Canción heroica al Rey nuestro señor en la feliz vitoria de Fuenterrabia que con tantos aplausos tuvo España contra Francia*.

⁵⁹ Por ejemplo, “¡Cómo se pasan, Lelio, las edades!”, una reflexión sobre el paso del tiempo, o “En las luces del cielo más tirana”, sobre la ingratitud. Incluso en uno de los sonetos, “Surca la nave el húmedo alboroto”, el tema de la navegación peligrosa desemboca en la reflexión sobre el estado anímico del *yo* poético.

siempre bajo esa denominación, sino aludir a un tipo de poesía que conoció un gran auge en el siglo XVII, ya que los poemas de ese carácter, calificados o no como *heroicos* por sus autores, fueron cultivados prácticamente por todos los poetas. Debido a su propia naturaleza, los límites de este conjunto son más borrosos que los de composiciones de otra índole, como las amorosas o sacras, por lo que el perfil de las agrupaciones designadas así específicamente varía según los diversos autores o editores; en el caso de Quevedo, como se ha apuntado, es muy notable el componente político.

Este empleo es acorde con el significado de los términos *heroico* y *héroe*. En latín, *heros*, *-ois*, además de a un semidiós, designaba al varón superior a los demás, sobresaliente por su valor y sus virtudes; así, en el *Thesaurus linguae latinae* se señala como primer significado “vir fortis, egregius, magnis virtutibus praecellens”, y se distinguen además dos aspectos en esta definición: “sensu originario i. q. bellator, vir strenuus antiquitatis, praecipue aetatis Homericæ”⁶⁰; “transfertur vox ad viros fortitudine, sapientia, magnitudine animi antiquis similes –bus”. Se utilizaba, por lo tanto, no solo en contextos bélicos, como se puede observar en estos dos fragmentos de Cicerón, *Ad Atticum* I, 17, 9 y *De republica* III, 8, que hacen referencia, respectivamente, a Catón y a Platón y Aristóteles:

Unus enim contra dixerat Metellus consul designatus, atque erat dicturus, ad quem propter dici breuitatem peruentum non est, heros ille noster Cato [Cicerón, 1934: 150-151].

Illorum fuit heroum eam uirtutem quae est una, si modo est, maxime munifica et liberalis et quae omnis magis quam sepe diligit, aliis nata potius quam sibi, excitare iacentem et i illo diuino solio non longe a sapientia conlocare [Cicerón, 1980: 57].

Un uso similar se puede observar, ya en la literatura española, dentro de la obra de Fernando de Herrera. Según recoge Kossoff [1966: 154], este escritor aplica el vocablo a personajes de la mitología y de la épica, y también recurre a él para referirse al “hombre de valor, victorioso en batallas”, como en la canción “Con dulce lira, el amoroso canto”⁶¹, así como al “hombre de grandes virtudes y cualidades”, conforme se observa en la elegía “Si el grave mal, qu’ el coraçon me parte”⁶².

⁶⁰ Sobre el héroe homérico y sus cualidades, Curtius [1981, I: 246-250] destaca que se caracterizaba por ser al mismo tiempo sabio y guerrero.

⁶¹ “oyendo d’el diuino éroe la fama/ qu’al bárbaro feroz i su denuedo/ hizo siempre cubrir de frío miedo?” (vv. 89-91) [Herrera, 1985].

⁶² “Bolvio a herir la lira soberana,/ onrando a quien la bella Melpomene/ con blandos ojos mira, i, la profana/ Multitud despreciada, lo sostiene,/ do alegre nunca vérs’el Éroe puede:/ qu’el favor largo suyo jamas tiene”

Paralelamente, el adjetivo *heroico*, “propio, típico de un héroe” [Kossoff, 1966: 154], no se emplea únicamente con relación a la actividad militar, como, por ejemplo, en la canción “Voz de dolor i canto de gemido”⁶³, sino que también se asocia al concepto de virtud. Así se puede ver en la canción “Si alguna vez mi pena”, en donde la “eroica vida” que se propone al destinatario, el marqués de Tarifa, se basa en la práctica de la virtud, concebida de acuerdo con el ideario estoico, para lo que el marqués cuenta con una serie de cualidades que le inclinan hacia ello⁶⁴.

En cuanto a los diccionarios del Siglo de Oro, *Autoridades* define así *héroe*:

El Varón ilustre y grande, cuyas hazañas le hicieron digno de immortal fama y memoria. Los antiguos llamaban assi à los que por sus acciones grandes los tenia el vulgo por deidades, y (como dice Luciano) por un compuesto de Dios y hombre. Viene del Latino *Heros*. Lat. *Magnanimus, Excellens. Virtute singularis*.

Asimismo, da como primer significado de *heroico* “ilustre, excelente y mui glorioso. Lat. *Heroicus, a um. Illustris. Insignis*”.

Por su parte, Sebastián de Covarrubias puntualiza para esta última voz⁶⁵:

Como hecho heroico, vale ilustre, grande; dijose de la palabra HEROS, HEROIS, que cerca de los antiguos significaba tanto como hombres que, no embargante fuesen mortales, eran sus hazañas tan grandiosas que parecía tener en sí alguna divinidad.

En ambos casos, estos vocablos remiten a *ilustre*, término del que el *Tesoro de la lengua castellana o española* señala:

Latine ILLUSTRIS, *clarus, lucidus*; respóndele en más propio y antiguo romance, esclarecido; por translación se toma por el hombre noble, de alto linaje y de gran renombre y fama, por sí y por sus mayores.

(vv. 112-117) [Herrera, 1975]. Se trata de la versión variante de este poema que aparece en la edición de *Versos de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1619.

⁶³ “¿Cómo assi s’acabaron i perdieron/ tanto eroico valor en solo un día,/ i, lexos de su patria derribados,/ no fueron justamente sepultados?” (vv. 62-65) [Herrera, 1985].

⁶⁴ “El linaje i la grandeza,/ i ser de tantos reyes decendiente,/ la pura gentileza,/ i el ingenio dichoso/ qu’entre todos os hazen ecelente,/ i el pecho generoso,/ i la virtud florida,/ de vos prometen una eroica vida” (vv. 32-40) [Herrera, 1985]. *Vid.* Pérez-Abadín [1995a: 169]. De manera semejante a la oda III, 2 de Horacio, subyace en el poema de Herrera el sentido clásico de la *arete* como compendio de virtudes éticas e intelectuales (*andreia* o valentía, *megalopsychia* o magnanimidad del poderoso, *aparallaxia* o constancia, *phronesis* o prudencia y *sophrosyne* o moderación).

⁶⁵ En su diccionario no se incluye el sustantivo *héroe*; como Corominas explica, el uso de *heroico* se generalizó antes que el de *héroe*, que se hizo frecuente a partir de finales del XVI.

Y *Autoridades*:

Magnífico, noble, claro, ò elevado sobre los demás, notoriamente por naturaleza, o méritos. Viene del Latino *illustris*. Lat. *Clarus*. *Nobilis*.

De acuerdo con esto, *héroe* y *heroico* se aplican a todo aquello que se considera superior, eminente. A veces tienen un valor moral, como en el caso de la obra de Baltasar Gracián *El héroe* (1639); en este tratado político y moral, el autor ofrece al monarca un modelo de conducta, el héroe, es decir, el “varón máximo”, excelente por sus cualidades y por sus actos⁶⁶:

¡Qué singular te deseo! Emprendo formar con un libro enano un varón gigante, y con breves períodos, inmortales hechos: sacar un varón máximo, esto es, milagro en perfección; y ya que no por naturaleza, rey por sus prendas, que es ventaja. Formáronle prudente Séneca; sagaz, Esopo; belicoso, Homero; Aristóteles, filósofo; Tácito, político; y cortesano, el Conde. Yo, copiando algunos primores de tan grandes maestros, intento bosquejarle héroe y universalmente prodigio [Gracián, 1968: 108].

En otro de sus tratados, *El político don Fernando el Católico* (1640), Gracián muestra la superior importancia que tienen las acciones que el rey emprende en todos los campos, no solo en el bélico:

Son varias las empresas de un rey, y todas ellas heroicas [...]. Así que no todas las reducían Gustavo Primero de Suecia y Alfonso el Magnánimo de Nápoles al valor; que hay otras muchas, y a veces de más reputación, que las militares. Más gloria mereció Justiniano por las leyes, que Aureliano por las armas. Más célebre hizo a Fernando el haber fundado el integérrimo, el celador, el sacro Tribunal de la Inquisición, que por haber establecido su monarquía. Y ganó más con haber echado de España los judíos, que con haberla hecho señora de tantas naciones. Las del valor fueron plausibles en Carlos Quinto; las de la justicia, urgentes en Filipo Segundo; las de la religión, gloriosas en Filipe Tercero; las del gobierno, heroicas en Felipe Cuarto el Grande; y todas juntas, en Fernando [Gracián, 1968: 202-203].

⁶⁶ Según Batllori y Peralta [1969: 54-55]: “En suma, pues, para Gracián el Héroe está configurado por la eminencia en prendas, fortuna, esfuerzo y cielo [...]. Desde el momento en que Gracián ejemplariza la heroicidad en la máxima variedad de personajes –unos regios, como Constantino, Carlomagno o los Fernandos españoles; otros castrenses, como el Cid, el Gran Capitán o don Juan de Austria; otros santos, como San Gregorio y San León, otros de orden cultural, como Marcial, Terencio y Catón; todos ellos repetidas veces adjetivados heroicamente- es manifiesto que no «cifra su categoría» (primor 6) en un único tipo, sino más bien en una tendencia expresada exclamativamente en el último primor: «¡Oh [j] varón culto, pretendiente de la heroicidad!”, tomando el sentido determinativo de «culto» en la plenitud graciana de cultura y de cultivo de los primores. Y según *El Criticón* (II, 13), en «Tiranía de las Pasiones», el sujeto más eminente «ya en armas, ya en letras, ya en gobierno»”.

También están asociados estos términos a valores morales y, además, cristianos, en este texto de Alejo Venegas de *Agonía del tránsito de la muerte* (1537)⁶⁷:

HEROICA VIRTUD es la perfecta en grado consumado, como la tienen los sanctos que se llaman héroes. Las virtudes en grados remisos se hallan unas sin otras, mas en grados perfectos, heroicos y consumados, están travadas unas con otras, de adonde no puede uno tener justicia en grado perfecto y heroico sin que juntamente tenga la virtud de la templanza, fortaleza y prudencia; lo mismo en las virtudes teológicas, que no pueda tener uno fe en grado perfecto sin que juntamente tenga caridad y esperanza, y así diremos de las otras [Venegas, 1911: 302].

Heroico aparece, como es lógico, referido a acciones militares y grandiosas⁶⁸, pero se da ese apelativo igualmente a todo aquello relacionado con el monarca, quien era considerado el principal varón del reino, y con los grandes señores. Se aplica, por lo tanto, a acontecimientos y situaciones que en la actualidad no se estiman relevantes, pero que sí se consideraban de esta forma en el siglo XVII⁶⁹, como las que se han ido señalando aquí (celebraciones solemnes, festejos de toros y cañas, viajes, nacimientos, bodas, etc.). Así se ve en el *Panegyrico nupcial* (1640) escrito por Alonso Chirino Bermúdez para el duque de Medina Sidonia, en el que esta palabra se emplea en un contexto alejado de lo que hoy en día calificaríamos de *heroico*, según el significado que predomina:

Mucho le deve este panegyrico a su mismo argumento, que es felicidad toparse con assumpto tan heroico, que lo dignifique y lo realce [Citado por Deveny, 1988: 23].

Es necesario realizar algunas consideraciones últimas sobre el término *heroico*. En su estudio sobre la poesía del siglo XVII, Rosales [1966] destaca el cambio de sentido de los motivos heroicos respecto de la literatura del XVI. Según expone, el sentido del heroísmo se desplazó de lo social a lo individual: la moral individual, de índole estoica, se impuso sobre lo que él denomina moral heroica, social, caracterizada por aquellas virtudes

⁶⁷ Asimismo, según destaca Hoyo [1968: 51], en este fragmento se puede observar cómo “heroico era sinónimo de sobresaliente, perfecto, máximo, consumado”.

⁶⁸ Ya López Pinciano en la *Philosophía antigua poética* señala cómo el adjetivo se relaciona predominantemente con la poesía épica de temática bélica: “que la heroyca, como fábula épica, tiene también sus diferencias según la materia que trata, porque vnos poetas tratan materia de religión [...] otros, batallas y victorias, como Homero y Virgilio, y esta especie se ha alçado con el nombre de heroyca, de manera que, en oyendo el nombre «heroyca», se entie[n]de por ella, porq[ue] en la verdad trae mucho deleyte con las trágicas muertes q[ue] trata y también mucha doctrina con la vna y otra philosophia” [López Pinciano, 1953, III: 108].

⁶⁹ Por ejemplo, Francisco de Trillo y Figueroa, en la dedicatoria del *Epitalmio en las felicisimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y doña Guiomar Venegas de Córdoba* (1649), considera esta celebración un “soberano asunto” (v. 5), y más adelante declara sobre la manera de tratarlo: “Oye (pues) de mi empleo/ la causa vezes muchas gloriosa,/ espuesta heroycamente en quanto pudo [j]” (vv. 21-23) [Trillo y Figueroa, 1951: 283-284].

encaminadas a la formación de un sentimiento colectivo y nacional⁷⁰. Esto provocó que la poesía barroca dejara de centrarse en la exaltación de los valores patrióticos y en las acciones en que estos se plasman, y que pasara a ser predominantemente intimista. Rosales atribuye esta transformación al sentimiento del desencanto imperante en ese período, del que derivó la conciencia de la caducidad humana y del paso del tiempo, expresada a través de diversos motivos poéticos (tema de las ruinas, del barco varado, del reloj de arena...).

En una línea próxima a este autor, Siles [1975: 35-109] explica el desencanto como una consecuencia de la crisis existente a todos los niveles (político, económico, moral...) y considera que lo heroico, en el sentido épico, se desfiguró en el siglo XVII. Ambos autores ven una manifestación de la modificación del tema heroico en el uso que se hizo de esta voz dentro del campo de la métrica y del estilo: Rosales apunta que lo considerado *heroico* quedó determinado ya no por el contenido, sino tomando como base el estilo o bien el metro; Siles subraya igualmente que el apelativo dejó de referirse a temas propios de la épica y pasó a ser equivalente a *culto*, y que, asimismo, se convirtió en un concepto aplicado a la métrica.

Es incuestionable el cambio de mentalidad del Renacimiento al Barroco, un factor que afectó a la creación literaria. En el siglo XVII cobró una gran importancia la reflexión moral y, dentro de ella, especialmente el tema del desencanto⁷¹; de igual forma, la conciencia de crisis general se reflejó en el tratamiento paródico de temas histórico-nacionales, caballerescos y militares⁷². Sin embargo, la poesía de exaltación monárquica y militar siguió también cultivándose, apoyada en un sentimiento de grandeza que todavía persistía. Sin entrar en estimaciones sobre las diferencias entre el siglo XVI y el XVII respecto de la concepción del heroísmo⁷³, las afirmaciones de Rosales y Siles deben ser

⁷⁰ Díaz-Plaja [1983: 15-40] habla, de manera similar, de la nostalgia de la edad heroica en los escritores barrocos, a la manera de Horacio II, 15 y III, 6, entendiendo esta como un tiempo en el que lo individual estaba subordinado a lo colectivo y al Estado.

⁷¹ *Vid.*, por ejemplo, Carilla [1969: 141-155]. De dicho sentimiento barroco dan cuenta títulos tan emblemáticos como el *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas (1623) y los *Desengaños amorosos*, de María de Zayas (1647). Para la citada obra de Soto de Rojas, véase Cabello Porras [2004].

⁷² El problema de la épica burlesca, sus tópicos y principales realizaciones, así como su tradición y modelos, excede los límites del presente capítulo. Entre los muchos trabajos que lo han abordado, consúltense Rubio Áquez [2016], sobre el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, y Díez Fernández [2018], acerca de las dos *Gaticidas*.

⁷³ Weisbach [1942: 76-79] considera que, para el humanismo, el concepto de lo heroico estaba basado en la Antigüedad clásica, mientras que a lo largo del siglo XVII la idea se debilitó debido a que la actitud heroica exterior se asoció con el sentimiento íntimo. Wardropper [1975], que señala la imprecisión de la noción de heroísmo, llama la atención acerca del escaso interés de la poesía de los siglos XVI y XVII en recrear las hazañas militares contemporáneas y sobre el rechazo de la tradición heroica por humanistas como Erasmo, quien cifró el heroísmo en la lucha interior del hombre por dominar sus propias pasiones; asimismo, se refiere a la visión satírica de los héroes clásicos que se desarrolló en el XVII, a la concepción del héroe en

matizadas. En nuestra opinión, estos autores adjudican exclusivamente al vocablo *heroico* un sentido marcial y patriótico, sin tener en cuenta su vinculación, como se ha señalado, con los conceptos de superioridad y excelencia, y, a partir de ahí, su relación con todo lo referente a la monarquía y a la nobleza.

Debido a esto, Rosales [1966: 63] ve, por ejemplo, una muestra del uso del término *heroico* con variación de su sentido original en la sección denominada *Lira heroica*, dentro de la *Lírica poética* de Vicente Sánchez (1688); no obstante, se trata de una agrupación de carácter similar a las vistas en los autores cuya obra se ha repasado, formada por dos composiciones dedicadas a fiestas de toros, una al cumpleaños del rey Carlos II y dos fúnebres. De la misma forma, Siles [1975: 74-101] ilustra la transformación de lo heroico con el poema de Góngora “En roscas de cristal serpiente breve”⁷⁴; como se ha apuntado anteriormente, esta composición se incluye en el manuscrito Chacón dentro del grupo de *Canciones heroicas*, igual que en la edición de López de Vicuña. Siles destaca que Góngora no celebra un glorioso hecho de armas, sino la compra de la fortaleza de Larache y los beneficios económicos y políticos que se derivaron de ello; también indica que el poeta enmascara esa realidad y la eleva mediante los recursos del lenguaje, en especial a través de las alusiones mitológicas, lo que muestra que era consciente de las circunstancias históricas:

La solución estaba en modificar el contenido de “heroico”, olvidando su sentido original y convirtiendo la palabra en sinónimo de “culto”. De este modo, el lenguaje podía salvar la realidad con tan sólo dar un paso y recurrir al contenido de la tradición renacentista [...]. El contenido “heroico” no es ya el hecho real en que se inspira el poema –la transacción mercantil por la que se obtiene la fortaleza–, sino la serie de referencias mitológicas con que se enmascara esa realidad. Lo importante ya no es la acción en sí, sino las connotaciones que el lugar, escenario de esa acción, ofrezca a la memoria cultural del poeta [Siles, 1975: 91-93].

La tendencia a la estilización y al embellecimiento es una de las características propias de la poesía barroca⁷⁵, que además está presente con particular intensidad en la

términos morales, alejada de la épica, en escritores como Calderón y Gracián, y a la aparición de un tipo diferente en el *Lazarillo de Tormes* y en el *Quijote*.

⁷⁴ Según expone [1975: 74], en este poema “se reúnen todos los elementos de que venimos hablando: la motivación histórica concreta, el poema heroico, la evolución métrica, la superación lingüística y un nuevo concepto, del que aún no habíamos enunciado nada, la «disimulación honesta»”.

⁷⁵ Carilla [1969: 87-100] hace referencia a los procedimientos a los que se recurre; entre ellos menciona: “El juego de elusiones y alusiones: se omite o evita lo vulgar y rústico; se lo reemplaza por lo brillante y bello, o se establecen –dentro de esto último– sustituciones o encadenamientos” y “también contribuyen a completar este perfil la abundancia mitológica, las enumeraciones ornamentales y, en general, los aportes «culturales»”.

obra de Góngora⁷⁶. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la literatura panegírica, dentro de la que se inscribe el poema mencionado, se supedita al poder y tiene como objetivo su glorificación, con la consiguiente magnificación de acontecimientos de todo tipo relacionados con la clase gobernante⁷⁷, para lo cual se apoya en procedimientos de diverso carácter⁷⁸. Asimismo, este tipo de poesía tiende con frecuencia hacia la adulación⁷⁹. Por otra parte, según se ha venido señalando, el apelativo de *heroico* para este poema se justifica, además de por su carácter epidíctico, por su temática referente a la monarquía y el Estado.

Creemos, por lo tanto, que el término *heroico* en sí no refleja la transformación de valores respecto de la concepción del heroísmo y que, además, debe ser desvinculado de su asociación exclusiva con los contenidos de la épica.

⁷⁶ Alonso [1970: 92-113] considera uno de los principales rasgos de este autor la sustitución de los elementos de la realidad cotidiana por otros correspondientes a realidades diferentes, y concluye: “Cierta que aludir y eludir son funciones necesarias en toda verdadera poesía; que ésta no existe sin atraer a nuestro juego (*al-ludere*) elementos lejanos e impalpables, ni sin burlar o esquivar por completo (*e-ludere*) algunos de los que la realidad nos ofrece. Pero la poesía actual no va a buscar esos elementos a las dormidas páginas de la enciclopedia, ni tampoco huye de todos los que el criterio tradicional consideraba indignos e incapaces de estética sublimación”.

⁷⁷ De lo que, por otra parte, también hay abundantes muestras en los siglos XV y XVI. Ramajo Caño [1996: 35-36], quien inscribe la égloga II de Garcilaso dentro de la poesía de circunstancias que sigue la tradición literaria conmemoradora de acontecimientos históricos, recuerda que estas composiciones fueron frecuentes en la poesía neolatina. Y señala, “no siempre el poeta celebra victorias militares. Puede celebrar otro tipo de acontecimientos, relevantes para la vida de la comunidad, como vemos –saltemos a textos en romance-, por ejemplo, en dos poemas de Juan de Mena en los que canta la paz entre Juan II y el príncipe Enrique en 1446 y 1448 respectivamente; o en el poema «In Janum» de Pedro Mártir de Anglería, que canta la reconciliación firmada entre Fernando el Católico y su yerno Felipe el Hermoso, paz celebrada con fiestas en Salamanca el 1 de enero de 1506”.

⁷⁸ No hay que olvidar que, para el género epidíctico, las retóricas clásicas aconsejan un estilo adornado; por ejemplo, Quintiliano, *Institutio oratoria* III, VII, 6, indica: “Se proprium laudis est res amplificare et ornare” [Quintiliano, 1975-1980, II: 190]. Para las técnicas de amplificación en esta rama de la oratoria, *vid.* Hardison [1973: 31]. Por otra parte, teniendo en cuenta la concepción poética clásica de los tres estilos (*humilis*, *mediocris* y *gravis*), a los poemas consagrados a personajes ilustres les correspondería, por su objeto, el grave.

⁷⁹ Para establecer la diferencia entre historia y panegírico, Luciano de Samosata dice en *De conscribienda historia* (h. 166 d. C.): “mientras que la única preocupación del encomiasta es elogiar y agradar por cualquier procedimiento al elogiado, y le importaría poco conseguir su objetivo mintiendo, la historia, en cambio, no podría admitir una mentira, por muy pequeña que fuera, no más de lo que dicen los médicos que una tráquea podría admitir en ella algo que no se hubiera tragado” [Luciano, 1990: 377-378]. Igualmente, dentro de la literatura clásica tardía, Hardison [1973: 31] pone como ejemplos de justificación de la adulación los argumentos de tipo moral de Plinio el Joven y de Juliano el Apóstata. El primero afirma en el *Panegyricus Traiano imperatori dictus* (100 d. C.) IV: “Sed parendum est senatus consulto quod ex utilitate publica placuit, ut consulis voce sub titulo gratiarum agendarum boni principes quae facerent recognoscerent, mali quae facere deberent” [Plinio, 1972: 98]. El segundo aduce en el *Elogio de la emperatriz Eusebia* (h. 356/357 d. C.) I, 103c: “Porque no se puede decir que la alabanza sea algo inútil ni para los que la reciben ni para los demás que, pese a haber obtenido el mismo puesto en la vida que aquéllos, no han alcanzado la virtud en sus acciones. Pues para los primeros es algo agradable de escuchar y que les predispone para obras hermosas y

1.3 Otros empleos del término *heroico*

Según se ha apuntado, además de referido a composiciones del carácter de las que forman *Clío*, el término *heroico* se emplea en otros ámbitos de la literatura. Nos proponemos aquí observar algunos de estos usos para comprobar si existen relaciones con su aplicación a poemas como los que se han visto hasta ahora.

Como es bien sabido, esta es, en especial, una de las denominaciones que habitualmente se da a obras pertenecientes al género épico. Conforme señala Pierce [1961: 225-227], muchos de los primeros poemas épicos españoles recibieron calificativos poco concretos como *libro*, *historia* o *vida*; el nombre *poema heroico* fue usado por primera vez en España por Cristóbal de Mesa en las *Navas de Tolosa* (1594), siguiendo el ejemplo italiano, y se hizo común a partir de la obra *la Conquista de la Bética* (1603) de Juan de la Cueva, aunque coexistió con otras variantes. El uso indistinto de los términos *épica* o *poesía heroica* se encuentra asimismo en tratadistas como Cascales y López Pinciano.

La coincidencia en la nomenclatura con las composiciones de las que nos ocupamos no supone propiamente una contradicción, ya que hay puntos de contacto entre las obras épicas y la literatura encomiástica desde el período clásico. Pueden observarse, por ejemplo, en la obra del poeta latino Claudiano, en la que no está clara la separación entre los textos épicos y panegíricos: los poemas *De bello Gildonico* y *De bello Gothico*, que han sido generalmente considerados epopeyas, pueden interpretarse también como panegíricos que emplean elementos épicos, si se toma en consideración que lo fundamental en ellos es el elogio de un personaje contemporáneo, quien es el centro de la narración⁸⁰.

La conexión entre la épica y lo encomiástico está presente en la teoría y en la práctica poética de los Siglos de Oro. Así, Marcelo Macedonio explica en la dedicatoria de *Le nove muse* cómo, en lugar de un poema épico, incluye dentro de la *musa Clío* una composición panegírica para dar cuenta de la grandeza del papa Pablo V:

Hauerei dunque potuto sottoporre alla prima vn poema heroico [j] Poiche in questo edificio delle mie rime sono andato occupando i luoghi delle Muse con figure molto minori delle diseguate. Vedrà dunque V.S. Illustris nella stanza di Clío nj vn poema,

superiores; y a éstos les persuade y obliga a emular aquellos hechos, al ver que ninguno de sus predecesores ha sido privado de lo que únicamente es hermoso dar y recibir públicamente” [Juliano, 1979: 172].

⁸⁰ Vid. Estefanía Álvarez [1985]. Esta misma autora [1972] argumenta también la pertenencia de la obra de Flavio Cresconio Corippo *Iohannidos seu de bellis libycis* al panegírico y no a la epopeya, y la combinación de elementos de ambos géneros en ella. Véase el reciente monográfico, coordinado por Ponce Cárdenas [2018], dedicado a *El panegirico en el Siglo de Oro*.

ma solamente vn panegirico, campo troppo angusto per le grandezze, e glorie della Santità di N.S. per la qua le è dettato [Macedonio, 1614].

Hay que tener en cuenta la actitud hacia la épica que predominó durante el período renacentista y que continuó en buena medida durante la etapa siguiente, consecuencia de la destacada importancia del componente epidíctico dentro de la literatura. Según ha puesto de relieve sobre todo Hardison [1973], a causa de la preponderancia de la retórica epidíctica desde finales del período clásico y de la fusión entre la poesía y la retórica, la literatura se interpretó en función de esta rama. Debido a ello, se consideró que el objetivo de la poesía era el elogio de la virtud y el vituperio del vicio y que, por lo tanto, todos los géneros literarios estaban basados en uno u otro. Dentro de esta línea teórica, la épica quedaba inscrita dentro de lo epidíctico⁸¹: ya los comentarios de carácter alegórico de la *Eneida* de Virgilio que realizan Tiberio Claudio Donato (s. IV) en las *Interpretationes Virgilianae* y Fabio Planciades Fulgencio (h. 467-532) en la *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales* sitúan la obra dentro de esta rama de la retórica. La influencia de estos tratadistas y de la paráfrasis de la *Poética* de Aristóteles elaborada por Averroes en el siglo XII⁸² transmitieron a la poética del Renacimiento esta visión de la poesía basada en lo epidíctico y, con ella, la consideración de la épica como una forma de elogio⁸³. Hardison [1973: 71-72] resume así las opiniones de los tratadistas italianos:

In the early period the idea appears as commonplace derived from writers like Cicero, Donatus, Fulgentius, or Averroes. Politian quoted St. Basil to prove that “all of the works of Homer consist in praise of virtue”. Commentators on the *Poetics* found in Aristotle’s discussion of the evolution of poetry from archetypal forms of praise and blame a confirmation of the idea and a means of exploiting it. Robortello, for example, explained that of the two primitive types of poetry, one was “abusive and humble; the other given to praise and grave” and added that the *Odyssey* and *Iliad* are the prime examples of the second sort. Castelvetro followed suit, and Trissino called the Homeric poems “grave and given to praise of great works and glorious deeds”. This is not a false interpretation of Aristotle but it emphasizes the element of praise rather more strongly than appears justifiable from the context of the passage in the *Poetics*. Other critics were still more emphatic. Minturno stated simply that “Homer composed the *Iliad* in praise of Achilles; and the *Odyssey* in praise of Ulysses”. Patrizi spoke of “heroic poems” as “recounting the deeds of various heroes with the object not only of

⁸¹ Vid. especialmente Hardison [1973: 32-36 y 71-84], así como Vickers [1983] y Kallendorf [1989]. Para una revisión crítica del concepto y tratamiento de la “épica culta”, opuesta a las consideraciones de Pierce, véase Lara Garrido [1999].

⁸² Traducida al latín por Hermannus en 1256.

⁸³ Por ejemplo, Giuseppe Malatesta dice en *Della poesia romanzesca* (1596): “perche il Poema Heroico di che noi raggionamo si può dire che altro non sia fuor che vno Encomio, ò diciamo oratione in genere dimostratiuo, non essendo altro l’intento di questo Poema che di celebrar le attioni de virtuosi Cauallieri” [citado por Weinberg, 1974, II: 1065].

praising and exalting] but also to move others with an example.” Campanella described epic as a form in which “the praises of heroes are sung and examples of all kind of men are intertwined”.

Entre las poéticas españolas, Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), vincula también la épica con la *laudatio*:

El fin del heroico es celebrar una persona, dándole suma excelencia en alguna particular acción, como lo hizo Virgilio con Eneas, y Homero, con Ulises en la una obra, y en la otra, con Achiles [Cascales, 1975: 48].

Y el trágico tiene por fin mover los ánimos a misericordia y a miedo, y el épico tiene por fin dar suma excelencia y gloria a la persona principal que celebra [Cascales, 1975: 134]

Junto con la finalidad encomiástica, el propio objeto de los poemas supone otro punto de contacto entre la épica y las diversas especies de poesía laudatoria. Con esta argumentación Castillo Solórzano justifica, en su recopilación de las obras de Sebastián Francisco de Medrano [1631: 1], la agrupación de composiciones encomiásticas bajo la etiqueta de “épico ò heroyco” en la *musa Caliope*:

A Caliope la primera de las Musas por el Conuento de la voz Compete el primer Poema que llaman Ciceron epico: y Aristoteles y Oracio en sus poeticas comunmente Heroyco, porque conviene a la alabança de los Heroes: Y asi guardando lo riguroso del Sentido, y sinò lo que parecerà mas proprio entre los Criticos y detractores, a lo menos lo mas llegado al arte, se comienza el primer libro de las obras de Don Sebastian Francisco de Medrano, a quien favorece Caliope con la authoridad deste verso de Virgilio. Carmina Calliope libris Heroyca mandat.

Como se observa en esta declaración, el editor, aunque consciente de las diferencias entre los poemas épico-narrativos y los allí reunidos, de tipo lírico, defiende el nombre de *heroicos* para estos últimos basándose en que, en ambos casos, su objetivo es la alabanza de “héroes”, es decir, de personajes destacados. Sobre el objeto de imitación del género épico, podemos citar lo que exponen algunos de los tratadistas españoles que teorizaron sobre este: López Pinciano afirma en la *Philosophía antigua poética* (1596) “que heroyca también se dize porque es imitación de héroes y personas grauísimas” [López Pinciano, 1953, III: 150], lo que se aproxima a lo señalado por Castillo Solórzano, y Cascales indica que “dan materia al poema heroico con sus claros hechos los ilustres príncipes y cavalleros, inclinados naturalmente a grandes honras” [Cascales, 1975: 133]. Cabe señalar que cuando este último teórico aborda la lírica [Cascales, 1975: 230-254], que interpreta

como alabanza, siguiendo la corriente teórica renacentista⁸⁴ (“sabad que se llama así porque en este género de poesía se cantavan a la lyra las alabanzas de los dioses y de los héroes”)⁸⁵, alude a las coincidencias entre esta y la épica:

Si fuesse verdad que el estilo nace de los conceptos, como avéis provado seguirse, ya que tratando el lírico los mismos conceptos y cosas que el épico, pues ambos tratan de Dios y de los santos y de los illustres varones, fuesse el estilo del uno y del otro semejante, o por mejor dezir, el mismo.

Para Cascales, más que por la materia o el modo de imitación, la lírica se define a partir del estilo, que se fundamenta en el concepto:

Por tanto, si alguno dixere que si el estilo nace de los conceptos, y los conceptos son unos en el épico y en el lírico, luego un mismo estilo tiene el uno y el otro, negaré que el uno y el otro tenga los mismos conceptos, aunque algunas vezes traten las mismas cosas.

Desde una perspectiva diferente, otro ejemplo de la aproximación entre la épica y lo epidíctico se encuentra en la obra de Francisco de Trillo y Figueroa⁸⁶. Este autor cultivó el panegírico en una serie de composiciones extensas, de diverso tipo argumental: *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Dávila y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649), *Epitalamio al himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Davila y doña Luisa de Córdoba y Ayala* (1650), *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán* (1650), *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al gran capitán Gonzalo Fernández de Córdoba* (1651), *Panegírico sacro en la fiesta que celebró la ciudad de Granada, día del Corpus. Año de 1661* (1661) y *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N^a S^a de la Cabeza de la ciudad de Motril* (1663). Se trata de obras encomiásticas, la mayoría de ellas de carácter circunstancial, que celebran sucesos señalados protagonizados por personajes nobles⁸⁷,

⁸⁴ Para la conexión entre los poemas líricos y el elogio en las preceptivas del Renacimiento, *vid.* Hardison [1973: 95-102] y Pérez-Abadín [1997: 29-48].

⁸⁵ Entre los tratadistas que conciben la lírica como elogio de dioses y héroes puede mencionarse a Vossius, *De artis poeticae natura* (1647), quien señala: “Materia carminis lirici primo fuit in argumento gravi. Ut sunt laudes deorum, vel heroum” [citado por Hardison, 1973: 95 y 223]; a Campanella, *Opere*, que afirma: “Quoniam laude digni alii insignites ob beneficia populo praestita et virtutis ostensionem in morte, vel actione praeclare, sicuti sancti et heroes, proptereaque inventi sunt hymni, et odi, et quae lyra canimus carmina” [citado por Hardison, 1973: 95 y 223]; y a Carriero, *Breve et ingenioso discorso contra l’opera di Dante* (1582), para quien “la facoltà melica versa principalmente circa le lodi e le preghiere fatte ai dèi o a’ prencipi” [Carriero, 1972: 304].

⁸⁶ Para sus ideas acerca de los géneros poéticos y, en especial, del panegírico, *vid.* Ruiz Pérez [1991; 1994].

⁸⁷ En las *Notas al panegírico del señor Marqués de Montalbán*, Trillo explica sobre el objeto de los panegíricos: “todos los que ay, assi en prosa, como en verso, son alabando acciones hechas, y conocidas de

narran una festividad o describen un edificio; la *Neapolisea*, la única composición que recrea un suceso histórico, es también la única de temática bélica.

Trillo sitúa el panegírico dentro del campo de la épica, como se puede ver en los dos textos teóricos en que plasmó su concepción del género, las *Notas al Panegírico del Señor Marqués de Montalbán* (1651) y el prólogo de la *Neapolisea*. En el primero de ellos afirma:

Y los generos de poemas en que se diuide, son ocho, segun Frederico Nausea en su erudita Poetica, Heroycos, Lyrico, Elegiaco, Tragico, Comico, Satirico, Bucolico, y Epigramatico.

Helos referido, para que se conozca que el Panegirico es del genero primero, por el Heroe que siempre ha de ser grande, por el estilo, que ha de ser el mas ponderatiuo, y relevante, y por la erudicion y ornato, que no puede ser comun [Trillo y Figueroa, 1951: 357].

Este autor basa la distinción entre épica y lírica fundamentalmente en el estilo; debido a ello, además de por su intención laudatoria, las diversas realizaciones del panegírico se caracterizan por su estilo elevado, dentro de la tendencia cultista, frente al estilo medio de la lírica. Según expone en el prólogo de la *Neapolisea*:

En mis notas al Panegirico del Marques de Montalvan, dixee lo essencial de la poetica, lo deuido a esta parte, del estilo, su difinicion y preceptos, donde a este proposito nos remitimos, bien que en el estilo no solo deue ser como alli preceptuá, grandilocuente, significatiuo, propio y decoroso, sino que en nada ha de ser humilde, que lasciuo y asqueroso no es menester dezirlo [Trillo y Figueroa, 1951: 423].

Los poemas no solamente son grandes, y heroycos, por la traza y contextura, como en Italiano, el Dante, y el Ariosto, que apenas otra cosa tiene lugar de estimarse en ellos; sino principalmente por la grandeza del estilo, frases, y modo de dezir, firmeza, y continuacion de conceptos, valentia de voces, arrojamientos, pinturas, y precipicios, demostracio[n] de acciones faciles al entendimiento, y dudosas a la voz, y particularmente aquel estilo que procede de un ardor inestinguible, ceuado en la erudicion de lugares esquisitos [Trillo y Figueroa, 1951: 433].

Su intención fue renovar a través del panegírico el modelo fijado por los poemas épicos italianos; como dice en este mismo texto, “ajustado un Panegirico a los terminos de

todos, y de sugeto que su nombre ignora nadie” [Trillo y Figueroa, 1951: 358]. Ruiz Pérez [1994: 1040] señala acerca de las obras de este autor: “Trillo se ciñe escrupulosamente a lo establecido por la teoría y la tradición: ha de ser un sujeto reconocido, pero interpretando este «sujeto» en su sentido más lato, como tema del poema, que ha de ser notorio sobre elevado. Así, los hechos relevantes de los nobles se extienden hasta sus desposorios o el mismo acto de su nacimiento, además de sus más relevantes hechos de armas; y a ellos se les suman celebraciones notables o lugares de culto de especial resonancia devota o social, siempre y cuando todos y cada uno de ellos tenga el necesario «reconocimiento», es decir, goce de una recepción en cuyo horizonte de expectativas –por utilizar la conceptualización de Jauss– el tema ocupe un lugar de relevancia o prestigio, siendo además dicho horizonte de la mayor amplitud”.

Poema heroyco, será la obra mas grande que se puede proponer a la poesía” [Trillo y Figueroa, 1951: 421].

Para Trillo, lo heroico existe también como categoría genérica dentro de la lírica, según se observa en los poemas que componen su obra *Poesías varias, heroicas, satíricas y amorosas* (1652)⁸⁸. En este nivel, la noción de heroico no tiene un valor temático, ya que los sonetos y romances así calificados difieren en su argumento⁸⁹ y lo que los distingue es su estilo, más elevado y enfático que el de los poemas pertenecientes a otros grupos genéricos⁹⁰.

Además de referirse a la épica, el término *heroico* es usado en el campo de la métrica. Como se puede observar en los tratados de poética, reciben esta denominación varios tipos de versos y combinaciones métricas. Algunos preceptistas aplican el nombre basándose en sus características; por ejemplo, para López Pinciano debería designarse así al verso de arte mayor castellano, puesto que lo considera, por su naturaleza, superior a los demás, incluyendo el endecasílabo suelto de origen italiano:

Torno, pues, al metro castellano de doce syllabas; a éste diría yo verso o metro heroyco de mejor gana y con más justa razón q[ue] no al italiano endecasylabo suelto que se ha alçado con nombre de verso heroyco. Entre los italianos, que lo sea en hora buena, pues que ellos no tienen verso mayor y de más sonido, mas nosotros que le tenemos mayor y de más sonido y más correspondiente al exámetro, razón será que no quitemos a la nuestra el nombre de heroyco, por le dar a la nació[n] estrangera

⁸⁸ Sobre la relación entre los panegíricos y las composiciones denominadas *heroicas* en esta colección, Ruiz Pérez [1991: 295] puntualiza: “Así pues, a pesar de que en sus rasgos externos –tema, retórica, tono, narratividad, extensión, etc.- esta serie de panegíricos difieren por completo de la serie de “poesías heroicas” incluidas en el cancionero de 1652, se aproximan en su concepción poética, por cuanto lo heroico no es una categoría argumental –en la que admite una amplia diversidad- sino de concepción poética, de criterio de articulación axiológica de los géneros poemáticos, en una perspectiva aristotélica en la que épica y lírica son menos nociones argumentales que estilísticas”.

⁸⁹ Los sonetos *heroicos* son en su mayoría de carácter reflexivo-moral, basados muchos de ellos en un asunto bíblico, aunque hay también algunos de tipo encomiástico: dos están dedicados una obra literaria de índole religiosa (*A un poema de S. Bruno, que escribió el Padre Don Bruno de Valenzuela, cartujano y Al licenciado Juan Agudo, autor del Epítome de Profetas y Patriarcas, y sagrada Historia*) y uno es un elogio de un personaje noble (*Celebrando el día en que nació el Excelentísimo señor duque de Cardona, y Sogorbe*). Sin embargo, los romances que pertenecen a esta categoría son más variados: además de un poema de tipo moral (*A la ambición de los que navegan*), de varios dedicados a sucesos de la Historia Sagrada y de otros laudatorios y circunstanciales que celebran un hecho (*Epitalamio sacro, a la profesión de una religiosa descalza*) o que fueron escritos con motivo de certámenes y acontecimientos literarios (*A la translación que hizo el padre Fray Alonso de Castilla de la orden de señor S. Agustín, de un S. Cristo a una nueva capilla, en justa poética; Introduciendo una academia*), entran en este grupo composiciones como la *Fábula de Leandro* y poemas de tema amoroso que toman como pretexto una anécdota trivial (*Bañándose una dama en Genil, mirándola su galan; sin atreverse a que ella le viese, por no enojarla, hurtole una banda para testigo de su atención; A una dama esquivá, después de muy amorosa; A una dama ausente, que se ofendía de lo mismo que debiera obligarla*).

⁹⁰ Al exponer la variación del sentido de lo heroico en el Barroco, Rosales [1966: 60] se refiere a la clasificación que Trillo y Figueroa realiza de sus romances en función del carácter de la expresión, y a cómo para este autor el término *heroico* es sinónimo de *culto*. De la misma forma, Siles [1975: 65-68] ejemplifica con el romance *Bañándose una dama en Genil* la evolución de la voz y su aplicación a un tipo de estilo alto.

italiana, a la qual confieso mucho primor en todo, y, en la Poética, mucho estudio, mas no mayoridad en este género de metro [j] .

P[inciano]: Esse verso es dicho arte mayor.

F[adrique]: Y le dieron nombre conueniente a su grandeza. ¿Vos no veys el ruydo y sonido que va haziendo en su pronunciación tan[n] grande y heroyco? ¿Qué verso ay, fuera del exámetro, como éste:

Al muy prepot[n]te do[n] Juan el Segu[n]do.

Ninguno, por cierto; ni entre griegos ni entre latinos. Este, pues, deue de oy más -de nosotros, a lo menos- ser dicho heroyco [López Pinciano, 1953, II, 229-231]⁹¹.

Por el contrario, Gonzalo Argote de Molina en el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) se apoya también en las cualidades del verso endecasílabo para llamarlo *heroico*:

Es verso graue, lleno, capaz de todo ornamento y figura, y finalmente, entre todos generos de versos le podemos llamar Heroyco. El qual a cabo de algunos siglos que andaua desterrado de su naturaleza ha buuelto a España, donde ha sido bien resecebido y tractado como natural; y aun se puede dezir que en nuestra lengua, por la elegancia y dulçura della, es mas liso y sonoro que alguna vez parece en la Ytaliana [Argote de Molina, 1995: 43].

En otros casos, el nombre que recibe la forma métrica se explica por los contenidos de las obras para las que se emplea, lo que remite a los valores del término *heroico* que se han tratado anteriormente. Así ocurre con la definición de *verso heroico* que da *Autoridades*:

El que consta de once syllabas: y entre los Latinos se llama assi todo verso hexámetro. Sirve para escribir acciones grandes y heróicas, y para las cosas sérias y graves. Lat. *Versus heroicus, hexameter*⁹².

Este diccionario recoge también la explicación que Juan Díaz Rengifo da sobre este verso en el capítulo XLI de su *Arte poética española* (1606), que concuerda con la que ahí se ofrece; sin embargo, este tratadista denomina así no al endecasílabo propiamente dicho, sino a los endecasílabos sueltos:

Llamanse versos Heroycos, aquellos con que se celebran las hazañas de los varones ilustres: y aunque estas se pueden, y suelen celebrar en Octauas, y Tercetos, y en otros generos de metro, pero porque los versos sueltos son mas semejantes a los Heroycos Latinos, y mas libres para dezir qualquiera cosa; y porque las historias Latinas escritas

⁹¹ Vid. también López Pinciano [1953, II: 270-271].

⁹² Cabe recordar que en la *Poética* 1459b, Aristóteles recomienda el “verso heroico” (el hexámetro dactílico catelético) para la epopeya. Vid. García Yebra [1974: 324]

en versos Heroycos, se traducen en estos, con mucha razon tienen como por excelencia, nombre de Heroycos [Díaz Rengifo, 1977: 48].

Pedro Soto de Rojas, quien señala en el *Discurso sobre la poética* (1606) el apelativo de *heroicos* que reciben los versos de arte mayor⁹³, recurre a un argumento similar para exponer que debería darse ese nombre a los endecasílabos:

Estos pues son en dos maneras, según sus tie[m]pos: o son heroycos, según[n], y assi q[u]e los Latinos formados de quatro tie[m]pos, o son Endecasílabos, formados de tres tiempos, y medio. Heroycos so[n] aquellos q[ue] en España, llama[n] de arte mayor. Endecasílabos, son los q[ue] los Toscanos llaman enteros, y los Españoles deue[n] llamar heroycos, pues ya co[n] ellos escriuen las acciones de los Héroes [Soto de Rojas, 1950: 30].

Por su parte, Luis Alfonso de Carvallo en el *Cisne de Apolo* (1602) justifica esta denominación, que en su caso aplica a los endecasílabos, refiriéndose también a la temática de los poemas:

El verso Italiano que llaman croyco de eros, que quiere dizir medio Dios, y hombre famoso, y porque en este se suelen contar las cosas diuinas y famosas, por su grauedad se llama croyco [Carvallo, 1958, I: 187].

Asimismo, el romance formado por versos endecasílabos, una forma que surge a mediados del XVII, recibe el nombre de *romance heroico*⁹⁴. Según indica Baehr [1970: 222], “el título de heroico alude sobre todo a su empleo en romances de alta poesía (tragedia, épica y semejantes)”.

Así pues, debe concluirse que, aunque con un valor diferente al que tiene al ser aplicado a *Clío* y a otros grupos semejantes de poemas, el término *heroico* va asociado en general a lo que se estimaba elevado o importante, por lo que aparece bien con relación a composiciones centradas en personajes y acciones ilustres, bien en función de una forma métrica o de unos rasgos estilísticos especialmente apreciados. Aunque los diversos usos del vocablo coexisten en el siglo XVII, podría plantearse la posibilidad de utilizar uno

⁹³ Para Siles [1975: 109], la denominación que Soto de Rojas recoge para el verso de arte mayor es una muestra de la transformación de lo heroico, que dejaría de asimilarse a la épica para pasar a la métrica.

⁹⁴ Juan Caramuel en su *Primus calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam* [1668: 137-142] incluye entre los tipos de romance el endecasílabo, del que ofrece numerosos ejemplos. Rosales [1966: 63] apunta que el romance endecasílabo, bajo la denominación de *romance heroico*, comienza a utilizarse desde el primer tercio del siglo XVII y es muy frecuente a mediados del siglo XVIII, según se puede observar en algunos de los textos que cita: “Mientes, Euterpe, mientes, no arde ahora” de Joseph Pérez de Montoro [1736: 31] o “Huésped sagrado, el Enim se introduce” de Gabriel de León y Luna [1734: 65]. Este autor considera que la forma de nombrar esta estrofa refleja el cambio de sentido de lo heroico en el Barroco.

distinto para designar de forma más específica las composiciones como las de la *musa* I de *El Parnaso*⁹⁵. En este sentido, podría recurrirse a la expresión *poesía ocasional o circunstancial*.

El carácter circunstancial es un rasgo inherente a la retórica epidíctica, cuyo origen se encuentra en los discursos pronunciados en asambleas ceremoniales, festejos patrióticos o funerales⁹⁶. Como se ha puesto de relieve, esta característica está también presente en gran parte de los poemas vistos, que en muchos casos se crearon con la finalidad de glorificar un hecho determinado, bien de tipo propiamente público y colectivo, como una victoria militar o un acto relacionado con la monarquía, bien concerniente a individuos relevantes (nacimientos, bodas, muertes...), lo que les confería notoriedad. En todo caso, están fuertemente ligados al momento histórico en el que fueron compuestos debido a su objeto y a sus destinatarios y es a causa de esto muchas veces se los denomina composiciones *circunstanciales* u *ocasionales*.

A pesar del carácter de estos poemas, el uso de estos términos como etiqueta para designarlos como grupo es discutible por varias razones. Además de que, en rigor, no son siempre aplicables a todos los que son considerados *heroicos*⁹⁷, hay que tener en cuenta que se trata de denominaciones no existentes en la época en la que se escribieron. A esto se añaden los diferentes matices que implica la noción de circunstancialidad, aplicable a obras de carácter diferente a las que estamos tratando⁹⁸. Si se entiende por *circunstanciales*

⁹⁵ Algo similar al empleo del término *epilio* como designación genérica para breves obras épicas de tema mitológico, tanto de la época helenística como en el Siglo de Oro. *Vid.* Kluge [2012].

⁹⁶ Lausberg [1966-1968, I: 109] dice acerca de este género oratorio: “El caso modelo es el discurso pronunciado ante una reunión solemne en alabanza de una persona (ya pertenezca a la actualidad, a la historia o al mito), de una comunidad (patria, ciudad), de una actividad (profesión, estudio) o de una cosa que se quiere celebrar” (§ 61). Como se verá más adelante, las diferentes clases de oraciones que Menandro establece en sus tratados de retórica epidíctica responden a ocasiones concretas: bienvenidas, despedidas, cumpleaños, etc]. Pellicer de Salas y Tovar inicia sus comentarios al *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora explicando que este tipo de discurso surgió en las festividades griegas: “Este genero de versos, o inscripción, que llaman *Panegirico* los españoles *Panegiricus* los latinos y *πανηγυρικός* los Griegos; es muy antiguo. Lo que significa propriamente esta voz es *Feria*, o *Mercado* solene y general, que cada cinco años se celebrava en Atenas, segun refiere Herodoto *lib. 6.* para tratar de la vtilidad de Grecia [...]. En estas festiuidades e acostumbrauan recitar vnas oraciones, que se dezian, *πανευρυκοί λογοι Orationes Panegiricae*” [Pellicer de Tovar, 1971: 614]. Asimismo, la definición de *panegirico* que da Covarrubias hace especial hincapié en su relación con determinados acontecimientos: “Es un razonamiento hecho en alguna celebridad, modo oratorio, donde concurre mucha gente en fiesta de algún santo que celebra la Yglesia, o en coronación o honras de algún rey: y largo modo, en honra de algún señor particular o persona singular en vida y ejemplo. Díxose del nombre griego *πανευρυς, panegyris*, que vale ayuntamiento de gente o convento público, compuesto de *παν, omne, et αγειρειν, agirin, congregare*”.

⁹⁷ Por ejemplo, conforme a lo que se ha visto al inicio de este capítulo, los sonetos V, VIII y XXV de *Clio* no son de tipo ocasional.

⁹⁸ En su estudio sobre la poesía de circunstancias Matvejevitch [1971: 85-86] se refiere a las dificultades que supone su definición: “La vue générale de l’histoire de cette poésie permet de conclure que plusieurs définitions de la *poésie de circonstance* son possibles: elles varient non seulement d’une époque à l’autre ou de telle littérature à telle autre, mais aussi au sein d’une même époque et d’une littérature unique”. La

simplemente aquellos textos cuya composición ha sido motivada por un acontecimiento concreto y externo al discurso poético⁹⁹, sería posible poner bajo esta denominación no solo los poemas que remiten al contexto histórico y social, como se ha empleado hasta ahora en este estudio, sino también, por ejemplo, aquellos que recrean detalles de la vida cotidiana y pequeñas anécdotas referentes a la mujer amada, como sería el caso de los sonetos de Quevedo “La lumbre, que murió de convencida” y “Enriquecerse quiso, no vengarse”, que llevan respectivamente como epígrafes *A una dama que apagó una bujía y la volvió a encender en el humo soplándola* y *A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello*¹⁰⁰.

A este respecto, resulta significativo que en la lista de silvas intercalada entre *Euterpe* y *Caliope*, cuya ordenación parece seguir un criterio temático, dos de ellas, “Muere porque le mires”, sobre una dama que prefirió mirar a un muerto antes que al poeta, y “¿Cómo pudiera ser hecho piadoso”, dedicada a otra que prefirió morir antes que cortar su cabello, se encuentran muy próximas a “Esclarecidas señas da Fortuna”, “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” y a las otras composiciones encomiásticas que, según se ha referido anteriormente, se mantuvieron dentro de la agrupación de silvas¹⁰¹.

Siguiendo esta línea de razonamiento, en sentido amplio prácticamente toda la poesía podría calificarse de *circunstancial*, como se desprende de las reflexiones de Goethe, recogidas por Eckermann [1982: 41]¹⁰²:

El mundo es tan profuso y rico, la vida tan diversa, que nunca faltarán motivos para escribir versos. Pero es menester que sean poesía de circunstancias, es decir, la realidad ha de dar siempre motivos y material. Un caso particular tórnase general y

ambigüedad del concepto podría explicar, por ejemplo, que Wardropper [1985: 196-197] distinga dentro de los subgéneros que establece en la poesía religiosa barroca, las categorías *ocasional* (en la que sitúa los poemas escritos con motivo de una fiesta religiosa establecida, como la Navidad o el Corpus Christi) y *circunstancial* (que comprende aquellos compuestos para certámenes públicos, que celebran sucesos extraordinarios como canonizaciones de santos).

⁹⁹ Matvejevitch [1971: 92] señala con respecto a este rasgo: “Nous avons constaté que la définition du mot *circonstance* renvoie généralement à des choses *extérieures* et que la *poésie de circonstance* est en rapport immédiat avec les faits relevant de l'*extériorité*”. Asimismo, destaca la determinación temporal que conlleva el concepto [1971: 89]: “L'étymologie même du mot *circonstance* renvoie à des choses ambiantes et *extérieures* (*circum stantia*). Ce mot comporte en outre -de même que les mots plus ou moins synonymiques comme *occasion*, *cas*, *occurrence* ou *situation*- l'idée d'une détermination temporelle. Ces deux caractéristiques se retrouvent également dans la *poésie de circonstance*, qui offre en même temps un lien direct avec l'*extérieur* et se présente, au point de vue temporel, dans un rapport immédiat avec la *circonstance* en question (en grec moderne le qualificatif *epikairos* désignant la *poésie de circonstance* signifie *temporaire*, «composé pour un moment donné» et met justement en lumière cette caractéristique”.

¹⁰⁰ Carilla [1969: 36-37] menciona, dentro de las particularidades de la poesía del Barroco, el gusto por los temas poéticos minúsculos, y engloba dentro de ellos tanto las composiciones de este tipo como las de elogio y homenaje a monarcas y mecenas.

¹⁰¹ Vid. Candelas Colodrón [1997: 85-87].

¹⁰² Vid. Matvejevitch [1971: 42-44] y Zwerling Sugano [1992: 8-9].

poético sólo por el hecho que lo trate un poeta. Todas mis composiciones son poesía de circunstancias; fueron inspiradas por la realidad y en ella tienen su fundamento y su raíz. Poesías cazadas en el vacío del aire no son para mí.

La ambigüedad del concepto fue vista por Hegel, quien se refirió en su *Estética* [1988: 256] a la necesidad de distinguir entre una noción general y otra más reducida de *poesía circunstancial*¹⁰³:

En cuanto a la poesía, la viva relación en el mundo real y en sus accidentes particulares, en las circunstancias de la vida privada y pública, se muestra de la manera más rica en lo que se llaman poesías de circunstancia. En una acepción más amplia del vocablo, podrían también designarse así la mayor parte de las obras poéticas. Sin embargo, en la acepción estricta y propia, debemos limitarnos a dar este nombre a las producciones que deben su origen a un hecho particular que se trata expresamente de exaltar, de adornar, de celebrar, etc.

Debido a todo lo expuesto, parece preferible mantener la denominación de *heroicos* para los poemas de la *musa Clio* y similares, aunque teniendo en cuenta que también se hace uso de este calificativo dentro de otros campos literarios.

2. DIMENSIÓN POLÍTICA, SOCIAL Y MORAL DE LO EPIDÍCTICO

Se ha hecho referencia anteriormente al papel central de lo epidíctico dentro de la teoría literaria renacentista y a cómo la vinculación de la poesía con el elogio y el vituperio llevó a enmarcar todos los géneros literarios dentro de una de estas categorías¹⁰⁴. Paralelamente, la poesía puramente encomiástica conoció un gran auge durante los Siglos de Oro. El aprecio por la literatura epidíctica se remonta a la Antigüedad clásica y se relaciona estrechamente con la función política y social que esta y la rama demostrativa de la retórica cumplían, así como con su dimensión moral.

¹⁰³ Vid. Matvejevitch [1971: 48-49] y Zwerling Sugano [1992: 2-3].

¹⁰⁴ Hardison [1973: 27-28] indica que esta idea se justificó tomando como base la *Poética* de Aristóteles (1448b-1449a): “Pero la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y las de los hombres de tal calidad, y los más vulgares, las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que otros componían himnos y encomios [...]. Y, entre los antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de yambos [...]. Una vez aparecidas la tragedia y la comedia, los que tendían a una otra poesía según su propia naturaleza, unos, en vez de yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas de más fuste y más apreciadas que las aquellas” [Aristóteles, 1974: 137-139]. Averroes interpreta lo dicho por el autor griego de esta manera: “Dicit [Aristoteles]: Omne itaque poemata & omnis oratio poetica aut est vituperatio aut est laudatio & hoc patet per inductionem poematum ipsorum quae sunt de rebus voluntariis sive honestis et turpibus” [citado por Hardison, 1973: 35 y 207].

En cuanto a su empleo al servicio de un objetivo político, debe tenerse en cuenta, en primer lugar, que los tratados más antiguos de retórica establecían que la finalidad fundamental del género demostrativo era la exhibición artística. Frente a los géneros judicial y deliberativo, en los que el auditorio debía emitir un juicio sobre lo expuesto por el orador, el epidíctico iba encaminado a complacer al público, al que el discurso interesaba por su calidad artística¹⁰⁵. Así se observa en lo expuesto por Aristóteles en *Retórica* I, 3, 1358b, quien clasifica las tres especies de oratoria en función de los oyentes¹⁰⁶:

Forzosamente el oyente es o espectador o árbitro, y si árbitro, o bien de cosas sucedidas, o bien de futuras. Hay el que juzga acerca de cosas futuras, como miembro de la asamblea; y hay el que juzga acerca de cosas pasadas, como juez; otro hay que juzga de la habilidad, el espectador, de modo que necesariamente resultan tres géneros de discursos en retórica: deliberativo, judicial, demostrativo [Aristóteles, 1985: 18].

No obstante, ya en el siglo I d. C., Quintiliano pone de relieve en su *Institutio oratoria* III, VII, 1-2 cómo la retórica encomiástica no solo está consagrada a la ostentación, sino que tiene también una vertiente práctica¹⁰⁷:

¹⁰⁵ Vid. Lausberg [1966-1968, I: 212-214], quien señala: “El asunto del discurso, que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* se toma muy en serio, no tiene para el espectador mayor importancia: el asunto del discurso se convierte en mera ocasión de la práctica de la oratoria concebida como ejercicio de exhibición, mientras que en el *genus iudiciale* y en el *genus deliberativum* la función del discurso radica única y exclusivamente en el asunto del discurso. Esta exhibición, ἐπίδειξις, es la que ha dado el nombre al *genus, επιδεικτικὸν γένος*, traducido al latín por *genus demonstrativum*” (§239).

¹⁰⁶ Como Vickers [1983: 500] apunta, “Aristotle, like later Greek and Roman rhetoricians, to whom the parliamentary assemblies of democracy and the open trials in the law courts were living realities, felt that epideictic, as the oratory display or ceremony, was the least important kind and could be dealt with summarily”. La carencia de objetivo práctico de lo epidíctico se puede también deducir, por ejemplo, de lo expresado por Isócrates en su discurso *Filipo* 25 (346 a. C.): “Ciertamente, no se me ha pasado por alto cuánto se diferencian en su poder de convicción los discursos que se pronuncian de los que se leen, ni que todos han entendido que los primeros se dicen cuando se trata de temas serios y apremiantes y los segundos se escriben para hacer una demostración y como ejercicio personal” [Isócrates, 1980: 166]. Vid. Burgess [1902: 93-95] y Romero Cruz [1989: 9-10].

¹⁰⁷ Algo similar se puede ver en una retórica anterior, *Ad Herennium* III, VIII, 15. Por el contrario, Cicerón en *Orator* XI, 37 establece que su función principal es entretener a los oyentes: “Sed quoniam plura sunt orationum genera eaque diuersa neque in unam formam cadunt omnia, laudationum scriptioem et historiarum et talium suasionum, qualem Isocrates fecit Panegyricum multique alii qui sunt nominati sophistae, reliquarumque rerum formam, quae absunt a forensi contentione eiusque totius generis, quod Graece επιδεικτικὸν nominatur, quia quasi ad inspiciendum delectationis causa comparatum est, non complectar hoc tempore; non quo neglegenda sit; est enim illa quasi nutrix eius oratoris quem informare uolumus et de quo molimur aliquid exquisitius dicere” [Cicerón, 1964a: 13-14]. Sin embargo, en *De oratore* II, LXXXIV, 341 distingue entre los elogios que se pronuncian dentro de un proceso o en una ceremonia fúnebre, breves y sencillos, y los discursos a la manera de los griegos, cuya única finalidad es la alabanza de un personaje, para el lucimiento de los oradores: “Ipsi enim Graeci magis legendi et delectationis aut hominis alicuius ornandi quam utilitatis huius forensis causa laudationes scriptitauerunt; quorum sunt libri, quibus Themistocles, Aristides, Agesilaus, Epaminondas, Philippus, Alexander aliique laudantur; nostrae laudationes, quibus in foro utimur, aut testimoni breuitatem habent nudam atque inornatam aut scribuntur ad funebrem contentionem, quae ad orationis laudem minime adcommodatast” [Cicerón, 1927: 148-149].

Ac potissimum incipiam ab ea quae constat laude ac uituperatione. Quod genus uidetur Aristoteles atque cum secutus Theophrastus a parte negotiali, hoc est πραγματικῆ, remouisse, totamque ad solos auditores relegasse; et id eius nominis, quod ab ostentatione ducitur, proprium est. Sed mos Romanus etiam negotiis hoc munus inseruit. Nam et funebres laudationes pendent frequenter ex aliquo publico officio atque ex senatus consulto magistratibus saepe mandantur¹⁰⁸, et laudare testem uel contra pertinet ad momentum iudiciorum, et ipsis etiam reis dare laudatores licet, et editi in competidores, in L. Pisonem, in Clodium et Curionem libri uituperationem continent et tamen in senatu loco sunt habiti sententiae [Quintiliano, 1975-1980: 188-189].

El propósito práctico de esta rama se puede observar también en los tratados de Menandro de Laodicea (s. III d. C.). Como se verá posteriormente con más detalle, este retórico presta especial atención al elogio de personas y establece los diversos tipos de discursos según los acontecimientos que los motivan¹⁰⁹. Muchos de estos discursos son, además, de tipo oficial, pues van dirigidos al emperador o a una autoridad; dentro de ellos destaca especialmente el *basilicos logos* o encomio del emperador.

Más allá de lo expuesto en estos tratados, la retórica epidíctica cobró una gran importancia a partir de la época imperial y, sobre todo, en la Antigüedad tardía, debido al uso que de ella se hizo en la política oficial. Una muestra de esto son los textos recogidos bajo el nombre de *Panegyrici latini*, un conjunto de discursos en elogio de diversos emperadores, elaborados entre los siglos II y IV d. C.¹¹⁰. Los panegíricos como los conservados en esta recopilación¹¹¹ se componían con motivo de sucesos notables (aniversarios de la fundación de una ciudad, victorias, bodas, nombramientos de cónsules, favores imperiales...) y formaban parte de las celebraciones y ceremonias imperiales, dentro de las cuales cumplían una función simbólica y política¹¹². Estas obras, pronunciadas ante un auditorio, eran una muestra de la adhesión de los súbditos al Estado y suponían la confirmación de los valores vigentes; asimismo, constituían un instrumento de propaganda, pues difundían los programas políticos imperiales y eran esenciales para forjar la imagen oficial del emperador.

¹⁰⁸ De todas formas, Quintiliano no se refiere directamente al uso político que tuvo en Roma la *laudatio funebris*, género que se inició en la época republicana.

¹⁰⁹ Asimismo, al ocuparse del elogio de ciudades, Menandro hace referencia a las ocasiones particulares para las que se componen estas oraciones: fiestas, reuniones solemnes, certámenes, exhibiciones de lucha... Véase, para el elogio de lugares, Ramajo Caño [2003].

¹¹⁰ El primero de ellos, obra de Plinio, es del año 100; el resto, de entre los años 289 y 389, pertenece a oradores galos.

¹¹¹ Sobre los panegíricos latinos tardíos, *vid.* MacCormack [1975], Nixon [1983], Sabbah [1984] y L'Huiller [1992].

¹¹² L'Huiller [1992: 26-27], los textos que forman los *Panegyrici Latini* se reunieron con un propósito no solo retórico, sino también político.

La poesía encomiástica también tenía, para griegos y latinos, un uso que trascendía lo puramente literario. Este es el caso, por ejemplo, dentro de la literatura griega, de los epinicios de Píndaro (498-446 a. C.)¹¹³, composiciones circunstanciales vinculadas a los juegos helénicos, certámenes deportivos de carácter religioso y colectivo. Estos poemas, que celebran los méritos de los atletas triunfadores, estaban además subordinados a los intereses de la clase señorial a la que estos pertenecían. Debe tomarse en consideración que la aristocracia se valía de las mencionadas festividades para ratificar su superioridad, ya que los vencedores demostraban por medio de sus hazañas la virtud que se suponía unida a la nobleza de sangre; las odas triunfales, encargadas por la casa del ganador, tenían también un valor práctico: propagaban los principios aristocráticos y contribuían a la armonía social al favorecer la integración de los atletas en su grupo familiar, así como la relación de este núcleo con el resto de las casas aristocráticas y con la ciudad¹¹⁴.

En una época posterior y dentro del ámbito latino, se puede mencionar asimismo la obra de Estacio (s. I d. C.). El contacto de Roma con el mundo griego supuso la introducción de una figura allí importante, el poeta profesional, dedicado sobre todo a la poesía encomiástica¹¹⁵. Este tipo de poesía había experimentado un particular auge durante la época helenística, gracias a la protección de las ciudades-estado y de los monarcas; a imitación de estos últimos, los romanos ejercieron el mecenazgo sobre los poetas griegos, quienes prolongaron su actividad laudatoria a lo largo del período imperial. En la vida literaria latina, los grandes mecenas existentes en la última etapa de la República e inicios del Imperio desaparecieron progresivamente ante el patronazgo institucional, lo que provocó la abundancia de elogios dirigidos a los emperadores¹¹⁶. Según pone de relieve Hardie [1983: 47], las *Silvae* de Estacio suponen la experimentación latina dentro del campo de la epideixis; se trata de composiciones de carácter ocasional, que siguen los subgéneros encomiásticos y que tienen como objeto hechos cotidianos referentes al emperador y a ricos protectores (inauguración de una estatua o una carretera, cumpleaños,

¹¹³ Sobre este autor, *vid.* Suárez de la Torre [1988: 9-50] y Kurke [1991].

¹¹⁴ Kurke [1991: 9] centra su estudio de los epinicios pindáricos en estos aspectos: "We shall consider first how the *oikos* of the victor itself figures in the epinikia, to determine what the household required of the individual. Then we shall trace the depiction of the relation of the house to the outside world. The interaction between houses will reveal to us the closed circle of the aristocracy, and the confrontation of the house with the city will expose the tensions inherent in a relatively new civic ideology".

¹¹⁵ Acerca de los profesionales griegos de la poesía y de las relaciones de patronazgo, *vid.* Hardie [1983: 15-36], quien señala acerca de su pervivencia: "A continuous line of Greek professional poets extended from the early rhapsodes through the Hellenistic period into the early Empire and beyond".

¹¹⁶ Respecto al patronazgo imperial en Roma, Hardie [1983: 38-49] pone de manifiesto: "Augustus inherited and continued the practices of the «great patrons», working at first through the agency of Maecenas, and gathering much of the available talent to his side".

fallecimientos...)¹¹⁷, o bien alguna de sus posesiones (obras de arte, villas, baños...). Estacio celebra la vida y virtudes privadas de estos personajes, pero se centra sobre todo en su faceta pública: las silvas están al servicio de la propaganda imperial, por lo que hacen referencia a actividades relacionadas con la vida oficial; asimismo, junto a la *laudatio* directa del emperador y de miembros de su corte se encuentran alusiones a la política.

También durante el período medieval, en el que la retórica epidíctica tuvo una gran influencia, se recurrió a la poesía laudatoria para homenajear a monarcas y a otros personajes importantes. Como destaca Curtius [1981, I: 226]:

San Isidoro condenó el estilo panegírico como invención del frívolo y mentiroso pueblo griego (*Etimologías*, VI, VIII, 7); pero en sus propios tiempos, y a lo largo de la Edad Media, había gran necesidad de poemas de alabanza y encomio a los grandes señores, así seculares como eclesiásticos. En la corte merovingia, Fortunato incienza a condes, duques y príncipes. También los carolingios exigirán este tributo, y más tarde, cualquier príncipe, arzobispo, abad.

La utilidad política y social de la poesía encomiástica y circunstancial fue especialmente apreciada en el Renacimiento. Hardison [1973: 108] lo expone así:

During the Renaissance, however, occasional literature was highly valued. Poets and critics agreed that literature had an important social mission. The great forms like epic and drama dealt with legendary or historical figures and produced generalized patterns for emulation or admonition. The occasional forms dealt with contemporary events and living (or recently living) figures. They were particularly suited to arousing patriotism, stimulating interest in specific institutions or events, teaching admiration for a particular ruler, or demonstrating the existence or virtue in the society in which the reader actually lived.

El elogio iba dirigido a asegurar el mantenimiento del orden social: a través de las composiciones de este carácter se daba una imagen favorable de los monarcas y de su política y se ensalzaba a los nobles ante la sociedad. La reputación de reyes y aristócratas se veía engrandecida gracias a la actividad de los poetas; por su parte, estos recurrían a la poesía laudatoria para expresar su fidelidad a la Corona, para conseguir la protección de un noble o corresponder a su amistad, o bien como parte de las obligaciones que conllevaban los lazos de dependencia con una casa aristocrática. El ejercicio de la poesía era fundamental en los círculos cortesanos y el sistema de patronazgo formaba parte de la sociedad jerárquica vigente¹¹⁸.

¹¹⁷ Para las amistades y los patronos del poeta, *vid.* Hardie [1983: 58-72].

¹¹⁸ Ténganse en cuenta las observaciones de Herendeen [1981: 139-140] para la literatura inglesa de este período: "Praise enters all aspects of the literary profession in the Renaissance. It influences and at times

Así pues, los poetas que frecuentaron los núcleos surgidos al amparo de grandes señores cultivaron la poesía panegírica, que en muchos casos tenía además un valor político y propagandístico. Garcilaso de la Vega es un ejemplo de la práctica generalizada de este tipo de composiciones, ya que, aunque la mayoría de sus sonetos son de tema amoroso, en la línea de la tradición petrarquista, no faltan los que se inscriben dentro de lo epidíctico¹¹⁹: “No las francesas armas odiosas”, un epitafio dedicado a su hermano, “Ilustre honor del nombre de Cardona”, un encomio literario, y “Clarísimo marqués, en quien derrama”, un elogio de un noble¹²⁰.

Dentro del panorama literario del siglo XVI pueden citarse, entre otros, a Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña y Francisco de Aldana. Aunque en la obra de estos poetas también predomina la temática amorosa, la poesía laudatoria tiene una presencia significativa y, en algunas composiciones, el encomio sirve como vehículo de exaltación patriótica y militar.

Gutierre de Cetina consagra varios de sus sonetos al fallecimiento de destacados personajes; también se encuentran dentro de su producción poética elogios de tema literario, encomios de damas de la nobleza y, sobre todo, de caballeros, a los que alaba como militares (“Cuando algún hecho grande y glorioso”, al príncipe de Ascoli; “Como al salir del sol se muestra el cielo”, al duque de Sessa...) o recurriendo al tópico de las armas y las letras (“Aquella luz que de la gloria vuestra”, al marqués del Vasto...). Entre estos poemas destacan, por su valor patriótico, el dedicado a Carlos V (“No fuera Alcides, no, famoso tanto”), en el que lo retrata como rey-soldado victorioso, así como los dos que ensalzan el heroísmo de los españoles muertos Castelnovo (“Héroes gloriosos, pues el cielo” y “Ni la alta pira que de César cierra”).

Es posible señalar algo semejante respecto de la obra de Hernando de Acuña: hay composiciones de tema fúnebre (“Alta señora, que en la edad presente” y las demás

determines a poet's choice of subject matter and form, and it prescribes the psychological and intellectual dimension that he explores, and the moral and social order that he reinforces (what Earl Miner calls the «social mode»). Relatedly, it reaches beyond the work to the entire system of patronage, dedication, and commendation –literary and social conventions that were meant (in more ways than one) to give added value to a work”.

¹¹⁹ Además de los sonetos, hay que mencionar también la *Égloga* II (vv. 1154-1828), donde se el realiza el panegírico de la Casa de Alba, encuadrado en un marco mitológico, los exordios de las églogas I (vv. 1-42) y III (vv. 1-56), en elogio, respectivamente, don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles, y probablemente de su esposa doña María, así como la *Elegía* I, a la muerte de don Bernaldino de Toledo. La factura laudatoria de la égloga III, *munus Mariae* construido con materiales de la tradición, es explicada por Ramajo Caño [2008].

¹²⁰ Se ha afirmado habitualmente que el destinatario de este poema es don Pedro de Toledo, debido a la amistad que este mantuvo con el poeta; sin embargo, Heiple [1994: 267-275] conjetura que podría tratarse del marqués del Vasto, a cuya protección pasó Garcilaso en la última etapa de su vida. Heiple destaca además

dedicadas a la muerte del marqués del Vasto) y algunas alabanzas de damas y caballeros (“Señor, bien muestra no tener Fortuna”, al marqués del Vasto¹²¹; “Obrando claramente la natura”...), pero tienen particular relevancia los poemas sobre Carlos V, que engrandecen su figura (“Invictísimo César, cuyo nombre”; “Yo, que soy la que levanto”) y reflejan los ideales imperiales (“Ya se acerca, señor, o ya es llegada”)¹²². En cuanto a Aldana, algunos de sus poemas son ejercicios cortesanos de carácter circunstancial, composiciones fúnebres o *laudatios* hiperbólicas de personajes oficiales (“No por Apolo y Marte un nuevo Marte”, al duque de Sessa; “Puso el señor del cielo en vuestra cara”, a la reina Ana, “Sale del claro albergue de Oriente”, al duque de Alba), pero, al igual que los autores anteriores, consagra uno de sus sonetos (“Desde la eternidad, antes que el cielo”) a la glorificación del espíritu imperial, plasmando el ideal político-religioso de la cristiandad unida bajo el mandato de Felipe II.

Hay que destacar también en la literatura del siglo XVI la importancia de este modalidad de poesía dentro de la obra de Fernando de Herrera¹²³. Sus composiciones de carácter patriótico y bélico entran dentro del campo de lo panegírico por tratarse de un canto de victoria o epinicio (“Cuando con resonante”), un himno en acción de gracias (“Cantemos al Señor, que en la llanura”), o por exaltar las cualidades militares, bien de un personaje (“Temiendo tu valor, tu ardiente espada”, dedicado a Carlos V; “Inclinen a tu nombre, ¡ó luz de España”, a Fernando III), bien de los ejércitos españoles (“Éstos qu’al impio turco, en cruda guerra”, a los soldados españoles; “Esta desnuda playa, esta llanura”, sobre los soldados muertos en Castelnovo)¹²⁴. Además, escribió poemas en alabanza de las virtudes de nobles amigos o protectores suyos (“Si puede celebrar mi rudo canto”, a Melchor de Maldonado; “Príncipe ecelso, a quien el hondo seno”, al duque de Medina Sidonia; “Ilustre Conde mío”, al conde de Gelves), epitalamios (“Si alguna vez mi pena”, a la boda del marqués de Tarifa), elogios de escritores y de sus obras (“Al canto deste cisne, i voz doliente”, a Juan de la Cueva; “Velleio, si mi canto”, a la *Coena Romana* de Pedro Vélez de Guevara; “Vuestro canto i aliento ecelso y pío”, a una obra de Luis Ponce de León), *laudationes* de personajes de la Antigüedad clásica (“Después que Mitridates rindió

que esta composición es, probablemente, el primer soneto encomiástico de la literatura española; asimismo, sugiere que Garcilaso se sirvió indirectamente de la poesía amorosa para su promoción social.

¹²¹ Sobre los vínculos personales y literarios entre el poeta y el marqués del Vasto, *vid.* Morelli [2011].

¹²² *Vid.* Díez Fernández [2011], que considera la ambigüedad del soneto *Al Rey Nuestro Señor*, admitiendo la validez de las dos posibles lecturas, referidas respectivamente a la victoria de Carlos V en Mühlberg (1547) o a la de Felipe II en Lepanto (1571).

¹²³ Para las composiciones laudatorias de este poeta, *vid.* Prieto [1987: 585-591].

al hado”, a Pompeyo), encomios de ciudades (“Reina d’el grande océano dichosa”, a Sevilla) y, especialmente, numerosos poemas dedicados al fallecimiento de aristócratas e intelectuales (“Cuando rendía l’arrogante frente”, a Ana de Austria; “Pongan en tu sepulcro, ¡ó flor de España!”, a don Juan de Austria; “Mvsa, esparze purpúreas, frescas flores”, a Garcilaso de la Vega; “No se entristeçe tanto quando pierde”, a Juan de Mal Lara).

En el siglo XVII, la corte española se convirtió en un importante núcleo de desarrollo artístico y literario. El interés de los monarcas y nobles por la literatura se tradujo en el aumento de la protección a los poetas, lo que, unido al incremento de la clase nobiliaria, influyó en la proliferación de la poesía panegírica, mucho más abundante que en el siglo anterior: las composiciones laudatorias están presentes, prácticamente, en la producción de todos los poetas de la época. Debe tenerse en cuenta, además, que en este período aparece la figura del escritor “profesional”, es decir, dedicado principalmente a la creación literaria quien dependía en muchos casos del apoyo de la aristocracia¹²⁴. Con respecto a Quevedo, los poemas que forman *Clío* corresponden a su actividad dentro del ambiente cortesano; asimismo, en estas composiciones refleja también sus concepciones políticas.

Muchos estudios han considerado esto un rasgo negativo del Barroco; por ejemplo, Rosales [1966: 53] afirma¹²⁶:

Indiquemos ahora que durante el siglo XVII se repiten estas composiciones panegíricas con monótona insistencia. En cierto modo, revelan el desplazamiento de la alabanza que antes estuvo residenciada sobre el heroísmo y ahora se fija sobre la adulación. La virtud se ha convertido en honra; por ello, con el cambio de siglo, se pasa de la canción heroica al panegírico. No cantan, generalmente, estos poemas los grandes hechos heroicos; no ensalzan a sus realizadores; cantan los linajes ilustres, la dinastía reinante, las figuras políticas que ejercieron o atropellaron el poder. El panegírico pasa del heroísmo a la cortesanía; después, de la cortesanía a la adulación. Más que a la historia rinde servicio en este tiempo a la genealogía. En el mejor de los casos se le

¹²⁴ Generalmente, los estudios sobre este poeta separan las obras consideradas *heroicas* de las *laudatorias*. Por ejemplo, Cuevas [1985: 57] y Roncero [1992: 59-60] reconocen la dificultad de establecer límites precisos entre ambos grupos.

¹²⁵ Como explica King [1963: 7]: “Por primera vez aparece en España un grupo de escritores a los que pudiera llamarse «profesionales», plenamente conscientes de su importancia, a menudo, como en el caso de Lope de Vega, adorados por el público y capaces de ganarse la vida con su pluma, al menos precariamente. Un cortesano y soldado como Garcilaso, en el siglo XVI, podía escribir hermosos versos en sus ratos de ocio, pero su dedicación principal eran los asuntos de Estado. Lope y Cervantes, por el contrario, aunque se sintiesen muy orgullosos de su servicio militar, vivieron fundamentalmente de y para su producción literaria”.

¹²⁶ La posición de Ciplijauskaitė [1969: 12] es similar: “Con el advenimiento de los validos, se hace más evidente la necesidad de lisonjearles. Lo que había sido el espíritu heroico en el siglo anterior se convierte en halagos que esperan una remuneración más material e inmediata”.

rinde tributo al mecenazgo, no al héroe. En el mejor de los casos, puesto que el mecenazgo, si no era un heroísmo era, indudablemente, una virtud.

No obstante, consideramos que el patronazgo y todo lo que conlleva ha de ser valorado de acuerdo con los parámetros del momento, como un reflejo de las estructuras sociales existentes¹²⁷, y que la literatura barroca continuó la costumbre literaria y social, ya presente en el Renacimiento, de plasmar poéticamente los acontecimientos y los personajes sobresalientes de la *res publica*. Por otra parte, la poesía encomiástica del siglo anterior no iba solo dirigida a la magnificación de las empresas imperiales¹²⁸, sino que desempeñaba asimismo una función cortesana y tampoco estaba exenta de elementos hiperbólicos y adulatorios.

La literatura del siglo XVII, al igual que el arte, constituía un instrumento al servicio del Estado, empleado para dirigir la opinión pública y conseguir la adhesión de la sociedad a los valores que representaban el monarca y la Iglesia¹²⁹. La poesía laudatoria cumplía especialmente este objetivo, al glorificar la monarquía y la nobleza, exaltando sus cualidades y dando especial relevancia las actividades en que tomaban parte. La atención prestada por Felipe IV a las artes y las letras y los proyectos del conde-duque de Olivares de engrandecer la figura del monarca a través de ellas repercutieron particularmente en el desarrollo de la vida artística de la corte¹³⁰. El valioso atrajo a su servicio a escritores como Antonio Hurtado de Mendoza, encargado de conmemorar las grandes ocasiones con obras teatrales y poesías, y Quevedo, que actuó como defensor de su política; paralelamente, los nobles, muchos de los cuales practicaron ellos mismos la poesía, se rodearon también de poetas¹³¹. La literatura pasó a ser en buena medida un símbolo de distinción y ostentación,

¹²⁷ Terry [1993: 9] dice al respecto: "Again, in more general terms, there is no doubt that patronage, whatever its moral implications, was a natural phenomenon in an age when social values were strongly hierarchical. From this point of view, the relationship between patron and writer appears as a possibly trivial expression of something more important, a view of the world in which deference to one's superiors and the honours which ensued were a direct reflection of the belief in a universal order". Vid. también Deveny [1988]. Carilla [1969: 34-36] considera que los escritores barrocos se acomodan a las circunstancias políticas y sociales; el cultivo de la poesía en homenaje a reyes y nobles, centrada en muchos casos en aspectos triviales, respondería a las convenciones del momento y, a la vez, supondría un intento de originalidad.

¹²⁸ En poetas como Cetina, Acuña y Aldana, exceptuando las composiciones de aliento patriótico que se han destacado, lo militar tiene un carácter secundario: los hechos de armas no se elogian específicamente, sino que aparecen como parte de la *laudatio* de los nobles.

¹²⁹ Vid. Maravall [1975: 131-173]. Según este expone [1975: 158], "si en el Renacimiento hubo una poesía «subvencionada», ahora habrá una poesía «encargada». Todos los poderes reconocen la utilidad del empleo de los poetas, se sirven de ellos: los poetas actúan sobre la opinión pública, la hacen y deshacen. Desde fines del XVI existen una poesía apologética y una poesía polémica al servicio del poder. La literatura debe recoger las consignas de éste, debe dar expresión a una «doctrina única», controlada y dirigida por el poder".

¹³⁰ Vid. Brown y Elliott [1981: 42-51]; Elliott [1990e: 232-233].

¹³¹ De acuerdo con los estudios de Simón Díaz [1981; 1988], el patronazgo de los monarcas españoles fue mucho más importante que el de los aristócratas, a pesar de la tendencia de la corte a imitar las aficiones

que acrecentaba el prestigio social de los mecenas¹³²; así se refleja, por ejemplo, en la carta que Quevedo envía al duque de Osuna relatándole la celebración de las bodas reales de Ana de Austria y Luis XIII, en donde hace una referencia humorística a la rivalidad de los grandes por exhibirse en público acompañados de poetas, quienes se encargarían más tarde de hacer la relación de los festejos, destacando la importancia de sus protectores¹³³:

llevó al duque de sesas, que vino con gran casa de caballeriza i recamara i hizo entrada de Zabuco en el pueblo, trujo consigo a lope de vega, cosa que el Conde de olivares imito de suerte que biniendo en el propio acompañamiento, trujo vn par de Poetas sobre apuesta amenazando con su relacion. io estube por escribir un Romanze en esta guisa mas tropeze en la envajada

a la orilla de vn Marques
sentado estaua vn poeta
que andan con Reyes y Condes
los que andauan con obejas [Quevedo, 1946: 23; carta x].

No hay que olvidar tampoco el papel desempeñado por la poesía encomiástica en las relaciones de amistad entre los escritores. En ocasiones, la cordialidad entre literatos se manifestaba a través de composiciones que celebraban la figura o la obra de uno de ellos¹³⁴ y era frecuente el cruce de elogios recíprocos; igualmente, el fallecimiento de un escritor daba lugar a poemas en su alabanza, que podían ser muy numerosos en el caso de autores de primera fila. Era también muy habitual la inclusión de poemas laudatorios en los preliminares de las obras¹³⁵, junto con las aprobaciones y los elogios en prosa. Como

reales. En cuanto a los escritores que formaron parte de la servidumbre directa de los diversos reyes de la Casa de Austria, puede verse en los datos que Simón Díaz aporta el elevado número de los que ocuparon un cargo durante el reinado de Felipe IV (223), frente a los reinados de Felipe II (66) y Felipe III (76).

¹³² Fernández Álvarez [1989: 167-168] indica: “En alguna medida, esa alta nobleza se consideraba obligada al mecenazgo con artistas y escritores, vieja tradición que aumentaba su prestigio; era como un signo más de grandeza. Por eso tantos escritores buscaron su amparo. Cervantes buscó el del Duque de Béjar, a quien dedica su *Don Quijote*. Quevedo se arrimó al Duque de Osuna. Es conocida la amistad que el Duque de Alba profesaba a Garcilaso de la Vega, si bien en este caso no había particular dependencia económica”. Para el mecenazgo literario como expresión del poder político, social y económico de la aristocracia en el siglo XVII, *vid.* Enciso Alonso-Muñumer [2001]. Los trabajos recogidos en Rico García y Ruiz Pérez [2015] estudian su impacto en los ambientes culturales del Siglo de Oro, al igual que Ponce Cárdenas [2009], quien ha demostrado cómo la actividad del conde de Niebla en relación con las letras y las artes ilustra el papel del mecenazgo en el arraigo y difusión del nuevo estilo promovido por Góngora.

¹³³ No obstante, Simón Díaz [1981: 175; 1988: 115-116] puntualiza que no existió un verdadero clima de convivencia entre nobles y escritores y que la presencia de poetas en el acompañamiento de los aristócratas era algo excepcional.

¹³⁴ Puede mencionarse, por ejemplo, el soneto que Lope de Vega dedica a Quevedo, “Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso”, o el soneto de este último en alabanza de Lope, “Pues te nombra Marcial, Félix y Lope”.

¹³⁵ Simón Díaz [1976: 3] señala que, en un principio, eran poemas dirigidos al lector o al libro, escritos por el propio autor, que fueron progresivamente sustituidos por textos ajenos. Para el valor significativo de los distintos paratextos (prólogos, dedicatorias, censuras, elogios) en la literatura del Siglo de Oro, *vid.* el monográfico dirigido por Baranda Leturio [2015].

Simón Díaz [1976; 1977] apunta, a partir de 1600 puede considerarse un indicio del prestigio nacional de una figura literaria el que se solicitaran composiciones suyas para acompañar obras aparecidas en diversas partes del país. Este autor llama la atención acerca de que, si bien hasta la fecha antes indicada no solían figurar escritores ilustres en los preliminares, empiezan a hacerlo desde entonces y su presencia es predominante a partir de 1616. Respecto de las poesías laudatorias específicamente, destaca que fueron extraordinariamente abundantes en el período de 1601-1615¹³⁶, pero que la moda decayó entre los años 1616-1625.

La función social de la poesía se pone también de relieve en las academias literarias y en las justas poéticas que proliferaron en el siglo XVII. Las academias, nacidas en la Italia renacentista, florecieron en España desde finales del XVI y a lo largo de la siguiente centuria¹³⁷, cuando conocieron una gran popularidad y funcionaron en núcleos como Madrid, Zaragoza, Huesca, Valencia, Sevilla, Cádiz, Granada, Toledo y Valladolid. Estas asociaciones periódicas de literatos reunidos en torno a un mecenas, generalmente un noble, no se limitaban al cultivo de la poesía circunstancial, pero eran frecuentes los poemas en elogio¹³⁸ de aristócratas o celebraciones de sucesos referidos a la nobleza y la monarquía¹³⁹, así como las composiciones sobre asuntos triviales y minúsculos¹⁴⁰.

Al igual que las universidades y las órdenes religiosas, las academias podían tomar parte en la organización de las justas o certámenes poéticos que acompañaban las fiestas

¹³⁶ Hubo, además, una marcada tendencia a que los libros acumularan en sus preliminares un excesivo número de composiciones encomiásticas, lo que dio lugar a una sátira por parte de Cervantes en el prólogo de la primera parte del *Quijote*.

¹³⁷ Para el estudio de las academias españolas, *vid.* Sánchez [1961] y King [1963: 21-84 y 95-103]; para estas y los certámenes literarios, *vid.* Vélez-Sainz [2006: 106-158].

¹³⁸ En uno de los discursos que pronunció en una academia de Zaragoza, probablemente la de los Anhelantes, Lupercio Leonardo de Argensola aconseja a los asistentes practicar la poesía encomiástica: “Los que escribieren versos amen los panegíricos y aborrezcan las sátiras, que aunque se les ofrecerá más copiosa materia para reprender que alabar hay peligro en esta virtud, porque describiendo los vicios se suele topar con los viciosos, que ofendidos son causa de muchos disgustos; si en los vivos no se hallare qué alabar, acudan a los muertos, que ellos darán bastante materia; y no será menester para esto ir a Grecia o Roma, que en España, en Aragón y en sus mismas casas se hallaran” [citado en Sánchez, 1961: 239].

¹³⁹ Incluso se formaban academias de una única sesión con el propósito de conmemorar algún hecho destacado. *Vid.* Sánchez [1961: 16].

¹⁴⁰ King [1963: 53] ilustra cuáles eran los temas más habituales de las academias con los poemas de *Favores de las musas* de Sebastián Francisco de Medrano, escritos para la academia que este presidía: “La mayor parte del libro está dedicada a lo burlesco y a lo cómico, géneros en los que Medrano escribía con más facilidad y agrado. Poemas elogiando las virtudes y hazañas de un gran noble; poemas de circunstancias sobre nacimientos, bodas o fallecimientos; ligeros y alegres poemas de amor [...] y buen número de poemas festivos sobre temas triviales -éstos constituyen lo sustancial de los *Favores* de Medrano, y posiblemente de las composiciones presentadas por los restantes miembros de esta academia, como lo son de casi todas las academias de que tenemos noticia-”. King [1963: 98-99] hace también referencia a las críticas que algunos autores, como Cristóbal de Mesa y Suárez de Figueroa, realizaron de estas reuniones literarias, por ocuparse casi exclusivamente de poesía ligera.

públicas, celebraciones institucionalizadas de carácter monárquico o religioso¹⁴¹; en ocasiones, los certámenes eran de carácter privado y se desarrollaban dentro de las propias academias, en la corte o en la universidad. Asimismo, podían estar patrocinados por un personaje acaudalado que quisiera conmemorar algo relativo a su vida, a la familia real o a la Iglesia¹⁴². En estas competiciones se fijaban unas estrictas normas respecto de la métrica y se señalaba el tema de los poemas, que estaba en función del tipo de acontecimiento celebrado. Hay, por lo tanto, numerosas muestras de composiciones que se ocupan de nacimientos, bodas y fallecimientos de miembros de la realeza o aristocracia, de muertes de famosos poetas y de la vida y milagros de santos¹⁴³. Lo mismo que las festividades que las motivan, estas obras poéticas tienen como finalidad última la exaltación de los principios en que se basaban la monarquía y la Iglesia.

Según han destacado los estudios de Hardison [1973: 24-42; 51-60] y Vickers [1983], desde la Antigüedad existió una vinculación entre lo epidíctico y lo moral¹⁴⁴, un factor decisivo para la relevancia que lo epidíctico adquirió durante el Renacimiento.

Las referencias al efecto moral de la poesía encomiástica pueden encontrarse ya en Platón. Este, quien considera únicamente aceptable la poesía de elogio (*República* X, 607; *Leyes* VII, 801), resalta en *Protágoras* 325-326 su utilidad en la educación de los jóvenes, debido a que los impulsa a la virtud a través de la imitación de los héroes:

Y los maestros se cuidan de estas cosas, y después de que los niños aprenden las letras y están en estado de comprender los escritos como antes lo hablado, los colocan en los bancos de la escuela para leer los poemas de los buenos poetas y les obligan a aprendérselos de memoria. En ellos hay muchas exhortaciones, muchas digresiones y

¹⁴¹ La justa era uno más de los componentes del festejo, como destaca Pérez de Guzmán [1894: 69]: “La canonización de los santos, las fiestas solemnes de la liturgia y de la fe, la fundación de nuevos institutos religiosos, las victorias alcanzadas por los héroes del cristianismo en las empresas generosas y sublimes de la dilatación del Evangelio por medio de las misiones, la liberación de los cautivos y otros triunfos de la caridad, las varias efemérides augustas en el nacimiento, enlace, viajes o muertes de los príncipes reinantes, el holocausto rendido por el férvido entusiasmo de la nación a los nombres que hacía ilustres e inmortales el esplendor de las victorias militares, y otra multitud de sucesos dirigidos al engrandecimiento del nombre español, todos se prestaban a solemnidades públicas de mayor o menor duración, y en las cuales se daba un lugar indispensable y privilegiado al concurso de las letras, ora con la celebración de *Academias* o certámenes poéticos, ora con la representación pública y gratuita en plazas y encrucijadas de alegres comedias”.

¹⁴² Sobre los certámenes y su organización, *vid.* King [1963: 85-93].

¹⁴³ Simón Díaz y Calvo Ramos [1962] ofrecen un repertorio de certámenes poéticos de los Siglos de Oro y de los autores que participaron en ellos, así como las referencias a justas poéticas que se encuentran en Alenda y Mira [1903].

¹⁴⁴ Dice Vickers [1983: 502]: “Epidictic could be used for a great range of subjects, as the list given in Curtius or the schemes of Menander or Hermogenes will show. But the most significant topic for literature, especially the epic, was the realm of human virtue and vice. Epidictic occupied its distinguished position because it had been moralized, as it were: from a very early date, praise (and with it fame) was held to be the proper and exclusive response to virtue only; blame, to vice”.

elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante [Platón, 1981: 531-532].

Esta idea está estrechamente unida a la de la fama e inmortalidad que se consiguen por medio de las alabanzas de los poetas, un aliciente para la práctica de la virtud¹⁴⁵. La noción de que la poesía supone un modo de pervivencia, al evitar que los personajes y sus hazañas caigan en el olvido, se presenta con frecuencia en los epinicios de Píndaro, como la *Pítica* III y la *Nemea* VII¹⁴⁶:

A Néstor y al licio Sarpedón, que están en boca de los hombres,
los conocemos gracias a sonoros versos,
tales como los engarzaron inspirados artesanos.
La virtud perdura en gloriosos cantos,
pero a pocos les es fácil obtenerlos
(*Pítica* III, vv. 112-115) [Píndaro, 1988].

Cuando uno triunfa en su empeño, arroja melifluido
motivo de canto a las corrientes de las Musas, pues las grandes cualidades
se hunden en la mayor oscuridad privadas de himnos.
Para las acciones notables sólo de una forma sabemos hacer un espejo:
cuando por voluntad de Mnemósine, la de brillante diadema,
se halla recompensa de los esfuerzos
mediante gloriosos cantos de elogioso verbo
(*Nemea* VIII, vv. 11-16) [Píndaro, 1988].

Asimismo, se convierte en un lugar común en la literatura latina. Puede encontrarse, por ejemplo, en la obra de Cicerón¹⁴⁷ y de Propercio¹⁴⁸, pero es especialmente

¹⁴⁵ Como expone Hardison [1973: 27]: “The efficacy of the poetry of praise depends on its ability to arouse «emulation» or «imitation». The incentive that it offers is the prospect of immortality through verse. Plato is sometimes said to be opposed to poetry because of its tendency to stir the emotions. This is true only of emotion that he considered antisocial. The poetry of praise depends on an emotion –the hunger for fame– but it uses this emotion to strengthen the state by inculcating virtue”. Para el desarrollo del tópico de la inmortalidad dentro de la literatura clásica, *vid.* Bauzá [1992].

¹⁴⁶ También aparece, por ejemplo, en la *Olímpica* XI: “Si un hombre con su esfuerzo triunfa, himnos de voz de miel/ origen de futura fama/ y testimonio fiel de las grandes cualidades, nacen” (vv. 4-6); y en las *Ístmicas* III y IV: “pues cuando se expresan hermosas palabras,/ una vez pronunciadas, perviven inmortales y por la tierra fructífera y surcando el mar avanza/ inextinguible siempre el rayo de las gloriosas acciones” (vv. 58-60). Píndaro expresa la conveniencia de dirigir cantos de alabanza a quienes los merecen, como en la *Ístmica* I (vv. 41-46) y en las *Ístmicas* III y IV: “Al noble es menester dedicarle canto que recompense de sus gloriosas acciones/ y menester es, en el festejo, ensalzarle con espléndidos honores” (vv. 8-9).

¹⁴⁷ En *Tusculanae disputationes* I, XV, 34, se refiere no solo a la eternidad que confiere el poeta, sino a la que este mismo logra a través de su obra, para lo que cita el epitafio de Ennio: “Quid poëtae? nonne post mortem nobilitari volunt? Unde ergo illud? *Aspicite, o cives, senis Enni imaginis formam:/ Hic vestrum panxit maxuma facta patrum.* Mercedem gloriae flagitat ab iis, quorum patres adfecerat gloria, idemque: *Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu/ Faxit. Cur? volito vivus per ora virum*” [Cicerón, 1966: 40].

¹⁴⁸ *Elegia* III, II: “Fortunata, meo si qua es celebrata libello!/ Carmina erunt formae tot monumenta tuae./ nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti,/ nec Iouis Elei caleum imitata domus,/ nec Mausolei diues fortuna sepulcri/ mortis ab extrema condicione uacant./ Aut illis flamma aut imber subducat honores,/

destacado en Horacio. En los *Carmina* III, 30 (“Exegi monumentum aere perennius”) y II, 20 (“Non usitata nec tenui ferar”), este autor anuncia la perdurabilidad de su obra y de él mismo gracias a la fama que le granjeará; de manera similar, la inmortalidad que la poesía otorga a quienes ensalza es el argumento de la oda IV, 8 (“Donarem pateras grataque commodus”), en la que afirma en los versos 28-29: “Dignum laude virum Musa vetat mori:/ caelo Musa beat” [Horacio, 1990]. Este mismo tema lo desarrolla también en la composición IV, 9 (“Ne forte credas interitura, quae”), que insiste, como la anterior, en la idea de que las virtudes y las hazañas solo perduran si son cantadas por un poeta:

Vixere fortes ante Agamemnona
multi; sed omnes illacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia vate sacro (vv. 25-28) [Horacio, 1990].

La utilidad moral del elogio y su conexión con la virtud, así como la del vituperio con el vicio, se establecen igualmente en la retórica. Aunque Aristóteles no alude a la finalidad ética de la rama epidíctica, indica que sus objetos son la virtud y el vicio (*Retórica* I, 9, 1366a); los retóricos posteriores¹⁴⁹, que fundamentan el encomio en los atributos y en las grandes acciones de los personajes, señalan en muchos casos que se debe dar mayor relevancia a las cualidades morales. Así lo hacen Cicerón¹⁵⁰ y Quintiliano¹⁵¹; otros, como Isócrates, justifican el discurso encomiástico basándose en que incita a la virtud¹⁵².

annorum aut ictu, pondere uicta, ruent./ At non ingenio quaesitum nomen ab acuo/ excidet: ingenio stat sine morte decus” (vv. 17-26) [Propercio, 1984].

¹⁴⁹ La dimensión moral del elogio se ve, por ejemplo, en los ejercicios de retórica de Hermógenes, quien basa en ello la distinción entre el *encomio* y el *lugar común*: “Parece, en efecto, que en algunos aspectos estos dos géneros ofrecen incluso grandes coincidencias, por ej.: el encomio de un hombre valiente y el lugar común en defensa de un hombre valiente. Pues bien, afirman que la diferencia se manifiesta en la finalidad y en el resultado, puesto que en el lugar común el propósito es conseguir una recompensa, mientras que el encomio contiene un testimonio puro y simple de virtud” [Hermógenes, 1991: 188].

¹⁵⁰ *De oratore* II, LXXXIV, 342: “Perspicuum est igitur alia esse in homine optanda, alia laudanda. Genus, forma, uires, opes, diuitiae ceteraque, quae fortuna det aut extrinsecus aut corpori, non habent in se ueram laudem, quae deberi uirtuti uni putatur” [Cicerón, 1927: 149]. De igual manera, en *De partitione oratoria* XXI, 71 dice: “Omnia enim sunt profecto laudanda quae coniuncta cum virtute sunt, et quae cum uitiiis, vituperanda. Quam ob rem finis alterius est honestas, alterius turpitudo” [Cicerón, 1968: 362-364].

¹⁵¹ *Institutio oratoria* III, VII, 13-14: “Sed omnia, quae extra nos bona sunt quaecumque hominibus forte optigerunt, non ideo laudantur quod habuerit quis ea, sed quod iis honeste sit usus. Nam diuitiae et potentia et gratia, cum plurimum uirium dent, in utramque partem certissimum faciunt morum experimentum: aut enim meliores propter haec aut peiores sumus” [Quintiliano, 1975-1980, II: 192].

¹⁵² *Evágoras* 5: “Sería preciso que también otros oradores elogiaran a los hombres que han resultado grandes en su misma época, para que los que pueden celebrar las hazañas de los demás se valieran de la verdad al hacer sus discursos ante gentes que conocen esas hazañas. Así también los jóvenes se dispondrían ante la virtud con más empeño, por saber que serán más celebrados por estos actos que les hacen a ellos mismos mejores” [Isócrates, 1979: 304-305].

En la paráfrasis hecha por Averroes de la *Poética* de Aristoteles, que tuvo un peso fundamental en la actitud que la teoría literaria del Renacimiento adoptó hacia el encomio y el vituperio, se lee:

Et ex quo representatores et assimilatores per hoc intendunt instigare ad quasdam actiones quae circa voluntaria consistunt et retrahere a quibusdam erunt necessario ea quae intendunt per suas representationes aut virtutes aut vicia. Omnis nam actio et omnis mos non versatur nisi circa alterum istorum videlicet virtutem aut vicium [j] Et propter hoc quidam poetarum bonorum se habent in laudando et non in vituperando. Quidam, autem e contrario scilicet et in vituperando non in laudando [Citado por Hardison, 1973: 35 y 207].

La idea de que los poetas elogian la virtud y critican los vicios¹⁵³ se repite a lo largo del Renacimiento. Como Vickers [1983: 507-508] indica:

Given that the Renaissance apologists for the study of the humanities, such as Coluccio Salutati, equated “the study of literature (i.e. *humanitas*) with virtue”, or, such as Scaliger, believed that the purpose of poetry was to teach delightfully, within this moralized framework it was inevitable that theorists should have seized on the ethical possibilities of epideictic. Time and again one reads that the poet’s function is to praise virtue and blame vice: in the dispute over Dante at least seven critics defend his speaking out, passing judgment in his own person, since the poet’s task is to attack vice and praise virtue. This is taken as a reference point by critics as diverse as Cinthio, Webbe, and Ben Jonson; Mazzoni, Campanella, Lionardi, Arthur Golding, and Sidney.

Al igual que en la época clásica, es también habitual el argumento de que el elogio conduce a la virtud, bien porque suscita admiración hacia los personajes encomiados y deseo de imitarlos¹⁵⁴, bien porque ofrece la recompensa de la fama. Los ejemplos son numerosos, según se puede observar en los estudios de Hardison y Vickers:

Sic aemulatio probos ad studia uirtutis hortatur, ut ad quam laudem gloriamque; contendunt, perueniant [j] . Nam quos poetae, aut scriptores historiarum summis laudibus efferunt, iis profecto non desunt aemulatores [Minturno, 1559: 222].

¹⁵³ Se puede ver, por ejemplo, en Giovanni Boccaccio, que dice en *Il commento sopra la Commedia*: “I poeti... furono grandissimi commendatori delle virtù e vituperatori de’ vizi” [citado por Kallendorf, 1989: 9], o en Tommaso Campanella, *Poeticorum liber unus*: “Si igitur poetica ars est, habet usum in republica: igitur instrumentum est legislatoris, quoniam non circum vera per se, sed circa bonum versatur. Igitur laudabit bonos et virtutes; vita detestabatur et pravos” [citado por Hardison, 1973: 38 y 208].

¹⁵⁴ Hardison [1973: 52] subraya: “The poetic hero is usually described as an «image», «pattern», or «example» of virtue, with emphasis in epic on the virtues of fortitude, wisdom, and (in Christian poetry) piety [...]. This creation in turn arouses «admiration» –a term which persists unchanged through Latin, Italian, French and English criticism, and which was early associated with literary matters in a discussion by

Sapientum namque praemium bona fama. Sic Plato in suis Legibus, malam famam pro supplicio statuit multis. Quod autem dicit idem in Ione. Poetae hoc ipsum quod ipsi sunt, alios quoque esse faciunt. Quare quibus artibus esse reddunt immortales, iisdem illos quoque quos celebrant, consecrant immortalitati. Sic gloriatur Pindarus: sic canit Theocritus: sic caeteri sunt secuti [Scaligero, 1561: 8].

En cuanto a las poéticas españolas, Luis Alfonso de Carvallo defiende en el *Cisne de Apolo* la finalidad moral de la poesía¹⁵⁵ y expone que las funciones principales de esta son la alabanza y el vituperio, que sirven de premio a la virtud y de castigo al vicio:

Pero advierte, que no ay mayor premio para el virtuoso, que la alabanza y gloria, ni para el vicioso mayor castigo que la ignominia, reprehension, y vituperio, como Ascensio dize alegando a Seruio. Honor virtutum praemiu[m] est, que el honor es premio de la virtud, y el dicho comun, Honos alit artes, que la honra sustenta las artes, y mas cumplidamente lo dize el Rethorico Philosopho, I, Orat. Iustus atque onestus labor honoribus, praemys adque splendoribus decoratur: Vicia autem hominum, atque fraudis damnis ignominijs, &c. multa[n]tur. Que el trabajo justo y honesto se ha de honrar con honores, premios, y alabanzas, y los vicios y engaños de los hombres, se han de castigar con pena, y ignominia.

Y estas alabanzas en escrito como las ponen los Poetas en tan proprio premio de la virtud, que dize Ascensio, que aunque ayas hecho bien quedaras sin premio, si los papeles no lo publiquen y alaben. Nec si charta silcant, quod beneficeris mercedem tuleris. Pues si como queda prouado por tu parte, lo que conserua las republicas, y familias, es el premio del bueno, y castigo del malo, y de la mia se prueua, que no ay mayor premio del bueno que la alabanza, ni castigo del malo que el vituperio, y el alabar y vituperar el proprio officio del Poeta, como el Cisne significa lleua[n]do las partes superiores leuantadas, y las inferiores sumergidas en la agua, bastentemente se colige, que el vno de los fines desta arte, el causar prouecho, lo que si se ayunta con estylo que juntamente causa co[n]tento, que es el otro fin [Carvallo, 1958, II: 5-6].

En el siglo XVII, los teóricos que defienden o elogian la poesía recurren frecuentemente en sus razonamientos a las aplicaciones morales que se le atribuyen; así lo hacen Melchor Fonseca de Almeida en su *Oración apologética en favor de la poesía* (mitad del XVII)¹⁵⁶, Juan López de Cuéllar en la *Declamación histórica y jurídica en defensa de la poesía* (1670)¹⁵⁷ o Fernando de Vera y Mendoza en el *Panegírico por la*

Cicero of the effects of an epideictic speech. Finally, admiration begets «emulation» or the desire to «imitate» the poet's hero by conforming to the pattern of virtue which he exemplifies».

¹⁵⁵ Al inicio de la obra, en el *Diálogo primero*, explica: “Sabras, que el blanco Cisne releuado en el gallardo escudo es la insignia de los Poetas, porque con ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte, y profession, que es deleytar con la suauidad de sus versos a los hombres, y con su dulçura persuadirles la virtud, y afeardes los vicios, q[ue] con el Cisne, cuya suauidad y dulçura, suele enagenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y baxas, y leua[n]tarlos a virtuosas contemplaciones” [Carvallo, 1958, I: 42-43].

¹⁵⁶ “No se ría de la poesía/ para que con dulce fuerza/ virtuosos incentiuis/ sacras alabanzas sean./ Si tiene para los vicios/ la actividad que pondera,/ luego para las virtudes/ tendrá la eficacia mesma” (vv. 401-408) [en Porqueras Mayo, 1989: 327].

¹⁵⁷ “¿Y cómo podían ser inútiles a la república los que son maestros de toda virtud, prudencia y sabiduría? ¿Por ventura no fue Homero el océano de la teología étnica y de la filosofía natural? ¿La vida política no la

poesía (1627). Para este último, la épica resulta beneficiosa, pues muestra conductas y acciones extraordinarias y enciende el anhelo de imitarlas, un efecto que también provoca la lírica:

El norte del poeta heroico es (cantando hazañas y empresas sublimes de héroes pasados) admirar y encender el ánimo de los presentes, y los por venir; y así lo aprueba s. Basilio en aquella persuasión que hace a su sobrino; así mandó que las ficciones de Homero, y los otros poetas griegos, son trompetas que llaman a la virtud, y se lee en la historia de Alejandro, que lo que más le instimulaba para la conquista del mundo era la *Iliada* de su venerado Homero, por quien los hechos de Aquiles le encendían en loable invidia [...].

El lírico (que no es menos provechoso, pues con sus versos, mucho más afectuosos por el estilo que se les concede) arrebató el ánimo del que oye, para trasladarle del amor a las criaturas al del criador [...]. Y todo lo referido se verá vivamente con estos ejemplos, que, como escribió Cicerón, vincularon los poetas, para espejos en que pulir nuestras costumbres, porque la piedad de Eneas, ¿en qué bronce no la ejecuta (entre los volcanes de su abrasada Troya) cuando en lugar de buscar alas para huir los peligros que la tardanza le amenazaba, solicita a sus hombros el embarazo del decrepito padre suyo Anquises? [...].

Y qué cosa puede inclinar más a un rey a seguir la huella de sus mayores (como vemos que nuestro Filipo IV procura su gloriosa imitación) que la grandeza del invictísimo emperador Carlos Quinto, bisabuelo suyo, pues fue corta esfera de sus hazañas aquel elogio latino que en su mauseolo puso un poeta, y en nuestro idioma vale así:

Por túmulo pondrás el orbe entero,
y por escudo el gran cielo divino,
por luces las estrellas, verdadero
sea su imperio, impirio cristalino
[En Porqueras Mayo, 1989: 184-185].

Las referencias al poder immortalizador de la obra literaria son habituales en la poesía española a partir del Renacimiento, en consonancia con el culto a la fama que se impuso en este período para contribuir al auge de la literatura encomiástica. Puede destacarse, por la notable presencia que la idea tiene en su producción poética, a Fernando de Herrera¹⁵⁸. Las canciones “Ilustre Conde mío” y “Velleio, si mi canto”¹⁵⁹ desarrollan el

introdujeron los poetas en el mundo? ¿Y los que con más elegancia han persuadido a amar la virtud y aborrecer los vicios no ha quedado atrás su elocuencia en el efecto lográndole la poesía? Y si no: ¿quién propone mejor las costumbres que los cómicos? ¿Quién persuade con más eficacia que los épicos? ¿Quién reprehende los vicios con más severidad que los satíricos? ¿Quién compone la vida con más suavidad que los líricos? ¿Quién mueve con más promptitud los afectos que los trágicos? ¿Quién aplaca los irritados como los elegos?” [En Porqueras Mayo, 1989: 361]. Asimismo, a través de un ejemplo, el de Tirteo, demuestra que la poesía incita a la emulación de grandes hechos con el fin de lograr la fama y hace también alusión a la pervivencia a través de los elogios: “No temes, no, la muerte del olvido, ni la injuria de los tiempos; antes bien por tí los claros héroes, cuyas hazañas refieres, viven inmortales en los elogios con que los consagraste a la eternidad, como dice Sabélico” [En Porqueras Mayo, 1989: 377].

¹⁵⁸ En sus *Anotaciones* (1580) señala: “El ingenio umano, que es la fuerza de nuestra alma, como se co- [337] -nosca inmortal, dessea también que su mesmo cuerpo, compañero i aposento suyo, en quanto fuere possible goze de aquella mesma felicidad [...]. I esta apetencia de la immortalidad, que nos procede del parentesco que

tema de la vida eterna que los encomios poéticos conceden¹⁶⁰; la estrofa final de la primera composición afirma la resistencia ante el tiempo y la muerte que solo posee la poesía, y que transmite al propio poeta y a aquellos a quienes celebra:

Sólo puede Talía
biuir, que con el tiempo nunca muere,
y quien por esta uía
seguir sus passos quiere,
y quien loado de poetas fuere (vv. 71-75) [Herrera, 1985].

Asimismo, en ambos poemas hace hincapié en que la poesía conserva el recuerdo de los personajes y sus hazañas, y de esta forma les proporciona una nueva existencia:

No os pese que en mi canto
vuestro valor se uea entretexido,
aunque no sea tanto
que aya mereçido
çelebrar vuestro nombre esclareçido:
que en él os e compuesto
vn inmortal y sacro monumento,
adonde está dispuesto
a daros nueuo aliento
después del trançe y último tormento
(“Ilustre conde mío”, vv. 36-45) [Herrera, 1985].

¡O vos, afortunados
Lucullo, Antonio, reyna generosa,
que, yaziendo oluidados
con muerte rigurosa,
boluéis a luenga vida y venturosa!
(“Velleio, si mi canto”, vv. 26-30) [Herrera, 1985].

Ideas similares a estas se plasman en los textos literarios y en la lámina que preceden a los poemas de *Clío*. A pesar de que su inclusión debe atribuirse casi con certeza

tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria i a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama i en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más an guardado con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones esclarecidos desde la primera memoria de las cosas” [Herrera, 2001: 618].

¹⁵⁹ Para las fuentes y temática de estos poemas, *vid.* Pérez-Abadín [1995a: 151-170].

¹⁶⁰ Esta idea aparece también en otros poemas de Herrera de tipo epidíctico, como en la elegía “Luego qu’el pecho me hirió el esquivo” (“Yo, al amor que te devo, agradecido,/ si algo pueden mis versos, te prometo/ que no asconda tu nombre ingrato olvido”, vv. 154-156) y en el epitalamio “Si alguna vez mi pena” (“I porque las tinieblas,/ fatal estorvo a la grandeza umana,/ no ascondan en sus nieblas/ el valor admirable,/ haré qu’ en vuestra gloria soberana/ siempre Talía hable,/ i que la bella Flora/ i los reinos la canten del’Aurora”, vv. 105-112) [Herrera, 1985]. Téngase en cuenta además Ramajo Caño [1998], para la dialéctica entre lírica y épica en Herrera.

al editor González de Salas¹⁶¹, son significativos, pues, lo mismo que el fragmento con el que se abre la *musa*, reflejan la forma en que el lector contemporáneo se aproximaba al conjunto de las composiciones¹⁶². Según se desprende de ellos, la función que se atribuye a las poesías de *Clío* es la de convertir en inmortales a los personajes y acontecimientos de los que se ocupan.

El texto latino hace referencia al prestigio que poseen los sabios, el cual se extiende a todo lo relacionado con ellos y evita que caiga en el olvido:

EPICURUS AD IDOMENEA, ORE SENECAE FILII.
Ingeniorum crescit dignatio nec ipsis tantum habetur, sed quidquid illorum memoriae, adhaesit, ab oblivione excipitur [Quevedo, 1969-1981, I: 97].

La cita está tomada de Séneca, *Ad Lucilium epistulae morales XXI*, 6¹⁶³. En esta epístola, el autor latino afirma que la única manera de obtener la gloria imperecedera es mediante la sabiduría¹⁶⁴; de acuerdo con esto, expone que los filósofos y poetas no solo logran gracias a sus escritos la inmortalidad para sí mismos, sino también para quienes aparecen en sus obras, como ocurrió con Epicuro e Idomeneo, con Cicerón y Ático o con Virgilio y Niso y Eurialo:

Profunda super nos altitudo temporis veniet, pauca ingenia caput exerent et in idem quandoque silentium abitura, oblivioni resistent ac se diu vindicabunt.
Quod Epicurus amico suo potuit promittere, hoc tibi promitto, Lucili. Habebo apud posteros gratiam, possum mecum duratura nomina educere [Séneca, 1967: 143-144].

¹⁶¹ Así, Cacho Casal [2001: 254-255] dice que los “poemillas y traducciones de autores clásicos que aparecen entre *musa* y *musa* y no van firmados, creo que deben ser atribuidos a Salas. Los versos que se encuentran al pie de los grabados de las seis *musas*, en cambio, no cabe duda de que son suyos, ya que llevan sus iniciales al final: D. J. A.” Sepúlveda [2002: 1660, 1667-1668; 2007: 122] coincide con él.

¹⁶² Para Sepúlveda [2002], los elementos paratextuales que aparecen la edición cumplen una función fundamental en cada *musa*: orientar la mirada del lector y presentar una determinada interpretación de la poesía de Quevedo. Y concluye [2002: 1667-1668]: “Indudablemente habrá que profundizar más en el análisis del conjunto de los paratextos que acompañan en *El Parnaso* a la poesía de Quevedo; no obstante, queda claro que un buen porcentaje no se remonta, con toda probabilidad, al plan original de Quevedo. Además, un primer y somero examen nos conduce a considerarlos como filtros ideados por González de Salas para presentar la producción lírica del madrileño bajo una luz que hace brillar especialmente su componente clasicista y erudito, y que refuerza, en general, su valor moral, de matiz inequívocamente estoico”.

¹⁶³ El texto de *Clío* es algo diferente del de Séneca: “Ingeniorum crescit dignatio nec ipsis tantum honor habetur, sed quicquid illorum memoriae adhaesit, excipitur” [Séneca, 1967: 144].

¹⁶⁴ El fragmento inmediatamente anterior al citado en *Clío* explica que el prestigio en vida, conseguido de otra forma, no conlleva la fama perpetua: “Quoscumque in medium fortuna protulit, quicumque membra ac partes alienae potentiae fuerunt, horum gratia viguit, domus frequentata est, dum ipsi steterunt; post ipsos cito memoria defecit”.

El lema en latín (“Clio gesta canens transactis tempora reddit”), con el que se caracteriza a *Clio* como musa de la historia¹⁶⁵, y los versos castellanos que acompañan a la lámina que la representa tratan igualmente el tema de la perennidad concedida por la actividad artística. Especialmente, en los versos aparecen muchos de los motivos que se han apuntado hasta ahora (la fama que proporciona la obra escrita, su pervivencia frente al tiempo y la muerte y la posibilidad de obtener una existencia literaria tras el fallecimiento real)¹⁶⁶:

A la Fama i a la Gloria
que io doi, el Tiempo cede
sus injurias, que no puede
la Edad contra la Memoria.
Plectro es mi Pluma cloquente,
deidad mi voz, que atrevida
vuelve al ia muerto a la vida,
i hace lo que fue presente [Quevedo, 1969-1981, I: 97].

Las alusiones a la inmortalidad en los textos que abren la primera sección de *El Parnaso* son adecuadas tanto por localizarse aquí las composiciones encomiásticas como por ser *Clio* la protectora de la historia: desde la época grecolatina, un lugar común repetido en los que cultivaron esta disciplina es la consideración de que su obra va dirigida a la posteridad y que perdurará a lo largo de los siglos, manteniendo el recuerdo de los hechos que narra y del historiador¹⁶⁷. Asimismo, la vinculación de la musa *Clio* con el concepto de fama tiene una base etimológica: *Clio* (griego *Κλειώ*, latín *Clío*) significa ‘gloriosa’¹⁶⁸. En consonancia con esto, Horacio la invoca al inicio de la oda I, 12 para

¹⁶⁵ A *Clio* se la considera la protectora de la historia tanto en el epigrama 664 de la *Anthologia latina*, de donde se toma este texto, según se ha señalado ya, como en los epigramas 88 y 664^a de esta misma obra y en el escolio a Apolonio de Rodas III, 1. En el epigrama 505 de la *Antología Palatina* IX se le atribuye, además de la historia, la adivinación, y en el 504 se le asigna únicamente la cítara.

¹⁶⁶ Resaltan la insistencia de los elementos paratextuales de *Clio* en el concepto clásico de la fama y en el *topos* del arte como instrumento de la memoria Sepúlveda [2002: 1663] y Candelas Colodrón [2003: 154].

¹⁶⁷ Por ejemplo, Quintiliano afirma en *Institutio oratoria* X, I, 31: “totumque opus non ad actum rei pugnamque praesentem, sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur” [Quintiliano, 1975-1980, VI: 79]. *Vid.* también Plinio el Joven, *Epistulae* V, 8, 1-3. Quevedo recoge esta idea en el prólogo *A pocos* de su traducción de *El Rómulo*, de Virgilio Malvezzi: “No es tan glorioso Rómulo por haber edificado a Roma, como por haber sido edificado del marqués Virgilio Malvezzi: más durable será en tales escritos su vida, que lo fué en sus muros su ciudad; mejores materiales son tales razones, que tales piedras: acabó aquella grandeza, no acabará esta fama. Rómulo entretenía señales de su nombre, sepultadas en los cadáveres de aquellas ruinas que servían más de conjeturas a los curiosos, que de información; no, agora no sólo resucita, antes nace; que esta vida es nueva, siendo parto, no de Rhea sino del ingenio” [Quevedo, 1992a: 1713]

¹⁶⁸ *Vid.* Ruiz de Elvira [1995: 73]. El dibujo de *El Parnaso* la muestra tocando un libro con una mano, con una pluma en la otra y un clarín o trompeta a sus pies; esto último supone también una alusión a la fama, según se puede ver en poetas como Góngora, quien en “Alta esperanza, gloria del estado” dice: “De vuestra Fama oír el clarín dorado,/ émulo ya del sol, cuanto el mar baña;/ que trompas hasta aquí han sido de caña/ las que memorias han solicitado” (vv. 5-8) [Góngora, 1969]. Los versos que se incluyen al final de la sección

preguntarle acerca de quiénes son los hombres, héroes o dioses dignos de ser glorificados a través de su canto: “Quem virum aut heroa lyra vel acri/ tibia sumis celebrare, Clío?/ quem deum?” (vv. 1-3) [Horacio, 1990]. Resulta, por lo tanto, acertado que en *El Parnaso* se reúnan bajo ella los poemas laudatorios y responde a una decisión coherente, bien fuera de Quevedo o de González de Salas.

En principio, la conexión de este grupo de composiciones con la musa de la historia queda justificada por la presencia, dentro de él, de poemas sobre personajes de la Antigüedad (Mucio Escévola, Escipión) o del pasado reciente de España (Carlos V), y del soneto dedicado las ruinas de la Roma clásica. Pero, además, los restantes poemas de esta sección adquieren una nueva dimensión en este contexto: los elogios de personajes contemporáneos al autor están destinados a preservar su memoria, lo que implica que los lectores futuros los considerarán ejemplos históricos, de categoría similar a los clásicos. Entra también aquí en juego la dimensión moral de los textos de *Clío*, que, sin embargo, no se menciona explícitamente en los fragmentos literarios iniciales. Los sonetos a Mucio Escévola y Escipión se inscriben dentro del concepto de historia como *magistra vitae*: Quevedo presenta a estos personajes como modelos de conducta y de cualidades al servicio del Estado; asimismo, del soneto a Roma se desprende una lección moral y política. En las demás composiciones, dedicadas a reyes y nobles, se ofrecen igualmente, para la posteridad, ejemplos morales, orientados hacia la conducta individual, en la línea del pensamiento estoico, o, con más frecuencia, hacia la vida pública y política; de los vituperios se desprenden también ejemplos negativos de comportamiento político. Este valor que se adjudica a la historia se combina con lo que se ha expuesto hasta ahora sobre

hacen hincapié en ello: “Ansí cantaba Clío,/ al son de la trompeta de la Fama;/ y, el númen, que la inflama,/ suspenso aquí, desacordado y frío,/ cesó, y, entre las flores,/ los vientos quiso oír murmuradores” [Quevedo, 1969-1981, I: 101]. Sobre esto, *vid.* también lo apuntado en la nota 22. Una imagen similar de esta musa aparece en la *Iconología* de Cesare Ripa: “Representase a Clío en figura de doncella y coronada de laurel, sujetando una trompa con la diestra y con la siniestra un libro, sobre el cual estará escrito claramente: Tucídides. Recibe su nombre dicha Musa por la voz griega *Cleo*, que significa alabanza, o por *cleos*, que significa gloria y celebración de las cosas; pues cuando canta lo hace por medio de la gloria que encuentran los Poetas entre los hombres doctos, como dice Cornuto, o también por la gloria que reciben los hombres al ser por los Poetas celebrados” [Ripa, 1987: 110]. Vélez-Sáinz [2007: 160-161] ha llamado la atención sobre las modificaciones que González de Salas introduce, partiendo de Ripa (lo que también separa la edición de la poesía de Quevedo de la de Marcello Macedonio): la trompeta de la fama se sitúa a los pies de Clío, puesto que sostiene una pluma encendida que ocupa el centro de la composición. Según este autor, los versos que figuran al final de la *musa* parecen hacer referencia a dicha pluma: “Tanto el grabado como los versos que lo acompañan o los versos transicionales recalcan el carácter de *enthousiasmos* poético de las musas. Clío se inflama por un numen que le dicta los versos que debe decir. Quevedo/Salas sigue la doctrina de Rafael, quien en su *Parnaso* (Stanza della Segnatura, Vaticano) mantiene que los poetas y los pintores trabajan por medio del sistema abductivo del *numine afflatur* o inspiración divina (Watson 124). Cuando la musa acaba la canción, queda el numen deshichado”.

el elogio: los encomios recogidos en esta sección de *El Parnaso* provocan la admiración hacia personajes virtuosos y fomentan su emulación, al contrario que los vituperios.

Por otra parte, en la asociación que se da en *El Parnaso* entre la musa *Clío* y las poesías laudatorias podría verse un reflejo de la relación que, desde la Antigüedad, se estableció entre la historia y el elogio¹⁶⁹. Como señala Hardison [1973: 45-51], la literatura epidíctica es, por naturaleza, de carácter histórico: uno de los motivos por los que Platón juzga aceptable la poesía encomiástica es debido a que las alabanzas de individuos famosos, al seguir lo establecido por la retórica, se basan en datos históricos y biográficos (país, familia, cualidades físicas y morales, hazañas...) y, por lo tanto, no introducen falsedades¹⁷⁰. Durante el Renacimiento, el predominio de los principios epidícticos en la crítica literaria provocó que estos se aplicaran a otros campos, entre ellos al de la historia, por lo que se tendió a considerar que esta disciplina compartía con la poesía la función de elogiar la virtud y vituperar el vicio.

Todo lo expuesto aquí confirma la afirmación inicial de que el papel destacado que la literatura encomiástica tuvo en los Siglos de Oro se debió en buena medida a su utilidad al servicio de la clase gobernante, así como al prestigio del que gozó, derivado fundamentalmente de la finalidad moral que se le atribuía. Por consiguiente, su proliferación en este período no se puede explicar únicamente a partir del interés de los poetas por conseguir la protección de nobles y monarcas. Los factores señalados influyeron en los escritores que, como Quevedo, cultivaron este tipo de composiciones, y deben ser tenidos en cuenta en el estudio de la *musa Clío*.

3. EL ELOGIO EN LA RETÓRICA Y EN LA POÉTICA

Los temas que figuran en las composiciones poéticas encomiásticas de los siglos XVI y XVII, al igual que las técnicas y el estilo, tienen su origen en una tradición que comienza en las retóricas griegas y latinas. Los motivos y la clasificación de los tipos poéticos de elogio

¹⁶⁹ Burgess [1902: 195-196] indica: “The epideictic tendency in history is conspicuous from the time of Isocrates [...]. History is represented as becoming a panegyric on a grand scale or the opposite, according to the bias of the writer. The aim is to praise or to blame, not to state facts in a natural and unprejudiced manner”. Se pueden ver referencias a la similitud o la diferencia entre la historia, la poesía y la retórica en Hermógenes, *De ideis* 408-412, Cicerón, *Orator* XI, 37, Quintiliano, *Institutio oratoria* X, 2, 21 y Plinio, *Epistulae* V, 8, 9.

¹⁷⁰ Dice Burgess [1902: 117]: “The connection between the encomium and biography is still more intimate. Biography is an essential part of history, but when made a separate composition it partakes of the nature of both”.

proceden de la rama epidíctica de la retórica, cuya posición privilegiada se mantuvo en los Siglos de Oro.

Nos proponemos aquí repasar brevemente algunos aspectos del tratamiento del encomio en las retóricas y poéticas, haciendo hincapié en lo analizado más ampliamente en todas ellas, la alabanza de personas. La superior atención que recibió esto se debe por una parte a que su estructura sirve como base para los demás tipos de elogio, pero también a la importancia política que, según se ha mencionado anteriormente, la alabanza del príncipe y otros grandes personajes tomó a partir de la época Imperial.

3.1 Las retóricas de la Antigüedad griega y romana

Las líneas básicas de la oratoria epidíctica¹⁷¹ se encuentran en la *Retórica* de Aristóteles, donde también se establece la división de la retórica en sus tres ramas, judicial, deliberativa y demostrativa o epidíctica. Aristóteles indica que “el género demostrativo tiene como propio, bien la alabanza, bien el vituperio” (I, 3, 1358b), y que sus objetos son “la virtud y el vicio y lo noble y lo bajo” (I, 9, 1366a) [Aristóteles, 1985: 18 y 45].

De acuerdo con esto, al analizar este género define y examina la virtud y lo noble¹⁷², y ofrece una serie de argumentos útiles para la alabanza de personas, basados en la nobleza (realizar una acción por honor, en beneficio ajeno o por la patria, vengarse del enemigo, la victoria, lo característico de cada país, etc.). Asimismo, establece que tanto en el elogio como en el vituperio se deben adjudicar al sujeto aquellas cualidades que estén próximas a las que este posee. Aconseja también tener en cuenta la audiencia a la que el discurso se dirige y alabar aquello que en cada lugar se estima y, en general, considerar noble lo que es estimado, así como las acciones que responden a lo que se espera del sujeto y las que sobrepasan lo esperable. Además, puesto que el elogio se basa principalmente en las acciones, señala que estas se deben mostrar como habituales de la persona, con el fin de que parezcan intencionadas y reflejo de su virtud.

¹⁷¹ Sobre el tratamiento de este tipo de oratoria en Grecia, *vid.* Burgess [1902] y Kennedy [1963: 152-203].

¹⁷² “Lo noble es lo que siendo preferible por sí mismo sea laudable, o lo que siendo bueno sea agradable en cuanto es bueno. Si esto es lo noble, forzoso es que la virtud sea noble, pues siendo un bien es cosa laudable. La virtud es, según se ve, el poder creador y conservador de bienes; y la facultad de hacer muchos y grandes beneficios, y de todas suertes acerca de todo. Partes de la virtud son la justicia, valor, templanza, magnificencia, liberalidad, afabilidad, prudencia, sabiduría” (I, 9, 1366a-1366b) [Aristóteles, 1985: 46].

Aristóteles subraya que el encarecimiento es fundamental para este género¹⁷³. Según lo expone, consiste en poner de relieve la importancia de los logros del sujeto, especificando que fue el primero en llevar a cabo una hazaña, que lo ha hecho solo, o con poca ayuda, o muchas veces, comparándolo con individuos excelsos. En especial, muestra lo imprescindible que resulta esto último:

Es necesario hacer la comparación con gente famosa, pues resulta encarecedor y ennoblece si alguien es mejor que personas excelentes. Razonablemente el encarecimiento corresponde en las alabanzas, ya que consiste en una excelencia, y la excelencia es una de las cosas nobles. Por eso, si no con gente famosa, al menos es preciso hacer comparación con otros, puesto que excelencia parece que revela virtud (I, 9, 1368a) [Aristóteles, 1985: 52].

Aunque menciona que los objetos de elogio pueden ser tanto dioses como hombres, cosas inanimadas o incluso los animales más humildes (I, 9, 1366a), Aristóteles desarrolla solo lo relativo a las personas. En cuanto a los tipos de discursos pertenecientes al género epidíctico, distingue tres, *elogio* (ἐπίαινος), *encomio* (ἐγκώμιον) y *felicitación*, de los cuales da únicamente su definición, sin tratar su estructura:

El elogio es un discurso que muestra la grandeza de una virtud. Es, por consiguiente, preciso mostrar los hechos como que son de tal virtud. El encomio es siempre de acciones (y lo que las acompaña sirve de argumento retórico) [...]. Por eso encomiamos a los que han hecho algo. Las obras son signos de la manera de ser, puesto que podemos elogiar al que nada ha hecho, si creyéramos que es de tal manera. Bendecir y felicitar son entre sí lo mismo, mas no son lo mismo que los anteriores elogio y encomio, pues según la felicidad implica la virtud, también la felicitación implica como partes elogio y encomio (I, 9, 1367b) [Aristóteles, 1985: 51].

Después de Aristóteles, las convenciones del encomio fueron formuladas más extensamente por diferentes tratadistas, aunque su sistematización no se llevó a cabo hasta época tardía. La codificación de los temas propios del género epidíctico y el establecimiento de la estructura del discurso de elogio se realizaron a través de tratados retóricos y de los *progymnasmata* o prácticas escolares de retórica. En estos últimos se recogieron los argumentos propios del género ordenados con el fin de ser utilizados por los estudiantes en sus ejercicios, por lo que ofrecen una exposición bastante detallada. De entre los escasos textos que se han conservado, pertenecientes a la época Imperial, los que tuvieron mayor influencia fueron los atribuidos a Teón de Alejandría (s. I d. C.) y Aftonio (s. IV d. C.), que se

¹⁷³ “En general, de las formas comunes a todos los discursos, el encarecimiento es el más apropiado en los declamatorios, pues toman las cosas como admitidas por todos, de manera que no falta sino rodearlas de

difundieron ampliamente en el Renacimiento, y el de Hermógenes de Tarso (s. II d. C.), muy empleado durante la Edad Media gracias a la traducción latina realizada por Prisciano a principios del siglo VI.

Para Teón, contemporáneo de Quintiliano, el *encomio* es “una composición que pone de manifiesto la grandeza de las acciones nobles y de las otras buenas cualidades de un personaje determinado” [Teón, 1991: 124]¹⁷⁴. Según señala, aunque el método empleado es el mismo, cuando el encomio se refiere a los muertos se denomina *epitafio*, y cuando es relativo a los dioses, *himno*. Tanto el *vituperio* como el encomio se basan en las cualidades del sujeto y en las “bellas acciones” realizadas por este.

Teón divide las cualidades o bienes en tres tipos, y clasifica los argumentos que se deben tratar en el encomio según estas tres categorías:

–Bienes externos: nobleza de nacimiento (con relación a la ciudad, al pueblo, a la forma de gobierno y a los padres y familiares), educación, amistades, reputación, cargo, riqueza, abundancia de hijos, muerte dulce...

–Bienes corporales: salud, fuerza, belleza, sensibilidad...

–Bienes espirituales: honradez y lo asociado a ella (prudencia, valor, justicia, piedad, liberalidad, magnanimidad...).

Como se podrá observar más adelante, la referencia a los tres tipos de cualidades está presente en todos los eruditos grecolatinos. Las similitudes entre ellos en el tratamiento de la alabanza no se limitan a esto, sino que se extienden, en general, a todos sus aspectos, es decir, tanto a los tópicos como a su organización¹⁷⁵.

Al especificar lo que se considera “bellas acciones”, Teón sigue la línea establecida por Aristóteles: son las celebradas después de la muerte; las realizadas en interés de otros, buscando el bien o por la causa pública; las que una persona pone en práctica el primero, en solitario o con poca ayuda; las que van más allá de las posibilidades del sujeto, etc. Otros lugares que señala para el elogio son: citar los juicios de personajes célebres, conjeturar el

importancia y belleza” (I, 9, 1368a) [Aristóteles, 1985: 53].

¹⁷⁴ Teón distingue el vituperio y el encomio del *lugar común*, un tipo de composición próximo a ellos. Esta distinción aparece también en los otros *progymnasmata*, pero mientras que él y Hermógenes relacionan el lugar común con el vituperio y el encomio, Aftonio lo hace únicamente con el vituperio.

¹⁷⁵ Burgess [1902: 119-120] llama la atención acerca de esto: “The ideal for the encomium of a person, both in theory and practice, was remarkably uniform. It agrees in general conception, and even largely in details, from almost the earliest to the latest period of Greek literature”. *Vid.* también Pernot [1986: 39-40]. Para la formulación de los tópicos del elogio de personas, *vid.* Burgess [1902: 120-127] y Lausberg [1966-1968, I: 217-219] (§245).

futuro a partir del pasado, comparar¹⁷⁶ al sujeto con otros personajes alabados anteriormente y emplear los nombres propios, la homonimia o los sobrenombres.

Como la mayoría de los tratadistas griegos y romanos, Teón muestra el orden que el discurso debe seguir: 1) proemio 2) cualidades externas (empezando por la nobleza de nacimiento) y corporales 3) virtudes y acciones que las ilustran¹⁷⁷. Para el vituperio, menciona simplemente que se realiza de igual manera, aunque empleando los argumentos contrarios a los del encomio.

Aftonio distingue el encomio del *himno*, dedicado a los dioses, y de la *alabanza* (*ἐπαίνοσ*), más breve. El *encomio* (*ἐγκώμιον*) es “una composición expositiva de las cualidades propias de alguien” [Aftonio, 1991: 236], y el *vituperio* “una composición expositiva de los vicios propios de alguien” [Aftonio, 1991: 242]. Las indicaciones de su tratado se centran especialmente en el encomio y vituperio de personas, de los que ofrece ejemplos, aunque especifica también los diferentes objetos que estas composiciones pueden tratar:

Se han de encomiar personajes y cosas, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles. Personajes, como Tucídides o Demóstenes; cosas, como justicia y castidad; circunstancias, como primavera o verano; lugares, como puertos y jardines; animales, como un caballo o un buey; árboles, como un olivo o una vid. Se ha de encomiar tanto en común como individualmente. En común, por ej.: a todos los atenienses; individualmente, por ej.: a un ateniense [Aftonio, 1991: 236].

[...] y se han de vituperar tantos objetos como hay que encomiar: personajes y cosas, circunstancias y lugares, animales y, además, árboles. Se ha de vituperar tanto en común como individualmente [Aftonio, 1991: 243].

Al igual que Teón, establece una serie de temas que sirven para ambos discursos, para los que se fija esta disposición: 1) proemio 2) linaje (pueblo, patria, antepasados y padres) 3) educación (ocupaciones, dominio de su oficio y respeto a las leyes) 4) acciones¹⁷⁸, divididas según correspondan al espíritu (valor, prudencia), al cuerpo (belleza, rapidez, fuerza) o a la fortuna (poder, riqueza, amigos) 5) comparación 6) epílogo.

Hermógenes define el *encomio* de una forma parecida a los tratadistas anteriores (“un encomio es la exposición de las cualidades que alguien posee en común o individualmente” [Hermógenes, 1991: 187] y, lo mismo que Aftonio, lo diferencia de la *alabanza* (*ἐπαίνοσ*), de

¹⁷⁶ Burgess [1902: 125] destaca la importancia que se otorga a la comparación en las retóricas. Según se ha visto, es algo que ya está presente en Aristóteles.

¹⁷⁷ Como también indica Burgess [1902: 123], las acciones son el principal tópico de la alabanza de personas.

¹⁷⁸ Este tratadista remarca que las acciones son el principio de argumentación fundamental.

mayor brevedad. Asimismo, postula unos temas y una ordenación similares para el dedicado a personas: menciona las cualidades espirituales, corporales y externas, y da especial relevancia a las acciones, que se derivan de las ocupaciones. Además, considera imprescindible el empleo de las comparaciones. Cabe destacar que este autor incluye tópicos que no se encuentran en los otros tratadistas, referentes al inicio y al final de la vida del personaje: sucesos extraordinarios que acompañan al nacimiento, extensión de la existencia, modo de la muerte, autor de esta y sucesos que prosiguen al fallecimiento. En cuanto al *vituperio*, se limita a indicar que hace uso de los mismos lugares de argumentación que el encomio, al igual que Teón y Aftonio.

El tratado de Hermógenes resulta más completo que los otros con respecto al tratamiento de los diversos tipos de encomio, pues, además de ocuparse del destinado a personas, da también normas sobre cómo desarrollar el de animales, actividades, dioses (*himnos*), árboles y ciudades.

El género epidíctico, sus temas y la estructura del discurso fueron también abordados de una manera semejante por las retóricas latinas, como se puede observar en el tratado más antiguo, la *Rhetorica ad Herennium* (s. I a. C.), atribuido durante largo tiempo a Cicerón, y en la *Institutio oratoria* de Quintiliano (s. I d. C.).

De la misma manera que en los *progymnasmata*, el autor de la *Rhetorica ad Herennium* (III, VI-VIII) tiene en cuenta en el elogio de personas, el único al que se refiere, las circunstancias externas, los atributos físicos y las cualidades espirituales (reducidas a las cuatro platónicas: sabiduría, justicia, valor y templanza). La estructura que establece para el discurso demostrativo consta de una introducción, que puede basarse en el propio orador, en la persona elogiada¹⁷⁹, en los oyentes o en el tema, según lo cual se recurrirá a diferentes lugares, la *divisio* o parte principal y una conclusión breve a modo de sumario. La *divisio* se basa en los tres tipos de bienes¹⁸⁰, y aquí los acontecimientos se presentan teniendo en cuenta el desarrollo cronológico de la vida del personaje¹⁸¹. En cada parte indica también los tópicos para el vituperio, que, como señala al inicio (III, VI, 10), son los opuestos de los que se emplean para el elogio.

¹⁷⁹ Aquí se mencionan tópicos que, como Curtius [1981, I: 231-235] apunta, son frecuentes en el discurso panegírico desde Homero: el que él denomina de “lo increíble” y el que consiste en afirmar que “todos los pueblos, países y tiempos cantan la alabanza de X”. Así, el tratado (III, VI, 11) expone: “Ab eius persona de quo loquemur, si laudabimus: vereri nos ut illius facta verbis consequi possimus; omnes homines illius virtutes praedicare oportere; ipsa facta omnium laudatorum eloquentiam anteire” [Cicerón, 1964b: 176].

¹⁸⁰ El orden fijado es: bienes externos, físicos y de espíritu; estos últimos se tratan poniéndolos en relación con los primeros.

En el libro III, VII de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, uno de los tratados de más influencia durante el Renacimiento, se da una formulación más elaborada del encomio y del vituperio. Este autor, quien señala que el elogio se puede realizar tanto de seres animados como inanimados, trata brevemente el de dioses, ciudades, monumentos públicos y lugares, y menciona además que es posible encomiar palabras, actos honorables y todo tipo de cosas¹⁸²; no obstante, como es habitual, se ocupa con mayor extensión de los hombres¹⁸³. Al igual que la *Rhetorica ad Herennium*, instituye para este una ordenación cronológica, aunque más marcada, pues establece claramente la distinción en tres periodos sucesivos, algo que solo aparece implícito en los *progymnasmata*, especialmente en Hermógenes. De acuerdo con esto, el discurso abarca la etapa anterior al nacimiento, la correspondiente a la vida y la que sigue a la muerte del elogiado:

Magis est uaria laus hominum. Nam primum diuiditur in tempora, quodque ante eos fuit quoque ipsi uixerunt, in iis autem qui fato sunt functi etiam quod est insecutum (III, VII, 10) [Quintiliano, 1975-1980, II: 191].

Quintiliano expone lo que se debe tratar en cada sección. Así, en la primera hay que hacer referencia a la patria, a los padres, a los antepasados y a los presagios que anuncian la celebridad del sujeto; en la última, siempre que sea posible, se deben citar las honras fúnebres que se rinden (honoros divinos, decretos de acción de gracias, monumentos y gloria póstuma).

En cuanto a la parte central del discurso, el elogio del personaje en vida, este tratadista no ordena los argumentos a partir del desarrollo biográfico, sino de acuerdo con los tres tipos de cualidades, entre las que da mayor énfasis a las del carácter; esto pone de relieve el valor moral que atribuye al encomio¹⁸⁴. Para abordar los temas correspondientes al elogio del carácter postula dos posibles modos de organización, según se siga la evolución de la vida del hombre o se centre en sus virtudes. En el primer caso, se alabará su naturaleza durante la etapa infantil y, posteriormente, su educación, sus acciones y

¹⁸¹ En III, VII, 13 dice: “Divisione hac utemur: exponemus quas res laudaturi sumus aut vituperaturi; deinde ut quaeque quove tempore res erit gesta ordine dicemus, ut quid quamque tute cauteque egerit intellegatur” [Cicerón, 1964b: 178].

¹⁸² Esto último alude a los encomios paradójicos, composiciones en que se ensalza un objeto inesperado, insignificante o indigno, y que se prestan especialmente a que el orador haga ostentación de su competencia e ingenio: “Nam et somni et mortis scriptae laudes et quorundam a medicis ciborum” (III, VII, 28) [Quintiliano, 1975-1980, II: 196]. Para esta variedad del elogio, *vid.* Burgess [1902: 157-166] y Lausberg [1966-1968, I: 214-215] (§241).

¹⁸³ Según afirma, “Quae materia praecipue quidem in deos et homines cadit, est tamen et aliorum animalium; et etiam carentium anima” (III, VII, 6) [Quintiliano, 1975-1980, II: 190].

palabras. Si se dispone según las virtudes propias del carácter (valor, justicia y dominio de sí mismo), se asignará a cada una de ellas las acciones correspondientes. Como Teón, Quintiliano retoma lo establecido por Aristóteles, al recomendar que deben destacarse las acciones que el sujeto loado ha sido el único o el primero en realizar, las que ha llevado a cabo en beneficio de otros y las que han superado toda expectativa. Para el vituperio, que trata con extensión, mantiene el mismo orden y esquema que en el elogio, aunque empleando los argumentos en sentido contrario. Quintiliano remite de nuevo a Aristóteles al considerar que es necesario, tanto en el elogio como en el vituperio, tener presentes las preferencias del auditorio, para adaptarse a ellas y convencerle de que el individuo posee, o carece, de aquello que los oyentes aprecian.

El estudio más completo sobre los objetos de elogio, los tipos de discursos demostrativos y los temas adecuados para cada uno de ellos se encuentra en los dos tratados de retórica epidíctica atribuidos al griego Menandro de Laodicea (s. III d. C.)¹⁸⁵.

En el primero¹⁸⁶ se establecen y clasifican los objetos sobre los que se puede realizar la alabanza. Primeramente, se distingue entre dioses y seres mortales, y, dentro de estos, entre ciudades y países, por una parte, y seres vivos y seres inanimados, por la otra. Los vivos se subdividen a su vez en racionales e irracionales, y estos últimos en animales acuáticos y terrestres (alados y pedrestes). Asimismo, se hace referencia a los encomios que se realizan sobre temas paradójicos. Así pues, el elogio puede abarcar todos los aspectos de la realidad.

De este tratado se ha conservado solo el análisis de los diferentes tipos de *himno* o elogio de los dioses (*invocatorios, de despedida, científicos, míticos, genealógicos, ficticios, deprecatorios, imprecatorios* y los que son mezcla de varias clases) y el de países y ciudades. La parte final, dedicada a los preceptos de la alabanza de los seres vivos e inanimados, se ha perdido.

En el segundo tratado¹⁸⁷, que se ocupa únicamente del elogio de los seres humanos, los discursos se clasifican según la ocasión concreta que celebran y para la cual fueron compuestos, que puede ser tanto pública como privada [Romero Cuz, 1989: 25]. Los discursos de carácter propiamente oficial son: *basílicos logos* (discurso imperial), *epibaterios* (de bienvenida, cuando el orador llega a una ciudad o cuando se recibe a una autoridad),

¹⁸⁴ Como se puede observar en el texto que se ha citado más arriba (III, VII, 13-14), para este autor las cualidades externas se elogian conforme a su uso honorable.

¹⁸⁵ Sobre este retórico, *vid.* Burgess [1902: 104-166], que aborda las diversas clases de discursos y, en especial, el *basílicos logos*, Cairns [1972], Pernot [1986], que se centra en los tópicos propios del mencionado discurso, Romero Cruz [1989: 9-31 y Gascó [1998].

¹⁸⁶ Titulado *Διαίρεσις τῶν ἐπιδεικτικῶν*.

¹⁸⁷ Lleva por título *Περὶ ἐπιδεικτικῶν*.

propheticos (salutatorio, también dedicado a una autoridad), *stephanoticos* (de concesión de corona), *presbeuticos* (de embajada, dirigido al emperador en petición de ayuda) y *kleticos* (de invitación a una autoridad, con motivo de una fiesta). Los de tipo privado son: *epithalamios*, *kateunasticos* (del lecho nupcial), *genethliacos* (de cumpleaños), *paramytheticos* (de consolación), *epitaphios*, *monodia*¹⁸⁸ y *syntakticos* (de despedida, pronunciado por el que marcha, lamentando la partida y elogiando la ciudad que abandona y el lugar al que se dirige). Además, Menandro menciona la *lalia* (charla) y, como variedad de esta, el *propempticos logos* (charla propéptica, un discurso de despedida al que parte)¹⁸⁹. El tratado acaba con el *sminthiacos* (himno a Apolo Esmintio).

Las variedades de oraciones epidícticas que Menandro recoge se pueden completar con las que aparecen en una retórica anterior, la atribuida a Dionisio de Halicarnaso (s. I a. C.)¹⁹⁰. De los seis tipos que este cataloga, tres no son mencionados por Menandro: *panegyricos logos* (discurso pronunciado durante un festival o *panegyris*), *gamicos* (semejante al *epitalamio*) y *protrepticos* (exhortación que une elogios y recomendaciones).

De todos estos discursos, uno de los más relevantes es el *basilicos logos*, por ser un encomio dirigido a la autoridad suprema (un emperador, rey o gobernador de una provincia); se trata de una forma que proliferó sobre todo durante la época Imperial. Al desarrollarla en su tratado, Menandro expone de forma detallada los argumentos básicos del elogio de personas. Como se puede observar, retoma fundamentalmente los que aparecen en Quintiliano y en los *progymnasmata* anteriores a él, estableciendo una ordenación similar para ellos. Lo mismo que en esos tratadistas, la estructura sigue en parte el orden biográfico¹⁹¹, aunque no por completo: la exposición de las acciones, la parte más importante del elogio, se dispone conforme a las cuatro clases platónicas de virtudes. En cuanto a la distinción entre las cualidades externas, corporales y espirituales que se ha visto en otros tratados, aunque Menandro no la menciona, es posible constatar su presencia implícita dentro del esquema [Pernot, 1986: 41].

La organización del discurso y los temas que trata son los siguientes: 1) proemio (grandeza del tema e incapacidad de orador para abarcarlo) 2) patria (ciudad de nacimiento

¹⁸⁸ El *stephanoticos logos* es un discurso de acción de gracias al emperador por los beneficios recibidos, con motivo de la concesión de la corona por parte de la ciudad; tanto el *epithalamios* como el *kateunasticos* son de tema nupcial y están relacionados; el *paramytheticos*, el *epitaphios* y la *monodia* son discursos de tema luctuoso.

¹⁸⁹ Una de las variantes que Menandro menciona, la dirigida a una autoridad, puede añadirse a los discursos de carácter público antes mencionados.

¹⁹⁰ Vid. Burgess [1902: 112-113] y Pseudo-Dionisio [1981].

¹⁹¹ Pernot [1986: 41] destaca sobre esto: "Un regard sur la liste suffit pour reconnaître dans ces rubriques les étapes successives de la vie d'un homme: naissance, jeunesse, puis actions de l'âge adulte; dans le cas de

y pueblo al que pertenece el elogiado) 3) familia 4) nacimiento (signos prodigiosos que se produjeron) 5) constitución física del recién nacido (belleza)¹⁹² 6) crianza 7) educación (interés por el aprendizaje, inteligencia y cualidades intelectuales o bélicas) 8) carácter¹⁹³ 9) acciones (de acuerdo con las cuatro virtudes)¹⁹⁴: en la guerra (relativas al valor y a la inteligencia); en la paz (relativas a la justicia, templanza e inteligencia) 10) fortuna (éxitos, hijos, amigos) 11) comparación final (el reinado actual se compara con los precedentes) 12) epílogo (beneficios que ha traído el reinado) y plegaria (petición de una larga vida).

Este esquema, que se puede considerar el básico, no es aplicable únicamente al encomio del emperador, sino al de cualquier hombre. Además, los tópicos aquí reunidos se adaptan a todos los tipos de discursos¹⁹⁵, pues, según la circunstancia que se conmemora, se enfatizan algunos de ellos y se añaden otros.

Tal y como se ha visto hasta ahora, el género epidíctico quedó instituido y codificado en los tratados retóricos de la Antigüedad, especialmente durante la época Imperial, que fijaron una serie de temas y una ordenación para el elogio que variaba escasamente de unos a otros. Entre todos ellos, la aportación de Menandro supone el análisis más pormenorizado de las piezas encomiásticas. Gracias a esto, los oradores disponían de una estructura flexible que podían emplear con libertad con arreglo a sus necesidades, destacando los argumentos que consideraban más oportunos¹⁹⁶, aunque manteniendo la estructura establecida por las retóricas.

Lo expuesto en los tratados y *progymnasmata* para el género epidíctico rige asimismo para la poesía, a la cual está próxima esta rama de la retórica por los objetos de los discursos y por su propia naturaleza¹⁹⁷: ya Aristóteles (I, 3, 1358b) pone de relieve que en este género el

l'oraison funèbre, certains auteurs ajoutent deux lieux supplémentaires, les circonstances de la mort et les honneurs posthumes rendus au défunt. La structure de l'éloge est donc biographique".

¹⁹² Como pone de relieve Pernot [1986: 35], el orador encomiástico solo hace referencia a la belleza cuando se trata de un recién nacido o de un joven; si se refiere a un hombre adulto, evoca su belleza durante la juventud.

¹⁹³ Pernot [1986: 36] puntualiza: "le second traité identifie les ἐπιτηδεύματα au caractère (ἦθος), tel qu'il apparaît dans la jeunesse, avant que l'individu ait accompli de grandes actions; justice, tempérance, φιλάνθρωπία, douceur, sociabilité font partie des ἐπιτηδεύματα".

¹⁹⁴ Por lo tanto, este tratadista da también especial relevancia al valor moral del elogio.

¹⁹⁵ Pernot [1986: 49-52] ejemplifica las modificaciones según cada uno. Por otra parte, hay que tener en cuenta que las demás oraciones de tipo oficial (*epibaterios*, *propheticos*, *stephanoticos*, *presbeuticos* y *kleticos*), están muy próximas al *basilicos logos*.

¹⁹⁶ Burgess [1902: 121] dice al respecto: "Almost all writers upon the encomium and other epideictic forms speak directly or indirectly of the great freedom allowed in applying rhetorical precepts. The subject and the circumstances must determine the prominence of the various τόποι. The situation may even demand that some be omitted altogether".

¹⁹⁷ Lausberg [1966-1968, I: 215] indica que "Tanto el elemento «virtuoso» (*l'art pour l'art*) como también la selección de los asuntos del discurso hacen que el *genus demonstrativum* se acerque a la poesía, de la que en definitiva se distingue únicamente por la ausencia de la forma métrica" (§242).

oyente juzga la destreza del orador y la calidad artística del discurso. Por otra parte, como Burgess [1902: 114-115] señala, el encomio apareció primeramente en poesía, desde donde se transmitió a la prosa¹⁹⁸. Durante la época Imperial, en la que la rama demostrativa se impuso sobre las otras dos, las influencias siempre existentes entre prosa y poesía se intensificaron: la poesía tomó un carácter retórico y su enseñanza, así como el análisis y comentario de las composiciones poéticas, entró a formar parte de la oratoria¹⁹⁹. Dada la cercanía entre el género demostrativo y la poesía, los temas empleados en la alabanza y el vituperio pasaron a esta, así como las clases de discursos, que dieron lugar a tipos de composiciones poéticas²⁰⁰. La relación entre ambos se mantuvo hasta los siglos XVI y XVII a través de la Edad Media, pues según indica Curtius [1981, I: 226], “el discurso panegírico fue el que más influyó en la poesía medieval”²⁰¹.

3.2 Las poéticas de los Siglos de Oro

Al igual que otros aspectos de la retórica, las estructuras y temas que rigen en el modo epidíctico se transmitieron hasta el Renacimiento sin que experimentaran grandes cambios respecto a las fórmulas fijadas en la Antigüedad²⁰². Durante esta época la poética se desarrolló como disciplina autónoma de la retórica, aunque fuertemente influenciada por ella. Entre los tratados poéticos renacentistas hay que señalar los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero (1561) por su extenso tratamiento de la poesía encomiástica, en el que es evidente la conexión con las retóricas clásicas. Esta obra tuvo gran peso en la literatura europea del Renacimiento y Barroco.

¹⁹⁸ Sobre esto, *vid.* Burgess [1902: 166-181] y Romero Cruz [1989: 11 y 15], quien se refiere a cómo la oratoria epidíctica se expandió absorbiendo géneros que originalmente eran en verso, como el *epitalmio* y el *himno*.

¹⁹⁹ *Vid.* Curtius [1981, I: 215-217], Hardison [1973: 26] y DeNeef [1973: 206].

²⁰⁰ Hardison [1973: 32] dice: “What is important is that the types and formulae worked out by Menander and his fellow rhetoricians for epideictic speeches became standard topics for poetry [...]. In sum, epideictic theory began with a bias toward literary and poetic techniques. This bias became more pronounced as Greek and Roman cultures passed into their decadent phase. By the time of Statius -and even more by the time of Claudian, Ausonius, Fortunatus, and Sidonius- the distinction between a poem and an epideictic oration or «set piece» was often only metrical”. *Vid.* también Hardison [1973: 109] y DeNeef [1973: 218-219].

²⁰¹ Curtius [1981, I: 230] apunta igualmente: “El influjo del estilo panegírico se extendió también a la lírica. La mayor parte de los temas líricos que el poeta moderno «plasma» a partir de su «vivencia» están ya incluidos en la lista de tópicos epidícticos elaborada por la teoría literaria de la tardía Antigüedad”.

²⁰² Hardison [1973: 109] señala: “We may take it as a fact that from the second century B. C. until well into the seventeenth century the formulae were essentially static. When poets like Statius, Claudian, or Ausonius wrote occasional poetry they followed the formulae with such elaborations and inventions as their talents permitted. Renaissance critics recognized their use of the formulae and were inclined to look for the same formulae even in works like the Homeric hymns and the odes of Pindar. Renaissance poets drew both on the formulae and the late classical models when composing original occasional poems”.

Los capítulos dedicados por el autor en el libro III a esta poesía (C-CXXIII) se basan en los tratados de Menandro, que reordena y adapta a sus concepciones²⁰³. Su clasificación es, por lo tanto, un ejemplo de cómo los tipos retóricos establecidos por este fueron aplicados a la poesía y se difundieron en los Siglos de Oro²⁰⁴. Las clases de poemas epidícticos que Scaligero distingue, a partir de su contenido y estructura retórica, son estas²⁰⁵: *epithalamion* (poema nupcial); *oaristys* (conversación entre el marido y la esposa); *genethliacum* (poema sobre el nacimiento); poemas votivos: *proseukticon* (plegaria en petición de una gracia), *apeukticon* (oración en que se pide que no suceda algo) y *soteria* (plegaria de acción de gracias por un favor concedido); *propempticon*²⁰⁶ o *apopempticon* (poema al viajero que marcha); *hodoeporicon* (descripción de un viaje); composiciones deliberativas²⁰⁷: *protrepticon* (exhortación), *paraineticon* (recomendaciones que contienen sabiduría), *nutheticon* (amonestaciones), *paramytheticon* (consolación en la que se exhorta a la tranquilidad), *ymbuleuticon* (exhortación a la lucha); *epibaterion* (poema recitado por el viajero al llegar); *apobaterion* (poema recitado por la persona que marcha); *paideuteria* (poema expresando gratitud a un maestro); *panegyricon* (composición laudatoria recitada delante de una multitud durante una festividad); *laus* (composición simple y breve que muestra la perfección de un individuo)²⁰⁸; *laudatio* (parecido al *panegyricon* y más extenso que la *laus*)²⁰⁹; *hymni* (alabanzas a los dioses): *evocatorii* o *invocatorii*, *apopempticoi*,

²⁰³ Como Cairns [1986] resalta, junto con la influencia de Aristóteles y Horacio en la poética de este autor, es necesario también reconocer la de Menandro, que se centra específicamente en los capítulos arriba mencionados.

²⁰⁴ Lo mismo se puede observar en otra poética contemporánea a la de Scaligero, *Arte of English Poesie* (1589), de Puttenham. *Vid.* Hardison [1973: 109-113]. El propio Scaligero III, CI remite para estos poemas a los tratados de retórica: “Verum a dicendi magistris atque; ex eorum libris eiusmodi in institutiones petendae sunt” [Scaligero, 1561: 150].

²⁰⁵ El autor considera que todos estos tipos pertenecen al género de las silvas, según expone en el capítulo C y al inicio del CI [1561: 150]: “Laudationum praecepta cuiusmodi fortasse videbuntur disponenda: propterea quod cuius sylvarum materiae congruant, siue locum celebres, siue personam, siue factum, siue fortunam. Item in consolationibus late patet locus laudibus”. Cabe destacar que Scaligero hace referencia al carácter improvisado de las silvas, lo que remite a la ocasionalidad de las composiciones epidícticas.

²⁰⁶ Scaligero lo clasifica como un subtipo de *proseukticon*.

²⁰⁷ En el capítulo CV, además de incluir, junto a las diversas variedades de poemas epidícticos, composiciones de carácter deliberativo, este tratadista afirma que algunos de los tipos considerados habitualmente demostrativos son deliberativos: “Cum omne genus orationis ad deliberatiuum reducerimus: finis enim iudicii est Iustitia. Iustitia ab electione. Electio a deliberatione. Item laudationis finis, imitatio: tum superiora, tum haec ipsa, quae deinceps recensebimus sub deliberandi genere continebuntur. Quippe nuptiale carmen facile sub illo collocatur. Non minus Geniale. Est enim sub Eucharistico. Gratias Deo Opt. Max. cuius beneficio liberis aucti simus” [Scaligero, 1561: 157]. *Vid.* Spies [1986: 165].

²⁰⁸ Especifica que no es aceptable definirlo como un discurso que muestra la grandeza de una virtud, ya que puede tratar sobre un arte distinto a una virtud, o sobre varias virtudes. Se aleja, por lo tanto, de lo que Aristóteles indica para el *ἐπίαινος*, el equivalente griego de la *laus*.

²⁰⁹ Aquí se puede observar que retoma la distinción entre *ἐπίαινος* (*laus*) y *ἐγκώμιον* (*laudatio*) presente en Aristóteles, Aftonio y Hermógenes; por el contrario, Menandro emplea indistintamente en sus tratados los términos *ἐπίαινος* y *ἐγκώμιον* para referirse al elogio (*vid.* Romero Cruz [1989: 19]). Scaligero se aparta nuevamente de las ideas de Aristóteles, al afirmar que la diferencia entre *laus* y *laudatio* no radica en que el primer tipo se refiera solo a las virtudes y el segundo a los hechos, sino en su extensión, lo que concuerda con lo

physicoi, mythicoi, genealogicoi y peplasmnoi; poemas que celebran héroes: *heroici o paeanes* y *scolia* (himnos cantados en colegios); *dithyrambi* (poemas escritos bajo la influencia del furor divino); composiciones fúnebres: *epitaphia, epicedia, monodiae, inferiae, parentaliae, threni y neniae; consolationes*.

Scaligero también indica lo que puede ser objeto de elogio (cap. CXI), y cuáles son los argumentos que se utilizan en la alabanza de personas (CXIX), de lugares (CXX) y de ciudades (CXXI). Los temas que establece para el elogio de personas son fundamentalmente cinco (naturaleza, fortuna, educación, acciones y circunstancias), cada uno de los cuales se subdivide exhaustivamente: la naturaleza abarca el origen, el cuerpo y el espíritu; la fortuna consiste en poder y riqueza; la educación acrecienta las cualidades naturales; las acciones, resultado de la naturaleza y la educación, son públicas o privadas; las circunstancias comprenden el lugar, el tiempo, el modo y la causa, etc. Aunque se corresponden en gran medida con los expuestos en la tradición retórica, no aparece aquí la distinción explícita entre los tres tipos de bienes, ni se organizan en una estructura determinada²¹⁰.

En los tratados españoles de poética de los Siglos de Oro es escasa la atención que se presta a la poesía encomiástica, pues el interés de los autores se centra en la épica, la tragedia y la comedia, géneros considerados principales, y no tanto en la lírica. Dos de las obras en las que se analiza esta poesía son la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de López Pinciano y el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo.

En la *Philosophía Antigua Poética*, tratado de carácter aristotélico, Pinciano establece una división de los géneros poéticos según el objeto imitado y los medios y el modo de imitación. Según esto, “las especies de poemas principales son quatro, a las cuales las demás todas se reduzen” [López Pinciano, 1953, I: 240]. A cada una de ellas (épica o heroica, trágica, cómica y ditirámica) dedica un capítulo de su obra, así como otro a lo que considera las seis especies poéticas menores (pastoral, satírica, lírica, mimo, apólogo y epigrama). Los demás tipos de poemas, a los que también designa como “poemillas”, son solo mencionados

expuesto en los *progymnasmata*. En el capítulo CXVIII hace una clasificación de los diversos contenidos que pueden tener las *laudationes*: los argumentos nobles (*ἐνδοξα*), los innobles (*ἀδοξα*), los que admiten argumentación (*ἀμφίδοξα*) y los que se desarrollan en contra de la opinión más divulgada (*παράδοξα*); en estas consideraciones sigue lo que Menandro establece en su primer tratado (346).

²¹⁰ DeNeef [1973: 212] llama la atención sobre esto: “His is not a logically ordered or fully developed scheme, but a rough outline of an epideictic encomium. The fact that Scaliger does not relate the topics of praise to the formal structure of a speech indicates that his treatment is at once less patterned and more encyclopedic than the schemes in either the *Ad Herennium* or the *Arte of Rhetorique*”. Sin embargo, debe tenerse en cuenta, como señala Spies [1986: 165-166], que las indicaciones que Scaligero da sobre los diferentes tipos poéticos conllevan muchas veces el establecimiento implícito de una estructura, y que en algunos casos, como en el del *panegyricon* (III, CIX), el tratadista se refiere de una forma más precisa a la organización.

en la *Epístola cuarta*²¹¹, e incluye dentro de ellos las composiciones en alabanza de los dioses, llamadas *hymnos*, y los elogios y vituperios de los hombres.

Pinciano clasifica los elogios teniendo en cuenta básicamente su contenido y las circunstancias en que eran recitados. En la tipología que presenta se percibe la influencia de Scaligero²¹²: *loores* (poemas que consisten únicamente en la alabanza de la virtud de un personaje); *poema encomiástico* (alabanza de la virtud que, además, despierta la admiración por el sujeto); *peán*: elogio de un hecho militar victorioso; *scholio* (como el peán, pero cantado en banquetes); *epinicio* (como el peán, pero cantado en “victorias y fiestas, juegos, luchas, carreras”); *panegíricos* (elogios cantados delante de una audiencia); *pedeuterios* (poemas en honor de un maestro realizados por sus discípulos). A su vez, los poemas de vituperio son divididos en: *iámnicos*: (consistentes únicamente en vituperios); *diras* (mezclan vituperios y maldiciones); *palinodia*: poema en el que el autor de vituperios se retracta de lo dicho.

Pinciano no aborda los tópicos que el elogio debe tratar²¹³ o la estructura de las composiciones, y tampoco se refiere a la alabanza de animales o seres inanimados. Aunque no propiamente como encomios, se mencionan junto a ellos, por ser también poemas cuyo objeto son los hombres, algunas composiciones de carácter circunstancial que entrarían dentro del campo de lo panegírico en las clasificaciones de Menandro y Scaligero. Son composiciones a nacimientos (*genethliacos*), a bodas (*hymeneos*, *ilarodos*, *ionios*, *oaristos*), a partidas y llegadas de amigos y a acontecimientos luctuosos, como calamidades de la patria (*threnos*) y muertes (*epicedio*, *nehemia*, *epitaphio*, *parentalias* o *inferias* y *monodias*).

Según se ha visto, Luis Alfonso de Carvallo recoge en el *Cisne de Apolo* la idea de que la literatura tiene como función el elogio y el vituperio. En su poética realiza la clasificación de los géneros literarios a partir del modo de imitación; además de aquellos que pertenecen enteramente a uno de los tres modos o estilos, dramático (comedia, tragedia, coloquio y diálogo), exagemático (poesía didascálica) y mixto (historia), trata los tipos poéticos que considera pertenecientes indistintamente a los tres (elegía, epitafio, enigma, emblema, jeroglífico, epigrama, padrón, divisa, égloga, epístola) y las funciones que la poesía

²¹¹ Posteriormente, en la *Epístola décima*, López Pinciano [1953, III: 118-137] distingue como especies dentro de la poesía lírica, además de la que denomina específicamente *lírica*, el *dithirambo* (poesía en alabanza de Baco) y tres de las modalidades citadas en la *Epístola cuarta*, el *hymno*, el *peán* y el *scholio*.

²¹² Como indica Frutos [1996: 287-288]: “Pinciano tuvo muy en cuenta los *Poetices libri Septem*; en varias ocasiones citará indirectamente a su autor, Scaligero, y utilizará con relativa frecuencia sus clasificaciones y sus valoraciones sobre distintas obras de la antigüedad. Sin embargo, no lo seguirá al pie de la letra, utilizará aquel material que le parece conveniente, evitando caer en clasificaciones demasiado puntillosas y excesivamente retóricas”.

²¹³ Hay que señalar que, aunque dentro de una reflexión acerca de la felicidad humana y no con relación a la

puede cumplir siguiéndolos (alabar, vituperar, describir, persuadir, exhortar, consolar, pedir, agradecer, dar el parabién, dar el pésame, quejarse, dar disculpas, comprobar, confirmar y refutar). Esto pone de manifiesto la estrecha relación que existe entre retórica y poética dentro de su obra.

Carvallo expone el procedimiento para realizar alabanzas (*Diálogo tercero* §XI), en el que sigue las normas de la retórica epidíctica. La alabanza de Dios fue, según él, la finalidad original de la poesía y lo que dio el nombre primitivo de *hymno* a las composiciones de elogio, conservado posteriormente solo en las que la Iglesia le dedica:

Hymno es nombre Griego, y quiere dezir alabança de Dios, dizese deste verbo Griego Hymneo, que es cantar a Dios alabanças. Que este fue el primer officio que tuuo la Poesia, y el fin para que fue inuentada, y este officio tiene aora en la Iglesia catolica conseruando sus ca[n]ticos el nombre de Hymnos y a Dios le conuiene como a verdadero y primitiuo dueño este genero de Poesia segu[n] aquello, Te decet Hymnus Deus in Sion [...]. Y despues diero[n] los Poetas en emplear estas alabanças en los hechos señalados de los hombres abatiendo este diuino exercicio [Carvallo, 1958, II: 58-59].

En el elogio de los hombres distingue el de sus personas, propiamente dichas, y el de las cosas. Para lo primero, Carvallo menciona dos maneras posibles de organización, conforme se tengan en cuenta las tres categorías tradicionales de cualidades o el orden cronológico. Según se puede observar, el autor se hace aquí eco de la dualidad en la disposición de los temas dentro del encomio que se percibe en los tratadistas de la Antigüedad.

Carvallo especifica lo que corresponde a cada tipo de cualidades, en la línea de lo indicado por los retóricos anteriores:

–Bienes de la naturaleza: “Hermosura, buena disposicion donayre y gracia de su persona, buena co[m]plexion salud y fuerça”.

–Bienes de la fortuna: “El linage, riqueza, dignidades, y otras cosas de ventura”.

–Bienes del ánimo: “Los hechos y dichos excelentes, habilidad, sciencia, entendimiento, y virtud”.

La estructura cronológica contempla, como en Quintiliano, tres períodos, para cada uno de los cuales se apuntan los temas oportunos. En esta segunda organización se alude de nuevo a las tres clases de cualidades, ya implícitamente, ya de forma explícita:

Puede tambien alabar la persona considerada en tres tiempos, antes de su nacimiento, su noble linage, y algunos señales o pronuncios si a caso vuo de su nacimiento, del tiempo

estructura del encomio, en la *Epístola primera* analiza los tres tipos tradicionales de bienes.

que vive los bienes del cuerpo y la anima, y del tiempo, de la muerte, las pompas, sentimientos, memorias, y si es sancto los milagros [Carvalho, 1958, II: 59-60].

El elogio de las cosas se trata de forma más general, señalando que se debe iniciar, igual que el de las personas, con un exordio basado en quien realiza la alabanza, en la cosa elogiada o en los oyentes (*captatio benevolentiae*). Aconseja exponer después todo aquello que engrandezca lo elogiado y confirmarlo con sentencias, ejemplos y figuras, así como terminar con un epílogo que resuma lo dicho, “acabando con dar exemplo o recomendando lo que se vuire loado, o remitiendo muchas mas a los juyzios de los oyentes” [Carvalho, 1958, II: 61].

En cuanto al vituperio (*Diálogo tercero* §XII), Carvalho dice que “satyra se llama la compostura en que se reprehende o vitupera algún vicioso o algún vicio” [Carvalho, 1958, II: 62]. La mayor parte de la exposición sobre ello es de carácter moral²¹⁴, y se dedica poca atención al método que se debe emplear. Como en la mayoría de los tratados, se indica simplemente que se debe seguir lo establecido para la alabanza:

El modo y traça que dixese se auia de tener para alabar lo bueno, esse proprio se ha de guardar para vituperar lo malo, buelto al contrario haziendo de los bienes males, que si loaste la nobleça y forma corporal vituperaras la vileza y fealdad del cuerpo, &c. Y lo proprio de todas las otras partes [Carvalho, 1958, II: 67].

Carvalho se ocupa solo de la estructura básica del elogio, sin establecer una tipología de composiciones de alabanza y vituperio a la manera de Scaligero o Pinciano. Asimismo, sitúa aparte las composiciones de carácter fúnebre, aunque al referirse a la elegía y sus clases señala que las que se componen con motivo de la muerte de un personaje importante pueden llevar a cabo la alabanza de este, algo que también se indica como uno de los propósitos de los epitafios.

Como se ha puesto de relieve a lo largo de esta revisión, el tratamiento teórico del elogio y el vituperio tiene sus bases en las codificaciones recogidas en los tratados retóricos de la Antigüedad grecorromana. Los autores renacentistas y barrocos siguen, para la poesía encomiástica y ocasional, los temas y las normas fijadas por la rama epidíctica. Al analizar su obra hay que tener en cuenta que la influencia de esta disciplina no solo se encuentra en las composiciones poéticas que adoptan los esquemas y el orden instituidos para los discursos encomiásticos, o en las que responden a alguno de los tipos retóricos. Los poemas líricos se

²¹⁴ La defensa del vituperio se basa en que, como ya se ha visto, reprender los vicios es una de las funciones de la poesía, la cual, al igual que la alabanza de la virtud, sirve para incitar a los hombres al bien.

basan en los principios y temas establecidos por la retórica para el elogio, pero sin seguir la estructura propia de las piezas oratorias²¹⁵.

4. LA CANCIÓN “DE UNA MADRE NACIMOS”: ANTECEDENTES Y ESTRUCTURA

4.1 Píndaro y el desarrollo de la oda pindárica

Los epinicios de Píndaro fueron un eslabón fundamental en la constitución y desarrollo de los modos epidícticos, aplicados en su caso a la particular circunstancia de las victorias olímpicas. Debido a esto se ha estimado necesario dedicar un apartado especial a dicho género, que fructificó en la poesía europea, con especial éxito en la inglesa, la cual concibió la oda como el poema ocasional por excelencia. Por el contrario, aunque abundan en la poesía española las odas encomiásticas, de tono y estilo elevados, apenas se escribieron aplicando la compleja estructura simétrica (en estrofa, antistrofa y epodo) que caracteriza los epinicios pindáricos. Dada la escasez de sus cultivadores en la poesía española del siglo XVII, se ha querido considerar brevemente la contribución quevediana a esta modalidad, dentro de la *musa Clío*, atendiendo especialmente a su artificio estructural, aliado del contenido, pues la alternancia de moralidad y elogio se acompasa al ritmo de los cambios estróficos.

Las composiciones de Píndaro son cantos de victoria dedicados a los atletas triunfadores en las competiciones religioso-deportivas celebradas en cuatro de los principales santuarios griegos: los Juegos Olímpicos, Píticos, Nemeos e Ístmicos. El redescubrimiento de este autor, tras su olvido durante la Edad Media, y su difusión en las literaturas occidentales tuvieron su origen en Italia. Aunque se llevaron a cabo a partir,

²¹⁵ Para DeNeef [1973: 219-220] la ausencia de indicaciones sobre la estructura del elogio en el tratado de Scaliger y en otras retóricas contemporáneas es un reflejo de la manera en que la poesía lírica aplica los principios de la oratoria demostrativa: “The late sixteenth- and early seventeenth-century works are not so much rhetorical manuals, in the sense that they provide rules of composition, as they are reference guides of various possibilities. This shift may be due in part to a recognition that lyric poetry cannot be written according to a three-, six-, or seven-part format. One of the most important features of lyric expression, its selectivity, is clearly at odds with the encyclopedic nature of the rhetorical formulae. Hence the significance of Wilson's qualifications on epideictic structure, or Scaliger's and Farnaby's refusal to provide any precise structure: the poet need not follow the traditional schema exactly, but may choose from various topics and procedures. The formal influence of epideictic, then, must be more abstract than the rhetorical patterns of the manuals imply and we need not limit the epideictic classification to only those poems whose structures follow the oratorical models”.

fundamentalmente, de la edición de Aldo Manucio en 1513, su obra empezó a ser conocida ya en el siglo XV, si bien de manera fragmentaria²¹⁶.

Desde la segunda década del siglo XVI se sucedieron las ediciones, traducciones al latín y comentarios de Píndaro, que lo hicieron accesible y sentaron las bases para su imitación²¹⁷. Como destaca Revard [1985: 587], la influencia de los comentaristas fue fundamental para que sus odas se consideraran no solo como poemas de carácter religioso y moral, sino como obras ocasionales, compuestas por encargo para conmemorar los eventos arriba señalados.

Acorde a esto, la canción pindárica en los siglos XVI y XVII²¹⁸ sirvió predominantemente como vehículo de contenidos circunstanciales y encomiásticos²¹⁹. Mediante estas composiciones se elogiaba a monarcas y nobles y se celebraban acontecimientos de estado y cortesanos. Dicha circunstancia confiere en muchos casos un valor político a estos poemas²²⁰. Minturno justifica la temática de sus canciones “Qual semideo, anzi qual novo Dio” y “Alma et antica madre”, dedicadas a Carlos V, de este modo:

Oltre à ció à questa maniera di Canzoni certo niuna altra materia stà così bene, come la grave et illustre; la qual' Heroica si chiama. Percioche, come che non si trovi, che in altro Pindaro l'usasse, che in cantare le vittorie, le quali nelle celebratissime feste della Grecia riportavano i Cavalieri: nondimeno io stimo, ch' essendo la giostra et il corso, e ciascuna altra contesa, la qual' è in uso di farsi nelle feste, sembianza della vera battaglia, nella qual si pone la vita à rischio, e ne seguita ò morte, ò sevitù; non meno

²¹⁶ Vid. Castagna [1991: 525-527], quien se refiere brevemente a las aproximaciones a Píndaro en el período que discurre entre Petrarca y Poliziano, así como a los primeros intentos de traducción.

²¹⁷ Revard [1985] estudia el proceso y destaca las ediciones en griego de Manutius (1513), Zacharias Callierges (1515) y Zwingli (1526), las traducciones latinas de Lonicerus (1528) y Nicolaus Sodor (1582), los comentarios de Franciscus Portus (1583) y Aretius (1587) y las ediciones de Erasmus Schmid (1616) y J. Benedictus (1620), las más completas, con traducción al latín y comentarios.

²¹⁸ Para un panorama general del cultivo de este género en el Renacimiento y Barroco vid. Highet [1978: 364-385] y Maddison [1960].

²¹⁹ Gabriello Chiabrera hace patente en la dedicatoria de *Delle canzoni* su intención de inmortalizar a sus contemporáneos de la misma manera que Píndaro a los atletas griegos: “La primera volta che io lessi i versi di Pindaro, posso dire con verità che io sospirai sopra la ventura di molti uomini nostri, perciocchè io pensava che, se i principi di Grecia per la velocità nel corso o per la destrezza loro nella lotta meritavano divine lodi da quello eccellentissimo ingegno, i cavalieri d'Italia per le maggiori prove nei pericoli della guerra maggiormente le avevano meritate” [Chiabrera, 1586].

²²⁰ Sobre la temprana vinculación de este género con contenidos referentes a la monarquía, señala Revard [1988: 177-178]: “The political pindaric had been introduced into Europe at the end of the fifteenth century by the minor Italian poet Francesco Filelfo, who composed five books of Latin odes, written in a variety of meters, none of which attempts to approximate Pindar's strophes. Imitating here and there Pindaric language and devices and adopting the mode Pindar had used for cultivating the Sicilian tyrants Hieron and Theron, Filelfo addressed his odes to Italian dukes and princes whose favour was courting. His poems served as examples to the next generation of Italian and French poets of a medium they might espouse for praise of such diverse rulers as Ferdinand of Aragon, the Emperor Charles V, François I, and Henry the Eighth of England”.

il vero, che l'ombra con queste Canzoni si possa, e debba celebrare [Minturno, 1564: 184].

Los primeros cultivadores de la canción pindárica en lengua vulgar fueron Giangiorgio Trissino, Luigi Alamanni y Antonio Sebastiano Minturno²²¹. Además de los coros primero, segundo y cuarto de su tragedia *Sofonisba* (1524), que siguen la forma triádica característica de Píndaro²²², Trissino compuso tres poemas de este tipo, publicados en sus *Rime* (1529), dos de ellos de temática amorosa y uno laudatorio, *In laude del Cardinal Ridolfi*. Alamanni dedicó al rey francés Francisco I ocho *inni* formalmente pindáricos, recogidos en *Opere Toscane* (1532) y Minturno celebró la conquista de Túnez por Carlos V en las dos canciones arriba mencionadas, publicadas en 1535. Gargano [1993: 127-131] ha llamado la atención sobre el escaso número de textos de este carácter en la primera mitad del siglo XVI y sobre la ausencia de una verdadera reforma métrica frente a la canción petrarquista.

En la consolidación de la canción pindárica destaca la labor de Pierre de Ronsard en Francia y Gabriello Chiabrera en Italia. Ronsard, que cultivó también la oda horaciana, escribió catorce canciones con el esquema triádico²²³: aunque algunas celebran victorias militares (*Victoire de François de Bourbon à Cerizoles*) o diplomáticas (*Ode de la paix*, conmemoración del tratado firmado por Enrique II de Francia con Inglaterra), o una hazaña individual, como un duelo (*Victoire de Gui de Chabot, seigneur de Jarnac*), la mayoría son puramente encomiásticas, dedicadas al encomio de los monarcas Enrique II y Catalina de Médicis (*Au Roi; A la Roine*), a protectores y amigos pertenecientes a la familia real o a la nobleza (*A Madame Marguerite, Au reverendissime Cardinal de Guise, Au Seigneur de Carnavalet*), o bien a otros poetas (*A Michel de L'Hospital*²²⁴, *A Joachim du Bellay, A Bouju Angevin, A Jan Dorat, A Anthoine de Baïf, A Jan Martin*)²²⁵.

²²¹ Vid. Gargano [1993: 127-131] y Rivers [1993: 321-322].

²²² Como Highet [1978: 364] indica, no pueden considerarse en rigor odas pindáricas, pues no se les da ese nombre, ni tampoco sus partes reciben la denominación de estrofa, antistrofa y epodo.

²²³ Vid. Laumonier [1923: 58-69].

²²⁴ En esta extensa composición Ronsard traza una historia mítica de la poesía desde sus orígenes, en la que inserta el elogio al poeta.

²²⁵ La mayoría de las canciones pindáricas fueron publicadas en el libro I de *Les quatre premiers livres des Odes* (1550), mientras que la *Ode de la paix* y *A Michel de L'Hospital* aparecieron en *Les amours de Pierre de Ronsard Vandomoys ensemble le cinquiesme de ses odes* (1552). Como ha señalado Dassonville [1985: 83-84], cuando Ronsard llevó a cabo la edición completa de sus obras en 1560, reunió todas las composiciones triádicas en el primer volumen de las odas e insertó las que habían aparecido separadas del conjunto siguiendo un orden basado en el rango social de los personajes (odas I-VII y IX-XV). Según esta disposición, la *Ode de la paix* va en primer lugar, seguida de los poemas dedicados al rey, a la reina, a Margarita de Francia, al cardenal de Guisa, a Francisco de Borbon, a Carnavalet y a Chabot, mientras que la oda a Michel de l'Hospital se incluye después de todas estas, antes de las dedicadas a sus otros amigos.

En cuanto a Chiabrera, compuso canciones pindáricas de contenido religioso, dedicadas a santos (Santa Cecilia, Santa Ágata, Santa María Magdalena) y elogios de personajes importantes a raíz de algún acontecimiento destacado (de los duques de Toscana, Fernando I y Fernando II, del duque de Guisa y de Urbano VII, a cuya ascensión al papado dedica nueve composiciones de este carácter). Sin embargo, la influencia de Píndaro está presente no solo en los poemas que, como estos, adoptan la estructura triádica: Chiabrera imita el estilo y las técnicas del poeta griego en sus *canzoni lugubri y eroiche*, en las que, respectivamente, conmemora la muerte y las hazañas, muchas de ellas militares, de príncipes y nobles pertenecientes a las principales dinastías italianas; también en algunos sonetos de temática similar y en las *canzoni sacre*, en las que celebra a los santos y mártires cristianos como héroes²²⁶.

En Inglaterra, las primeras muestras de canción pindárica se encuentran en la obra de John Southern *Pandora* (1584), aunque para su adaptación a esta literatura fue de mayor importancia la labor de John Milton, autor de la oda de contenido bíblico *On the Morning of Christ's Nativity*, y de Ben Jonson, cuyas composiciones pindáricas son de tipo encomiástico y circunstancial (*To the Immortal Memory and Friendship of that Noble Pair, Sir Lucius Cary and Sir H. Morison; An ode, or song, by all the Muses in Celebration of her Majesties Birthday...*). Su consolidación como forma apropiada para contenidos elevados y ocasiones solemnes tuvo lugar con Abraham Cowley, quien siguió en sus poemas, de temática variada²²⁷, el estilo y tono exaltado de Píndaro; la estrofa irregular adoptada por este autor en lugar del esquema triádico se impuso como el metro propio de la oda. Otro destacado seguidor de Píndaro fue John Dryden, con obras circunstanciales como *To the Pious Memory of Mistress Anne Killigrew* y *Threnodia Augustalis: A Funeral-Pindarique* y odas concebidas para ser ejecutadas con música (*A song for St. Cecilia's Day; Alexander's Feast*)²²⁸.

Sobre el cultivo de este género en el Barroco en general, cabe citar lo que expone Highet [1978: 382]:

La mayoría de las odas pindáricas compuestas en la época barroca no eran musicales, sino ceremoniales. Con el auxilio de Píndaro los poetas celebraban los nacimientos, matrimonios y defunciones de la nobleza y de la clase acomodada, los advenimientos, coronaciones, cumpleaños, jubileos y victorias de los monarcas, la fundación de una

²²⁶ Vid. Revard [1991: 511-518]

²²⁷ *Pindarique odes* es una de las secciones que forman su obra *Poems* (1656). Entre las composiciones de este género se pueden mencionar poemas de tema bíblico como *The 34 Chapter of the Prophet Isaiah* y *The Plagues of Egipt*, o elogios, como el dedicado a Hobbes.

²²⁸ Para la oda en Inglaterra, *vid.*, entre otros, Highet [1978: 375-385] y Garrison [1975].

sociedad, el anuncio de un invento, la construcción de un edificio público, cualquier acontecimiento cívico que expresara la pompa y circunstancia de la época.

Esto concuerda con lo que el editor González de Salas explica su discurso preliminar a la canción pindárica de Quevedo recogida en la *musa Clío*:

Advierto ya, pues, en su cualidad ser para este género de canciones la materia más oportuna los elogios, encomios y alabanzas, y, en suma, toda celebración de virtudes y hechos ilustres. De esta doctrina es plenario testimonio enteramente Píndaro, pues sus canciones todas no son otra cosa sino estas alabanzas [Quevedo, 1969-1981: 99-101].

De los dos modelos clásicos de la oda, el pindárico y el horaciano, fue este último el que se impuso en la literatura española²²⁹. No obstante, la influencia del autor griego está presente en poetas como fray Luis de León y Fernando de Herrera, cuyas odas de tono patriótico se acercan al epinicio pindárico²³⁰. La composición “De una madre nacimos” de Quevedo supuso el primer intento de adaptación a la literatura española de la canción pindárica con su esquema característico, según indica González de Salas:

El primero fue pues, Señor, nuestro poeta, según yo he podido averiguarlo, el que, con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos, contenida en la *strophe*, *antistrophe* y *epodos*. Así me lo significó él mismo; y contra esta oda, que aquí tiene lugar oportuno, no creo podrá ofrecerse alguna que se acredite anterior. Después vi que otro poeta castellano lo intentase, pero sin la gloria de primero inventor; y con qué acierto, de otros será el juicio [Quevedo, 1969-1981, I: 98].

4.2 La estructura de la canción “De una madre nacimos”

En la exposición teórica que precede a este poema, González de Salas afirma haber modificado su forma, tanto la distribución del contenido como el esquema versificatorio de cada estrofa²³¹:

También repitió el mismo Don Francisco en otros asuntos esta misma composición pindárica, siempre grande y sublime su genio. Si bien en esta que tenemos presente, quedó imperfecta su forma, así como todos los principios de las artes y acometimientos del ingenio humano rudos nacieron, y con la sucesiva repetición se mejoran. Y ansimismo ninguna de las obras suyas llegó a mis manos más irregular y

²²⁹ Sobre la doble raíz del género, *vid.* Guillén [1993: 152-158].

²³⁰ Para la canción “Cuando con resonante” de Herrera y las odas *Profecía del Tajo*, *A Santiago* y *A don Pedro Portocarrero* de Fray Luis, *vid.* Pérez-Abadín [1995a: 153-154 y 220-222].

²³¹ Para la disertación de González de Salas, *vid.* Candelas Colodrón [2003: 155-158].

turbada. Cuidóse, empero, no con infelicidad el restituirla; porque he pretendido que quede ya en este lugar para perfecta idea de esta estructura artificiosa, así en las partes de la cualidad y naturaleza de su composición, como en las de la cantidad versificatoria [Quevedo, 1969-1981, I: 99].

La ausencia de autógrafos y de otras ediciones no permite establecer hasta dónde llega la intervención del editor; sin embargo, es posible examinar otras composiciones de Quevedo que siguen el modelo pindárico para comprobar si se ajustan a las indicaciones teóricas que ofrece González de Salas. Esos poemas son “El instrumento artífice de muros”, que aunque figura en la lista de silvas que se inserta antes de la *musa Caliope* adopta la estructura de la canción pindárica, y el *Sermón estoico de censura moral*, silva cuya *dispositio* la aproxima a este género²³².

La estructura triádica de la canción pindárica se compone de dos estancias, la estrofa y la antistrofa, que tienen el mismo número de versos, de igual medida silábica y esquema de rimas, y una tercera, el epodo, que varía respecto a las otras. Así lo explica González de Salas²³³:

En la cantidad será necesario también advertir lo que los escoliastes griegos de Píndaro y Aristófanes nos enseñan. Dicen, pues, que la *strophe* y *antistrophe* han de constar de un mismo número de versos y de unas especies mismas, que yo llamaré igualmente ambas stancias regulares y de una propia compostura. Pero el *epodo* en todo ha de ser diferente, más conforme también a los otros *epodos* que en la misma canción se multiplicaren, como de la misma suerte será la propia medida la de las otras *strophes* y *antistrophes* [Quevedo, 1969-1981, I: 101].

El poema de Quevedo consta de dos triadas²³⁴. En consonancia con lo expuesto, la estrofa y la antistrofa primeras tienen dieciséis versos y coinciden entre sí en número de

²³² Como ha destacado Rey [1987: 245], la silva y la canción pindárica se entrecruzan en varias ocasiones dentro de la obra de este autor. De la silva “Deja l’alma y los ojos”, publicada en la *musa Melpómene*, González de Salas indica: “Esta poesía quiso figurar nuestro poeta en canción pindárica, y con esa atribución vaga por el mundo; pero tan informe en esa estructura, que pareció más acertado pensamiento, con el auxilio acostumbrado, desatarla en silva”. Otra aproximación de Quevedo al género pindárico es el poema autógrafo inacabado “No con estatuas duras”, que se encabeza con el epígrafe *strophe*.

²³³ Debido a su forma, Juan Caramuel [1668: 647] la denomina “Geryonæa Oda” en el *Primus Calamus*. Trissino había descrito de manera similar la disposición métrica de la canción pindárica en *La poetica* (1529): “Le stanzie hanno quella medesima ragione l’una con l’altra che hanno i modi ne le combinazioni; cioè che ciascuna de le stanzie dee havere quella medesima forma e quella medesima qualità e quantità di versi, che ha la prima. Benché io ad imitazione di Pindaro (il quale fa la strophe e la antistrophe simili e poi induce l’epodo diverso da loro) ho fatto canzoni le quali hanno le due prime stanzie simili di compositura a guisa di strophe e di antistrophe; e la terza diversa da esse come epodo, con la quale terza stanza si concorda la sesta; si come fa la quarta e la quinta con la prima e con la seconda; e così seguita questo ordine di tre stanzie in tre stanzie, fino che dura la canzone” [Trissino, 1970: 138].

²³⁴ Los epinicios de Píndaro son de extensión muy variable; generalmente se componen de una a cinco triadas, aunque la *Pítica* IV tiene trece. Algo similar sucede con Ronsard: doce de sus odas oscilan también

sílabas y en rima. El esquema de estas estancias se repite en la segunda estrofa y antistrofa. Asimismo, el epodo primero, de veintiún versos, se corresponde con el segundo.

Según las observaciones de González de Salas, la estructura exterior de la canción pindárica determina la organización del contenido. Esta *dispositio*, en la que prima el equilibrio y la delimitación estricta de los diversos núcleos de la composición, se aleja de la estructura de los epinicios de Píndaro, dotados de unidad interna, pero exentos de rigidez esquemática, lo que les da una apariencia de desorden que habitualmente ha destacado la crítica²³⁵:

Pero añado yo en el modo de su disposición una observación mía singular, que juzgo es la principalísima y de importancia mayor en este género de poesía. Conviene a saber: que la *strophe* contenga siempre una disposición previa del argumento que se haya de tratar en aquel ternario, sin designación de personas, y una como materia universal, y *questión*, que llamaron los retóricos antiguos *infinita*, y que significaron los mismos en la *thesis*; y luego que la *antistrophe* haya de corresponder a la *hipóthesis* retórica, particularizando el asunto y adecuándole a la materia propuesta en la *strophe*. El *epodo* ha de abrazar y comprender artificiosamente ambos institutos. Podría, pues, también decirse, para explicar más esta enseñanza, que en la *strophe* se contenga en *abstracto* el asunto, y en *concrepto*, en la *antistrophe* [Quevedo, 1969-1981, I: 100].

Cada una de las tríadas del poema de Quevedo constituye un todo en sí misma, aunque existen conexiones entre ellas. Tanto la *strophe* I como la II introducen contenidos generales que se concretan en las respectivas *antistrophes*. En la *strophe* I se exponen diversas consideraciones de carácter neoestoico acerca de la brevedad de la vida y las virtudes que deben poseer los hombres, mientras que la *antistrophe* se centra en el personaje objeto del encomio, al que se atribuyen esas virtudes y a quien se proclama superior a grandes gobernantes como Alejandro, César y Augusto. Los versos iniciales de esta estancia sirven de enlace con lo anterior: “Como vos, ¡oh glorioso/ duque en quien hoy estimación hallaron/ las virtudes, y premio generoso!” (vv. 17-19). En cuanto a la segunda tríada, la *strophe* II desarrolla un *exemplum* histórico-legendario que en la *antistrophe* II se

entre una y cinco, pero la *Ode de la paix* está formada por diez tríadas y *À Michel de L'Hospital*, por veinticuatro.

²³⁵ Vid. Pérez-Abadín [1995a: 16-17], quien afirma: “Irreductible a una forma fija, la estructura de la oda pindárica se sujeta no obstante a ciertas coordenadas. Se abre en general con un comienzo brillante –ya sea una imagen, un fragmento de sabiduría gnómica, un ruego o una invocación– enderezado a captar el interés de la audiencia. A esta sección inicial, reservada a la primera estrofa, le sucede, en la primera antistrofa o en el primer epodo, una breve referencia a la ocasión de la oda. Prosigue en la digresión mitológica, entrecerrada con rápidos comentarios sobre la técnica poética. Usualmente clausuran el poema nuevos elogios del vencedor y una reflexión filosófica o de carácter general”. Como también señala, la organización triádica se conjuga con el esquema lineal en las obras de Píndaro, en las que la cohesión se impone sobre el desorden.

pone en relación con el duque²³⁶. La presencia, respectivamente, del nombre propio “Curcio” (v. 54) y el pronombre personal “Vos” (v. 70) al comienzo de las estancias hace más patente la alternancia entre los dos términos de la comparación. Aunque la *strophe* I y la II son de carácter muy diferente, presentan elementos comunes: si en la I se alude a las virtudes cuyo cultivo distingue al hombre sabio, entre las que se encuentra el desprecio de las riquezas, en la II, el *exemplum* se refiere a un personaje que se sacrificó para salvar Roma. Por lo tanto, en ambas estancias se desarrollan comportamientos que Quevedo considera deseables para un privado.

Los *epodos* del poema no cumplen con exactitud la función que González de Salas les asigna. El *epodo* I se consagra, igual que la *antistrophe* I, al encomio del duque y desarrolla el tema, también iniciado en esa estancia, de los tratados de paz conseguidos por este, detallando las diversas naciones implicadas, por lo que cumple una función conclusiva. Sin embargo, al tratarse de un elogio de sus logros políticos, enlaza también con la tríada siguiente, ya que la comparación de Lerma con Curcio que en ella se desarrolla tiene como finalidad enaltecer su labor como valido tanto en la guerra como en la paz. El *epodo* II retoma, con un tono enfático propio de los finales, los contenidos morales de la *strophe* I, pues lleva a cabo una serie de reflexiones morales y religiosas sobre la brevedad de la vida, la muerte y la vida eterna, aunque aplicadas ya directamente al elogio del personaje. Los otros tópicos encomiásticos que aquí se exponen poseen un carácter profético con el que se remata la composición. Así pues, como se desprende de lo visto, los *epodos* tienen un valor conclusivo, pero además contribuyen a la cohesión interna del poema, uniendo su parte central y enlazando el inicio con el final, lo que se conjuga con el esquema triádico.

“El instrumento artifice de muros”, composición dedicada al músico don Jerónimo de Mata que se encuentra en la *musa Caliope*, está formada por una sola tríada. Aunque no respeta lo indicado por González de Salas sobre la coincidencia entre la *strophe* y la *antistrophe* en número de versos, naturaleza de estos y rimas, sí que se ajusta en cuanto a la distribución de la materia. Igual que en “De una madre nacimos”, la *strophe* se ocupa de

Para Suárez de la Torre [1988: 25], en los epinicios de Píndaro el vencedor objeto del elogio y el poeta constituyen el eje que condiciona la selección de motivos y la ordenación del poema.

²³⁶ González de Salas especifica: “Ejemplo da bien expreso de todo este discurso mío, el ternario primero de esta canción, cuya *strophe* universalmente discurre en la celebración de las virtudes, abstrayéndolas de toda especificación a la persona, que quiere alabar; pero luego, la *antistrophe* va ajustando todo lo antes prevenido al sujeto, cuyo es el elogio. Prestando el segundo Ternario la misma distribución y economía, y juntamente también modelo muy oportuno, de cómo se pueda variar la materia de las alabanzas y multiplicarlas con ejemplos” [Quevedo, 1969-1981, I: 100].

los contenidos universales, mientras que los específicos aparecen en la *antistrophe*. Así lo ha puesto de relieve Candelas Colodrón [1997: 216]:

En el poema a Mata la *strophe* recoge las virtudes de la música con carácter general, ejemplificadas con los lugares comunes reconocibles, mientras la *antistrophe* aplica lo dicho al caso concreto de a figura de Mata. La silva de Quevedo se ajusta con rigor al modelo de la oda pindárica en *inventio* y en *dispositio*. La *strophe* de la silva recoge el segundo término de la comparación, lo universal, lo general, establecido bajo la fórmula de los motivos mitológicos; la *antistrophe* centra el discurso encomiástico en el personaje de Mata que aparece entonces como primer término de la comparación: el verso primero de la *antistrophe* sirve de enlace: “menos que vos hicieron”.

Lo mismo que en la anterior composición, el *epodo* se aparta de lo fijado por González de Salas. En este caso, prosigue el elogio del personaje introduciendo un escenario propio de las églogas, el río Tajo, y un nuevo destinatario, Amarylis. Como Candelas Colodrón [1997: 216] observa, “para que en ellos se vea reflejada la magnitud y excelencia de su ejecución musical”.

La silva *Sermón estoico de censura moral*, de la *musa Polimnia*, no posee la división tripartita que caracteriza a la canción pindárica; sin embargo, como destaca Rey [1987: 245-247], presenta una alternancia similar a la que se produce entre estrofa y antistrofa²³⁷, por lo que se puede hablar de contaminación entre ambos géneros:

Tal vez encontró ahí la sugerencia para distribuir la materia del poema en dos tiempos, que se reiteran regularmente a lo largo de ocho dualidades. En cada uno de esos primeros tiempos (lo que equivaldría a la *estrofa*) el hablante apostrofa a quienes se comportan inmoderadamente, mientras que en un segundo tiempo (el equivalente a la *antistrofa*) invoca a Clito, indicándole la recta vía. Exposición alternante de vicios y virtudes, con el correspondiente cambio de destinatario.

Como se puede observar, la *dispositio* que González de Salas describe con relación a “De una madre nacimos”, caracterizada por el movimiento de lo general a lo concreto, se repite en estas otras composiciones de Quevedo.

²³⁷ Vid. también Candelas Colodrón [1995: 324-325].

III. *CLÍO* EN EL MARCO HISTÓRICO Y BIOGRÁFICO DE QUEVEDO

Los acontecimientos contemporáneos, políticos y cortesanos, están presentes de una forma destacada dentro de la obra de Quevedo, tanto en prosa como en verso. En cuanto a la prosa, aunque las referencias al contexto histórico se encuentran en obras de todo tipo, son especialmente destacadas en las sátiras lucianescas, en las que Quevedo se ampara en las convenciones del género para presentar sus opiniones, y en los escritos políticos. Muchos de estos últimos tienen un marcado carácter circunstancial, pues, además de tratar sobre sucesos y personajes coetáneos, fueron escritos a raíz de un hecho concreto¹. Algunos, incluso, como la *Execración contra los judíos*, se redactaron en un breve período de tiempo, al calor de las circunstancias².

Dentro de su producción en verso, las composiciones más relacionadas con la actualidad son las que se encuentran recogidas en las *musas* I y II³, ya que las fúnebres glorifican la muerte de reyes, nobles, militares y altos funcionarios, mientras que la mayor parte de las de *Clío* se refieren a sucesos cortesanos y bélicos, o bien a la política exterior. Algunos poemas pertenecientes a otras *musas* tratan en tono jocoso hechos contemporáneos, similares a los que se glorifican en estas dos, como la boda de Felipe IV (“A la sombra de unos pinos”) o juegos de toros y cañas (“Florís, la fiesta pasada”, “Sola esta fiesta en mi vida”⁴).

Los poemas de *Clío* deben ser vistos, por lo tanto, no solo con relación a otros en los que prime el carácter laudatorio, sino también a los textos, en prosa y en verso, donde el autor refleja la realidad contemporánea. Asimismo, por su contenido, estas composiciones están especialmente conectadas con la literatura de noticias de la época: las relaciones de sucesos y las cartas que se ponían en circulación con intención informativa se refieren a acontecimientos similares a los que se conmemoran en esta *musa* [Ettinghausen, 1994: 38-39]. Como es lógico, en el epistolario de Quevedo también aparecen alusiones a sucesos de carácter político y a actos públicos propios de la vida en la corte como

¹ La ocasionalidad no solo es apreciable en obras como las que Rey [1993: 257] denomina “literatura quevediana de actualidad”, sino también en tratados doctrinales como *Política de Dios*. Según señala este crítico [1993: 258], la dedicatoria a Felipe IV en la primera edición convierte a esta obra en un memorial dirigido al monarca que ocupa el trono español en 1626.

² Vid. Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera [1996: xxii].

³ Ettinghausen [1994: 38-39], quien resalta la conexión de los escritos de Quevedo con los sucesos contemporáneos, ha puesto esto de relieve. Para la datación de los poemas de *Melpómene*, vid. Llamas Martínez [2017: 19-21].

⁴ Por otra parte, un hecho coetáneo puede también aparecer de manera secundaria, como pretexto para la reflexión moral o la expresión del sentimiento amoroso. Es el caso de los sonetos “Cuando la Providencia es artillero” y “Salamandra frondosa y bien poblada”.

espectáculos, cacerías, fiestas o viajes reales⁵. Por ello, nos han llegado testimonios de algunos de los que son tratados en estos poemas a través de relaciones impresas o manuscritas, e igualmente se pueden encontrar referencias a sus protagonistas en las cartas de Quevedo.

Debido a todo esto, al igual que ocurre con las obras en prosa lucianescas o las de tema político, no es posible la total comprensión de los textos de *Clío* sin la explicación de los hechos y del contexto histórico al que hacen referencia. Por tratarse en su mayoría de una poesía ocasional, de la misma manera que es conveniente conocer detalles concretos acerca de los personajes, objetos y acontecimientos a los que en ella se aluden, es también importante tener noticia de la situación personal del autor en el momento de la redacción y enmarcar esta dentro de su trayectoria. Estos son los objetivos del presente capítulo, alejados tanto de un estudio puramente histórico como de un perfil biográfico de Quevedo, algo de lo que se han ocupado numerosos autores desde Tarsia⁶.

A causa de los puestos desempeñados por sus abuelos y padres al servicio de la familia real, Quevedo estuvo desde sus primeros años inmerso en el ambiente cortesano⁷. Asimismo, a lo largo de su vida se relacionó con importantes personajes públicos y tomó parte activamente tanto en la vida política como en la de la corte. No es extraño, por lo tanto, que escribiera poesía encomiástica y circunstancial, ni tampoco que la mayoría de los destinatarios pertenezcan a las más altas esferas. Además de su posición dentro de la corte, que le exigiría este tipo de homenajes a la figura real y la celebración de actos relacionados con la monarquía, Quevedo cultivó este campo poético, de tanta importancia en su época, al igual que tocó una gran variedad de temas y géneros en su obra en verso y prosa.

Sin embargo, frente a otros escritores como Góngora, su producción poética de este carácter es bastante limitada, sobre todo si se compara la extensión de *Clío* con la de las *musas* restantes. Esto puede explicarse si se tienen en cuenta sus ambiciones políticas y su trayectoria personal: Quevedo aspiró a jugar un papel importante dentro de la escena

⁵ Ettinghausen [1994] y Sánchez Sánchez [1993; 1994] han destacado la implicación de Quevedo en la transmisión de novedades, así como el carácter noticiero de buena parte de sus cartas. Como esta última señala [1993: 295; 1994: 162-163], en muchas de ellas Quevedo adopta conscientemente una actitud similar a la propia de las gacetas públicas.

⁶ Rigurosas investigaciones como las de Riandière La Roche [1986; 1993] y Jauralde Pou [1998a] han colaborado en la creación de un perfil del escritor que se aparta de las anécdotas y leyendas que caracterizaron la mayor parte de sus biografías. Jauralde Pou [1998b] llama la atención acerca de los poemas escritos por Quevedo sobre Madrid, en los que refleja lugares y acontecimientos de la corte, y cómo solo se pueden entender desde el Madrid de esos años.

⁷ Sobre la infancia del escritor en Palacio y la situación de su familia, *vid.* Jauralde Pou [1998a: 30-43, 65-88].

política, en la que intentó tomar parte tanto en persona como a través de sus escritos, con los que pretendió influir en el gobierno del país⁸. Obras como *Política de Dios o Lince de Italia o zahorí español* son análisis de la situación contemporánea dirigidos al rey con el fin de aconsejarle sobre su actuación, bien en forma de tratado, bien como memorial, mientras que *El chitón de las tarabillas*, una defensa de las medidas económicas de Olivares, sirvió de propaganda de su gestión. Por lo tanto, sus intereses lo alejaron del papel de poeta de corte y lo orientaron a desempeñar un servicio al Estado. Asimismo, otro factor que probablemente contribuyó a que su poesía encomiástica no fuera especialmente abundante es que plasmó su adhesión al monarca y al valido, así como el elogio de estos, a través de obras en prosa de diferente carácter⁹ y de poesía no propiamente panegírica, como la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos*. Hay que tomar también en consideración que, para atraerse la protección o las simpatías de personajes influyentes, contó además con la dedicatoria de sus escritos. En cuanto a sus opiniones sobre política exterior y su concepción de la monarquía, contenidos también presentes en *Clío*, los desarrolló por extenso en su producción en prosa.

Centrar los poemas de *Clío* dentro del panorama contemporáneo supone en parte establecer su datación, un problema que también afecta al resto de la poesía de Quevedo. En la mayoría de los casos se carece de evidencias externas que la certifiquen plenamente, como que los poemas formen parte de una obra publicada o de un manuscrito fechado¹⁰. Sin embargo, por tratarse en general de obras que hacen referencia a una situación histórica concreta y que debieron de ser escritas al poco tiempo de suceder los acontecimientos que celebran, es posible llegar a aproximar su momento de redacción a partir del contenido¹¹ o, al menos, fijar el *terminus a quo* o bien el *terminus ad quem*. Este es el principal criterio que se ha seguido aquí, sin contemplar posibles reelaboraciones posteriores.

Partiendo de esta base, se pueden datar algunas composiciones cuando se sabe con certeza la fecha ya sea del suceso al que se refieren, ya sea de la realización o de la donación de la obra de arte a la que van dedicadas: así ocurre con los sonetos I, II, VII, XIII, XIV, XIX y XXII, y con las dos silvas. En otros casos, como en los sonetos V, VI y X, no se

⁸ Para sus tratados políticos y memoriales, *vid.* Rey [1993; 2012; 2015].

⁹ Como, por ejemplo, las alabanzas a Felipe IV en el *Sueño de la muerte* y tanto a este como a Olivares en *Grandes anales de quince días*. Esta última obra, igual que la pieza teatral *Cómo ha de ser el privado*, le permitió ejemplificar en ambos personajes el monarca y el valido ideales.

¹⁰ Solo en el caso de los sonetos XI y XII y en las versiones variantes del VIII y del IX.

¹¹ Así lo hace Crosby [1967], quien, al tiempo que intenta fecharlos, aporta numerosos datos que contextualizan muchas de las poesías de Quevedo. Se ha tenido en cuenta la labor de datación realizada por este y por Blecua [1969-1981] en su edición de la poesía quevediana (más completa y rigurosa que la ofrecida por las ediciones de Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo [1897-1907] y, sobre todo, Astrana Marín [1932]), así como las puntualizaciones de Arellano y Roncero [2001a].

conoce la fecha concreta de lo conmemorado en los poemas, pero es factible localizarlo dentro de unos límites temporales, lo que permite una datación aproximada. Asimismo, los sonetos XV y XXI y la canción pindárica, que no se refieren a un suceso particular, se pueden situar dentro de un período gracias a los hechos que se mencionan o a datos relacionados con los personajes. En cuanto a los poemas IX, XVI, XVII, XVIII y XX, de marcado contenido político, es posible identificar el momento histórico al que se refieren, si bien en ocasiones con dificultad, como en el caso del soneto XVI, por su carácter alegórico. Los únicos que ha sido imposible datar según estos criterios y tan solo se han encuadrado en el reinado de Felipe IV, son el soneto XXIII, dedicado a un juego de cañas en que participa este monarca, pues no ofrece ningún dato concreto que permita localizar el acontecimiento, y el XXIV, una exhortación a la guerra carente de alusiones directas al contexto histórico. Además, hay que considerar aparte los sonetos III, IV, VIII y XXV, en tanto composiciones no circunstanciales.

Como se desprende de lo expuesto, los poemas que forman *Clío* no se localizan en un momento determinado, sino que fueron escritos a lo largo de la vida de Quevedo. Puesto que aquí se pretende el estudio de las composiciones en cuanto a sus alusiones a las circunstancias históricas, políticas y relativas a la corte, se han agrupado según se inscriban en la época de Felipe III (1598-1621) o de Felipe IV (1621-1665).

1. LAS COMPOSICIONES NO CIRCUNSTANCIALES

Aunque los poemas de *Clío* de tipo no ocasional están integrados en el conjunto debido a su carácter laudatorio y a los personajes a los que se dirigen, no se relacionan directamente con el contexto histórico en el que fueron compuestos. Por lo tanto, quedan algo alejados de este estudio, pues su análisis no contribuye a una visión del momento contemporáneo a su redacción, ni pueden ser fechados de la misma manera que el resto de las composiciones. Sin embargo, conviene hacer algunas apreciaciones sobre ellos.

Solo existen testimonios externos que sirven para aproximar la datación en el caso del soneto VIII, “Tú solo en los errores acertado”, dedicado a Mucio Escévol. Una de sus versiones variantes está incluida en el *Cancionero antequerano*, recopilado por Ignacio de Toledo y Godoy hacia 1627-1628, como indica Crosby [1967: 168], fechas que sirven de *terminus ad quem* para esa versión. Si se tiene en cuenta lo expuesto por Blecua [1969-1981, I: 421], para quien la redacción última del soneto es la que se encuentra en el

manuscrito 83-4-39 (actual 57-4-39) de la Biblioteca Capitular y Colombina, muy próxima a la del *Cancionero*, se debe situar la editada en *El Parnaso* en una fecha anterior a las mencionadas, ya que se trataría de una versión primitiva. En cuanto al otro soneto dedicado a un personaje histórico, el XXV, “Faltar pudo a Scipión Roma opulenta”, solo puede señalarse que, puesto que parece haber servido de base para la escritura del XIII, “Faltar pudo su patria al grande Osuna”¹², debe de ser anterior a este, del que no se puede precisar más que fue escrito tras la muerte del duque en 1624.

La redacción del soneto III, “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!”, ha sido enmarcada con frecuencia en un contexto biográfico. Astrana Marín [1945: 247-248] considera que fue a raíz de su visita a Roma en 1617, como enviado de Osuna ante Paulo V, cuando Quevedo descubrió la obra de Du Bellay, y que escribió el poema entonces, o poco después¹³. En la edición de Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo [1897-1907, II: 273-274] se fechan este soneto y la silva “Esta que miras grande Roma ahora” en ese mismo año, y también Blecua [1963: XXXII] plantea la posibilidad de que ambos poemas daten de esta época, lo mismo que Jauralde Pou [1998a: 349-350]. No obstante, aunque su experiencia personal influyó sin duda en la creación del poema, la falta de evidencias externas que confirmen la fecha, junto con su entroncamiento en una tradición poética de amplio cultivo, la de las ruinas, no permiten aceptarla sin más¹⁴.

La última de las composiciones de este grupo, el soneto IV, “Las selvas hizo navegar, y el viento”, dedicado a una estatua de Carlos V, puede considerarse en cierta medida más próximo al panorama histórico contemporáneo a su autor que las demás. Según señala Crosby [1967: 67-68], se trata de la escultura conocida como “Carlos V dominando el Furor”, obra del italiano Leone Leoni¹⁵. Encargada por el emperador en

¹² Vid. Crosby [1967: 45]. Roig Miranda [1989: 239-241] sugiere también que el soneto a Escipión precede en el tiempo al de Osuna, ya que los versos iniciales de esta última composición parecen más elaborados estilísticamente. Puesto que las otras alusiones al personaje romano en la obra de Quevedo aparecen en la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, escrita a partir de 1632, y en *Las cuatro fantasmas de la vida* (1635), esta autora opina que sería posible situar el soneto XXV en la década de 1630 y apunta que el XIII pudo haber sido compuesto alrededor de 1635 y no inmediatamente tras el fallecimiento de Osuna. Sin embargo, basándose en los rasgos de estilo, Roig Miranda [1989: 447-448] sitúa ambas composiciones entre 1640-1645. Posteriormente, Roig Miranda [2001] ha considerado imposible afirmar cuál soneto es anterior a partir del estudio estilístico.

¹³ No obstante, en la edición de su obra poética [1932: 500] lo sitúa en 1630.

¹⁴ Esta es también la opinión de Juárez [1990: 134]. De todas formas, cabe destacar que “Esta que miras grande ahora” es una de las silvas recopiladas en el manuscrito XIV E46 1448 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, anterior a 1623 [Candelas Colodrón, 1997: 63]. Para ubicar este poema en la tradición de las ruinas, véase Fucilla [1955: 74-75; 1963: 28].

¹⁵ Los datos sobre esta obra y su ubicación proceden de Barrón [1908: 199-201], Coppel Areizaga [1994] y Sancho [1994]. Como recoge Barrón y recuerda también Crosby, la figura que aparece a los pies de Carlos V fue denominada “El turco prisionero” en un inventario de Palacio de 1608, e identificada por Vicente Carducho [1979: 437] con la Herejía.

1549, la figura principal se fundió en Milán en 1551, aunque fue el hijo de Leone, Pompeo, quien terminó el conjunto en Madrid en 1564, fecha que figura en su base. Tal y como se dice en el epígrafe del soneto, la estatua estuvo en Aranjuez¹⁶, en el Jardín del Rey del Palacio Real, donde llegó bien en 1620 por orden de Felipe III, bien en 1622, al inicio del reinado de Felipe IV¹⁷; posteriormente, en 1634, se envió junto a otras al palacio del Buen Retiro¹⁸. Aunque no existen pruebas que lo corroboren, la referencia precisa a Aranjuez podría ser un indicio de que el poema fue compuesto antes de su traslado, en el caso de que el epígrafe se deba al propio Quevedo o de que González de Salas se basara en anotaciones del escritor¹⁹.

Por otra parte, aunque el poema está dedicado a los éxitos militares del emperador, pertenecientes a una época anterior, y a pesar de la reflexión moral que predomina en él, podría verse en su contenido una alusión, aunque indirecta, a la situación política española de la que Quevedo fue testigo. El soneto se refiere a los principales conflictos en los que tomó parte Carlos V²⁰, para el escritor modelo del rey guerrero, además de aludir a su importante política naval²¹: las luchas contra los protestantes en el territorio imperial (vv. 5-6)²²; contra berberiscos y turcos en África (v. 7)²³ y en las fronteras del Imperio (v. 12)²⁴;

¹⁶ *Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*. Carducho explica en los *Diálogos de la pintura* (1633): “de las bóvedas se sacaron algunas estatuas antiguas y modernas, dellas se llevaron a Aranjuez, y dellas se pusieron en el jardín del parque: entre las cuales estaba el retrato del invicto Carlos V y a sus pies la heregía, de bronce de mano del famoso León Leoni, a quien el mismo Emperador honró con el hábito de Santiago, esta hecha con tal artificio que se desarma el pecho y el espaldar, y todas las demas piezas, con singular excelencia, grabadas: esta sí en el jardín regalado de Aranjuez” [Carducho, 1979: 437].

¹⁷ Coppel Arcizaga [1994: 104] señala la primera fecha; para Sancho [1994: 67-70], fue una de las esculturas enviadas por Felipe IV dentro de un programa iconológico de significado político-dinástico.

¹⁸ *Id.* también Brown y Elliott [1981: 115]. En la *Silva topográfica* que Manuel de Gallegos dedica al Buen Retiro, publicada en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro* (1637), se menciona esta escultura: “Esta plaça primera/ (donde Carlos en bronce retratado/ se ve de inmensos ojos admirado)/ desea para esfera/ el bélico Luzero;/ para que compañero,/ en termino sucinto,/ sea el quinto planeta a Carlos Quinto” (vv. 55-73) [Gallegos, 1940].

¹⁹ Muchos de los epígrafes y subepígrafes de los poemas de *Clío* aportan datos acerca de quién es el personaje celebrado, o sobre el acontecimiento al que se refieren. La ausencia de indicaciones en algunos podría explicarse porque también faltaran en los papeles de Quevedo; del mismo modo, es posible que las referencias más precisas, como la de este soneto, se deban a él. Alonso Veloso [2012: 109-110] es de esta opinión.

²⁰ Para el reinado del emperador se ha consultado especialmente Fernández Álvarez [1966]. Para las referencias históricas de este soneto, *vid.* también Roncero [2000b: 251-252], así como Schwartz y Arellano [1998: 11-13 y 91-92].

²¹ Dirigida principalmente al dominio del Mediterráneo, supuso el enfrentamiento con berberiscos, turcos y franceses (*vid.* O'Donnell [2000]). En la 68 de sus *Empresas políticas*, Saavedra Fajardo llama la atención acerca del papel clave de la navegación para la supremacía militar y pone como ejemplo los consejos de Carlos V a su hijo.

²² Desde su coronación, el emperador se enfrentó al avance del cisma luterano en Alemania en sucesivas campañas, pero fueron especialmente señaladas las realizadas contra la Liga de Esmalcalda en el Danubio y el Elba (1546-1547), que remataron con la victoria de Mühlberg. Este hecho de armas habría inspirado el soneto de Herrera “Do el suelo orrido el Albis frío baña” y, tal vez, el de Acuña “Ya se acerca, Señor, o ya es llegada” (*vid.*, para este último, Díez Fernández [2011]).

contra Francia, que se desarrollaron principalmente en Italia y dentro de las cuales se inscribe el saqueo de Roma en 1527 (vv. 9-10)²⁵, realizado por mercenarios a las órdenes del condestable de Borbón; y las revueltas (v. 11) de las Comunidades (1520-1521) en Castilla y de las Germanías (1520-1522) en Valencia y Mallorca, que se iniciaron tras la partida de España de Carlos V para ser coronado emperador²⁶.

Todo esto guarda algunas similitudes con el panorama español desde finales del reinado de Felipe III y durante el de Felipe IV: el compromiso de ayuda a la rama austriaca de los Habsburgo llevó a España a intervenir plenamente en los enfrentamientos con los protestantes en Europa central a partir de los últimos años de Felipe III, a lo que se unió, tras la expiración de la Tregua de los Doce Años en 1621, la lucha contra los holandeses, considerados herejes y súbditos rebeldes a su señor. Con respecto a los turcos, los conflictos marítimos en el Mediterráneo continuaron con ambos monarcas²⁷, aunque con menor intensidad. Asimismo, el recuerdo de la amenaza que estos constituyeron durante la época de Carlos V podría suponer una alusión a la acción protectora que España desarrolló

²³ La ofensiva de mayor éxito fue la realizada contra los berberiscos y la alianza franco-turca en 1533-1535, en la que fue tomada la fortaleza de La Goleta, se derrotó al corsario Barbarroja y se conquistó Túnez. Arellano y Roncero [2001a: 12 y 60-61] interpretan que los versos 7-8 son una alusión al sofocamiento de la rebelión de los moriscos valencianos en 1525-1526; Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 152] apuntan que podrían entenderse de manera más general, en relación con el sometimiento del pueblo musulmán tras las victorias de Carlos V.

²⁴ Hungría fue el principal objetivo de Solimán el Magnífico en Europa, para cuya conquista llevó a cabo varias expediciones: Viena resistió el asedio de los turcos en 1529 gracias a las tropas que Carlos V envió tras la firma de la paz de Cambrai con Francia. Ante un nuevo ataque en 1532, Carlos V estableció una tregua con los protestantes y acudió en persona a la defensa de la ciudad con un importante ejército; Solimán desistió sin presentar batalla y el emperador entró en Viena en septiembre de ese año. *Vid.* Fernández Álvarez [1966: 387-389] y, para su evocación poética en la égloga II de Garcilaso, Ramajo Caño [1996] y Morros [2008]. Quevedo recuerda estos acontecimientos en *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*: “¿No obligaron con doscientos mil hombres, muchos menos en número, a que rehusase la batalla que le ofrecía el César a Solimán, terror de la Europa” [Quevedo, 2005g: 492] y también se mencionan en una obra que se le ha atribuido, *La sombra del Mos de la Forza* [Quevedo, 1992c: 1033b]. No hay que descartar que en los versos 5-6 del soneto haya también una referencia al freno del avance turco por las cuencas del Danubio gracias a la acción de las tropas imperiales.

²⁵ Francia había firmado con Venecia, Milán y el papa Clemente VII la Liga Clementina contra Carlos V. Quevedo parece justificar el suceso elogiando el valor mostrado en el ataque y aludiendo al descontrol (“desorden”) que ocasionó en las tropas imperiales la muerte de su comandante, el condestable de Borbón, como también aparece en el breve retrato de Carlos V de *Grandes anales de quince días*: “los desórdenes de su ejército saquearon a Roma” [Quevedo, 2005b: 110]. Argumentos similares se encuentran en *Historia del emperador Carlos V*, del cronista real Pedro Mexía [1945: 464-465]. La propaganda imperial interpretó el suceso desde un punto de vista providencialista, presentando a Carlos V como ejecutor del castigo divino sobre la curia papal corrupta, como se puede ver en *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de Alfonso de Valdés.

²⁶ El término “rumor” se emplea con el significado de ‘sublevación, revuelta’ en el cuadro XXXI de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* [Quevedo, 2003b: 710] o en *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII* [Quevedo, 2005d: 296 y 300].

²⁷ La expulsión de los moriscos bajo Felipe III (1609-1610), que se justifica en obras como *El coloquio de los perros* y la segunda parte del *Quijote* (II, 54), está relacionada con las expediciones en el norte de África y en las islas del Mediterráneo central: la costa berberisca y Malta (1611), Túnez (1612) y Marruecos (1614). *Vid.* Stradling [1992: 80-82].

en Italia y que legitimó su presencia allí²⁸. Este territorio se mantuvo como un lugar de importancia capital en la política exterior española. Como se verá con relación a otras composiciones de *Clío*, las tensiones con Francia y el papado fueron frecuentes a lo largo del reinado de Felipe IV²⁹, por lo que es posible que la referencia al saco de Roma apunte también a fricciones contemporáneas. La subordinación a la autoridad de la Corona de los reinos no castellanos de España, con el fin de mantener la unidad, supuso también una preocupación constante para este monarca desde los primeros años³⁰.

2. POEMAS REFERIDOS AL REINADO DE FELIPE III

Con excepción del soneto dedicado al poeta Luis Carrillo, los poemas de *Clío* pertenecientes a este período se refieren a tres de los personajes públicos más destacados: el propio rey, su valido y el duque de Osuna. Como es bien sabido, Quevedo mantuvo un estrecho contacto con los dos últimos, quienes tuvieron un gran peso en el desarrollo de su trayectoria profesional y personal.

El soneto XXII, “Sea que, descansando, la corriente”, posiblemente el de fecha de redacción más temprana, tiene por objeto la custodia de cristal entregada por el duque de Lerma al convento de San Pablo de Valladolid. Como Crosby indica [1967: 99-100], la donación se realizó cuando este y su mujer, Catalina de la Cerda, tomaron posesión del patronazgo de dicho convento, el 23 de diciembre de 1600³¹. Por lo tanto, esta fecha debe tomarse como *terminus a quo* del poema y hay que considerar que es probable que este se compusiera poco después del hecho, para conmemorarlo, aunque fuera modificado más tarde³². La obtención del patronazgo de este convento, al igual que el del monasterio de Santa María de Belén, así como las obras emprendidas para engrandecer estos edificios y

²⁸ Sobre esto, *vid.* Fernández Álvarez [1997: 135-138], quien pone de manifiesto cómo esa justificación perdió valor después de Felipe II, con el debilitamiento del Imperio turco.

²⁹ No hay que olvidar que en una obra como *Carta del rey don Fernando el Católico*, dedicada a Baltasar de Zúñiga en 1621, Quevedo afirma la preeminencia de la autoridad del rey sobre la del papa en cuestiones políticas y de jurisdicción territorial.

³⁰ *Vid.* Elliott [1990a: 202-212].

³¹ Los datos acerca de San Pablo y las demás posesiones de Lerma en Valladolid proceden de Martí y Monsó [1898: 247-270] y Cervera Vera [1967: 21-248], fuentes también consultadas por Crosby. *Vid.* igualmente Palomares Ibáñez [1970] y Vallejo González [2017: 240], quien especifica que en el libro Becerro del convento se menciona “la otra primorosa custodia colocada en el altar mayor traída de Milán y alabada por D. Francisco de Quevedo en un soneto”.

³² Jauralde [1998a: 128] apunta que, dados los cultismos que aparecen en él, el soneto debió de ser muy retocado por el autor. Como ya se ha referido, Blecua [1969-1981, I: 318] supone que la versión de *Las tres musas* fue la primera, frente a la de *El Parnaso*.

la adquisición de numerosas propiedades en la ciudad de Valladolid³³ fueron parte de las medidas tomadas por el duque con el fin de favorecer el asentamiento de la corte en dicha ciudad y, al mismo tiempo, hacer patente su posición de poder; paralelamente, llevó a cabo grandes obras en su villa ducal de Lerma. El duque mostró una especial predilección por San Pablo, cuya capilla mayor eligió como lugar de enterramiento para su mujer y para sí mismo³⁴, y a donde trasladó los restos de otros miembros de su familia. El soneto de Quevedo cumple la función de manifestar públicamente la grandeza del valido, la misma finalidad que este perseguía a través de sus numerosas donaciones al convento.

La relación del escritor con Lerma y su círculo fue muy estrecha desde su juventud: no solo la llegada del duque a la privanza contribuyó al progreso de su familia dentro de palacio³⁵, sino que su madre, fallecida en una fecha próxima a la del suceso conmemorado en el soneto XXII, lo dejó en su testamento bajo el amparo de la duquesa³⁶. Asimismo, Quevedo menciona en su epistolario que debía su vida a esta dama³⁷, afirmación que ha sido conectada por sus biógrafos con un poco conocido episodio sucedido en 1599, a resultas del cual sufrió persecución por parte de la justicia, lo que requirió la intervención de la mujer del valido³⁸. Hay que situar este poema en los comienzos de la actividad literaria de Quevedo, hacia la época en que se trasladó a Valladolid, siguiendo a la corte³⁹.

Otra composición muy temprana es “Escondida debajo de tu armada”, la versión del soneto IX publicada en las *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (1605). Aunque no se encuentra dentro del conjunto de *Clío*, interesa no solo por tratarse de una variante de ese soneto, sino porque se refiere a la acción exterior de la monarquía hispánica durante el reinado de Felipe III, diferente, por consiguiente, del panorama que se

³³ En las proximidades de San Pablo estaba situado un conjunto de casas que el valido compró entre 1600 y 1601, con la intención de asegurarse un emplazamiento privilegiado en la nueva capital. También adquirió la Huerta de la Ribera y fundó el monasterio de San Diego.

³⁴ Pompeyo Leoni realizó para ellos sendas estatuas orantes. *Vid.* también Crosby [1967: 105].

³⁵ Así lo ha puesto de relieve Jauralde Pou [1998a: 105], quien señala que el nombramiento de la madre de Quevedo como “dueña de retrete” de la reina coincide con el inicio del valimiento.

³⁶ *Vid.* Jauralde Pou [1998a: 121-123]. María de Santibáñez murió el 7 de diciembre de 1600.

³⁷ En una carta al duque de Medinaceli dice, refiriéndose al II duque de Lerma: “Yo, como criado de vuecelencia y sumamente apasionado del difunto; y porque le debo la vida a su agüela, tía de vuecelencia, y su padre me dio el hábito en su convento” [Quevedo, 1946: 378; carta CLXVI].

³⁸ *Vid.* Jauralde Pou [1998a: 108]. Astrana Marín [1945: 61] identifica el hecho con una conocida anécdota, el supuesto duelo que Quevedo mantuvo por defender el honor de una mujer, abofeteada en una iglesia, mientras que López Ruiz [1991: 74-75, 188-190] se inclina a suponer su implicación en los duelos mantenidos por el duque de Osuna en Alcalá. Quevedo dedicó varios sonetos a la muerte de Catalina de la Cerda: “Si con los mismos ojos que leyeres”, “Aqueste es el poniente y el nublado”, “Yace debajo desta piedra fría” y “La que de vuestros ojos lumbre ha sido”. *Vid.* Crosby [1967: 102-106].

³⁹ Jauralde Pou [1998a: 128-130] menciona otras composiciones circunstanciales escritas en esos años para personajes de la nobleza y para preliminares de libros ajenos.

plasma en el poema de *El Parnaso*, dedicado a Felipe IV⁴⁰. Al estar recogida en la obra mencionada, hay que localizar su redacción antes del 20 de septiembre de 1603, fecha que consta en su dedicatoria⁴¹.

El soneto refleja la situación en la que se encontraba la Corona española en el terreno militar. En la etapa final de Felipe II se produjo un aumento de los frentes bélicos⁴², que se mantuvieron en los primeros años de su sucesor: aunque la paz con Francia se firmó el mismo año de la muerte del monarca (Tratado de Vervins, 1598), España estaba en conflicto con las provincias rebeldes de Flandes desde 1572, recrudescido a partir de 1577, con Inglaterra desde 1585, y con los turcos. Estos dos últimos son los que se mencionan en el poema de Quevedo: los turcos y sus aliados del norte de África representaron desde la época de Carlos V un peligro constante para la navegación en el Mediterráneo, en especial los piratas de Argel; en cuanto a los ingleses, además de los asaltos de corsarios a barcos españoles, cabe destacar los ataques a Lisboa en 1589 y a Cádiz en 1596.

El inicio del reinado de Felipe III supuso la intensificación de las hostilidades; el soneto de Quevedo, acorde con el momento en que se escribió, anima al nuevo rey en sus esfuerzos bélicos. Sin embargo, los resultados fueron negativos: la expedición a Irlanda (1601) fracasó, y los ataques a Argel planeados en 1601, 1602 y 1608 no se llevaron a cabo. La lucha con Inglaterra finalizó con la firma de la paz en 1604 a la que se alude en la canción pindárica dedicada al duque de Lerma, mientras que los enfrentamientos marítimos con turcos y berberiscos prosiguieron a lo largo del reinado⁴³.

La canción pindárica “De una madre nacimos” contrasta con el poema anterior y muestra el cambio en la política española, obligado por la prolongación de los conflictos y por la crisis económica que esto produjo. Se hizo necesario un período de cese de las actividades bélicas para reponer las fuerzas, especialmente en la lucha contra las Provincias Unidas, pues a pesar de éxitos como la toma de Ostende (1604), el mantenimiento del ejército suponía un coste considerable. Como señala Crosby [1967:

⁴⁰ Para el contexto histórico de ambos sonetos, *vid.* también Roncero [2000b: 257-258].

⁴¹ *Vid.* Crosby [1967: 157] y Blecua [1969-1981, I: 422]. Para los poemas de Quevedo publicados en esa antología, *vid.* Molina Huete [2003: 150-158]. Como esta autora pone de relieve, el soneto, que carece de epígrafe o dedicatoria en *Flores de poetas ilustres*, está situado cerca de otras composiciones del escritor en las que el motivo del mar se recrea de diversas maneras.

⁴² Para el final del reinado de Felipe II y la política exterior de Felipe III, *vid.* Parker [1986: 155-206], Stradling [1992: 43-117] y Elliott [1990a: 69-86].

⁴³ Stradling [1992: 64, 80-82] resalta que las firmas de los tratados con Inglaterra y con las Provincias Unidas supusieron un cambio de orientación en la política, que se centró en la hegemonía en el Mediterráneo.

108-109], las referencias en el *epodo* 1⁴⁴ a los tratados firmados con Inglaterra (vv. 10-11) y Francia (vv. 12-15), a la embajada del rey de Persia (vv. 1-9) y a una próxima paz con Holanda (vv. 16-21) permiten fijar la redacción del poema con posterioridad al 29 de agosto de 1604, fecha del pacto con Inglaterra, que fue pregonado en Valladolid el 21 de noviembre⁴⁵, y antes de la Tregua de los Doce Años, concertada el 9 de abril de 1609, de la cual llegó noticia a España el 28 de dicho mes⁴⁶. El poema sigue mostrando la cercanía de Quevedo al círculo de Lerma; en estos años⁴⁷, el escritor, que se trasladó a Madrid con la corte a principios de 1606, se inició con poca fortuna como tratadista político con el *Discurso de las privanzas* e intentó encontrar la protección de personajes próximos al poder como el conde de Lemos, Presidente de Indias y yerno del Duque de Lerma, mecenas de escritores como Cervantes y Lupercio Leonardo de Argensola, a quien dedicó el *Sueño del Juicio final* y el *Alguacil endemoniado*.

La composición exalta la gestión de Lerma, al cual presenta como principal artífice de lo que se ha llamado la *Pax Hispanica*, el período de relativa paz que se prolongó hasta 1618, cuando se produjo la intervención española en ayuda de los Habsburgo austríacos en Bohemia y Hungría al inicio de la Guerra de los Treinta Años. Junto con las cualidades del valido, el poema subraya el éxito de su política pacifista⁴⁸. La embajada del sha de Persia, Abbas el Grande, se inscribe dentro de la lucha que esta nación mantuvo con el Imperio otomano entre 1578-1590 y que retomó en 1603, para lo que buscó el apoyo de la Casa de Austria. Este enfrentamiento benefició a la lucha que los Habsburgo austríacos mantenían en Hungría central y Rumanía, al abrir un nuevo frente⁴⁹. La firma de la paz con Inglaterra

⁴⁴ Para las alusiones al contexto histórico en esta estrofa, *vid.* las anotaciones de Arellano y Roncero [2001a: 196].

⁴⁵ *Vid.* Cabrera de Córdoba [1857: 226].

⁴⁶ *Vid.* Cabrera de Córdoba [1857: 367]. Según Crosby, fue probablemente escrito a partir de 1607, mientras se desarrollaban las negociaciones con Holanda, ya que Quevedo no alude directamente a un hecho tan relevante como fue la visita del almirante inglés lord Howard en 1605, lo que significaría que ya habría transcurrido cierto tiempo desde esta. La fecha que Crosby propone podría verse corroborada por el calificativo de “madre de ínclitos varones” (v. 12) que se da a Francia en esta estrofa, pues es posible que se trate de una alusión al Delfín francés: aunque las negociaciones para la boda de este con la princesa Ana, hija de Felipe III, comenzadas en 1602, fueron interrumpidas, se reanudaron en 1607, y se realizaron nuevos intentos en 1608 y 1609 [Eiras Roel, 1971: 287-303]. Sin embargo, el enlace matrimonial solo pudo realizarse tras la muerte de Enrique IV.

⁴⁷ *Vid.* Jauralde Pou [1998a: 163-190]. Como este autor pone de manifiesto [1998a: 179-181], a partir de 1607 Quevedo se centró en labores filológicas en torno a autores clásicos poco conocidos, lo que le llevó a cultivar las silvas estacianas y subgéneros poéticos procedentes de Teócrito y de Píndaro, entre otros.

⁴⁸ Este encomio de Lerma podría tener una función propagandística. La referencia a su desprecio de la riqueza (*strophe* I, vv. 12-16), además de ser uno de los atributos que Quevedo considera indispensables en el hombre virtuoso, podría interpretarse también como una defensa de este personaje, quien fue criticado por el acaparamiento de cargos y mercedes. Asimismo, presenta como un triunfo la controvertida firma de la paz con las provincias rebeldes.

⁴⁹ Cabrera de Córdoba [1857: 122] se refiere a la visita del embajador persa, que finalizó el 12 de octubre de 1612 y fue recogida en las *Relaciones de Don Juan de Persia. Dirigidas a la Magestad Catholica de Don*

en 1604, tras la muerte de la reina Isabel I, supuso el final del conflicto con esta nación y la disminución de la ayuda que prestaba a los rebeldes holandeses, aunque esta no se suspendió por completo.

El tratado con Francia, firmado el 27 de mayo de 1601 como ratificación de la Paz de Vervins, no significó el término de las tensiones con Enrique IV. Además del apoyo a Holanda hasta la Tregua de los Doce Años, la oposición de Francia a la Casa de Austria se manifestó especialmente en Italia. Sin llegar a la guerra abierta, el rey francés fortaleció su dominio sobre Bresse y la Valtelina, los pasos que conectaban Milán con el Franco-Condado y el Tirol austríaco, con el fin de obstaculizar las vías de comunicación imperiales. Asimismo, se aproximó a Saboya, con la que firmó una alianza militar y matrimonial en 1610 que supuso una amenaza para Milán. El asesinato del rey frustró la colaboración de Francia con este ducado en sus acciones contra Milán y su intervención contra los intereses de los Habsburgo en el asunto de la sucesión de Clèves y Juliers [Eiras Roel, 1971]. Durante la regencia de María de Médicis se produjo un acercamiento entre Francia y España gracias a la firma de las alianzas matrimoniales. Sin embargo, los intereses de ambas naciones volvieron a chocar cuando el duque Carlos Manuel de Saboya invadió en 1616 el marquesado del Monferrato [Eiras Roel, 1965].

En cuanto a la tregua con las Provincias Unidas, supuso una serie de amplias concesiones a estas y el reconocimiento implícito de su independencia, lo que repercutió en el prestigio de la monarquía hispánica, por lo que fue considerada humillante por los propios españoles⁵⁰. Asimismo, no conllevó el cese de los ataques holandeses a las colonias españolas y portuguesas de América.

Antes de la partida de Quevedo a Italia al servicio del duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón, hay que situar el soneto XXI, “Ansí, sagrado mar, nunca te oprima”, que celebra a Luis Carrillo y Sotomayor en su doble faceta de marino y poeta. Aunque se carece de testimonios externos que permitan una mayor precisión y tampoco existen en el poema referencias claras que ayuden a datarlo⁵¹, al menos se puede establecer que es

Philippe III. Rey de las Españas, y señor nuestro (1604). Hubo otra embajada en 1608 [Cabrera de Córdoba, 1857: 332] y Felipe III envió también emisarios a Persia en 1614, de lo que ha quedado constancia en los *Comentarios de D. García de Silva y Figueroa de la embajada que de parte del rey de España don Felipe III hizo al rey Xa Abas de Persia*.

⁵⁰ Vid. Elliott [1990b: 148]. Cabrera de Córdoba dice al respecto: “Martes a los 28 del pasado llegó el correo de Flandes, con los capítulos de las treguas que se han hecho por doce años con las Islas, y aunque por ser tan favorables para las Islas pudieron parecer mal, pero a trueque de acabar y que esten aquellos estados sin guerra, se han tenido por buenas” [Cabrera de Córdoba, 1857: 367].

⁵¹ El epígrafe especifica que el puesto que desempeñaba era el de cuatralbo, por lo que Astrana Marín [1945: 136] opina que el soneto fue compuesto con motivo de su nombramiento en 1606. A falta de otros datos que confirmen esto, no es posible afirmarlo, aunque podría tomarse esta fecha como probable *terminus a quo*.

anterior al 22 de enero de 1610, fecha de su muerte [Crosby, 1967: 160; Blecua, 1969-1981, I: 429], con motivo de la cual Quevedo le dedicó varias composiciones, incluidas en las ediciones póstumas de las obras de este autor⁵². Astrana Marín [1945:135-136] subraya la amistad que le unía a Carrillo y, especialmente, a su hermano Alonso, con quien estudió en Valladolid⁵³. Sin embargo, según ha puesto de relieve Jauralde Pou [1998a: 229-230], hay que tener en cuenta que en el interés de Quevedo hacia Carrillo pudo pesar también la destacada posición del padre de este, Presidente del Consejo de Indias, mencionado explícitamente en el epígrafe, así como la proximidad de esta familia a los Lerma⁵⁴.

El soneto V, “Vulcano las forjó, tocólas Midas”, fue probablemente compuesto por Quevedo durante los años en que permaneció junto al duque de Osuna⁵⁵. La relación entre ambos, que se mantuvo hasta la muerte del noble en 1621, ha sido objeto de numerosos estudios⁵⁶. Como es bien sabido, de 1613 a 1619 el escritor intervino activamente en la política italiana, tanto durante el virreinato de Osuna en Sicilia (1610-1616) como en Nápoles (1616-1620). Como su representante, desempeñó labores diplomáticas y defendió los intereses del duque en la corte, en donde consiguió apoyos para su nombramiento como virrey de Nápoles y defendió ante el Consejo de Estado su actuación belicista contra Venecia y Saboya, contraria a la política de paz en Italia mantenida por Felipe III y sus ministros. Aunque dejó su servicio en 1619, prosiguieron su contacto al regreso de Osuna a

Para la vida de Carrillo, *vid.* Costa [1984: 9-18]. Arellano y Roncero [2001a: 29 y 136], así como Llamas Martínez [2017: 23], consideran que el poema constituye una petición de protección al mar para Carrillo tras la muerte de este. Disentimos de esa opinión: el empleo del tiempo presente en la alusión al personaje (“pues en su verde reino y golfo obscuro,/ don Luis la sirve, honrando largos mares,/ ya de Aquiles valiente, ya de Febo”) y las similitudes con la invocación de las divinidades marinas, las estrellas y los elementos de la naturaleza para el amparo del viajero en el *prompempticon* (por ejemplo, en la oda I, 3 de Horacio) nos inclinan a pensar que se trata de un elogio escrito en vida de Carrillo, imitando el modelo clásico de despedidas. Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 97] lo creen también anterior a su fallecimiento, escrito en la fase juvenil de Quevedo.

⁵² La canción “Miré ligera nave” y los sonetos “Si los trofeos al túmulo debidos” y “¿Ves las cenizas que en tan breve asiento”.

⁵³ Como indica Jauralde Pou [1998a: 36], Quevedo perteneció, desde la infancia, al mismo círculo cortesano que Luis y Alonso Carrillo y que su primo, Juan de Chumacero.

⁵⁴ Fernando Carrillo presidió posteriormente la causa del duque de Osuna. Jauralde también destaca la relación del escritor con Juan de Chumacero, quien intervino en su liberación de la prisión de San Marcos. Por su parte, Costa [1984: 13] menciona la relación de Carrillo con el VIII duque de Medina Sidonia y conde de Niebla, yerno de Lerma.

⁵⁵ Se ha afirmado habitualmente que durante esa etapa, en la que Quevedo se volcó en la actividad política, su producción literaria fue reducida. Sin embargo, como indican Juárez [1990: 117-120] y Jauralde Pou [1998a: 330], continuó con su actividad poética. Según Cappelli [2013: 56], el escritor raramente se ocupó de solemnidades o celebraciones que no estuvieran directamente relacionadas con su protector.

⁵⁶ *Vid.*, entre otros, Carranza [1965], Juárez [1990], López Ruiz [1991: 73-102] y Jauralde Pou [1998a: 299-395]. Se ha discutido el inicio de su amistad: Astrana Marín [1945: 145-150] lo sitúa tras el regreso de Osuna de Flandes en marzo de 1608, mientras que López Ruiz [1991: 73-76; 2008: 131-132 y 229-230] lo adelanta a la época en que Quevedo estudió en Alcalá. Para el papel desempeñado por Quevedo en Italia durante los dos virreinos del duque, *vid.* Cappelli [2017] y para las referencias a Osuna en su obra literaria, especialmente en *Clío y Melpómene*, *vid.* Cappelli [2013].

España en 1620, después de ser destituido de su cargo. Por su relación con este noble, Quevedo fue desterrado a Uclés y posteriormente, en 1620, confinado en La Torre de Juan Abad durante casi siete años. En los *Grandes anales de quince días*, donde se reflejan estos sucesos, el escritor defiende las razones de la política de su protector, al tiempo que proclama su inocencia ante los cargos de los que se le acusa⁵⁷.

El duque de Osuna, quien participó en las campañas de Flandes, representaba para Quevedo la encarnación de la nobleza guerrera cuya falta en España denunció en algunas de sus obras. Su actuación en Italia estuvo encaminada a mantener con las armas el prestigio de España, puesto en duda desde la Tregua de los Doce Años. De acuerdo con esto, el soneto V destaca la dimensión militar de este personaje a través de la evocación de sus luchas en Flandes (v. 8) y contra los turcos (v. 11)⁵⁸. Lo mismo sucede en el soneto XIII de *Clío*, “Faltar pudo su patria al grande Osuna”, que fue compuesto después de la muerte del duque, ocurrida en prisión el 25 de septiembre de 1624 [Crosby, 1967: 133; Blecua, 1969-191, I: 425; Arellano y Roncero, 2001a: 101-102]⁵⁹. Aunque en él se alude a su labor como virrey (vv. 9-10), se insiste especialmente en los aspectos bélicos, igual que en los otros poemas que consagra a su fallecimiento⁶⁰: los versos 7-8 se refieren, lo mismo que en el soneto V, a Flandes y a los turcos, y los ríos que se enumeran en los versos 13-14, dentro de la recreación de un tópico encomiástico, no solo son algunos de los principales de Europa, sino que están también relacionados con la vida y las actividades de Osuna⁶¹.

⁵⁷ Vid. Roncero [1988: 90] y Jauralde Pou [1998a: 430-441].

⁵⁸ Entre sus acciones militares en Flandes destacan la toma de Ostende, la campaña de Frisia y la pacificación en Brabante del motín de los mercenarios italianos al servicio del archiduque Alberto, al que Quevedo se refiere en el soneto “De la Asia fue terror, de Europa espanto”, en la *musa Melpómene* [Llamas Martínez, 2017: 129]. Osuna, quien dedicó grandes esfuerzos a la renovación de la flota durante sus virreinos, ordenó numerosas operaciones contra los turcos y berberiscos en el Mediterráneo. Quevedo evoca algunas de ellas en el soneto antes mencionado y en “Diez galeras tomó, treinta bajeles”, de la misma *musa* [Llamas Martínez, 2017: 131], así como en el cuadro XXIV de *La Fortuna con seso* [Quevedo, 2003b: 677-684]. Para la vida de este noble, vid. Beladiez [1996] y Linde [2005]; para las luchas en el Mediterráneo, vid. especialmente Fernández Duro [1885] y para la heráldica en este soneto, Roig Miranda [1994].

⁵⁹ Su encarcelamiento, que también se menciona en el poema (v. 3), se produjo en 1621, pocos días después del fallecimiento de Felipe III.

⁶⁰ Se trata, además de los ya citados, del soneto “Memoria soy del más glorioso pecho”; Quevedo le dedicó también la canción pindárica inacabada “No con estatuas duras”. Jauralde Pou [1998a: 487-488] considera que todas estas composiciones pudieron ser escritas no a raíz de su muerte, sino años más tarde, cuando ya mantenía una actitud crítica respecto de la gestión de Olivares; vid. Llamas Martínez [2017: 20]. Como también señala Jauralde Pou, se observa la recuperación de la figura del duque en sus escritos hacia 1635, cuando se tienen noticias de que ha compuesto una obra sobre su vida, y cuando lo menciona dentro del cuadro XXIV de *La Fortuna con seso*.

⁶¹ El Tajo remite a su propio país, mientras que el Mosa y el Rhin recuerdan las campañas militares de Flandes, y el Danubio, las tropas enviadas en ayuda de los Habsburgo austríacos en las etapas iniciales de la Guerra de los Treinta Años, como en el terceto final del soneto “Diez galeras tomó, treinta bajeles”: “Pálido vio el Danubio sus soldados,/ y a la Mosa y al Rhin dio su trompeta/ ley, y murió temido de los Hados”. Quevedo hace referencia al socorro al emperador en *Mundo caduco* [Quevedo, 2005h: 162].

El retrato al que se dedica el soneto v, obra de Guido Reni (1575-1642), no se ha conservado⁶², y tampoco se conoce la fecha en que fue pintado, aunque se realizó casi con seguridad durante los años en que el duque permaneció en Italia. Ya que no existen noticias de que el pintor se desplazara a Nápoles durante este período ni de que Osuna abandonara el sur de Italia, Crosby [1967: 115-116] supone que pudo llevarse a cabo en una posible escala del duque en Roma durante su viaje a Sicilia en el invierno de 1610-1611, o bien al volver este a Madrid desde Nápoles en 1620⁶³. Otra posibilidad, como apunta Martínez del Barrio [1990: 117-118], es que el encargo se efectuara a través de un enviado que presentara como modelo alguna medalla o dibujo. El soneto de Quevedo podría situarse en una fecha próxima a la del cuadro⁶⁴.

Es significativo que tanto el soneto a Osuna como otros de *Clío* no van dirigidos directamente a un personaje, sino a su representación artística. Esto pone de relieve la importancia que el arte, especialmente la pintura, tuvo para el poder religioso y civil durante el Siglo de Oro por su capacidad de transmitir mensajes ideológicos a todas las capas sociales y ser, por lo tanto, un instrumento de persuasión⁶⁵. Para la Iglesia, las representaciones artísticas favorecían la devoción y propagaban las ideas derivadas de Trento; para el Estado, perpetuaban el recuerdo de hechos importantes relacionados con la monarquía, glorificaban a reyes y nobles y difundían la imagen más conveniente de estos⁶⁶. Su función propagandística y laudatoria era similar a la de la poesía, pues las

⁶² El epígrafe dice: “A un retrato de don Pedro Girón, Duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado, y grabadas de oro las armas”. Como Crosby [1967: 116] explica, este pintor, al que se le conocía por el nombre de “El Guido”, nació en Calvenzano y murió en Bolonia, ciudad en la que pasó la mayor parte de su vida. Sobre él, *vid.* las obras a las que remite Crosby: Cavalli [1954; 1955] y Thieme y F. Becker [1934]. Martínez del Barrio [1990: 118] sugiere que el retrato debe de ser similar al grabado que Gregorio Leti incluye en su obra *Vita di Don Pietro Girone, Duca d'Ossuna, vicerè di Napoli*, Amsterdam, 1699, donde está representado de cuerpo entero, vestido con armadura militar y espada, y con el bastón de mando en la mano derecha.

⁶³ Crosby señala que está documentada la estancia del pintor en Roma entre el 28 de septiembre de 1610 y el 8 de noviembre de 1611, aunque no en la primavera de 1620. Sin embargo, no hay constancia del paso de Osuna por esta ciudad en ninguno de sus viajes.

⁶⁴ Juárez [1990: 208] aventura que, puesto que el poema no se refiere a ninguna de las acciones realizadas por Osuna en Italia, pertenece a los primeros años en que el escritor permaneció junto a este, opinión que comparte Cappelli [2013: 56-57]. Por el contrario, Roig Miranda [1989: 407, 448] lo sitúa, basándose en su estilo, en una época posterior, entre 1625 y 1633.

⁶⁵ Dice Maravall [1975: 299-300]: “Como el teatro, el otro gran arte de la época, la pintura, se esfuerza no menos por integrar al público que la contempla en el sistema de valores de la sociedad nobiliaria, a cuyo servicio desarrolla su actividad. Obras de Rubens o Van Dyck, los retratos principescos de la pintura toscana, cuadros de la retratística francesa que culmina a este respecto en Ph. de Champaigne o en Rigaud, etc., etc., son ejemplos de esa actitud general”. Este autor [1975: 495-520] destaca la utilización de las artes plásticas por parte del poder durante el Barroco, con el fin de captar la adhesión del pueblo, debido a la eficacia que se consideraba que poseían los recursos visuales.

⁶⁶ Así, cuando en 1625 España se vio amenazada en varios frentes, Felipe IV fue retratado por Jean de Courbes armado y a caballo, como correspondía a un rey guerrero [Brown y Elliott, 1981: 31]. De la misma forma, el conde-duque de Olivares se hizo representar por Velázquez como general victorioso tras el triunfo

diferentes formas culturales del Barroco iban encaminadas a preservar la ideología vigente. Pinturas y esculturas hacían presente al monarca ante sus súbditos y les recordaban su grandeza, provocando respeto y amor; por esa razón eran expuestas a los cortesanos en las decoraciones palaciegas y se exhibían también ante el pueblo en general⁶⁷. Como indica Gállego [1972: 259-276], el retrato del rey equivalía casi a su presencia⁶⁸, y tanto este como los miembros de la nobleza eran representados con atributos relacionados con su dignidad y en actividades correspondientes a ella⁶⁹.

Los libros de educación de príncipes resaltaban también la conveniencia de que estos contaran en su palacio con representaciones visuales de personajes ejemplares de la Antigüedad y de hazañas de sus propios antepasados, con el fin de fomentar la emulación. La empresa 2 de *Idea de un príncipe político christiano* (1640-1642) de Saavedra Fajardo recomienda:

No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas; porque, si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas. ¿Qué afecto no levanta a lo glorioso la estatua de Alexandro Magno? ¿A qué lascivia no incitan las transformaciones amorosas de Júpiter? [...]. No ha de haber en ellos estatua ni pintura que no erie en el pecho del príncipe gloriosa emulación. Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronce, y el cincel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea a todas horas, porque estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos [Saavedra Fajardo, 1999: 208-209].

Asimismo, los retratos cumplían la finalidad de exaltación del linaje de los reyes y de las familias nobles⁷⁰. Esto último era especialmente importante para un personaje como

de Fuenterrabía [Maravall, 1975: 501]. Los retratos del valido realizados por este pintor resaltan al tiempo sus dotes de mando y los atributos de los cargos que desempeñaba.

⁶⁷ Sobre el acceso a residencias reales y la exposición habitual de cuadros al público, *vid.* Portús Pérez [1991: 171-175].

⁶⁸ Este autor pone como ejemplos el cuadro *La rendición de Bahía*, de Maíno, en la que los rebeldes se arrodillan ante el retrato de Felipe IV, y una ceremonia en la que la representación pictórica de este monarca ocupó su lugar.

⁶⁹ Brown y Elliott [1981: 147] llaman la atención acerca de la ausencia de atributos simbólicos en los retratos de los reyes españoles realizados por Velázquez, debido a la grandeza que se les reconocía universalmente.

⁷⁰ Gállego [1972:259] señala la costumbre de la nobleza de tener en sus palacios un Salón de Linajes, con retratos de los antecesores más ilustres. Con respecto a los monarcas, como indican Brown y Elliott [1981:149-162], la decoración del Salón de la Virtud del Príncipe durante el Renacimiento cumplía la función tanto de glorificar al soberano y servir de ejemplo a sus sucesores, como de poner de relieve la legitimidad y la continuidad de la dinastía. Esa fue la pauta seguida en el Salón de Reinos del Buen Retiro, lugar de reunión de la corte: además de los diez cuadros sobre las hazañas de Hércules pintados por Zurbarán, de carácter alegórico, la decoración consistía en doce representaciones de victorias militares recientes, que destacaban el poderío militar de Felipe IV y el éxito de la política de Olivares, y en los retratos de este rey y de su padre, de sus respectivas esposas y del príncipe Baltasar Carlos, exhibición al tiempo de la línea sucesoria y del carácter marcial de los monarcas hispanos.

el duque de Osuna, no solo debido a su pertenencia a una familia ilustre, sino por desempeñar el puesto de virrey y ser, en consecuencia, el representante del monarca⁷¹. En este sentido, resulta relevante que, dentro de *Clío*, sea Osuna el único noble encomiado a partir de su representación⁷², situándose en un nivel similar al de los reyes cuya estatua o retrato se ensalza. Durante el período de sus mandatos en Italia, además de esculturas y de pinturas, se sirvió de medallas en las que su efigie se acompañaba de un emblema, las cuales empleaba al mismo tiempo como obsequio y como propaganda entre la nobleza⁷³, así como de monedas, que se difundían entre el pueblo. Como ocurre en el cuadro que Quevedo celebra, las representaciones del duque hacían hincapié en su faceta de militar sobre la de gobernante.

Los sonetos I y II, “¡Oh, cuánta majestad!, ¡oh, cuánto numen!” y “Más de bronce será que tu figura”, están también dedicados a una obra de arte. La estatua de Felipe III a la que se refieren lo representa a caballo y empuñando el bastón de mando, como correspondía a su dignidad real. Los retratos ecuestres de monarcas fueron frecuentes tanto en escultura como en pintura, debido a la asociación de la equitación con las virtudes propias de la nobleza⁷⁴. Esta estatua fue comenzada por Juan de Bolonia (1529-1608), que se basó en el retrato realizado por Pantoja de la Cruz, pero a su muerte la terminó su discípulo Pietro Tacca (1577-1640) en 1614⁷⁵. El cuñado de Tacca, Antonio Guidi, supervisó en 1616 su transporte desde Florencia y su colocación, que se realizó en la Casa

⁷¹ Martínez del Barrio [1990: 69-147] ha estudiado la creación de la imagen pública de los Osuna a través de historias genealógicas, libros de emblemas y representaciones artísticas. Como señala, la exaltación familiar es una constante en los sucesivos titulares de esta Casa. Por su cargo de virrey, la imagen del III duque tuvo particularmente un carácter oficial, manifestación ante el pueblo del poder del Estado. Según destaca Martínez del Barrio, este noble dio una gran importancia a los recursos visuales con fines de propaganda política.

⁷² Aspecto también destacado por Cappelli [2013: 63].

⁷³ Así se ve en la carta que Quevedo le envía el 21 de noviembre de 1615: “E enseñado el doblon de dos caras a todas las mujeres famosas de aqui principalmente a doña Ana maria fadrigue doña francisca ortiz diziendo que es retrato, de v. ex.^a i pedianmele para copiarle. que cierto estara v. ex.^a que no abra copias. del. Mariana de Mesones me dijo [:] el duque de osuna con dos caras [?] traidor le quiero. soi potentado i con el oro que truje las deslumbro i no las enriquezco. i todos i todas aguardan a uer si pasase ora por mi tan menguada que prestase o hiziese Plato” [Quevedo, 1946: 25; carta x].

⁷⁴ Como dice Gállego [1972: 272-275], “el caballo montado es simbolo de poder y de destreza, de majestad heroica”. Los retratos de la familia real del Salón de Reinos del Buen Retiro, realizados por Velázquez, son todos de este carácter. Gállego llama la atención sobre la diferente colocación de los caballos en los retratos masculinos y en los de las reinas: en los segundos aparecen al paso, mientras que en los primeros están en corveta, postura que tenía un valor simbólico. A pesar de la dificultad que suponía esta posición de la montura en las estatuas de bronce, Olivares solicitó a Pietro Tacca que realizara así la estatua ecuestre de Felipe IV que le fue encargada para el palacio antes mencionado [Brown y Elliott, 1981: 117].

⁷⁵ Aunque flamenco, Juan de Bolonia se formó en Florencia. Entre sus obras se encuentran varias estatuas ecuestres, como las de los grandes duques de Toscana Cosme I y Fernando I y la de Enrique IV de Francia. Su discípulo Pietro Tacca realizó también la estatua de Felipe IV arriba citada. Para estos escultores, *vid.* Avery [1987], Torriti [1984] y Arellano y Roncero [2001a: 45-46].

de Campo⁷⁶. Así pues, hay que datar los poemas de Quevedo al menos después de esa fecha⁷⁷. No existen indicios para afirmar que fueron compuestos al poco tiempo de llegar la estatua⁷⁸. Asimismo, de la interpretación de los poemas puede desprenderse tanto que el monarca está vivo como muerto⁷⁹. Sin embargo, hay que tener también en cuenta que el escritor se encontraba en Madrid ya en julio de 1617 para entregar el donativo del Parlamento de Nápoles [Jauralde Pou, 1998a: 357]. A su llegada, mantuvo entrevistas con el duque de Uceda, el padre Aliaga y con el propio Felipe III, y en diciembre de dicho año le fue concedido el hábito de la Orden de Santiago.

3. POEMAS REFERIDOS AL REINADO DE FELIPE IV

En abril de 1621, tras la muerte de Felipe III, Quevedo dedicó dos de sus obras a destacados personajes del nuevo gobierno con el fin de conseguir su protección y regresar a la corte: la primera parte de la *Política de Dios* al conde-duque de Olivares y la *Carta del rey don Fernando el Católico* a su tío Baltasar de Zúñiga. El escritor se vio involucrado en el proceso que se abrió al duque de Osuna, junto a los principales ministros de Felipe III, por lo que tuvo que presentarse ante la junta que se ocupó de su causa, después de lo cual fue de nuevo recluso en La Torre en enero de 1622. En diciembre de ese mismo año se revocó su confinamiento y obtuvo el perdón definitivo en marzo de 1623.

La visión que Quevedo da de Felipe IV y de su ministro en *Grandes anales de quince días*, escritos entre 1621 y 1623, a los que retrata como el rey y el valido ideales, se

⁷⁶ El epígrafe del soneto I de Quevedo indica: “A la estatua de bronce del Santo Rey Don Filipe III, que está en la Casa de el Campo de Madrid, traída de Florencia”. Ponz [1776: 158-163] ofrece diversos datos sobre este monumento y su traslado. *Vid.* también García y Bellido [1931], que reproduce una carta escrita el 23 de septiembre de 1616 por el arquitecto mayor de Palacio, Gómez de Mora, al duque de Lerma acerca de su emplazamiento. En ella se alude a la expectación que existía por contemplarlo.

⁷⁷ Crosby [1967:164] y Blecua [1969-1981, I: 417] señalan como *terminus a quo* el año en que la estatua fue finalizada. Jauralde [1998a: 330-331] los sitúa entre 1615-1620.

⁷⁸ En las ediciones de Fernández-Guerra y Menéndez y Pelayo [1897-1907: 378] y Astrana Marín [1932: 388] se datan en 1628.

⁷⁹ Los versos 5-8 del soneto I (“Los siglos reverencian, no consumen./ bulto que igual adoración y espanto/ mereció amigo y enemigo, en tanto/ que de su vida dilató el volumen”) pueden referirse a la estatua, que prolonga la existencia del monarca al inmortalizarlo, o al propio Felipe III; de admitirse la segunda lectura, el tiempo pasado indicaría que el rey ya estaba muerto. Nos inclinamos por la primera, aunque cabe señalar que Roig Miranda [1989: 446-447] sitúa el soneto I en el período 1640-45 y el II en 1625-1645. Por otra parte, no sería extraño que los poemas de Quevedo celebraran la novedad. El soneto de Juan de Jáuregui a la misma escultura, “Lisipo, a solas, el trasunto vero” debió de ser escrito en esas fechas, ya que aparece en sus *Rimas*, aprobadas en septiembre y noviembre de 1617. Jauralde Pou [1998a: 331] señala que fue muy comentada durante aquellos años y cita otras composiciones referidas a ella, como la *Canción real con que se pinta el maravilloso caballo de bronce que el Rey de España tiene en su palacio del Retiro de Madrid, echo por un artifice toscano* (BNE, ms. 3 904) y la comedia de Lope de Vega *Lo que pasa en una tarde* (II, 1.068; 1.902 y ss.).

debe en parte a su deseo de congraciarse con ambos, pero, como indica Roncero [1988: 127], también responde a las ilusiones que el escritor se creó al inicio del reinado⁸⁰. La conciencia general de la decadencia de España durante el reinado de Felipe III [Elliott, 1990f] hizo que el nuevo monarca fuera recibido con grandes esperanzas por todo el país. Asimismo, las medidas que se tomaron tanto en el interior, contra la corrupción y el despilfarro, como en el exterior, permitieron esperar un cambio favorable. Olivares tuvo por objetivo devolver a España la grandeza que había ostentado bajo Carlos V y Felipe II y asegurar su supremacía frente a las otras naciones. En consecuencia, la política exterior siguió la pauta belicista marcada por Zúñiga en los últimos años del anterior reinado al intervenir en ayuda de la rama austríaca de los Habsburgo en Europa central y se tomó la decisión de no renovar la Tregua de los Doce Años a su expiración⁸¹. El apoyo español al emperador fue continuo a lo largo del reinado de Felipe IV.

La silva de *Clío* a la victoria naval del duque de Pastrana, “Esclarecidas señas da Fortuna”, fue compuesta al llegar la noticia a la corte, poco después de que el escritor regresara a Madrid tras su destierro. Este es el poema más largo que Quevedo dedica a un suceso bélico. En parte puede deberse al interés que suscitaría en él una victoria sobre los turcos, uno de los objetivos del duque de Osuna, pero también refleja el espíritu victorioso de los primeros años del reinado y supone un vehículo para ensalzar el poder militar del rey español. Así pues, es una muestra de su adhesión al nuevo monarca⁸².

El III duque de Pastrana, Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda⁸³, fue gentilhomme de cámara de Felipe III y Felipe IV, cazador mayor y embajador extraordinario en París, con motivo de la firma de las capitulaciones matrimoniales entre España y Francia en 1612, y en Roma. No hay que descartar que el interés de Quevedo hacia este noble se debiera también a su relación con las familias Zúñiga y Guzmán, pues, como se relata en los *Grandes anales de quince días* [Quevedo, 2005b: 109], a la muerte

⁸⁰ Elliott [1990e: 231-232] señala igualmente las esperanzas que el escritor puso en las reformas emprendidas por Felipe IV y Olivares.

⁸¹ Vid. Elliott [1990b: 150-159]. Este autor incluye una cita significativa del conde-duque acerca de la necesidad de mantener la reputación: “Siempre he deseado con ansia grande ver a V. Majd. en el mundo con opinión y reputación iguales a su grandeza y partes, gloria que V. Majd. puede estimar y procurar habiendo nacido tan gran rey, mucho antes que ser conquistador de nuevas provincias y señoríos; porque por la misericordia de Dios V. Majd. se halla con tantos que para ser el primero del mundo le sobra mucho”. Vid. también Elliott [1990a: 86-99].

⁸² Vid. Jauralde [1998a: 473-474].

⁸³ Nacido en 1585, se casó con su prima Leonor de Guzmán. Para este personaje y su genealogía, vid. López de Haro [1622, II: 306-308], Salazar y Castro [1998, I: 344-349; II: 564-586] y Pérez y Cuenca [1871: 24-26 y 102].

de Baltasar de Zúñiga en 1622, su hija estaba prometida con el heredero del duque de Pastrana, el príncipe de Mélito⁸⁴.

Existen varias relaciones sobre los sucesos a los que se refiere la silva de Quevedo, dos de ellas escritas por el mismo duque⁸⁵. Como se relata en estas, el 23 de abril de 1623 Pastrana salió de Barcelona hacia Roma con dos galeras de Génova mandadas por Galeazo Justiniano, a las que se unieron otras dos a cargo de don Francisco Messia en Palamós el día 26. Avisado ese mismo día de la proximidad de un bajel corsario, dio orden de perseguirlo y bombardearlo. Tomaron prisioneros a cincuenta turcos y liberaron a cuatro cautivos cristianos. Sin embargo, un renegado mallorquín hizo volar una mina y hundió el navío, lo que provocó que se ahogaran tres personas y otras treinta fueran heridas. Al ser informado a su llegada al puerto de Cadaqués de que otro bajel turco había tomado una carabela cristiana y dos barcos de pescadores, el duque decidió darle caza. El día 28 este barco fue alcanzado y bombardeado y en esta ocasión se logró evitar su destrucción. Junto con el navío, apresaron a noventa turcos y mataron o hirieron de gravedad a otros doce, además de liberar a veinte cristianos. El poema de Quevedo, que debió de basarse en alguna de las relaciones⁸⁶, recrea más bien el primero de los enfrentamientos, aunque se refiere en conjunto a ambos, ya que menciona varios navíos.

La proximidad de los poemas de *Clío* a la literatura de noticias se observa en especial en esta composición y en las demás que se enmarcan dentro del reinado de Felipe IV. Las relaciones de sucesos, muy abundantes en el siglo XVII, se centran básicamente en cuatro tipos de contenidos⁸⁷: las actividades del monarca, la familia real y sus allegados; las victorias militares de los ejércitos españoles⁸⁸; la Iglesia y todo lo relacionado con ella

⁸⁴ Según Salazar y Castro [1998, II: 593-594], Felipe IV ordenó la boda de Rodrigo de Silva y Mendoza, V príncipe de Mélito y posteriormente IV duque de Pastrana, con Isabel de Zúñiga, hija mayor de don Baltasar. Sin embargo, el monarca deshizo el compromiso en 1626 al ser esta nombrada heredera de las casas de Monterrey y Fuentes.

⁸⁵ Así lo señala Blecua [1969-1981, I: 437]: *Relaciones embiadas por el Duque de Pastrana, desde el puerto de Cadaqués en 26 y en 28 de Abril deste año de 1623. Del suceso que ha tenido en la presa de dos baxeles redondos de Turcos, en el viage de Roma*. Con licencia y aprobación, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, año de 1623 (BNE, V.E./ 59-63). Fernández Duro [1898: 456-457] las resume y cita otras dos: *Relación de lo sucedido en el Golfo de Rossas á 26 de Abril deste año de 1623, en donde el Excelentísimo señor Duque de Pastrana rindió y vencio un baxel de Altobordo de moros*. S. a. n. l.; *Segunda presa que el Excelentísimo señor Duque de Pastrana ha hecho de un baxel de alto bordo de mil salmas á 26 de Abril de este año de 1623*. Las *Noticias de Madrid* [González Palencia, 1942: 253-255] no mencionan estos hechos, aunque sí la partida del duque a su embajada extraordinaria en Roma y su llegada allí. Para el trasfondo histórico del poema de Quevedo, *vid.* también Martinengo [1997: 253-255].

⁸⁶ Como explica Ettinghausen [1984: 16]: “Not only did verse *relaciones* provide a ready outlet for poets and poetasters, but the *relaciones* (in verse or in prose) in which they first read the news must have inspired many of the writers who celebrated Spanish victories and mourned the deaths of Spanish kings and princes”.

⁸⁷ *Vid.* Redondo [1995] y Ettinghausen [1984: 3-4].

⁸⁸ Redondo [1995: 55] señala el gran número de relaciones referidas a las luchas contra los turcos en este

(milagros, apariciones, canonizaciones, fiestas, procesiones...) y sucesos extraordinarios y sangrientos. Además de las coincidencias temáticas entre la literatura encomiástica y la de noticias, ambas cumplían una función ideológica similar: la poesía de elogio estaba al servicio de los intereses de la Corona, ya que llevaba a cabo la glorificación del rey y las altas jerarquías y contribuía a la propaganda de los valores de los grupos dominantes; por su parte, las relaciones de sucesos iban más allá de la función informativa, pues eran también un instrumento de transmisión de mensajes ideológicos dirigidos a mantener el sistema vigente⁸⁹.

Como parte de su programa para acrecentar la grandeza y majestad de Felipe IV, el conde-duque de Olivares quiso crear alrededor de este una gran corte en la que destacaran las artes y las letras⁹⁰. Bajo su iniciativa se intensificó el mecenazgo de poetas, dramaturgos y pintores, quienes reflejaban la gloria de la monarquía española y actuaban al tiempo como propagandistas del valimiento de Olivares. Quevedo, integrado en el entorno del conde-duque en esos primeros años, contribuyó a difundir su imagen de ministro desinteresado y a defender su política. Se inscriben dentro de esto las composiciones poéticas *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos* y *Fiesta de toros literal y alegórica*, así como la obra de teatro *Cómo ha de ser el privado*. Asimismo, los poemas encomiásticos que escribió durante el reinado de Felipe IV responden a su obligación como escritor con una posición destacada dentro de la corte, próxima a los círculos del poder⁹¹.

Dentro de este grupo hay que resaltar que una de las composiciones trata una celebración ceremonial y otras cinco, un espectáculo: un juego de cañas, una corrida de toros o una lucha de fieras. Este tipo de diversiones era parte de las fiestas que se

siglo.

⁸⁹ Según Ettinghausen [1984: 15]: “It is perfectly obvious that the *relaciones* did much more than just inform. They helped form, and they reflect, their readers’ world view and self-image”. Redondo [1989: 84] dice al respecto: “Les *relaciones de sucesos* ont été ainsi un puissant véhicule de médiation culturelle. Elles ont permis, essentiellement en direction des couches populaires, de transmettre des images valorisantes de la Monarchie et de la Religion. Elles ont rendu possible, sous forme ramassée, facilement accessible et assimilable, la diffusion d’un message idéologique visant a faire accepter la totale préhémence du Prince catholique et de l’Église”.

⁹⁰ Vid. Brown y Elliott [1981: 42-51] y Elliott [1990c: 197-198; 1990d: 214-215]. A dicho propósito respondía el perfil de Felipe IV como monarca culto, coleccionista de pinturas, aficionado a las comedias, astrónomo, músico y traductor de la *Storia d’Italia* de Francesco Guicciardini y la *Descrittione di tutti i Paessi Bassi* de Ludovico Guicciardini [Bouza, 2001: 303-311].

⁹¹ Vid. Gutiérrez [2005], quien aplica los postulados de Bordieu sobre el campo literario al siglo XVII basándose en la existencia del mecenazgo cultural, la ostentación de diferentes tipos de capital cultural simbólico, la competitividad existente tanto entre los escritores como entre los artistas y la interacción social entre aristócratas e intelectuales. Gutiérrez analiza en ese marco las relaciones de Quevedo con el campo de poder, que giran en torno a su producción literaria cortesana, las dedicatorias y el aparato estatal de control intelectual.

celebraban para conmemorar diversos acontecimientos referentes a la monarquía y a la Iglesia⁹² entre los que se encontraban nacimientos, bodas o muertes de miembros de la realeza, juras de príncipes herederos, llegadas de embajadores o nobles extranjeros, victorias, beatificaciones y canonizaciones de santos y acciones de gracias.

El papel destacado de la fiesta durante el Barroco se debe a su función como instrumento de propaganda de la jerarquía establecida, como han puesto de relieve diversos estudios⁹³: a través de ellas se manifestaba al pueblo la autoridad del monarca y la preeminencia de la Iglesia y se le atraía a los ideales que ambos representaban. Las celebraciones suponían, por lo tanto, la exaltación de la figura del rey y eran una ocasión en la que este se hacía presente para los súbditos, pues la mayor parte del tiempo permanecía aislado debido a las exigencias del protocolo de la corte española, establecido para dar relieve al monarca y convertirlo en un ser casi divino⁹⁴. También servían de escaparate propagandístico de su grandeza y poder ante los extranjeros, según se puede observar, por ejemplo, en las celebraciones que se organizaron por la visita del príncipe Carlos de Inglaterra en 1623⁹⁵. Los festejos cortesanos, de los que numerosos poetas y prosistas dejaron constancia, fueron especialmente abundantes durante el reinado de Felipe IV, sobre todo en su primera parte, entre 1621 y 1640⁹⁶. Como Elliott [1990c: 200] apunta, Olivares hizo uso del ceremonial y de las fiestas para crear la imagen de Felipe IV como el Rey Planeta.

Los juegos de cañas y las corridas de toros eran actividades propias de la realeza y la nobleza, igual que la caza⁹⁷, pues se consideraba que no solo eran distracciones, sino que

⁹² Sobre los componentes de estas Rodríguez de la Flor y Galindo Blasco [1994: 55] puntualizan: “Toda fiesta se construía a partir de la suma de una serie de actos convencionales minuciosamente reglados: *Te Deum*, procesiones, salvas, luminarias, fuegos artificiales, máscaras, desfiles, torneos, estafermos, juegos de cañas, corridas de toros, representaciones teatrales, músicas, danzas, disfraces, aparatos efímeros de diversa índole —altares, arcos triunfales, carrosj —, etc. En función de la situación concreta que se vivía tuvieron mayor o menor protagonismo o prevalecieron unos sobre otros, es decir, se recurrió a uno u otro registro, meditadamente escogido, para organizar el núcleo del discurso que se pretendía difundir”. Los festejos de toros y cañas eran una parte fundamental de cualquier tipo de celebración, tanto profana como sacra.

⁹³ Maravall [1975: 489] dice: “Las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma. Son, como todos los productos de la cultura barroca, un instrumento, un arma incluso de carácter político [...]. Si, además, la fiesta, a la vez que alegraba, podía llenar de admiración al espectador acerca de la grandeza de quien la daba o a quien se dedicaba, podía ser un medio de actuar no solo como distracción, sino como atracción”.

⁹⁴ Vid. Brown y Elliott [1981: 33] y Elliott [1990c: 186-187].

⁹⁵ Vid. Brown y Elliott [1981: 42]. Otro ejemplo, señalado por estos mismos autores [1981: 210], son los grandes festejos celebrados en el Retiro del 15 al 24 de febrero de 1637, que formaron parte de la estrategia propagandística del conde-duque durante el enfrentamiento con Francia.

⁹⁶ Así lo pone de relieve Deleito y Piñuela [1988a: 162-163], quien pasa revista a algunos de los principales. Las relaciones existentes sobre ellos pueden consultarse en Alenda y Mira [1903] y Simón Díaz [1982].

⁹⁷ Hay diversos tratados de la época sobre este tipo de entretenimientos. Entre ellos se pueden mencionar los de Juan Mateos, *Origen y dignidad de la caza* (1634), Gaspar de Bonifaz, *Reglas del torear* (1635), Gregorio de Tapia y Salcedo, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos* (1643), Alonso

preparaban para la milicia, ya que los participantes se ejercitaban en la equitación y en el uso de las armas⁹⁸. Este carácter bélico es el que Quevedo resalta en las composiciones de *Clío*⁹⁹. Los autores de libros de educación para príncipes se refieren a la conveniencia de ejercicios de este estilo; así Saavedra Fajardo los recomienda en su empresa 3 no solo por su relación con las artes militares, sino por su impacto sobre los súbditos, a quienes la destreza y gracia de los gobernantes mueve al respeto y al amor¹⁰⁰:

Con todo eso, generalmente se rinde la voluntad a lo más perfeto, y así debe el príncipe poner gran estudio en los ejercicios de la sala y de la plaza, o para suplir, o para perficionar con ellos los favores de la naturaleza, fortalecer la juventud, criar espíritus generosos, y parecer bien al pueblo, el cual se complace de obedecer por señor a quien entre todos aclama por más diestro. Lo robusto y suelto en la caza del rey nuestro señor, padre de V. A.; su brío y destreza en los ejercicios militares, su gracia y airoso movimiento en las acciones públicas, ¿qué voluntad no ha granjeado? [Saavedra Fajardo, 1999: 217].

Por lo tanto, estas prácticas daban lugar al lucimiento de la nobleza y especialmente del monarca, cuyas hazañas eran celebradas por poetas y cronistas. Junto a las virtudes heroicas se exhibía también la categoría de los participantes a través de la riqueza de sus vestidos y los de sus lacayos, así como de la estampa de los caballos que montaban. Además de los lances en la plaza, las relaciones describían minuciosamente

Martínez de Espinar, *Arte de Ballestería y montería* (1644) y Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos* (1626).

⁹⁸ Por ejemplo, Pedro Fernández Navarrete dice sobre los juegos de cañas, las justas, las sortijas y las máscaras en *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al señor rey Don Felipe III* (1619): “Las demás fiestas, que son ensayos militares, son muy necesarias para levantar el espíritu á las armas y para habituarse á ellas, y siempre se ha tenido por buena razón de estado alegrar a los vasallos” [Fernández Navarrete, 1866: 517]. Quevedo escribe en los preliminares del *Arte de ballestería y montería* de Martínez de Espinar: “Los que enseñan el Arte nobilísimo de la Caza y Montería no solo disponen los espíritus generosos a ejercicio honesto y saludable, sino también al uso militar, de tal suerte que los que pasan de la fatiga de los bosques, y montes a la disciplina de los Ejércitos, no extrañan el afán de su desvelo ni la incomodidad de la Campaña, de tal manera van doctrinados en la paciencia adquirida, desenvolviendo las malezas en el ardor de los soles y el rigor de los hielos, que ninguna inclemencia de marchas, y sitios los experimenta bisoños” [Martínez de Espinar, 1976: 6]. Lo mismo sucede en la censura de Lope de Vega del *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1632), en la cual atribuye el acierto de Felipe IV en su disparo a sus habilidades marciales: “sin que se deviesse tan peregrino Sucesso a la Fortuna por accidente, sino a la Ciencia por ejercicio, y a la Gracia de que el Cielo para toda obra Militar Heroica, ha dotado su Real Naturaleza” [Pellicer de Tovar, 1632]. García Moratino [1999, 1: 45-69] recopila una serie de composiciones poéticas escritas en elogio de hazañas venatorias escritas entre 1620 y 1639.

⁹⁹ Iglesias [2004] se ocupa de décimas y romances sobre festejos de este tipo publicados en la *musa Terpsícore* y, sobre todo, en *Talia* como vehículo empleado por el escritor para mencionar algunos problemas de la nación, plasmar sus ideas políticas o morales y, sobre todo, para dejar traslucir su descontento hacia Felipe IV y su valido. A partir de esto, deduce que su alejamiento del equipo de gobierno es ya visible a partir de 1629.

¹⁰⁰ Pellicer refleja también esta idea en su dedicatoria del *Anfiteatro* a Felipe IV: “Esta accion de V.M. arrebatò los animos de tan peregrinos ingenios. ¿Que mucho los comoviesse, si fue la mas prodigiosa que han aplaudido unos i otros siglos? Festejaránla, Señor las edades todas desde el respeto de la presente, a la veneracion de las futuras” [Pellicer de Tovar, 1632: f. 1_{3v}]. En la *Noticia del espectáculo de fieras* que incluye en la misma obra, hace gran hincapié en la dignidad del rey al llevar a cabo su actuación [Pellicer de Tovar, 1632: 3v].

todo esto. Como pone de relieve Pedraza [1962: 144], las diversiones caballerescas pasaron de ser un adiestramiento para la guerra a centrarse en la exhibición de los aristócratas participantes.

El retorno de Quevedo a la corte en 1623 coincidió con los festejos en honor de la visita del príncipe de Gales¹⁰¹, con motivo de los cuales se suspendieron las premáticas relativas al lujo y a los gastos suntuarios, una de las medidas que habían sido promulgadas para la reforma de la economía. Entre las numerosas celebraciones que se llevaron a cabo hubo varios juegos de toros y cañas; Quevedo escribió tres composiciones burlescas, recogidas en la *musa Terpsícore*: las décimas “Floris, la fiesta pasada”, dedicadas a una corrida de toros, y los romances “Contando estaba las cañas”, al juego de cañas del 21 de agosto¹⁰² en el que participó Felipe IV, y “Yo, el otro juego de cañas”, en el que, como señala Crosby [1967: 126-127], Quevedo compara este último festejo con uno de los otros dos juegos de cañas que se ofrecieron al príncipe, del 23 o del 26 de junio. A pesar de su tono jocoso, son elogiosos en la descripción de la actuación de los nobles y del monarca.

El epígrafe del soneto VII de *Clío*, “Descortésmente y cauteloso el hado”, no indica la fecha en que tuvo lugar el hecho que elogia: *Al Duque de Maqueda, en ocasión de no perder la silla en los grandes corcovos de su caballo, habiendo hecho buena suerte en el toro*. Sin embargo, se puede determinar que este se enmarca dentro de la misma celebración a la que se refiere “Floris, la fiesta pasada” gracias a una relación de Andrés de Almansa y Mendoza que recoge lo narrado en las décimas y también el suceso de Maqueda¹⁰³:

El Duque de Maqueda dio un rejon tal, aviendole hecho una gran bateria, se vengò en el cavallo tan estrañamente, que le atravessò de parte a parte, y el Duque mirava el rejon por el lado del cavallo, y el cuerno del toro por otro, y dio el bruto tantos corcovos, impelido del dolor, que fue menester no solo el valor y la destreza del Duque, para no caer, con que lo temimos todos [Almansa y Mendoza, 1623?: f. 4]¹⁰⁴.

¹⁰¹ Jauralde Pou [1998a: 467-468] considera probable que el escritor se beneficiase de los edictos de gracia promulgados el 22 de marzo con motivo de este acontecimiento. Sobre la estancia del príncipe en España, *vid.* Elliott [1990a: 213-223], Deleito y Piñuela [1988a: 184-191], Poyuelo Salinas [1962] y, para las manifestaciones literarias que se produjeron, Redondo [1998].

¹⁰² Para la datación de este poema, *vid.* Crosby [1967: 165] y Blecua [1969-1981, II: 212].

¹⁰³ El texto de Almansa dice además respecto al duque: “cuya entrada, tanto por la calidad, como por el valor y aspeto de la persona pudo dar embidia a los triunfos Romanos, que el Duque parecia alguno de sus Cesares, o mas propiamente era su exemplar.” [Almansa y Mendoza, 1623?: f. 3]. Esta relación comienza “A la Villa de Madrid Cabeza del Mundo”, y se encuentran ejemplares de ella en la Biblioteca Nacional R/ 30.371 y en la Hispanic Society de Nueva York [Simón Díaz, 1982: XL].

¹⁰⁴ La habilidad de los lidiadores no solo se demostraba en la colocación de los rejones, sino también en su dominio de la montura. Cuando trata del uso de los caballos en el toro, Gaspar de Bonifaz expone al respecto: “El modo de tomar las suertes há de sér de manera, que, partiendo á embestirse el toro y el toroador, cuando lleguen á acercarse, esté el cuerno derecho en igual del estribo. Alguna dificultad tiene

Esta fiesta de toros se celebró el 4 de mayo en la Plaza Mayor de Madrid¹⁰⁵, un lugar que sirvió con frecuencia para actividades cortesanas y religiosas¹⁰⁶. Según cuenta Almansa, fue decorada lujosamente y sus asientos se repartieron de acuerdo con las jerarquías. Asistieron al espectáculo los reyes, los infantes Carlos y Fernando, la infanta María, el conde-duque de Olivares, el príncipe de Gales y el duque de Buckingham. Además del duque de Maqueda participaron muchos otros nobles, como el duque de Cea, el marqués de Velada o los condes de Tendilla y Villamor, a los que también alude Quevedo en sus décimas burlescas¹⁰⁷. Las relaciones mencionan que el festejo finalizó con lluvia.

El noble a quien se dedica el soneto de *Clío* es Jorge de Cárdenas Manrique de Lara, IV duque de Maqueda, VI duque de Nájera, conde de Treviño y de Valencia de Don Juan y V marqués de Elche¹⁰⁸. Este personaje estaba emparentado con el duque de Osuna, pues era hijo de Luisa Manrique de Lara y Girón, V duquesa de Nájera, condesa de Treviño y de Valencia de Don Juan¹⁰⁹. Quevedo debió de mantener una cordial relación con esta dama, cuyo ingenio resalta en una de sus cartas a Osuna¹¹⁰ y a la que dedicó tras su muerte en 1627 el soneto “A la naturaleza la hermosa”.

El retrato del rey al que se dedica el soneto X, “Bien con argucia rara y generosa”, obra de Pedro Díaz Morante (1565 o 1566-1636), debe verse también dentro del contexto de festejos caballerescos, ya que representa a Felipe IV montado en un caballo en corveta y

adiestrar estos primóres, pues cada suerte pende de la voluntad de los animales; y el uno ha de hacer lo que piensa el caballero, y el otro lo que le manda” [Bonifaz, 1887: 10]. Sobre la lidia de toros con rejones, *vid.* Tapia y Salcedo [1643: 61-65]. Deleito y Piñuela [1988b: 97-153] explica diversos aspectos de la fiesta de toros.

¹⁰⁵ La relación de Almansa carece de fecha, pero, como indica Alenda y Mira [1903: 223], se refiere al mismo festejo que las *Noticias de Madrid* [González Palencia, 1942: 56-57] sitúan en el mencionado día. Crosby [1967: 165] y Redondo [1998: 126-127] consideran que la corrida de toros que tratan las décimas de Quevedo tuvo lugar el 4 de mayo. Sin embargo, Jauralde Pou [1998a: 470-471] la localiza el 1 de julio, y Blecua da las fechas del 14 de junio [1969-1981, II: 202] y del 4 de mayo [1990: 695].

¹⁰⁶ Para esta plaza como escenario de fiestas, *vid.* Mesonero Romanos [1976: 120-131], Deleito y Piñuela [1988b: 104-107] y Bonet Correa [1990: 20-21].

¹⁰⁷ En ellas se cita asimismo a Maqueda: “Con lacayos de color,/ en bien esmaltada rueda,/ la plaza llenó Maqueda/ de señores y valor” (vv. 71-74).

¹⁰⁸ Para el duque y su familia, *vid.* López de Haro [1622, II: 295-299]. Como también señala Crosby [1967: 70-71], fue además adelantado mayor del reino de Granada, caballero de la Orden de Santiago, comendador de Medina de las Torres y gobernador y capitán general de Alcazarquivir y de los reinos de Tremecén y Fez. Debido a la muerte de su hermano Bernardino, sucedió a su padre en 1601; aunque casó con Isabel de la Cueva, murió sin descendencia en 1644 y sus títulos pasaron a su hermano Jaime Manuel. Crosby indica que el duque de Maqueda nombrado en el poema “Floris, la fiesta pasada” es Jorge de Cárdenas y no su hermano menor. Blecua [1990: 247, 697] también anota en las décimas que se trata de Jorge de Cárdenas, pero identifica al objeto del soneto con Jaime Manuel. Coincidimos con Schwartz y Arellano [1998: 96], Arellano y Roncero [2001a: 73] y Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 62-63] en que en ambos poemas se trata de Jorge de Cárdenas.

¹⁰⁹ La duquesa era hija de María Girón de la Cueva, y nieta de Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, bisabuelo de Pedro Téllez Girón. *Vid.* López de Haro [1622, I: 309-310] y Crosby [1967: 140].

¹¹⁰ Del 21 de noviembre de 1615 [Quevedo, 1946: 24; carta X].

armado con lanza y adarga¹¹¹, como si estuviera tomando parte en un torneo¹¹². Según ha puesto de relieve Blecua [1969-1981, I: 423], el dibujo es anterior a 1631, pues fray Hortensio Paravicino lo menciona en la aprobación de la *Cuarta parte del arte nueva de escribir* de Díaz Morante, publicado ese año. Este destacado calígrafo fue el creador de un nuevo sistema para el aprendizaje de la escritura, basado en el trabado o enlace de las letras, que tuvo gran fama¹¹³. Entre sus discípulos estuvo el infante don Fernando y numerosos poetas como Lope de Vega, José de Valdivielso y Pérez de Montalbán le dedicaron elogios, que fueron incluidos en las diversas partes de las que se compone su tratado. Como el epígrafe del soneto de *Clío* expone, el retrato está “hecho de rasgos y lazos”¹¹⁴; las figuras realizadas con rasgos, igual que los adornos en la escritura, eran comunes en la época, por lo que Morante incluyó dibujos en sus libros. El que realizó de Felipe IV es una lámina de mayor tamaño que las demás, debido a lo cual Cotarelo y Mori [1916: 76] supone que estaría destinada a ser un adorno de pared. En opinión de este autor, el monarca parece representar en él veinticuatro años, aproximadamente.

Hay numerosos datos acerca de la festividad a la que se consagran los sonetos XI y XII, “En el bruto, que fue bajel viviente” y “En dar al robador de Europa muerte”, así como el romance “Ayer se vio juguetera”, de la *musa Talía*: se trata de la lucha de fieras organizada para el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, el 13 de octubre de 1631 [Crosby, 1967: 145; Blecua, 1969-1981, I: 424], durante la cual el rey mató de un tiro de arcabuz al toro vencedor. Ioseph Pellicer de Ossau y Tovar, que recopiló en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1632) las composiciones poéticas escritas con este motivo¹¹⁵, relata

¹¹¹ Paravicino lo describe así, testimoniando al mismo tiempo su admiración por la técnica del artista: “Y que le he visto yo y verá quien lo deseara, sacar un retrato de S.M. (Dios le guarde) á caballo, con lanza y adarga de un rasgo solo, con más durable espíritu de la pluma al pulso que de la tinta y la pluma, fácilmente reconocerá una extrañeza en ninguna nación ni vista en siglo alguno”. Citamos por Cotarelo y Mori [1916: 58], de quien se han tomado los datos acerca de este personaje. Cotarelo y Mori ofrece también la reproducción del retrato (lámina 26).

¹¹² Las armas que porta el rey inclinan a pensar que se trata de un torneo o escaramuza de adargas, ya que el escudo es ovalado, diferente de la adarga lisa y derecha usada en el juego de cañas [Tapia y Salcedo, 1643: 14]. Sobre cómo se llevaba a cabo este juego, *vid.* Tapia y Salcedo [1643: 83-85] y Deleito y Piñuela [1988b: 81-84].

¹¹³ El autor dice sobre la novedad que supuso su método: “de manera que los mismos maestros del arte antigua dicen y han dicho que no puede ser que tan famosas letras como enseño e aprendan con tanta brevedad; y se han atrevido algunos á decir que es hechicería y que el Santo Oficio ha de saber cómo puede ser enseñar con tanta brevedad” [Cotarelo y Mori, 1916: 46].

¹¹⁴ Quevedo vuelve a mencionar la técnica de dibujo de Morante en la versión fragmentaria de la silva *El pincel* incluida bajo el epígrafe *Silva 26. En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles en Las tres musas*, que López Grigera [1975] sitúa hacia 1630. *Vid.* Cacho Casal [2012a: 113-114; 2012b: 192-193].

¹¹⁵ La primera censura, de Gerónimo de Villayzan Garcés, es del 3 de noviembre de 1631, lo que significa que los poemas fueron compuestos en el breve período de tiempo que se comprende entre esta fecha y la del acontecimiento. Esta es una muestra más de la celeridad propia de la poesía heroica.

lo sucedido en la *Noticia del espectáculo de fieras* que precede a los textos¹¹⁶. El festejo no tuvo lugar en la Plaza Mayor debido a dos desgracias allí sucedidas poco tiempo antes, el incendio del 7 de julio y el falso rumor de fuego del 25 de agosto¹¹⁷; Pellicer indica que se celebró en la Plaza del Parque¹¹⁸. Como destaca este autor, y se pone de manifiesto ya en el título de la obra, se intentó recrear los espectáculos celebrados por los romanos¹¹⁹. Con este fin, se hizo pelear a diversos animales entre sí: un toro, un león, un tigre, un oso y un lebrele, además de otros menos feroces (una zorra, dos gatos monteses, una mona, un camello, un caballo, una acémila y dos gallos), azuzados por hombres dentro de una tortuga de madera¹²⁰. El disparo realizado por Felipe IV le permitió demostrar su destreza para la caza¹²¹ y, por lo tanto, para la guerra¹²²; al mismo tiempo, la vinculación del festejo con los de la Roma clásica marcaba una diferencia con los de toros y cañas y supuso implícitamente igualar la dignidad del monarca a la de los antiguos emperadores¹²³. El

¹¹⁶ Se alude también a este acontecimiento en la *Relación de los sucedido desde el mes de junio del año pasado hasta fin de mayo deste año de 1632*. Asimismo, Alonso Martínez de Espinar hace referencia a él en el capítulo XVIII de su libro I. *Vid.* López Izquierdo [1977: 66].

¹¹⁷ Al que Quevedo dedicó el soneto “Verdugo fue el temor, en cuyas manos” [Crosby, 1967: 144].

¹¹⁸ No se sabe con certeza el lugar. Como señala López Izquierdo [1977: 67-68], la otra relación mencionada sitúa el espectáculo en el Parque de Palacio, lo mismo que las estancias de Antonio Mira de Amescua “En Mantua Occidental, dosel sagrado” (v. 9). Esto correspondería en la actualidad al llamado Campo del Moro. Sin embargo, López Izquierdo considera más probable que se celebrara en la Plaza de la Priora, un reducto dentro de la Huerta de ese mismo nombre, como dice Martínez de Espinar: “En la plaza de la Priora quiso Su Majestad (Dios le guarde) ver otras fieras con un toro, echáronle un león muy grande y feroz” [Martínez de Espinar, 1976: 56]. De la misma opinión es García Moratino [1999, 1: 18-19].

¹¹⁹ Pellicer [1632: 4v] atribuye el mérito de la innovación a Olivares: “Para variar destes dos Espectaculos, quiso el Excelentissimo Conde Duque renovar aquel exercicio que tanto aplaudió el Foro Romano, i festejar a las Magestades Catolicas de Felipe el Grande, i Dona Isabel de Borbon Reyes nuestros, con hazerles una Fiesta al uso antiguo de Roma”.

¹²⁰ A imitación de la *poena cullei*, aplicada al parricidio, estipulada por la *Lex Pompeia* y transmitida a través del *Digesto* y de las *Institutiones* de Justiniano. Alfonso X la recoge en las *Partidas*: “mandaron los emperadores et los sabios antiguos que este atal que fizo esta nemiga, sea azotado ante todos públicamente, et desí que lo metan en un saco de cuero, et que encierren con él un can, et un gallo [et una gulpeya. *Esc.* 1. 2.], et una coluebra et un ximio: et después que él fuere en el saco con estas quatro bestias, cosan-o atén la boca del saco, et échenlo en la mar o en el río que fuere más cerca de aquel lugar do esto acaesciere”. *Vid.*, aplicado al *Filodemo* de Camj es, Perugi [2018].

¹²¹ Dice Pellicer: “Viendo pues nuestro Cesar impossible el despejar el Circo de aquel Monstruo Español [...] pidió el Arcabuz enseñado en los Bosques a semejantes empresas” [Pellicer de Tovar, 1632: 6v-7]. Martínez de Espinar resalta la maestría de Felipe IV en el uso del arcabuz: “No es singular su Majestad solo en lo que he referido, que lo es en todo género de armas; con el arcabuz, ninguno ha llegado a su destreza ni a matar tanta caza. Con bala, ha muerto más de seiscientos venados y mayor cantidad de gamos, y más de ciento cincuenta jabalíes; lobos, más de cuatrocientos; cosa que parece imposible, y que el cazador más cursado del mundo no habrá muerto el diezmo de lo que digo” [Martínez de Espinar, 1976: 149].

¹²² Lope de Vega en su censura del *Anfiteatro* señala sobre esto: “sin que se deviesse tan peregrino Sucesso a la Fortuna por accidente, sino a la Ciencia por exercicio, y a la Gracia de que el Cielo para toda obra Militar Heroica, ha dotado su Real Naturaleza” [Pellicer de Tovar, 1632: s. p.]. No hay que olvidar que, como dice Tapia y Salcedo en el prólogo de su obra, la caza es “viva imagen de la guerra”.

¹²³ Con lo cual, la hazaña del rey iba más allá de una proeza venatoria, como resalta Lope de Vega en la censura: “Esta acción de su Magestad, que trasladó su singular destreza del Campo al Amphiteatro, y del Monte solo al espectáculo universal”.

combate entre animales se repitió en otras ocasiones, como durante las fiestas de inauguración del Buen Retiro [Brown y Elliott, 1981: 74]¹²⁴.

La composición en octavas “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” tiene como objeto un acontecimiento destacado, el juramento de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos por la nobleza y las Cortes de Castilla, recreado también en numerosas relaciones¹²⁵. El poema de Quevedo tiene muchos puntos de contacto con estas, tanto por el carácter descriptivo que predomina en él como por compartir su intención glorificadora. Asimismo, algunas de las referencias de la composición solo se entienden plenamente a la luz de estos textos. El hecho tuvo lugar el domingo 7 de marzo de 1632 [Crosby, 1967: 171; Blecua, 1969-1981, I: 432] y coincidió con la festividad religiosa de la Transfiguración, como destaca el epígrafe¹²⁶. La trascendencia que Quevedo, poco después nombrado secretario real, da al acontecimiento responde a su condición de escritor vinculado a la corte¹²⁷: el poema, el de mayor extensión dentro de *Clio*, tiene un tono especialmente hiperbólico y solemne. Su actitud es, por lo tanto, muy diferente de la que mantuvo ante otro importante

¹²⁴ Estos autores [1981: 226] mencionan otro festejo similar celebrado en 1638 en este palacio.

¹²⁵ Se puede encontrar noticia de las existentes en Alenda y Mira [1903: 273-276] y en Simón Díaz [1982: XLVIII-XLIX]. Se han consultado las siguientes: Antonio Hurtado de Mendoza, *Convocacion de las Cortes de Castilla, y iuramento del Principe nuestro señor D. Baltasar Carlos Primero deste nombre, Año 1632*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632 (BNE 2/52 233); Juan Gómez de Mora, *Relacion del iuramento que hizieron los Reinos de Castilla, i Leon al Sermo. don Baltasar Carlos, Principe de las Españas, i Nuevo Mundo*, Madrid, Francisco Martínez, 1632 (BNE ms. 2 364); Anónimo, *Relacion venida de Madrid, del Iuramento del Principe en siete de Março 1632*, Barcelona, Estevan Liberós, 1632 (BNE V. E./188-7); Paulo Cornelio, *Discurso breve al tenor de todas las acciones, y ceremonias que se celebraron en la jura del Serenissimo Principe de España nuestro Señor, como testigo de vista, que lo estuvo notando Paulo Cornelio*, [s. l.], Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal (BNE V. E./191-105); Vincentius Turturetus, *Inauguratio Serenissimi Baltassaris-Caroli Asturiae et Hispaniarum Principis*, Madrid, Francisco Martínez, 1632 (BNE ms. 2 364); Anónimo, *Iuramento que se hizo al Principe nuestro Señor, heredero de las Españas, en el convento de San Geronimo, Domingo 7 de março de 1632 años*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1632 (Biblioteca Capitular y Colombina VA-4-11 (10)). No se han podido localizar estas: Anónimo, *Relacion del juramento del Principe Baltasar Carlos en San Geronimo de Madrid el dia 7 de 1632* (manuscrito); Anónimo, *Juramento del Principe N.S.D. Baltasar Carlos* (manuscrito). Otras dos de las relaciones mencionadas, Anónimo, *Combocacion de las Cortes de Castilla por mandado del Rey nuestro Señor don Phelipe quarto, y juramento del Principe nuestro Señor* (BNE ms. 13 125) y Antonio Hurtado de Mendoza, *Ceremonial que se observa en España para el juramento del Principe hereditario*, Madrid, Imprenta de González, 1789 (BNE U/6 249), son una copia de la de este autor citada al principio, del mismo modo que Anónimo, *Juramento que prestaron los Nobilissimos Reynos de Castilla y Leon al Sermo. y esclarecido Principe de las Españas y Nuevo Mundo Don Baltasar Carlos, Hijo primogenito* (manuscrito, British Library Add. 10 236-52) lo es de la de Gómez de Mora. León Pinelo [1971: 287-290] hace también una descripción del acontecimiento en los *Anales de Madrid* y menciona las relaciones de Hurtado de Mendoza y Gómez de Mora.

¹²⁶ *Jura del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos en Domingo de la Transfiguración*. Inicialmente fue señalada para el 22 de febrero, pero debió trasladarse a otra fecha debido a una enfermedad del príncipe [Brown y Elliott, 1981: 60].

¹²⁷ Como Jauralde Pou [1998a: 629] recoge, en un documento ante notario del 10 de marzo acepta pagar al rey 28 125 maravedíes en el plazo de un año por la concesión del título de secretario. En opinión de este autor, aunque Quevedo había iniciado ya su distanciamiento de Olivares, todavía se encontraba a su servicio. Para las interacciones de los escritores con el campo de poder en el siglo XVII, *vid.* Gutiérrez [2005: 165-216].

acontecimiento, las bodas reales de 1615, cuando se encontraba al servicio del duque de Osuna, alejado del mundo cortesano¹²⁸.

El juramento del heredero de la Corona era una ceremonia solemne, de carácter predominantemente oficial, en la que el pueblo no tenía casi participación activa. Sin embargo, se trataba también de una ocasión festiva. Esto la conecta con celebraciones como las vistas anteriormente, ya que, tal y como era propio de un acto concerniente a la monarquía, fue acompañada de festejos públicos. La dimensión celebrativa es puesta de relieve en las octavas de Quevedo, que recrean con especial detalle el desfile de la comitiva real ante el pueblo al regresar al palacio¹²⁹.

Esta ceremonia tenía una importancia capital, ya que suponía el reconocimiento del heredero de la Corona por parte de la nobleza, la jerarquía eclesiástica y el pueblo en general, representado a través de los procuradores de Cortes, y, por lo tanto, aseguraba la continuidad de la dinastía¹³⁰. El lugar destinado para su celebración era, por tradición, la iglesia de San Jerónimo. Con el fin de prepararla con brillantez, el conde-duque de Olivares¹³¹ obtuvo el nombramiento de alcaide del Cuarto Real de San Jerónimo en 1630 y acometió en él una serie de reformas que desembocaron en la construcción del palacio de El Buen Retiro¹³². Como toda solemnidad cortesana, el juramento de lealtad al príncipe seguía las normas fijadas por la etiqueta, según se puede observar tanto en las relaciones como en el poema de Quevedo¹³³. Asimismo, la organización del acompañamiento del rey

¹²⁸ Quevedo dedicó el romance burlesco “A la sombra de unos pinos” a la boda de Felipe IV y relató de manera jocosa la de Ana de Austria y Luis XIII en una de sus cartas al duque [Astrana Marín, 1946: 23-27; carta x]. *Vid.* Crosby [1956], Juárez [1990: 89-91] y Jauralde Pou [1998a: 318-320].

¹²⁹ Aunque las relaciones se centran casi exclusivamente en el acto de la jura, hacen también referencia a algunos componentes dirigidos al público que se enmarcan dentro de un contexto festivo, como el paso del cortejo real, la máscara que se celebró días después o las celebraciones en palacio.

¹³⁰ El protocolo de la corte española no contemplaba la ceremonia de coronación de los reyes. Según Elliott [1990d: 205-206], “ello parece dar a entender una confianza en la naturaleza divinamente ordenada de la realeza española, que operaba a través de la una legítima línea de descendencia, excluyendo así la necesidad sentida en otras partes de reforzar la imagen de la realeza con los símbolos visibles de la dignidad monárquica”.

¹³¹ En la dedicatoria de su relación al conde-duque, Hurtado de Mendoza alude a la implicación de este en la preparación de la ceremonia: “Con que llevo a creer, que esta noticia de aquella accion tan autorizada, y grande (en que V. Exc. dispuso, y trabajò tanto) merece su aprobacion”.

¹³² *Vid.* Brown y Elliott [1981: 59-61]. Como estos indican, el Cuarto Real consistía en unas pocas habitaciones destinadas a alojar al rey en sus retiros a San Jerónimo durante la Semana Santa o en ocasión de alguna ceremonia. La remodelación inicial se llevó a cabo en 1630-1631 y fue supervisada por Giovanni Battista Crescenzi.

¹³³ La solemnidad se iniciaba con una misa de pontifical. Después, un rey de armas leía un pregón llamando a los presentes y el oidor más antiguo del Consejo de Castilla leía la escritura del juramento, tras lo cual los asistentes subían al estrado para realizar el juramento y el homenaje, besando además la mano del príncipe y la de los reyes. Tanto el lugar ocupado por cada uno dentro de la iglesia como el orden en que hacían el juramento y el homenaje estaba regulado por la etiqueta. Para el ceremonial de este acto y su celebración en reinados anteriores, *vid.* Sánchez Alonso [1970].

tras el acto estaba establecida con toda minuciosidad¹³⁴. Elliott [1977; 1990c] ha llamado la atención acerca de la rigidez del ceremonial de la corte española, que regía tanto la vida del monarca y la familia real como los actos públicos. Como este señala, cumplía la función de engrandecer la figura del rey, pero también iba encaminado a asegurar la permanencia del orden establecido, pues era un mecanismo para infundir disciplina social.

La jura del príncipe Baltasar Carlos se celebró en un momento de crisis, provocada por el enfrentamiento con las fuerzas de Gustavo Adolfo de Suecia; Quevedo dedica a ello la parte final de su composición. La intervención del monarca en la Guerra de los Treinta años se produjo a raíz del avance imperial, con la ayuda de Polonia, hacia la zona báltica, y supuso una grave amenaza para los planes de la Casa de Austria¹³⁵. El ejército sueco inició la invasión de Alemania en junio de 1630 y llevó a cabo una espectacular expansión a lo largo del siguiente año, que se intensificó tras la derrota del ejército imperial en la batalla de Breitenfeld (17 de septiembre de 1631). Gustavo Adolfo contó principalmente con el apoyo de Francia, que buscaba crear nuevos frentes militares que dificultaran la hegemonía de los Habsburgo: además de propiciar la firma de la paz entre Suecia y Polonia en 1629 (tregua de Altmärk), dejando campo libre a Gustavo Adolfo para iniciar la lucha en Alemania, se comprometió a ayudar a financiar su ejército en el tratado de Bärwalde (23 de enero de 1631).

Esta situación hizo necesario que España ayudara al emperador con tropas y subsidios. La crisis económica obligó a que el rey convocara las Cortes de Castilla no solo para jurar fidelidad a su heredero, sino también para obtener fondos [Elliott, 1990a: 428-434]. Debido a ello, se exigió que los procuradores que representaban a las ciudades llevaran plenos poderes, lo que no fue bien recibido¹³⁶. En la proposición leída el 21 de febrero durante la sesión, se recordaron las diversas confrontaciones en las que España se había visto envuelta desde el principio del reinado y los gastos que ello había ocasionado, y se pidió ayuda para proseguir la defensa de la fe cristiana y de la Casa de Austria en los diversos frentes¹³⁷. A pesar de la aceptación que se refleja en la respuesta de los

¹³⁴ Vid. Varey [1973], quien ha estudiado el protocolo que se indica en las *Etiquetas de Palacio* para las procesiones reales. Junto con instrucciones, se incluyen en ellas dibujos explicativos que fijan, entre otros casos, cómo debe realizarse la "Salida de SS.MM. en publico en acimiente de gracias a Dios por algun buen subzeso, juramento de Principe o otra ocasion semexante, el Rey nuestro Señor a cavallo y la Reyna nuestra Señora en coche".

¹³⁵ Vid. Parker [1986: 254-301] y Fernández Álvarez [1982: 713-720].

¹³⁶ La relación de Hurtado de Mendoza hace referencia al derecho del monarca a exigir esto y justifica además su decisión exponiendo la consulta que Felipe IV realizó al Consejo sobre este asunto, y la respuesta afirmativa de este [Hurtado de Mendoza, 1632: ff. 3v-4].

¹³⁷ El discurso puede consultarse en Danvila y Collado [1886: 170-177]. Además del problema inmediato con Suecia se refieren en él las luchas con Francia en el territorio italiano, la confrontación con Holanda en

procuradores, recogida íntegra en las relaciones de Juan Gómez de Mora y Hurtado de Mendoza¹³⁸, la petición solo se otorgó con mucha dificultad. La crisis en Alemania se hizo más grave en los meses posteriores con la invasión de Baviera y la derrota del ejército imperial en la batalla de Lech (abril de 1632).

No existen evidencias externas que ayuden a fijar la fecha de redacción del soneto XXIV, “No siempre tienen paz las siempre hermosas”; tampoco se hallan en el texto alusiones a hechos que puedan ser datados, ni su epígrafe ofrece ninguna información al respecto¹³⁹. Sin embargo, el contenido del poema, una exhortación al monarca a la lucha, así como el epígrafe (*Al Rey Católico, nuestro señor Don Felipe IV, infestado de guerras*), lo sitúa en un período en que España estaba inmersa en numerosos conflictos bélicos. Esto, y su proximidad con lo expuesto sobre la guerra en la última parte de las octavas a la jura del príncipe Baltasar Carlos y en el capítulo XXIII de la Segunda parte de *Política de Dios*, obra que se empezó a redactar a partir de 1634, permite aventurar que debió de ser escrito en una fecha cercana a estas obras, a partir de 1630¹⁴⁰.

Otros tres sonetos de *Clío*, el VI, el XIX y el XXIII, están consagrados a la intervención de Felipe IV en juegos de toros y cañas. No se ha podido establecer una fecha de redacción para este último, “Amagos generosos de la guerra”¹⁴¹, pero sí para los otros dos, que además conmemoran fiestas que tuvieron lugar en el palacio del Buen Retiro. Brown y Elliott [1981] han analizado minuciosamente la construcción y el significado de este lugar, símbolo del reinado de Felipe IV y del valimiento de Olivares¹⁴². La intención de este último fue hacer de él una residencia digna de Felipe el Grande, núcleo de una corte que resaltara su esplendor. Asimismo, se concedió una importancia destacada a la celebración de festejos caballerescos, pues Olivares, que tuvo el proyecto de que los jóvenes aristócratas fueran educados tanto en las artes de la paz como en las marciales,

ultramar y en Flandes, los asaltos a plazas del norte de África y el ataque inglés a Cádiz.

¹³⁸ “Reconocen estos Reynos por merced inestimable aver V. Magestad mandado darles parte del estado de su Real Patrimonio, justamente empeñado en defender la Religión Católica, y conservar en ellos la paz, sustentando fuera la guerra con tan poderosas armadas, y victoriosos exercitos. Quando V. Magestad diere licencia, se juntaran estos Cavalleros a mostrar su antigua fidelidad, buscando medios para servir a V. Magestad, y ayudar sus Catolicos intentos; a quien humildemente suplican premie su afecto, sirviendose de su caudal, y vidas, pues tan promptas las ofrecen a sus Reales pies” [Hurtado de Mendoza, 1632: ff. 9v-10].

¹³⁹ Crosby [1967: 164] propone como *terminus a quo* la fecha de inicio del reinado de Felipe IV. Asimismo, Blecua [1969-1981, II: 558] lo encuadra simplemente entre esta fecha y 1639, año del encarcelamiento de Quevedo en San Marcos.

¹⁴⁰ Astrana Marín [1932: 390] considera que es de 1636. Azaustre Galiana [2002: 30] sitúa el contexto histórico al que hace referencia el soneto alrededor de 1635.

¹⁴¹ Por estar dentro de *Clío* junto a “No siempre tienen paz las siempre hermosas” y por su contenido bélico, podría plantearse como posibilidad que se encuadre, como este otro soneto, en la década de 1630. Sin embargo, la falta de referencias históricas concretas dentro del poema, así como de evidencias externas, aconseja no asignarle una fecha determinada.

¹⁴² *Vid.* también Mesonero Romanos [1976: 309-323] y Deleito y Piñuela [1988a: 196-211].

quiso también convertir el Buen Retiro en un lugar donde estos pudieran lucir sus destrezas ante el monarca participando en torneos y otras actividades de ese carácter¹⁴³. Como Brown y Elliott [1981: 61-75] explican, tras las obras llevadas a cabo en 1632 en el Cuarto Real de San Jerónimo con el fin de construir la residencia real, se tomó en 1633 la decisión de proseguirlas. En el curso de esta ampliación, el jardín que ya se había realizado fue demolido para crear una plaza de fiestas, la Plaza Principal. Posteriormente, en 1635, se construyó otra de mayores dimensiones, la Plaza Grande, que se destinó a los festejos públicos¹⁴⁴.

A partir de su fundación, el Buen Retiro se convirtió en el escenario de las más importantes celebraciones cortesanas¹⁴⁵ y fue objeto tanto de panegíricos como de críticas [Brown y Elliott, 1981: 240-250]. Quevedo, como cortesano, se mantuvo ocasionalmente vinculado a este palacio¹⁴⁶. Sin embargo, se encuentran muy escasas alusiones a él dentro de su producción poética¹⁴⁷. Jauralde Pou [1998a: 664] destaca la falta de interés del escritor por el Buen Retiro y su alejamiento de sus fiestas, como se desprende de una de sus cartas, escrita en 1634 [Quevedo, 1946: 278; carta CXLIV]. En esas fechas Quevedo se unía ya a la actitud contraria al palacio mantenida por una parte de la nobleza como muestra de su oposición al conde-duque. Esto es más evidente durante las grandes celebraciones en honor de la elección del Rey de Romanos y de la visita de la Princesa de Carignano que tuvieron lugar allí en 1637, según se aprecia de nuevo en su epistolario [Jauralde Pou, 1998a: 741-744]¹⁴⁸.

El breve epígrafe del soneto “Aquella frente augusta que corona” (XIX), *Al Rey nuestro señor Don Filipe IV*, se completa con un subepígrafe que aporta algunos datos: “Escribióse en ocasión de haber salido en un día muy lluvioso a jugar cañas, y haberse serenado luego el cielo; y Lope de Vega describió esta fiesta en liras”. A partir de esto, Crosby [1967: 148-149] ha identificado el acontecimiento al que se refiere como el festejo

¹⁴³ Para el interés del conde-duque en inculcar en la nobleza los valores militares y la obediencia al rey, *vid.* asimismo Elliott [1990c: 196-197].

¹⁴⁴ Para las fiestas de 1637 se creó un nuevo coso, más amplio que los existentes [Brown y Elliott, 1981: 209-210].

¹⁴⁵ Brown y Elliott [1981: 209-230] pasan revista a algunas de ellas, igual que Delceto y Piñuela [1988a: 211-232] y López Izquierdo [1976].

¹⁴⁶ Brown y Elliott [1981: 102] mencionan que en 1634 Jerónimo de Villanueva supervisó la puesta en escena en el teatro del Buen Retiro de una comedia que le había sido encargada para celebrar el cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos. Quevedo [1946: 275, 286, 373; cartas CXLIII, CXLIX, CLX] hace referencia a este lugar dentro de su epistolario cuando da noticia de las actividades de la familia real.

¹⁴⁷ Aparece de nuevo en el soneto “Piedras apaño cuando veis que callo”.

¹⁴⁸ *Vid.* las cartas del 10 de marzo a Sancho de Sandoval y del 17 de marzo a Florencio de Vera y Chacón [Quevedo, 1946: 401-404; cartas CLXXXIX y CXC]. En esta última dice: “Los domingos se corren lanzas en el Retiro, y Su Alteza las corre con precios. Yo deseo salir de aquí sumamente, y verme donde pueda acompañar y servir a v.m., como deseo”.

inicial de inauguración del Buen Retiro, que tuvo lugar el 5 de diciembre de 1633. La composición de Lope que se menciona es la titulada *Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo* (“Pidió prestado un día”)¹⁴⁹. Las fiestas inaugurales, que ocuparon los días 5 y 6, fueron públicas y celebraron también el nacimiento del príncipe Fernando, hijo de la emperatriz María, hermana de Felipe IV. Los espectáculos organizados para el primer día fueron una corrida de toros y el juego de cañas en el que tomó parte el rey, acompañado por el conde-duque¹⁵⁰.

En cuanto al epígrafe de “Llueven calladas aguas en vellones”, soneto VI, hace únicamente referencia al escenario de la festividad a la que se dedica el soneto. Como era habitual, la corrida de toros fue acompañada de un juego de cañas¹⁵¹: *A la fiesta de toros y cañas del Buen Retiro en día de grande nieve*. Aunque no se mencionan más datos, podríamos aventurar que el suceso elogiado en el poema quizás tuvo lugar durante las fiestas de inauguración del palacio, en diciembre de 1633¹⁵².

Los sonetos XIV y XV están dedicados al nieto del valido de Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval, I duque de Cea, II duque de Lerma y de Uceda. Ambos se localizan en la década de 1630, durante el tiempo en que este prestó sus servicios en Flandes como maestre de campo. La situación allí se agravó a partir de 1629¹⁵³, cuando los holandeses tomaron la ciudad de 's-Hertogenbosch (Bolduque) en el curso de una ofensiva que

¹⁴⁹ Como Crosby señala, se le da también a esta construcción el nombre de “palacio nuevo” en una relación que describe estos festejos, *Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la Catolica Magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer en la Villa de Madrid, assistiendo a ellas su Real persona, y los demas Principes que assisten en la Corte, a honra del Palacio, y plaça nueva. Lunes cinco de Diziembre deste presente año de 1633*, Sevilla, Iuan Gomez de Blas, 1633. Lo mismo sucede en el drama alegórico de Calderón *El nuevo palacio del Buen Retiro* (1634).

¹⁵⁰ Para estas fiestas, *vid.* la relación antes citada, León Pinelo [1971: 295-296] y las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús* [1861-1865, t: 4-8], así como Mesonero Romanos [1976: 313-314], Brown y Elliott [1981: 72-73] y Pedraza Jiménez [2014]. Como Brown y Elliott consideran, “la elección de juegos de destreza física dirigidos por el propio rey tal vez fuera una manera de subrayar una de las funciones programáticas del nuevo edificio”. Tapia y Salcedo [1643: 79] dice sobre este ejercicio: “El juego de cañas es de los regocijos mas generosos, y de alegría que puede aver. Han salido muchas vezes a el sus Magestades, en nacimientos de Hijos, venidas de Principes Estrangeros, y otras ocasiones”.

¹⁵¹ Ambos festejos solían celebrarse unidos. Como Tapia y Salcedo [1643: 80] explica: “Son siempre las cañas despues de aver precedido la fiesta de Toros”. Sobre las normas que regían el juego de cañas, *vid.* Tapia y Salcedo [1643: 79-83, 87-89] y Deleito y Piñuela [1988b: 84-91]. En el soneto de Quevedo se mencionan las armas empleadas en los juegos de toros y cañas: “aplaudió al brazo, al fresno y a la caña” (v. 14). Tapia y Salcedo [1643: 4] indica sobre el tipo de lanza que se usaba para los toros: “Para dar lançada a los Toros la mas usada suele ser la de pino nuevo, y con algunos taladros [...] empeçó a nevar tan fuertemente, que quaxò en la plaça mucha. Y con este temporal se puso su Magestad en la ventana [...] y todo el tiempo que duró la fiesta nos nevó a cuestras” [1633: s. p.]. López Izquierdo [1980: 25] y Molho [1993: 162] también consideran que el soneto está dedicado a las celebraciones inaugurales.

¹⁵² En la *Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la Catolica Magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer en la villa de Madrid* se destaca que el martes 6, segundo día de los festejos, se celebró una corrida de toros a pesar de la abundante nevada, que el rey presenció a resguardo: “Y al medio día, que fue la hora en que todos yvan a la plaça a la segunda fiesta [...] empeçó a nevar tan fuertemente, que quaxò en la plaça mucha. Y con este temporal se puso su Magestad en la ventana [...] y todo el tiempo que duró la fiesta nos nevó a cuestras” [1633: s. p.]. López Izquierdo [1980: 25] y Molho [1993: 162] también consideran que el soneto está dedicado a las celebraciones inaugurales.

¹⁵³ *Vid.* Stradling [1992: 128] y Parker [1986: 290-295].

continuó en los años siguientes; en 1632 se perdieron importantes enclaves a lo largo del Mosa como Roermond, Venlo y Maastrich, a lo que se sumó un conato de rebelión en los Países Bajos españoles, y en 1633 fue tomado Rheinberg.

El primero de los poemas, “Tú, en cuyas venas caben cinco grandes” (XIV), se refiere a una acción valerosa llevada a cabo por el duque, que se resume en el comentario que sigue al epígrafe: “Escribió este soneto en ocasión de haber ido el duque a una interpresa, y viendo reparadas en una ribera sus tropas, se arrojó al río, y con su ejemplo, todos, y ganó la plaza”. Crosby [1967: 146-147] ha localizado un epigrama latino de Vicente Mariner sobre el mismo suceso, que debió de ser compuesto entre finales de junio y principios de julio de 1633, fecha en que se conocería el suceso en Madrid, a raíz de lo cual probablemente Quevedo escribiría también su soneto. Como pone de relieve Crosby, el epígrafe de la composición de Mariner informa de que el río era el Mosa¹⁵⁴. Quevedo se refiere de nuevo a este episodio en la obra que dedicó a este noble, *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval*, en la que especifica el nombre del puesto conquistado:

El duque, atendiendo a sólo servir por sólo servir —que es útil desembarazo el de la ambición de premios—, tomó y fortificó la isla de Esteban Wert. facilitó el paso que a ella rehusaban los soldados por la profundidad del agua, arrojándose solo y primero con su caballo en la corriente, y pasaron embarcados en su ejemplo todos [Quevedo, 2005f: 365].

“Yo vi la grande y alta jerarquía” (XV) alude igualmente al valor militar del II duque de Lerma, aunque sin mencionar ningún hecho, simplemente a través de la contemplación de la huerta madrileña que perteneció a su abuelo. Esta mansión, situada frente al palacio del Buen Retiro, fue escenario durante su privanza de numerosos festejos y acogió con frecuencia a Felipe III¹⁵⁵. Como dice Crosby [1967: 151-152], tuvo que componerse antes de su muerte, sucedida en Arnhem el 12 de noviembre de 1635, aunque la noticia tardó en llegar a España, como se refleja en las cartas que Quevedo escribió en 1636 a Sancho de Sandoval y al duque de Medinaceli en las que confirma la veracidad del hecho¹⁵⁶. En una de ellas, del 4 de marzo, menciona la composición del poema, pero sin

¹⁵⁴ Según Crosby indica, el texto está entre los autógrafos de este escritor conservados en la Biblioteca Nacional (BNE, ms. 9 804, pp. 881-882). El epígrafe es este: “Cum Flumen Mosam in Belgis Dux Lermae Transiliens Exercitum Transtulit Secum”.

¹⁵⁵ Cabrera de Córdoba y Pinelo aluden en muchas ocasiones a este lugar. Uno de los principales acontecimientos allí celebrados fue la comida que ofreció el 2 de julio de 1614 al cardenal de Este y al Nuncio papal [Cabrera de Córdoba, 1857: 361].

¹⁵⁶ En Quevedo [1946: 374 y 377-379]. Son las cartas CLXI (enero de 1636), CLXV (19 de febrero), CLXVI (25

especificar su fecha. El interés del escritor por este noble, además de su admiración por él, se debía también a su antigua vinculación con la Casa de Lerma y a su amistad con los otros dos personajes mencionados, pertenecientes a dicho círculo. La relación con el duque de Medinaceli, iniciada hacia 1629, fue haciéndose más estrecha a medida que Quevedo se distanciaba de Olivares y se unía a la nobleza opositora¹⁵⁷.

Los restantes poemas de *Clío* se refieren a la política exterior española y reflejan el clima de guerra total que reinó durante la década de 1630. Es especialmente significativo el soneto IX, en el que se exhorta a Felipe IV a enfrentarse a las naciones enemigas. Son apreciables las diferencias con la versión recogida en las *Flores de poetas ilustres*: junto a las luchas con los turcos en el Mediterráneo (vv. 3-4), que también aparecían en la versión primitiva, y con las provincias rebeldes en los Países Bajos (vv. 6-8 y 12)¹⁵⁸, se alude a la contienda que se desarrollaba en el escenario alemán (vv. 5-6 y 14), mencionando especialmente a Suecia y Sajonia¹⁵⁹, así como a la rivalidad con Francia (v. 14).

La referencia a los sajones hace posible al menos establecer como *terminus a quo* el 11 de septiembre de 1631, fecha en que el elector Juan Jorge se unió a Gustavo Adolfo, tras la invasión de su territorio por el ejército imperial. El enfrentamiento con este Estado¹⁶⁰ prosiguió hasta 1635 cuando, después de la victoria de los Habsburgo sobre los suecos y sus aliados en Nördlingen (6 de septiembre de 1634), se firmó una tregua con Sajonia el 28 de febrero, que se ratificó el 30 de mayo en la Paz de Praga. Se puede proponer como *terminus ad quem* del soneto la primera de estas fechas, o bien la de los preliminares de Pirna (noviembre de 1634), por los que Sajonia firmó la paz con el emperador Fernando II. Hacia estos años, Quevedo se refiere en los cuadros XXXII, XXXIV y XXXVIII de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* a la alianza de los suecos con el elector de Sajonia y con otros protestantes (el marqués de Brandemburgo y el landgrave de Hesse-Cassel)¹⁶¹. Por otra parte, aunque la declaración de guerra de Francia no se produjo hasta el 19 de mayo de 1635, después de que esta confirmase su apoyo a la causa protestante mediante su alianza con la liga de Heilbronn (Tratado de Compiègne, 28 de

de febrero) y CLXVIII (4 de marzo).

¹⁵⁷ Vid. Elliott [1990e: 245].

¹⁵⁸ Como dice el *Tesoro de la lengua castellana o española*: “Flamencos, los naturales de aquel país, que ordinariamente son muy dispuestos, gentiles hombres, muy blancos y rubios, y también las mujeres. Llamáronse belgas de Bilgio o Belgio, rey de Francia, Padre Pineda, lib. 2, c. 19, § 1”.

¹⁵⁹ Crosby [1992: 85] anota en los versos 5-6 que se trata de una referencia a Inglaterra. Sin embargo, opinamos, como Roncero [2000b: 257], que es una clara mención de la Guerra de los Treinta Años y, específicamente, la participación de Sajonia en ella. Vid. asimismo Arellano y Roncero [2001a: 82].

¹⁶⁰ Vid. Parker [1986: 272-297]

¹⁶¹ Vid. Bourg, Dupont y Geneste [1987: 282, 292 y 322]. Estos editores [1987: 100-106] consideran que la redacción del primero de ellos fue en el otoño de 1633 y la de los otros dos, en el invierno de 1634-1635.

abril de 1635) y llegase a un nuevo convenio con Holanda (8 de febrero de 1635) [Parker, 1986: 300; Fernández Álvarez, 1982: 724], la inclusión en el poema de Quevedo de este país entre los enemigos que deben ser combatidos no supone necesariamente que sea posterior a esto. Como se denuncia en *La Fortuna con seso*, Francia se alió en numerosas ocasiones con los protestantes para oponerse a la Casa de Austria: se puede mencionar, además de su intervención en la Valtelina a favor de los Grisones, la ayuda prestada a los holandeses, con quienes renovó su alianza en 1630 y, como se ha visto, el tratado de Bärwalde con Suecia en 1631.

Los sonetos XVI, XVII, XVIII y XX censuran la actuación de personajes cuya política era contraria a los intereses de España en Europa, lo que hace especialmente necesaria la explicación de las referencias históricas. Sin embargo, la complejidad de los textos entorpece en algunos casos la tarea.

El carácter alegórico del soneto XVI, “Pequeños jornaleros de la tierra”, plantea dificultades para identificar con exactitud los acontecimientos a los que se refiere y, por lo tanto, también para su datación¹⁶². El poema aborda uno de los puntos fundamentales de la política exterior española: sus esfuerzos por mantener el predominio en Italia¹⁶³, amenazado durante los reinados de Felipe III y Felipe IV por Saboya, Venecia y Francia. En especial, al intensificar esta última nación su oposición a los Habsburgo a partir del inicio de la prianza del cardenal Richelieu, el norte de Italia se convirtió en uno de los principales objetivos de su política intervencionista debido a su importancia estratégica. En un principio, tras el Tratado de Monzón (5 de mayo de 1626) con el que se puso fin a la confrontación entre España y Francia, que se había unido a Saboya y a Venecia para la defensa de los protestantes Grisones, España mantuvo su posición privilegiada en la península: además del dominio del valle alpino de la Valtelina, conseguido por este tratado, poseía los presidios toscanos, la isla de Cerdeña, la región de Finale en la costa ligure, así como Nápoles y Sicilia en el Sur y el Milanesado en el Norte [Fernández Álvarez, 1982: 699].

En el poema se alude a las potencias enfrentadas mediante tropos: España y el Imperio se representan mediante sus símbolos heráldicos, el león (vv. 8 y 13) y el águila

¹⁶² El epígrafe tan solo dice: *Es de sentencia alegórica todo este soneto*. Dada la ausencia de datos en él, Alonso Veloso [2012: 109-110] supone que en este caso González de Salas no pudo basarse en apuntes de Quevedo para redactarlo.

¹⁶³ Existía una conciencia en la época acerca de la importancia de Italia, entre los territorios pertenecientes a la monarquía española. Se puede ver, por ejemplo, en las obras que surgieron a raíz de la declaración de guerra de 1635, en las que se considera que el mantenimiento de la paz allí garantiza la paz en Europa. [Jover, 1949: 207-209].

(vv. 8 y 12); el delfín (v. 14) corresponde a Francia, por el nombre que recibían los herederos del trono de este país¹⁶⁴. Asimismo, en “y Lis el pleito cierra/ que revuelve en Italia los humores” (vv. 5-6), es posible que *lis* represente, por el escudo heráldico francés y por la semejanza fonética con el nombre Isabel, a la reina de España, hermana de Luis XIII. Quevedo se refiere a ella de manera muy similar en el romance *Fiesta de toros literal y alegórica*: “La reina nuestra señora/ hizo al día mucha falta:/ Flor de la Lis que reduce/ el pleito en rumor de Italia”.

En esos versos se pone de relieve que el conflicto que trata el poema se desarrolla en Italia¹⁶⁵. En cuanto a su significado, para López Poza [2000: 201] se refieren al embarazo de la reina; la *Fiesta de toros literal y alegórica* (1629) parece presentar el nacimiento de un heredero del rey de España como un motivo de esperanza para la defensa de la religión y el papado y como un nuevo elemento digno de consideración en el desarrollo de la guerra de Mantua y Monferrato. Según esta autora, que sugiere que el soneto fue redactado en un momento próximo al romance y a raíz de los mismos acontecimientos, la alusión a un futuro hijo de Felipe IV se presentaría en el soneto como un elemento a favor de España dentro de ese litigio.

Es posible apuntar otra posibilidad en la interpretación de estos versos: la mención de la reina podría suponer un recuerdo de la posición de privilegio que España había conseguido durante la negociación de los matrimonios hispano-franceses de 1615. Las buenas relaciones entre los dos países en esa época habían permitido a España, durante un breve período de tiempo, atajar la intervención francesa en Italia. La Paz de Asti (1615), negociada por Francia, que puso fin a la guerra entre España y Saboya provocada por la invasión saboyana del Monferrato, se presentó dentro de este clima como una concesión a María de Médicis, regente en esa etapa [Eiras Roel, 1965: 535].

La principal dificultad que surge en este poema, y que afecta a toda su comprensión, es el sentido del término *abejas*. Aunque no es la única lectura posible¹⁶⁶, consideramos que representa al papa Urbano VIII (Maffè Barberini, 1623-1644), en cuyo

¹⁶⁴ Vid. la letrilla “Oyente, si tú me ayudas”: “¿De qué le sirve a vuestro hermano/ echar la culpa a Calvin,/ si harto de ser delfín/ se va inclinando a Milano?” (vv. 70-74).

¹⁶⁵ La delicada situación en Italia aparece en obras como el *Lince de Italia o zahorí español*, la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII* o *La Fortuna con seso y la Hora de todos*.

¹⁶⁶ López Poza [2000: 197-200] mantiene la coma que en el texto editado en *El Parnaso* separa *abejas* de *lises ricas de colores* y defiende que Quevedo se refiere respectivamente a Urbano VIII y a Luis XIII, que serían los dos destinatarios del poema. Arellano y Roncero [2001a: 111-112] eliminan dicha coma y consideran que *abejas lises* es una metáfora concentrada, referida a Francia, con lo que en su interpretación del soneto no se alude en absoluto al papado. Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 173], que respetan la coma, entienden *lises* como una aposición metafórica de *abejas* y lo ven como una alusión a Francia, igual que Arellano y Roncero.

blasón figuraban tres de estos animales, o bien a algunos de sus familiares¹⁶⁷. Los enfrentamientos entre la Casa de Austria y este papa fueron numerosos, a causa de los intereses españoles en Italia y de las simpatías francófilas del pontífice.

La diplomacia pontifical jugó un papel importante a lo largo de la guerra por el dominio del ducado de Mantua y el marquesado de Monferrato, que supuso el primer revés importante de España durante el reinado de Felipe IV¹⁶⁸. Este conflicto comenzó tras la muerte del duque Vicente II el 27 de diciembre de 1627: la boda de su sobrina María con el hijo del duque de Nevers, autorizada por el Papa sin el consentimiento previo del emperador Fernando II, suponía que esos territorios, feudos imperiales, quedaban bajo la influencia de Francia, ya que el duque era vasallo del rey francés. España, con el apoyo de Saboya, inició la invasión del Monferrato y el asedio de la fortaleza de Casale en marzo de 1628, lo que provocó la intervención de Francia. Los ejércitos de Luis XIII penetraron en Italia en febrero de 1629 y derrotaron a los de Saboya en Susa, tomando dicha plaza fuerte el 7 de marzo. Tras el Tratado de Susa, firmado el 11 de marzo, Gonzalo Fernández de Córdoba se vio obligado a levantar el sitio de Casale y a retirar sus tropas del Monferrato. La segunda ofensiva española contra el Monferrato contó con la ayuda del emperador, que envió sus fuerzas a Italia en mayo de 1629. Sin embargo, los compromisos diplomáticos con los que se zanjó la confrontación, en los que medió el arbitraje papal, fueron desfavorables para España.

Para López Poza, el soneto de Quevedo se refiere al conflicto de Mantua y podría centrarse en algún momento en el que los éxitos de los ejércitos español e imperial hubieran supuesto una amenaza para Francia y para el papa¹⁶⁹. Aunque el contexto histórico del poema podría ser este, hay que tener también en cuenta que las tensiones entre la monarquía española y Urbano VIII se intensificaron tras los sucesos de Mantua, ya que la diplomacia española acusó al papa de intervenir a favor de Francia y de impulsar la cesión a esta de la plaza de Pinarolo¹⁷⁰.

¹⁶⁷ En Marqués de Avilés [1979, I: 378]: "Barberini en Florencia, de cuya casa fue el Papa Urbano VIII, traía de azul, y tres abejas volando de oro". Por tratarse del emblema papal, el baldaquino de San Pedro fue decorado con abejas. El empleo de esta metáfora para aludir a Urbano VIII y a sus familiares era frecuente tanto en poesías satíricas como laudatorias. Como ejemplo de lo primero, *vid.* los versos citados por Hook [1977: 231]: "Queste d'Urban si scriva al monumento/ ingrasso l'api e scortico l'armento". En cuanto a lo segundo, *vid.* la *Canción real a don Francisco Barberino, Legado Alatere de España, Sobrino de Urbano Octavo, cuyas armas son unas abejas*, de Francisco López de Zárate, "Vivo aliento de aquel, en quien respira": "Tus aves de oro, y néctar melifican/ en almas infundiendo amenidades./ Vuellan por la Región del claro viento [...]. Bueeltas las bocas de oro en fuertes manos./ Ya, en poner con prudencia blandas leyes/ A injustas iras de no justos Reyes" (vv. 17-27.) [López de Zárate, 1947].

¹⁶⁸ *Vid.* Elliott [1990a: 340-406], Aldea Vaquero [1982: 605-619] y Fernández Álvarez [1982: 695-712].

¹⁶⁹ Como esta autora recuerda, Astrana Marín [1932: 388] fecha la composición en 1628.

¹⁷⁰ *Vid.* Leman [1919] y Elliott [1990a: 421-437].

En 1631, Francia y Baviera firmaron una alianza (Tratado de Fontainebleau, 30 de mayo de 1631) propiciada por el cardenal Bagno, nuncio apostólico en París, con gran perjuicio para la Casa de Austria. Esto agravó las sospechas de que Urbano VIII estaba de acuerdo con Francia para debilitar a los Habsburgo en Alemania, con la intención de expulsarlos de Italia y repartirse sus dominios en la península. Se unió a ello su negativa de apoyar plenamente las peticiones de ayuda del emperador y del rey español en su lucha contra los protestantes, causa de que el cardenal Gaspar de Borja presentara una protesta ante el papa (8 de marzo de 1632), que fue apoyada por el virrey de Nápoles con preparativos militares¹⁷¹. La desconfianza hacia la Santa Sede estuvo a punto de desembocar en un conflicto armado entre esta y España, pues en 1633 se llegó al convencimiento de que Urbano VIII y Francia preparaban un ataque contra Nápoles, lo que llevó al conde de Monterrey a preparar sus tropas para la defensa del virreinato e incluso para atacar Roma¹⁷². En agosto de ese año se descubrió otro complot que implicaba al papa junto a Venecia en contra de Nápoles¹⁷³.

Debido a todo esto, creemos que el soneto de Quevedo se podría encuadrar a partir de 1631, y quizás durante el período en el que se sospechó con más intensidad acerca de un ataque de Roma a Nápoles, hipótesis compatible con lo que el escritor expone en *La Fortuna con seso* acerca de la Santa Sede. Al satirizar la política exterior de Olivares en los cuadros XXIII y XXIV, escritos hacia el otoño de 1633, Quevedo parece separarse de la actitud hostil del valido hacia el papado, culpando a Francia de los conflictos italianos¹⁷⁴. Sin embargo, en el cuadro XXIV hace también referencia a los nepotes de Urbano VIII, a los que acusa de ambicionar el reino de Nápoles [Bourg, Dupont y Geneste, 1980: 73-74]¹⁷⁵.

¹⁷¹ Matías de Novoa [1878: 158] se refiere así a los motivos de la protesta en su *Historia de Felipe IV, rey de España*: “con que, estimulado de unos y otros infelices sucesos, los cuales se dejan considerar en esta inscripción, y viéndose desamparado de todo humano socorro para cualquier accidente que quisiere intentar, resolvió de protestarlo en aquel Colegio Apostólico, dando á entender, á todo lo secular y eclesiástico y á cuanto se incluyese en ambos polos de la tierra, era la condicion del Papa la que tenía el mundo en tales trances y miserias, y que debajo de su infectuosa inclinacion y apoyo revolvía el rey de Francia toda la Europa, y estaban orgullosos y con sobradas fuerzas todos los émulos de la Casa de Austria, así católicos como infieles, que la pretendían turbar y que corriese fortuna, y áun estaba para fracasar”.

¹⁷² *Vid.* también Bourg, Dupont y Geneste [1980: 64-74].

¹⁷³ Fueron frecuentes los rumores acerca de una invasión de Nápoles por Urbano VIII. Leman [1919: 120] menciona un aviso del 3 de enero de 1632 donde se dice que los españoles creen esto.

¹⁷⁴ Así lo señalan Bourg, Dupont y Geneste [1980: 71-74]. Según estos autores, lo único que se le atribuye al papa es tolerancia hacia Francia (cuadro XXXIX).

¹⁷⁵ “Y dos de los Sexios dijeron que convenía y era más barato dar a Roma de una vez el caballo, que cada año una hacanea con dote y quitarse de ruidos pues, según le miraban, se podía temer que le matasen de ojo los nepotes” [Quevedo, 2003b: 682-683]. Hay que considerar asimismo que los reproches del poema podrían ir dirigidos no a Urbano VIII directamente, sino a sus sobrinos, Francesco, Taddeo y Antonio Barberini.

Los sonetos XVII, XVIII y XX se centran en la figura de Richelieu y en la rivalidad hispano-francesa. Crosby [1967: 131] señala como *terminus a quo* para los tres el 12 de agosto de 1624, fecha en que el cardenal, admitido en el Consejo de Ministros en abril de ese mismo año, fue nombrado su Presidente y pasó a dirigir el gobierno del país. Blecua [1969-1981, I: 427] también los data entre esa fecha y la muerte del cardenal. Por sus coincidencias con lo expuesto en obras como la *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, escrita en respuesta a la declaración de guerra de este monarca, y con la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, también de 1635, parece oportuno situar su redacción en un momento próximo a estas, cuando el enfrentamiento directo entre ambas naciones había comenzado o era inminente¹⁷⁶.

El soneto XVIII, “Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva”, establece un contraste entre el valido del rey de España y el del monarca francés. Como apunta Elliott [1984: 10-11], quien ha estudiado la personalidad y actuación de ambos personajes¹⁷⁷, para los hombres de las décadas de 1620 y 1630, la rivalidad entre Richelieu y Olivares personificaba la de Francia y la casa de Austria y cualquier contrariedad sufrida por una u otra era susceptible de ser presentada como un fracaso de su gobierno. El poema confronta su actuación en política exterior y con relación a la familia real de sus respectivos reyes. En cuanto a lo segundo, Quevedo hace referencia a los conflictos entre el ministro francés y la madre y el hermano de Luis XIII. Como es bien sabido, Richelieu fue protegido al principio de su carrera por María de Médicis, quien impulsó su nombramiento de cardenal y su admisión en el Consejo de Ministros¹⁷⁸. Sin embargo, la reina madre y el partido católico de los *dévots* se mostraron contrarios a la política del cardenal hacia la Casa de Austria y a sus intentos de compromiso con los hugonotes, y su oposición se incrementó a raíz de la intervención de Francia en la guerra de Mantua a favor del duque de Nevers. Asimismo, la joven nobleza descontenta se agrupó en torno a Gastón de Orleans. En 1630 intentaron la destitución del cardenal en lo que se conoce como la *Journée des Dupes* (11 de noviembre de 1630)¹⁷⁹; los versos 9-11 del soneto de Quevedo (“Sabe poner tu púrpura en tus manos,/ decimotercio rey, con prisión grave,/ tu esclarecida madre y tus hermanos”)

¹⁷⁶ Jauralde Pou [1998a: 714] considera que las composiciones poéticas referidas al cardenal fueron escritas con posterioridad a 1635.

¹⁷⁷ Elliott [1990a: 633-636] repara en la comparación entre los dos ministros que realizan el detractor del conde-duque, Andrés de Mena, y su defensor, el autor del *Nicandro*.

¹⁷⁸ Uno de los factores que precisamente influyó para que Luis XIII lo pusiera al frente del gobierno fue que ofrecía una posibilidad de mediación en sus diferencias con la reina madre [Elliott, 1984: 52].

¹⁷⁹ Para todo esto, *vid.* Elliott [1984: 116-150] y Parker [1986: 243-253].

aluden a las consecuencias de este episodio: el encarcelamiento de María de Médicis en Compiègne (febrero de 1631)¹⁸⁰ y su posterior partida a los Países Bajos en julio de 1631, así como la huida de Gastón a Orleans a finales de enero de 1631, desde donde pasó a Lorena y a los Países Bajos.

La referencia a estos hechos no significa que el poema fuera escrito como respuesta a ellos, pues la acusación de ser el responsable de las desavenencias entre Luis XIII y su familia fue frecuente en los libelos escritos contra Richelieu y aparece en muchas de las réplicas españolas al manifiesto de declaración de guerra de Francia de 1635 [Jover, 1949: 142-146]. Quevedo repite también este argumento en las obras en prosa antes mencionadas¹⁸¹. No obstante, permite localizar el soneto con bastante probabilidad a partir de 1631. Por otra parte, el contraste con la situación de la familia real española ofrece un dato significativo: Quevedo alude a los dos hermanos de Felipe IV¹⁸², Carlos y Fernando (v. 11), lo que hace suponer que el poema es anterior a la muerte del primero, sucedida en julio de 1632, que frustró los planes de enviarlo a Portugal como gobernador.

Al hacer hincapié en la unidad del monarca y sus hermanos, Quevedo trata una de las preocupaciones del conde-duque. Desde el inicio de su privanza, este tuvo presente la necesidad de evitar que los infantes se vieran implicados en intrigas que pudieran amenazar a la Corona, y más aún tras la grave enfermedad del rey en 1627, que puso de relieve la reunión en torno a don Carlos de la oposición aristocrática [Elliott, 1984: 122-

¹⁸⁰ La reina había sufrido un anterior destierro en Blois (1617), decretado por su hijo, al que la acompañó Richelieu. El anónimo autor del *Comento a la sátira de Valles Ronces* atribuye ambas prisiones al cardenal, al explicar los versos 51-52 del romance de Quevedo: “Llama el autor al Cardenal Richelieu hidra disforme, por las muchas atrocidades, traiciones y maldades que ejecutó contra la Reina madre, solo por no haberse querido reducir a consentir en la mala forma de su gobierno y otras indignidades, que llamaron el odio y despecho suyo, hasta hacerla prender dos veces, una en Blois y otra en Hampayne, con tanta miseria, que podía ser castigo en tanta grandeza de gravísimas culpas, obligándola a salir fugitiva de la Francia a los estados de Flandes, al amparo del Rey de España” [en Blecua, 1969-1981, III: 471].

¹⁸¹ En la *Carta a Luis XIII*: “Yo me persuado, por la grande afición que a vuestra esclarecida persona tengo, que le obligar a huir a vuestra madre (lo que literalmente cómo sucedió dice el Espíritu Santo) sea cargo del cardenal, vuestro valido. [] Después, doliente de la misma púrpura monsur duque de Orliens, vuestro solo hermano (y por el estado presente inmediato heredero), se fue malcontento con mucha nobleza de su séquito y servicio a Flandes, o a acompañar a la reina su madre, y vuestra, con las propias quejas y al parecer mayores, o a asegurarse de la ambición que en su manifiesto, por el duque de Mommaransi, acusó a la eminencia del cardenal, que, creciéndola sobre su alteza, le amenazaba” [Quevedo, 2005d: 273-274]. En *Visita y anotomía*: “Esto sucedió a Mommaransi [] la serenísima reina madre, si no se retirara a Flandes por no ser vista del cardenal infecto del *morbo regio*, también fuera *icteros*; no fue *icteros* Monsur, hermano del rey, porque se fue donde el *morbo regio* no le viese” [Quevedo, 2005e: 325-326].

¹⁸² Roncero [2000b: 262] señala una incongruencia en el soneto de Quevedo, “pues Quevedo escribe hermanos, aun cuando solo menciona a uno, el duque de Orleans”. Es posible que el plural del pronombre en el verso 13 (*los tuyos*), necesario, puesto que los hermanos de Felipe IV eran dos, fuerce a que su antecedente (*hermanos*), en el verso 11, vaya también en plural, aunque Quevedo haga solo alusión a Gastón de Orleans en sus obras. Sin embargo, el escritor podría tener aquí en mente a César de Vendôme, hijo ilegítimo de Enrique IV, quien estuvo involucrado en varias intrigas nobles contra Richelieu.

127; 1990a: 197-198 y 313-323]. Estos versos, en los que se le considera el artífice de la armonía entre los hermanos, suponen una defensa del valido frente a los que le acusaban de establecer un control demasiado rígido sobre los infantes y de rodearlos de personas leales a él¹⁸³.

La alabanza de Olivares, en la línea de obras como *Fiesta de toros literal y alegórica* y *Cómo ha de ser el privado*, ambas de 1629, apunta igualmente a que el poema es anterior al alejamiento del escritor del círculo del valido¹⁸⁴, del que la primera muestra clara es la *Execración por la fe católica*, redactada en el verano de 1633¹⁸⁵. Asimismo, hay que tener en cuenta la actitud de Quevedo hacia María de Médicis y Gastón de Orleans en obras escritas cuando ya forma parte de la oposición al conde-duque: en *La Hora de todos* critica la política de Olivares de ayudar económicamente a sus partidarios [Bourg, Dupont y Geneste, 1980: 90-95] y también en la *Carta a Luis XIII* incluye reproches acerca de los gastos que han ocasionado al rey de España y sobre la inconstancia de Gastón de Orleans¹⁸⁶.

En los cuartetos se contraponen la política exterior de Richelieu y la de Olivares. Aunque el verso 8 (“y, pródiga, ilustrar paz vengativa”) puede ser interpretado de diversas formas¹⁸⁷, opinamos que parece aludir a un tratado de paz perjudicial para España que el conde-duque, como gobernante prudente y precavido, denuncia. No es posible señalar con total certeza el hecho al que se refiere¹⁸⁸, pero teniendo en cuenta la fecha de redacción que se ha propuesto para el soneto, podría tratarse de las paces que pusieron fin al conflicto de Mantua.

¹⁸³ Incluso hubo rumores que le culparon de ser el causante del fallecimiento repentino de don Carlos, como se recoge, por ejemplo, en la composición satírica conocida como el *Padre nuestro glosado* (“Filipo que el mundo aclama”), que ha sido frecuentemente atribuida a Quevedo. *Vid.* al respecto Vega Madroñero [1998b].

¹⁸⁴ López Poza [2000: 210-211] considera también que los elogios de Quevedo al conde-duque son propios de la etapa de finales de los años 20 o muy al principio de los años 30, y que esto se ve reforzado por la alusión a los hermanos del rey. Llega a la conclusión de que el soneto es de 1631, fecha que Astrana Marín [1932: 390] da, o anterior. Fernández-Guerra y Menéndez y Pelayo [1897-1907, II: 390] lo sitúan en ese mismo año.

¹⁸⁵ *Vid.* Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera [1996: X-XX]. Como señalan, esta obra hace necesario adelantar la fecha propuesta por Elliott [1990e: 243-244] como inicio del cambio de actitud de Quevedo con respecto a Olivares, 1634 o 1635, a 1633, al igual que hacen Bourg, Dupont y Geneste [1987: 119-121] tomando como base los cuadros contrarios a la política del valido de *La Fortuna con seso*.

¹⁸⁶ Después de la derrota de sus partidarios en la batalla de Castelnaudary (1 de septiembre de 1632), Gastón se reconcilió con su hermano, aunque poco más tarde, el 21 de noviembre, huyó de nuevo a Bruselas, desde donde siguió conspirando contra Richelieu con ayuda española. Sin embargo, el 1 de octubre de 1634 se reconcilió de nuevo con Luis XIII y abandonó Bruselas el 8 de ese mismo mes.

¹⁸⁷ Para Roncero [2000b: 261], alude a las victorias conseguidas por Olivares que conducen a una paz provechosa pero no pasiva, diferente de la que existía durante el valimiento de Lerma.

¹⁸⁸ López Poza [2000: 209] aventura que se trata de la Paz de Monzón (5 de mayo de 1626), que Quevedo, como Saavedra Fajardo [1999: 1008-1014], consideraría que había sido propuesta por los franceses de mala fe. Según López Poza, Quevedo alaba la perspicacia de Olivares por percatarse de las intenciones de Francia.

El Tratado de Ratisbona (13 de octubre de 1630), firmado por el emperador con los representantes franceses, y el de Cherasco (abril y junio de 1631) supusieron una humillación para España, un golpe para su prestigio internacional y un severo revés para su hegemonía en Italia, ya que en ellos se reconoció la instalación de un príncipe francés en Mantua [Elliott, 1990a: 399-401]. Asimismo, la plaza de Pinerolo, enclave de gran valor estratégico que había sido devuelto por España al duque de Saboya en virtud de los acuerdos de Cherasco, pasó finalmente a dominio francés gracias a un pacto secreto firmado con Saboya el 31 de marzo de 1631. Esta cesión se hizo pública mediante el Tratado de Mirafiori (19 de octubre de 1631) y suscitó las protestas de España, por considerarse que era una violación de lo pactado con Francia, que suponía la evacuación de Mantua por ambas partes y la mutua restitución de las plazas ocupadas. Así, en la proposición leída durante las Cortes de 1632 se insiste en la honradez con que la Casa de Austria aceptó lo acordado en las paces, frente a la actitud de Francia, lo que obligaba al rey español a reforzar sus tropas en Italia:

La conclusión de la paz que se asentó en Alemania de Condiciones tan ventajosas para el Rey Christianisimo de Francia no Rehusó su Mag.d se guardase antes de su parte mando sobrescer con sus armas auxiliares y françeses aunque procuraron esta paz en la Corte Imperial, en Italia la fueron dificultando dando a los tratados y capitulos de Ella diferentes ynteligencias y biendo que no les aprovechavan sus Cabilaciones y artificios Executaron la paz con animo doblado a fin solo de que se Restituyesen las plaças de Mantua, Porto, y Caneto y lo demas de Monferrato, y se quitasen las guarniçiones que avia de gente ymperial en los pasos de Guisones y aviendolo conseguido y entregado, los françeses al Duque de Saboya las plaças que le avian ocupado en Piamonte y su Mag.d y El Emperador desarmado y Retirado sus armas a Alemania y Flandes y juzgando que con esto las cosas de Italia se avian Reducido a paz se a venido a mayor rotura, ó por lo menos a mayor necesidad de prebençion y gasto pues faltando los françeses a su palabra y a la fe publica pidieron y obligaron al Duque de Saboya que les entregase a pinarol una de las plaças mas fuertes de su estado y tambien El fuerte de Baldeperosa, en los quales puestos teniendo como tienen gruesos presidios y En la plaça de Casal y Mantua y entrada y salida libre para Francia y meter en Italia El numero de gente que quisieren siendoles tan fácil y tan numerosa se vee la nezesidad con que su Mag.d se halla de presente en esta parte para engrosar su Exercito de millan como lo esta... [Danvila y Collado, 1886: 472].

Las obras que se escribieron para responder al manifiesto de guerra francés¹⁸⁹ discuten también estos hechos [Jover, 1949: 135-137] y se pueden encontrar protestas similares en Matías de Novoa [1878: 104]:

¹⁸⁹ *Vid.*, por ejemplo, la *Justificación de las acciones de España, manifestación de las violencias de Francia* (BNE, ms. 2 366), ff. 13-14, que denuncia los engaños de los ministros franceses en los tratados, aceptados por el rey español y el emperador únicamente por su desecho de conseguir la paz en la

Volviéndole al duque de Nevers a Mántua y a Monferrato, con una paz engañosa que solicitó el francés por obtener lo capitulado en Ratisbona el Octubre de 630, con ambas majestades Imperial y Católica, y ellos lo hicieron por resarcir la guerra, y asegurar la cristiandad; y a este fin se restituyeron Mántua, paso de Grisones, ciudad y ciudadela del Casal de Monferrato, y se dió la investidura al duque de Nevers. Mas despues lo rompieron todo, entrando en ligas, conmoviendo los herejes.

Si el soneto fue compuesto en el período que antes se ha señalado, la alabanza de las virtudes políticas de Olivares puede entenderse como un intento de restaurar su imagen de buen gobernante, dañada tras el fracaso que supuso el asunto de Mantua. En contraste con esto, Quevedo critica en *La Fortuna con seso* la política exterior del conde-duque¹⁹⁰.

En el soneto “Decimotercio rey, esa eminencia” (XX), que se centra en la ambición de Richelieu por usurpar el trono de Francia¹⁹¹, se hace una referencia a su familia que requiere explicación. El cardenal, que procedía de la pequeña aristocracia francesa, recurrió a sus familiares, los Du Plessis y los La Porte, con el fin de sustentar su poder, para lo cual los situó en puestos del gobierno y de la casa real, igual que Olivares hizo con sus parientes. Además de acumular numerosos títulos, intentó engrandecer a su familia a través de los matrimonios de sus hermanas y sobrinas¹⁹². Como Elliott [1984: 76-77] indica, con esto buscó imponerse a las grandes casas nobiliarias que suponían una amenaza para su valimiento y para el poder real, pero también satisfacer sus propias aspiraciones. El poema (vv. 4-7) alude a una serie de rumores acerca de una de sus sobrinas, Madame de Combalet¹⁹³: se acusaba al cardenal de mantener relaciones con ella, de haberla casado con Monsieur de Combalet y, tras la muerte de este, de pretender su enlace con un noble de sangre real, el conde de Soissons. Este dato no sirve para fechar el poema¹⁹⁴, pues se trata de una denuncia habitual en los escritos contra el primer ministro francés. Riandière [1984: 107] apunta que los rumores existían ya en 1629 y Quevedo hace alusión a ellos en la *Visita y anatomía*¹⁹⁵.

cristiandad, y el incumplimiento por parte del monarca francés de lo acordado.

¹⁹⁰ También en el inicio de la *Execración por la fe católica* considera los fracasos en los conflictos bélicos, entre los que cuenta los de Italia, castigos divinos por la asociación de Olivares con los asentistas portugueses. *Vid.* Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera [1996: XIX-XX].

¹⁹¹ Acusación que aparece al inicio del soneto XVIII y que Quevedo repite en la *Visita y anatomía* [Quevedo, 2005e: 341] o en el cuadro XXXII de *La Fortuna con seso*.

¹⁹² Sus hermanas se unieron a familias importantes, aunque no de la gran nobleza; una de sus sobrinas, Claire Clémence Brézé, se casó con el duque de Engheim. *Vid.* Ranum [1963: 200-201].

¹⁹³ Marie-Madeleine de Vignerot du Plessis (1604-1675), hija de René de Vignerot de Pont-Courlay y de Françoise du Plessis de Richelieu. Fue dama de la reina madre hasta 1630.

¹⁹⁴ Tanto Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo [1897-1907, II: 392] como Astrana Marín [1932: 390] consideran que es de 1631, igual que el soneto anterior.

¹⁹⁵ Hubo otros rumores similares sobre Richelieu y su sobrina. En el *Comento a la sátira de Valles Ronces* (comentario a los versos 21-24 y 41-49) se afirma que quiso casarla con Gastón de Orleans y con el duque Carlos de Lorena (*vid.* López Poza [2000: 212]). En una de las *Cartas de algunos PP. de la*

En cuanto a “Dove, Ruceli, andate col pie presto?” (XVII), ya se ha señalado que está en la línea de los poemas anteriores. Se trata de un texto de difícil comprensión, por su carácter simbólico y por estar escrito en italiano¹⁹⁶. En cuanto a su fecha de redacción, tan solo sería posible proponer una¹⁹⁷ si se acepta una de las interpretaciones que se pueden dar al término *Rosignuolo*: por su semejanza fonética con Rusellón (Roussillon en francés), se entendería como una alusión al territorio del Rosellón¹⁹⁸. En este caso, el poema, que predice el fracaso de Francia en la guerra contra los Habsburgo, se enmarcaría dentro de un suceso concreto: la expulsión del ejército francés de la fortaleza de Salces (vv. 5-8). Este emplazamiento, tomado por los franceses el 19 de julio de 1639, fue recuperado el 6 de enero de 1640. Sin embargo, las exigencias de la Corona para que Cataluña participara activamente en la campaña agravaron las tensiones en el Principado, poco dispuesto a tomar parte activa en la guerra contra Francia, y desembocaron poco después en rebelión [Elliott, 1990a: 532-533]. Quevedo refleja este conflicto en *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*¹⁹⁹:

Ha gastado el rey nuestro señor en defensa y recuperación de Salsas y Perpiñán millones de oro y muchos millares de hombres. Asistió al Condado con los mejores vasallos de todos sus reinos. Cobró lo que se había perdido en Rusellón, más por la neutralidad que los catalanes tuvieron que por el valor de los franceses. Confieso concurrirón a la restauración; empero, tarde y con socorro regateado, no ofrecido [Quevedo, 2005i: 450-451].

Compañía de Jesús [1861-1865, III: 404], fechada el 30 de enero de 1640, se anuncian los planes de boda con Carlos Ludovico del Palatinado.

¹⁹⁶ Para los problemas que plantea este poema, dentro del marco de la poesía traslingüe, *vid.* Canonica [1996: 143-148] y Ventura [2009: 172-177]. El epígrafe (*Al cardenal de Rucheli, movedor de las armas francesas, con alusión al nombre “Ruceli”, que es “arroyo” en significación italiana, por estar escrito en esa lengua*) aclara el primer cuarteto. Las dificultades se presentan en el segundo, con la interpretación de los términos *Rosignuolo*, *Gallo* y *nido*. López Poza [2000: 215] lo explica así: “¿A cuento de qué viene ahora que por su cuenta, sin que el ruiseñor (el rey) se lo indique, el gallo (el cardenal Richelieu) se desgañite y se disponga a la pelea o a la guerra (agite las plumas) contra el nido (los territorios de los Habsburgo) que siempre le ha acogido?”. Para Arellano y Roncero [2001a: 120-121], *Rosignuolo* alude al Cardenal, *Gallo* es metonimia de Luis XIII y *nido* se refiere a Italia, lugar desfavorable para los ejércitos franceses (atribuyen a *mai* el significado de ‘siempre’). Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 176-177] asocian *Rosignuolo* con el rey y *Gallo* con Richelieu. Canonica [1996: 146-148] considera que *Gallo* simboliza a los franceses, *Rosignuolo* alude al Rosellón y *nido* se refiere a Francia.

¹⁹⁷ La que propone Astrana Marín [1932: 142] es 1637.

¹⁹⁸ Canonica [1996: 147] dice: “No podemos excluir del todo la presencia de un juego de palabras entre *Rosignuolo* y el topónimo Rosellón, que se fundaría en la semejanza de los dos étimos. LUSCINIOLU, diminutivo de LUSCINIUS, para el primer término, y RUSCINO RUSCINONIS, nombre romano de esa ciudad de la Galia Narbonense, que se extendió a toda la región”.

¹⁹⁹ Francisco Manuel de Melo se ocupa también de ello dentro de la *Guerra de Cataluña* [1993: 68-70].

Como se ha podido ver a lo largo de todo lo expuesto, los poemas de *Clio* no pueden ser separados del contexto histórico en el que surgen. El conocimiento de este es, por lo tanto, indispensable para entender su sentido y propósito, así como para fijar su momento de composición. Sin embargo, en algunos casos las composiciones no aportan datos concretos, o bien los recursos empleados por Quevedo hacen más compleja su interpretación y la identificación de los acontecimientos históricos que subyacen. Además de su valor literario, estos poemas tienen también interés como reflejo de la vida cortesana y de la situación política durante los reinados de Felipe III y Felipe IV.



IV. LA FIGURA DEL MONARCA ESPAÑOL EN LOS POEMAS DE *CLÍO*

La *musa Clío* es, en rasgos generales, una agrupación de poemas de tipo epidíctico en la que predominan el carácter ocasional y los componentes políticos. La finalidad de este capítulo es el análisis temático de algunas de estas composiciones. Dada su pertenencia al campo encomiástico, aunque se preste también atención a otros aspectos, el estudio se centrará en primer término en mostrar los temas y motivos empleados por Quevedo al llevar a cabo el elogio de la figura del monarca. Al realizar esto, podrá verse que, aunque la presencia de estructuras propias de los subgéneros epidícticos grecolatinos es muy secundaria en estos textos, perviven en ellos temas y tópicos existentes ya en las obras de elogio clásicas, utilizados asimismo por otros autores de los Siglos de Oro, lo que permite vincular al escritor tanto con los precedentes clásicos como con poetas de los siglos XVI y XVII¹. Por otra parte, debido a la importancia de la intertextualidad en la escritura de Quevedo², será necesario tener también en cuenta el resto de su producción, tanto en prosa como en verso; en especial, a causa de los aspectos políticos e históricos de los poemas y del tipo de personajes sobre los que estos tratan, se verá su conexión con las opiniones que se desarrollan en sus obras políticas e históricas³. Se espera, con este aporte intertextual, enriquecer la interpretación de los poemas analizados, sin que dichas referencias al contexto impliquen una relación de derivación, dependencia o influencia, sino tan solo un marco literario que suministra tópicos hábilmente reformulados por el autor al servicio de sus propósitos creativos.

Puesto que, desde la época grecolatina, las retóricas que regulan las normas de lo epidíctico dan una gran relevancia a la exaltación de las cualidades del *laudandus* en cualquiera de los discursos encomiásticos, el estudio se ha llevado a cabo teniendo en cuenta, en primer lugar, cómo se caracteriza al objeto o al destinatario de los poemas y de

¹ Ya se ha señalado anteriormente la existencia de una continuidad en la manera de desarrollar el encomio desde la Antigüedad hasta los Siglos de Oro: el empleo de contenidos y fórmulas idénticos es permanente dentro de este campo.

² Consúltese el trabajo de Lara Rallo [2006] para el concepto de *intertextualidad* y su evolución a través de diferentes propuestas (Bajtin, Kristeva, Barthes, Bloom), fundamentalmente la teoría de la transtextualidad y sus variantes, establecida por Genette. Siguiendo a Bloom, debe distinguirse la intertextualidad de las influencias y la imitación, que en el presente estudio no se pretenden postular a través del cotejo ofrecido. De verificarse esa relación genética, Quevedo aplica la “transformación”, más que la “imitación”, en la terminología genettiana, de los hipotextos manejados.

³ La intertextualidad del escritor ha sido puesta de relieve especialmente por Ettinghausen [1995] y Fernández Mosquera [1994; 2000b]. Dice Ettinghausen [1995: 259]: “Sus obras circunstanciales, por más que se inspiren en hechos concretos e identificables, forman en general un todo ideológico con el resto de su producción, aplicándose en ellas muchas de las ideas que rigen en sus tratados más teóricos, a la vez que estos últimos destilan ideas y actitudes derivadas de sus experiencias vitales y de sus prejuicios ideológicos”.

forma secundaria su temática. Así se estudiará la manera en que el escritor plasma la figura de los monarcas españoles Felipe III y, sobre todo, Felipe IV: se dará en principio una visión general de los rasgos que se asocian de forma específica a la persona real en estos textos y posteriormente se analizarán los poemas consagrados a acontecimientos cortesanos. El soneto dedicado al emperador Carlos V, por sus especiales características, será tratado aparte.

Ya que el cometido de este capítulo es verificar el concepto de poesía heroica y el manejo de los mecanismos epidícticos por parte de Quevedo, se ofrece una muestra reducida, pero suficientemente representativa de sonetos de la musa *Clio*. Los poemas objeto de análisis aquí son principalmente los sonetos I, II, IV, VI, XI, XII, XIX y XXIII, además de la silva “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”.

El carácter obligadamente selectivo de este estudio ha concedido prioridad a los textos que recrean la faceta cortesana de los retratados, en su dimensión estática o bien activa. En la primera, los rasgos físicos (*effictio*) o morales (*notatio*) revelan una figura egregia, como corresponde a su condición real, en la que no caben tachas que afecten a su porte, a sus inclinaciones ni a su actitud. Atañe la segunda a un comportamiento en acontecimientos triviales, en los que demuestra su destreza física y sus aptitudes en diversos lances. Se han tratado de forma muy secundaria los poemas bélicos, que, aunque entran de lleno en la categoría de poemas de circunstancias a la que pertenecen los primeros, la trascendencia de los hechos históricos rememorados en dichos sonetos sobre la guerra diluye el tono ocasional que comparten los elegidos para el presente capítulo. Las acciones del monarca quedan suficientemente consignadas en eventos como los juegos de toros y cañas, pretexto para el lucimiento de sus destrezas e indicio de sus inclinaciones bélicas.

La figura de los gobernantes ha recibido siempre una particular atención dentro de la retórica y de la literatura epidíctica⁴. Por ejemplo, dentro de los tratados de Menandro, el capítulo dedicado al *basilicos logos* es de destacada importancia, lo que refleja la vigencia en su época de ese tipo de composiciones; lo mismo se desprende de la abundancia de discursos dirigidos a emperadores romanos, de los que encontramos una muestra significativa en los que forman los *Panegyrici latini*. En la literatura de los Siglos de Oro, el monarca es también objeto de frecuentes homenajes a través de la poesía encomiástica; según se ha observado, la figura del rey destaca dentro de la *musa* I, pues muchos de los poemas tienen

⁴ Curtius [1981, I: 241] observa que el tema principal del estilo panegírico es “la alabanza de héroes y soberanos”.

a uno como *laudandus* o remitente, o bien hacen alguna referencia a su persona. Por lo tanto, nuestro estudio se centrará en el tratamiento que reciben los monarcas españoles en estos textos, enfoque que lleva aparejado el examen de la concepción quevediana del rey en toda su obra, dada la presencia de las preocupaciones ideológicas del escritor a lo largo de su producción tanto en prosa como en verso [Ettinghausen, 1995: 253].

1. LAS CUALIDADES DEL MONARCA

1.1 Atributos clásicos y cristianos

Los poemas encomiásticos elogian las cualidades de los gobernantes, al igual que ocurre con los panegíricos en prosa. Esto implica que los textos, además de reflejar contenidos políticos, pueden servir como vehículo para plasmar la visión del monarca ideal y por ello se aproximan al género de los tratados de educación de príncipes⁵. No obstante, hay que considerar, en primer lugar, que la intención principal de las composiciones de elogio no es adoctrinar al monarca en sus deberes ni exponerle las virtudes inherentes a la condición real, sino que se proponen exaltar su grandeza ante la corte y ante su propia persona o mostrar la adhesión del escritor al monarca y a su política. Esto también debe ponderarse al realizar el estudio temático de los poemas de Quevedo.

Las composiciones que en *El Parnaso* se sitúan bajo *Clío*, musa de la Historia, responden a las concepciones de la época sobre esta disciplina: sus protagonistas son los reyes y, en segundo término, la nobleza. Por lo tanto, podremos esperar encontrar en ellas puntos de contacto con las obras históricas de Quevedo, en las que este también expresa su discurso político, centrado esencialmente en el monarca, y con sus tratados propiamente de doctrina política, dirigidos siempre al rey o a altos miembros del gobierno⁶. Así pues, al

⁵ Born [1934] indica, con respecto a los panegiristas latinos, que aunque sus obras no contengan pasajes que se puedan poner en relación directa con el género de los *specula principis*, se desprenden de ellas referencias a cómo debe ser el buen príncipe. Señala también que el doble propósito de los autores de panegíricos, adular al gobernante y, al tiempo, mostrarle sus obligaciones y señalarle las cualidades que debería tener, se mantuvo en los siglos posteriores, como se ve en las palabras de Erasmo de Rotterdam en su epístola a Nicolás Ruistre: “Rien n’est plus efficace pour amender les princes que de leur proposer, sous couleur de louange, le modèle du bon prince, pourvu qu’on paraisse accéder assez aux vertus, rabaisser assez les vices pour exhorter à celles-là et détourner de ceux-ci” [Erasmo de Rotterdam, 1967: 372].

⁶ Roncero [1988: 87] dice acerca de *Grandes anales de quince días*: “la mayor atención es para el monarca y la nobleza, sobre todo los grandes personajes (Olivares, Lerma y Uceda): el Rey es el que hace la historia y, por lo tanto, según la teoría de los historiógrafos de la época, debe ser centro de la obra: «Consiste la verdad [de la historia] en saber bien por informaciones y relaciones, los sucesos verdaderos y los secretos de los príncipes». Los nobles aparecen como los compañeros del monarca y como garantes del poder de la Corona”.

abordar las virtudes que el escritor atribuye a los monarcas españoles en estos poemas es necesario tener en cuenta las que el escritor menciona en sus textos en prosa y la imagen de los reyes Felipe III y Felipe IV que se refleja en ellos. Sin embargo, hay que considerar asimismo que las composiciones de *Clio* glorifican las cualidades y las hazañas de los monarcas de la Casa de Austria y están construidas en buena medida siguiendo los temas y los tópicos de la literatura encomiástica, en la línea de los poetas anteriores y contemporáneos.

Existen, por lo tanto, diferencias en el tratamiento que Quevedo da a Felipe III y Felipe IV en sus obras en prosa y en los poemas de elogio, en los que se excluye por completo la crítica a sus personas: a pesar de que la figura del segundo está más desarrollada, debido al superior número de composiciones que se le dedican, y aunque algunos rasgos se asocian con mayor insistencia a uno de los monarcas, ambos son caracterizados de manera similar en los poemas de *Clio*.

Este conjunto de composiciones se abre con los dos sonetos dedicados a la estatua ecuestre de Felipe III. En ellos Quevedo emplea lugares comunes presentes en los poemas de descripción de obras de arte, insertándolos así en una tradición de raíces clásicas. En estos poemas, como es habitual, la representación artística asume las cualidades del modelo, el monarca en este caso, en cuya caracterización se pueden encontrar puntos de contacto con el tratamiento de la figura del emperador en la literatura latina. Por lo tanto, en ambos textos, especialmente en el soneto I, se recrean los tópicos propios del elogio de los gobernantes. Al mismo tiempo, Quevedo los adapta a su ideología, forjando la imagen de un monarca perfecto, dotado de los atributos necesarios para el gobierno.

La primera cualidad que se destaca de Felipe III en el soneto I es la majestad que emana de su persona, captada por la estatua:

¡Oh cuánta majestad!, ¡oh cuánto numen,
en el tercer Filipo, invicto y santo,
presume el bronce que le imita! (vv. 1-3).

La *maiestas* es también una de las características que habitualmente se resaltan respecto a los emperadores romanos en los discursos que se les dedican, ya que se considera un atributo incuestionable de su persona, al igual que de la divinidad⁷. Como se observa en los *Panegyrici latini*, no solo constituye una cualidad que se atribuye al

gobernante⁸, sino que incluso se le identifica con ella, por lo que el término se emplea con frecuencia para designarlo, en sustitución del nombre o del pronombre⁹: en esos textos el vocable se utiliza para dirigirse al emperador y toma un valor formulario, conservado hasta la actualidad en diversas lenguas¹⁰.

Las referencias a la majestad de la persona real son también constantes en la literatura de los siglos XVI y XVII, pues es sinónimo de su autoridad y superioridad¹¹. Representa una cualidad intrínseca al monarca¹², que se manifiesta en su persona¹³, tanto en su apariencia como en sus gestos: la impasibilidad y el dominio de sí mismos, que llegaron a convertirse en característicos de los Austrias españoles¹⁴, son un reflejo externo

⁷ L'Huiller [1992: 360] señala: "La souveraineté s'accomplit symboliquement au niveau discursif et l'emploi de vocables comme *auctoritas* ou *maiestas* la formule en établissant une relation d'origine bien romaine entre souveraineté des dieux et souveraineté impériale".

⁸ Por ejemplo, en *Mamertini panegyricus genthliacus Maximiano Augusto dictus* XIII, 5: "Neque enim pars ulla terrarum maiestatis uestrae praesentia caret, etiam cum ipsi abesse uideamini"; y también en *Incerti panegyricus Maximiano et Constantino dictus* III, 2: "Et te quidem sentio, senior Auguste, maiestate praecedere, te sequi, iunior imperator" [Para los panegiristas latinos, exceptuando a Plinio, seguimos la edición de Galletier, 1949-1955].

⁹ Como en *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* V, 3 y XIX, 1: "aliis haec permitente maiestate uestra celebrabo temporibus"; "Merito igitur statim atque ad litus illud exoptatus olim uindex et liberator appuleras, obuius sese maiestati tuae triumphus effudit". *Vid.* Rodgers [1986], quien estudia la terminología que estos oradores emplean para vincular al emperador con la divinidad, e incluye un cuadro con todas las apariciones de esta palabra en el que especifica qué valor tiene en cada caso. L'Huiller [1992: 360] destaca que esta noción, como reivindicación de la grandeza y de la dignidad de la soberanía, se emplea más en los discursos escritos en momentos de cambio político, que presentan un programa contrario al precedente.

¹⁰ *Autoridades* define así el término: "Título honorífico, que propiamente pertenece a Dios, como a verdadera majestad infinita, y después a sus retratos en la tierra, cuales son los emperadores y reyes: y así se dice, vuestra majestad, su majestad, &c".

¹¹ Se ocupan de esto tratados políticos de estos siglos como *De principe*, de Giovanni Pontano, *De maiestate*, de Iuniano Maio, o el *Discurso y Tratado, como se ha Entender que cosa es Magestad Decoro y Reputacion* de Antonio de Herrera. Maravall [1986, I: 254-257] señala que en el siglo XVI los reyes se apropiaron definitivamente del título de *majestad*, aplicado hasta entonces al emperador, e indica: "Entre otras consecuencias, traerá ello consigo la afirmación de la condición mayestática del poder del Estado y de quien lo ejerce —o más bien, dicho en orden inverso: cada rey se afirma a sí mismo como majestad, como siendo el «mayor» o dotado de «mayoría» y de él esa condición pasa al Estado—".

¹² Maravall [1986, I: 254] observa: "Esa superioridad del poder del Estado y de quien lo posee (confusión, todavía subsistente, entre poder objetivo de Estado y persona del príncipe) se presenta como majestad". Bouza [1998: 39-40] hace referencia a la teoría que Fadrique Furió Ceriol expone en su *Concejo y consejeros del príncipe* sobre los dos cuerpos que coexisten en el rey, necesarios para que ejerza su función, y concluye: "De esa necesidad nacía la extraordinaria condición o majestad que les cabía a los monarcas, formas simbióticas entre la mortalidad de un hombre y la eternidad del principado, que abandonaba los cuerpos naturales a medida que morían para encarnarse sucesivamente en los de sus herederos para no morir él nunca".

¹³ Bouza [1998: 46-49] menciona varias anécdotas que se han transmitido sobre la turbación que producía Felipe II en quien le contemplaba, e indica: "Tan pronto como las labores de gobierno empezaron a ocupar en 1543 a un jovencísimo príncipe-regente de apenas dieciséis años de edad, esa condición extraordinaria había empezado a aflorar en su rostro y ademanes. Así, en la famosa carta de Francisco de los Cobos al emperador [...] esa naturaleza había quedado reflejada al señalar Cobos que el futuro Felipe II trataba los asuntos entre sus consejeros con «una natural terribleza e magestad e impero que estremeze»".

¹⁴ *Vid.* Brown y Elliott [1981: 34]. Como apunta Gállego [1972: 275-276], la apariencia estatuaría de los monarcas se hizo patente en sus retratos.

de su majestad¹⁵. La vida cortesana estaba también diseñada para destacarla, tanto a través de la suntuosidad de la casa real y del esplendor de los actos en que el monarca tomaba parte¹⁶, como a través del ceremonial: la etiqueta borgoñona, impuesta desde 1548, aisló al monarca de la mirada pública, al mismo tiempo que lo convirtió en el centro total de atención, dando así una imagen de solemnidad propia de un gobernante que trascendía lo puramente humano y mantenía una relación especial con la divinidad¹⁷. Las representaciones artísticas, como la estatua a la que Quevedo dedica sus dos sonetos, buscaron asimismo plasmar la majestad de la condición real¹⁸; el énfasis de estos poemas en los atributos asociados a la dignidad del monarca responde a la solemnidad de la figura de bronce, en la que están explícitos los símbolos externos de la monarquía.

Quevedo destaca también la majestad con relación a Felipe IV. Hace referencia a este rasgo en el soneto VI¹⁹, pero sobre todo lo reitera en el poema dedicado a la jura del príncipe Baltasar Carlos. Esta insistencia concuerda con el carácter oficial y solemne de una celebración en la que se perpetuaba la monarquía española y, por lo tanto, en la que se ponía de manifiesto la naturaleza excepcional del rey, compartida por su hijo y heredero:

Inundación de majestad vertiste,
tú, hermosamente presunción del fuego (Estrofa XV, vv. 113-114).

¹⁵ *Autoridades* da también como definición de *majestad*: “Se toma asimismo por seriedad, entereza y severidad, en el semblante o acciones”. Saavedra Fajardo en la empresa 33 aconseja que el príncipe conserve la fortaleza y la constancia tanto en la prosperidad como en la adversidad y que mantenga siempre un gesto sereno: “Por tanto, o ya sea que le mantenga entero la fortuna próspera, o ya que le rompa la adversa, siempre en él se ha de ver un mismo semblante” [Saavedra Fajardo, 1999: 451]; “Por la frente del príncipe infiere el pueblo la gravedad del peligro, como por la del piloto conjetura el pasajero si es grande la tempestad. Y así conviene mucho mostralla igualmente constante y serena en los tiempos adversos y en los prósperos, para que ni se atemorice ni se ensoberbezca, ni pueda hacer juicio por sus mudanzas [...] La constancia y igualdad del rostro anima a los vasallos y admira a los enemigos” [Saavedra Fajardo, 1999: 455]. Al tiempo que hace referencia a la imperturbabilidad (*apatheia*) que se supone propia del gobernante, se observan en este autor ecos de oda III, 3 de Horacio, en la que se alaba la *constantia*, uno de los atributos del sabio estoico: “si fractus illabatur orbis/ impavidum ferient ruinae” (vv. 7-8) [Horacio, 1990].

¹⁶ Elliott [1990c: 181-182] cita las opiniones de Alonso Núñez de Castro en su *Libro histórico político: sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid* (1675) sobre la conveniencia de que el monarca subraye su majestad por medio de la apariencia: “No puede negarse que los palacios sumptuosos, ya en la hermosura de la fábrica, ya en la riqueza de los atavíos son adorno que hacen plausible la majestad, como también el acompañamiento de guardas, criados y confidentes que sirven a las ceremonias de respeto, con que a fuer de deidades humanas, deven ser venerados los príncipes”.

¹⁷ Para la utilización de la rígida etiqueta cortesana con este propósito a partir de Felipe II, *vid.* Bouza [1998]. Saavedra Fajardo menciona en la empresa 31 lo útil que supone el alejamiento para que el príncipe conserve la reputación ante el pueblo: “Dentro de los palacios son los príncipes como los demás hombres; el respeto los imagina mayores, y lo retirado y oculto encubre sus flaquezas” [Saavedra Fajardo, 1999: 443]. Esta es una idea que ya formula en el siglo XV Fernán Pérez de Guzmán: “E así como la mucha familiaridad e llaneza cabsa menosprecio, así el apartamiento e la poca convesaçión faze al príncipe ser temido” [Pérez de Guzmán, 1965: 5-6].

¹⁸ Por ejemplo, para la creación de la imagen oficial de Carlos V, *vid.* Checa Cremades [1987: 33-54].

¹⁹ En los vv. 3-4 (“pasa el día,/ mas no sin majestad, en sombra fría”), donde subraya que el monarca, con su mera presencia en el espectáculo de toros y cañas, transmite majestad al día.

porque, de tanta majestad cargado,
aun indigno le vio de ser pisado (Estrofa XVI, vv. 127-128).

Juraron vasallaje y obediencia,
y besaron la mano al que no sabe
cuánto en su soberana descendencia
de augusta majestad gloriosa cabe (Estrofa XIX, vv. 145-148).

Esta última estrofa, referida a Baltasar Carlos, es especialmente importante dentro de la composición, pues da relieve al carácter hereditario de la majestad²⁰: esta se manifiesta inconscientemente en el joven príncipe, a pesar de su edad, y garantiza la perpetuación de la monarquía y justifica el juramento de lealtad del que es objeto.

En el soneto I, Quevedo potencia la asociación de la majestad que reside en rey con otros atributos y términos de carácter religioso, en correspondencia con el empleo original de este vocablo²¹ y, además, se ajusta a la imagen de Felipe III como monarca piadoso, habitual en la época: ya en los versos 1-3 *majestad* se relaciona directamente con *numen*, atributo que en textos como los *Panegyrici latini* hace referencia al carácter divino del emperador, y ambas cualidades del rey se sitúan al mismo nivel²². La vinculación de los dos vocablos hace presente, asimismo, la naturaleza divina de la monarquía, tal y como se concebía en el siglo XVII. No obstante, a pesar de la relación que se establece entre esos atributos y de la conexión de ambos con el campo semántico y conceptual de la religión, el primero de ellos apunta preferentemente al terreno de lo político, mientras que el segundo lo hace más específicamente al de lo sagrado: en dos de las dualidades que se presentan a lo largo de todo el poema se puede observar que cada uno de los términos que las forman remite a uno de los ámbitos mencionados (“invicto y santo”; “por rey y por santo”); el orden en que aparecen propicia la correlación de sentido entre *majestad* y los vocablos que se asocian con la actividad política.

En términos políticos, la conservación de la majestad por parte del monarca dependía de su apariencia pública y de su modo de actuar. Por ejemplo, Antonio de

²⁰ *Autoridades* define *descendencia* como “Propagación, sucesión, línea continuada y derivada de un padre (que se suele llamar Petrucio) de todos aquellos que descienden de él, como de un común principio”. Quevedo resalta en estos versos el grado de majestad que reside en el linaje de los Austrias a través de la adjetivación que acompaña al término.

²¹ La definición de *Autoridades* arriba citada indica cómo fue aplicado en primer lugar a la divinidad. *Vid.* las apreciaciones de Maravall [1986, I: 254-257] sobre la apropiación del título de majestad por parte de los reyes, así como los comentarios de Arellano y Roncero [2001a: 14-15] sobre el soneto I de *Clío*.

²² El isocolon bímembre del verso inicial, acompañado de anáfora, subraya la conexión entre ellas y el similar valor que se les concede.

Herrera en su *Discurso y Tratado, como se ha de Entender que cosa es Magestad Decoro y Reputaçion* considera que estos tres conceptos están íntimamente relacionados:

De tal manera Estan Unidas la Magestad, el Decoro y la Reputaçion, que aunque no son una cossa misma no pueden estar divididas [f. 160v].

El decoro, para este tratadista, consiste en la dignidad que el príncipe mantiene en su aspecto, palabras, forma de vida y actos. En cuanto a la reputación, considera que lleva aparejado el respeto de los súbditos por su gobernante:

Reputaçion significa La estimaçion en que los hombres tienen al Principe por la mucha opinion en que le tienen de que estara siempre puesto para haçer cosas dignas, del Lugar en que Dios le puso, y tienen los Principes mucha Reputaçion quando han obrado Bien muchas cossas y esta es mas segura en ellos, que en los que han obrado poco, o nada [...] y assi es cierto que la estimacion nace del decoro y principalmente de los hechos deçentes la indeçençia la destruye, el mismo decoro guarda y conserva la Magestad y la indeçençia, la hace menospreciar y facil para ser ofendida. Por lo qual se dice que el decoro es tutor de la Magestad y la Reputaçion hija del Decoro [ff. 162-162v]²³.

También Saavedra Fajardo expone en sus *Empresas políticas* que es necesario que el príncipe mantenga la autoridad y reputación, lo que se consigue suscitando admiración y temor en sus súbditos:

No de otra suerte los imperios se conservan con su misma autoridad y reputación. En empezando a perderla, empiezan a caer, sin que baste el poder a sustentarlos; antes apresura la caída de su misma grandeza [...]. No es bastante la sangre real ni la grandeza de los Estados a mantener la reputación si falta la virtud y valor propio, como no hacen estimado al espejo los adornos exteriores, sino su calidad intrínseca. En la majestad real no hay más fuerza que el respeto, el cual nace de la admiración y el temor, y de ambos la obediencia [Saavedra Fajardo, 1999: 435-436; empresa 31].

Muchas veces es un príncipe amado por su gran bondad, y juntamente despreciado por su insuficiencia. No nace el respeto de lo que se ama, sino de lo que se admira [Saavedra Fajardo, 1999: 521; empresa 42].

En su tratado da una serie de recomendaciones para lograr esto, muchas de las cuales relativas a aspectos de la apariencia externa del gobernante, como la presencia física y la riqueza de su atavío y de su alojamiento. Asimismo, hace referencia a las cualidades

²³ Insiste en estas ideas en la parte final de su tratado: “finalmente el usar de la Magestad del decoro y de la Reputaçion es propio de los Reyes y Principes del decoro y de la Reputaçion, toca a cada uno en su estado, por que adonde falta el decoro, se pierde la Reputaçion y perdida esta cae la estimacion, de donde se siguen desgraçias e inconvenientes” [ff. 169-169v].

necesarias para reinar y señala la importancia de que no deje por completo el gobierno en manos de los ministros:

La excelencia de las virtudes y las partes grandes de gobernador granjean la estimación y el respeto al príncipe. Una sola que resplandezca en él, tocante a la guerra o a la paz, suele suplir por las demás, como asista a los negocios por sí, aunque no sea con mucha suficiencia, porque en remitiéndolo todo a los ministros se disuelve la fuerza de la majestad [Saavedra Fajardo, 1999: 441-442; empresa 31].

En su obra política, Quevedo expresa con frecuencia su preocupación acerca de la imagen pública del monarca y el respeto que este debe provocar, el cual depende de que ejerza por sí mismo sus funciones reales y de que esto quede patente ante sus súbditos. Por ello, desaconseja la familiaridad del rey con los ministros, puesto que ocasiona su desprestigio, como se apunta ya en *Discurso de las privanzas*²⁴, donde recomienda que el ministro demuestre siempre su subordinación al monarca:

Y de la cosa que principalmente se ha de guardar es de la mucha familiaridad con el príncipe, aunque él dé la ocasión, que los suele forzar el amor a hacerse iguales con sus vasallos. No se ha de guardar desto de suerte que no le obedezca, pero que le obedezca de modo que eche de ver el rey entre toda esa amistad la obediencia arimada a la estima del favor. En todo ha de confesarse por hechura suya [Quevedo, 2012a: 127-128].

Ideas similares se desarrollan más ampliamente en la Primera parte de *Política de Dios*. Esta obra doctrinal, dirigida a Felipe IV en los inicios de su reinado con el fin de aconsejarle en su labor como gobernante, se ocupa especialmente de la relación entre el rey y su valido y supone una censura de la actitud de Felipe III al respecto. Tal y como expone aquí, la majestad del monarca no reside en los atributos externos, sino en el cumplimiento de sus obligaciones:

¿Por qué no parecerá bien, cuando un gran monarca va cercado de armas —en que sólo está el ruido, no la majestad de su persona— cuando el soldado aparta la viuda, el huérfano, llamarlos él y traerlos a sí, considerando que los menesterosos son la verdadera guarda suya y su más honrado acompañamiento y la pompa, que no es vana y es preciosa? Para hablar a los reyes, sólo ha de ser menester la necesidad y el trabajo [Quevedo, 2012b: 292].

Quevedo advierte repetidamente que es fundamental que el rey gobierne en persona, sin permitir que el valido usurpe sus funciones, y que evite toda familiaridad

²⁴ Vid. Díaz Martínez [2000: 70-71].

pública con este. En el caso contrario, además de incumplir su principal responsabilidad, perderá su autoridad, puesto que estará dominado por su ministro y habrá suscitado el desprecio de sus súbditos²⁵:

Señor, los reyes pueden comunicarse en secreto con los ministros y criados familiarmente, sin aventurar reputación; mas en público, donde en su entereza y igualdad está apoyado el temor y reverencia de las gentes, no digo con validos, ni con hermanos ni padre ni madre ha de haber sombra de amistad, porque el cargo y la dignidad no son capaces de igualdad con alguno [Quevedo, 2012b: 250].

Rey que llama criado al que le violenta y no le aconseja, al que le gobierna y no le sirve, al que toma y no pide, no pasa la majestad del nombre: es un esclavo, a quien, para mayor afrenta, permite Dios las insignias reales [Quevedo, 2012b: 297].

Nada ha de recelar tanto un rey como ocasionar desprecio en los suyos; y éste sólo por un camino le ocasionan los reyes, que es dejándose gobernar. Un rey cruel es rey cruel, y así en los demás vicios; mas un rey falto de discurso y entendimiento —si tal permitiese Dios—, como para ser rey ha de ser primero hombre, y hombre sin entendimiento y razón no puede ser, ni sería rey, ni hombre. Y el desprecio le hallaría semejante a cualquier afrentosa comparación [Quevedo, 2012b: 309].

Acorde con esta crítica indirecta de Felipe III, la imagen que Quevedo plasma de él en *Grandes anales de quince días* es la de un rey descuidado y sin voluntad y, por lo tanto, carente de soberanía: es significativo, por ejemplo, cómo en las semblanzas que aparecen al final de esta obra alude explícitamente a la majestad que emanaba de Felipe II y Felipe IV, pero no dice nada al respecto acerca de Felipe III. En contraste, presenta al nuevo rey como un gobernante ideal y destaca sobre todo que ejerce el poder por sí mismo, lo que se puede entender como un apoyo a la rehabilitación de la imagen de la monarquía que emprendieron Olivares y Felipe IV en los primeros años del reinado²⁶. De igual forma, en

²⁵ Peraita [1997: 71] opina sobre la Primera parte de *Política de Dios*: “La reflexión de Quevedo se centra en el rey que es «reino de su ministro», en la falta de protagonismo de Felipe III en la formulación de la política, su carencia de virtud de gobierno de las gentes, lo que se percibió como desapego del monarca a administrar, a las «materias de gobierno» y negligencia en el cuidado de la imagen pública de la persona regia, traducido casi siempre en términos de desprecio y desdoro de la «reputación». Vid. también Peraita [1997: 83-84]. El tema está de nuevo presente en la Segunda parte de la obra, donde Quevedo continúa advirtiendo sobre el desprestigio de la majestad real que supone esta actitud y el peligro que constituye para la monarquía: “El ministro que, con la multitud del séquito que puebla su poder, deja la majestad de su señor con desprecio de sus vasallos deshabitada, ése no es voz del que clama en el desierto, sino rumor que grita y roba en poblado; y su príncipe, mudo; y su palacio, yermo” [Quevedo, 2012b: 439]; “Malas costumbres son las de la costumbre, y desagradecidas. En el criado, con el señor engendra confianza para él y desprecio para el amo” [Quevedo, 2012b: 529].

²⁶ Vid. Peraita [1997: 103-137]; como esta autora señala, uno de los temas centrales de esta obra es “la conservación de la monarquía y la restauración de la reputación regia, tras una etapa de usurpación de las prerrogativas reales por el favorito y tras la Pax Hispanica”. Quevedo hace hincapié en la imagen que Felipe IV proyecta, incluso en sus acciones menores; si en *Discurso de las privanzas* aconseja que “No se ha de esconder el rey en la majestad ni la ha de hacer familiar; un medio quieren las cosas” [Quevedo, 2012a: 116], en *Grandes anales* alaba el comportamiento de Felipe IV tras la muerte de Zúñiga: “Hizo su majestad

El chitón de las tarabillas, al defender la actuación de estos, Quevedo alude en tono de crítica a la pérdida del poder real de Felipe III a manos de Lerma: “¿qué majestad ves llorada por indicios?” [Quevedo, 2005c: 228].

Así pues, el énfasis que en el soneto I de *Clío* se pone en la majestad que posee Felipe III responde más bien a la idea de un monarca perfecto y no a la visión que Quevedo da de este rey en sus obras de carácter político e histórico. Asimismo, este atributo, dada su asociación dentro del poema con el término *numen*, así como con la calidad de *invicto* (v. 2) que también se atribuye a Felipe III, remite a la manera en que se caracterizaba al emperador en la literatura y en las obras retóricas latinas. Debe tenerse en cuenta que esta composición se dedica a una estatua del monarca a caballo, que evocaría para los que la contemplaran las representaciones clásicas de la figura de los emperadores, como la famosa estatua de Marco Aurelio en Roma. Quevedo contaba, además, con un destacado precedente de un poema a una estatua ecuestre, la silva I, 1 de Estacio, *Equus Maximus Domitiani Imp.*: aunque no puede afirmarse que sea su modelo directo, los sonetos I y II de *Clío* tienen puntos de contacto con esta composición, consagrada también al elogio de un gobernante.

El calificativo *invictus*, que alude a la faceta militar del emperador y evoca sus triunfos en este campo, es frecuente en los *Panegyrici latini*, en los que suele aparecer en las fórmulas empleadas por los oradores para dirigirse a él²⁷. Asimismo, Estacio, quien se adapta a la imagen del emperador que imponía el culto oficial a su persona, destaca la invencibilidad de Domiciano en sus silvas²⁸: en IV, 7 (v. 49) lo califica de *invictus*, y en IV, 8 (vv. 61-62) vincula esta cualidad con su divinidad (“si modo prona bonis inuicti Caesaris adsint/ numina” [Estacio, 1961]), lo cual recuerda la unión de los dos campos conceptuales en el soneto de Quevedo. Como es lógico, representa también un epíteto usado habitualmente en los Siglos de Oro en relación con los monarcas²⁹; por lo tanto, al calificar

demostración grande, escribiendo una carta a su mujer de don Baltasar prometiéndose padre a sus hijos, y diciendo que haría que se conociese que a nadie sino a él hacía falta. Su majestad en estas palabras bajó la nota de la majestad por llegarlas a caricia muy ponderada” [Quevedo, 2005b: 109].

²⁷ Así, en *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* v. 4 se dice: “Illa uero, Caesar inuicte, quae ductu atque auspicio numinis tui gesta sunt”. Vid. L’Huillier [1992: 166-170], quien remarca que el empleo de *invicte* y *invictissime* es propio, sobre todo, de los primeros panegíricos de esta recopilación y, especialmente, del que aquí se ha citado.

²⁸ Vid. Newmyer [1979: 106-107].

²⁹ Por ejemplo, así caracteriza Quevedo a Carlos V ante Felipe IV en la Segunda parte de *Política de Dios*, mientras que a Felipe II y Felipe III les asigna otros apelativos acordes con las cualidades mostradas durante su reinado: “sois rey grande y católico, hijo del Santo, nieto del Prudente, biznieto del Invencible” [Quevedo, 2012b: 369]. Pero también emplea este término en el *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* para calificar, en conjunto, a los antepasados de ese monarca, una muestra de su empleo

Quevedo a Felipe III en el soneto I no solo de *santo*, sino también de *invicto*³⁰, a pesar del pacifismo que caracterizó la mayor parte de su reinado, lo presenta de nuevo investido con las cualidades de un monarca ideal y convierte la conjunción de estos dos términos en una fórmula que repite de manera casi idéntica en el soneto XV: “Yo vi la grande y alta jerarquía/ del magno, invicto y santo Rey Tercero” (vv. 1-2). Además, se corresponde con la manera en que este rey está representado en la estatua, con armadura y bastón de mando³¹, y evoca igualmente el modo en que Estacio describe a Domiciano en la silva I, 1, composición en la que es retratado como un guerrero que ha triunfado en sus empresas bélicas.

Quevedo presenta de nuevo a Felipe III como monarca victorioso en el retrato que aparece al final de *Grandes anales*. Aquí se le atribuyen directamente los éxitos militares que se obtuvieron durante su reinado, acercándolo de nuevo a la imagen de rey perfecto³². Sin embargo, este fragmento contrasta con el resto de la semblanza, en la que se pone de relieve cómo fue dominado por sus validos³³:

Fue [...] tan virtuoso, que se podían esperar de la pureza de su espíritu tantos milagros como hazañas de su poder. Acabó de restaurar a España, agotó los puertos en África, reprimió los designios de Saboya, fatigó a Levante, mortificó a Venecia, resucitó el imperio en la Casa de Austria, y en la invasión de los herejes hizo lugar para que respirasen los católicos. Hazañas todas de su valor, acciones de su prudencia, que en grave desacato de su rey ostentaría quien, siendo vasallo, se las usurpase con nombre de servicios [Quevedo, 2005b: 111].

Del mismo modo, debe tenerse en cuenta que, tanto en el soneto I como en el fragmento citado de *Grandes anales*, Quevedo vincula la faceta militar del monarca con sus cualidades espirituales y, por lo tanto, con su rasgo más destacado, su religiosidad. Esta

generalizado: “Vuestros invictos antepasados aguardaban con las memorias que dejaron esta prerrogativa” [Quevedo, 2005g: 489].

³⁰ A pesar de la vinculación entre estos dos términos en el soneto, *invicto* debe entenderse aquí dentro del campo de lo militar y no del de lo moral, que es como Erasmo de Rotterdam lo emplea en *Educación del príncipe cristiano*: “Llámaselo invicto. Piense en el absurdo que supone ser llamado invicto quien es vencido de la ira, el que a todas horas es esclavo del placer, aquel a quien la ambición le tiene maniatado y le lleva donde quiere; que, en conclusión, el verdaderamente invicto es el que no se rinde a ninguna pasión ni por ningún concepto puede ser desviado de la más inflexible rectitud” [Erasmo de Rotterdam, 1964: 312]. No obstante, puesto que el poema se centra tanto en el ámbito de lo político como en el de lo religioso, que, como se ha visto, se entremezclan en el término *majestad*, no puede descartarse que Quevedo esté también aludiendo, de manera indirecta, a las cualidades morales y religiosas de Felipe III.

³¹ En el soneto que Juan de Jáuregui dedica a la misma estatua (“Lisipo, a solas, el trasunto vero”) se denomina al rey “Marte ibero” (v. 5) [Jáuregui, 1973].

³² En la silva al duque de Pastrana puede observarse una idea relacionada: la victoria del duque sobre los turcos incluye el encomio del rey, en este caso Felipe IV, ya que dará prestigio al estandarte del monarca que defiende la religión: “porque, aun de paso, no se malograse/ ocasión que ilustrase/ el estandarte del mayor monarca/ a quien sirve fortuna religiosa/ en cuanto el cerco de la luz abarca” (vv. 27-31).

unión entre ambos aspectos aparece de nuevo en *Cómo ha de ser el privado*³⁴, así como en el soneto “Mereciste reinar, y mereciste” que dedica a su fallecimiento³⁵:

Militó tu virtud en tus legiones;
vencieron tus ejércitos, armados
igualmente de acero y oraciones (vv. 9-11).

Los versos 5-8 del soneto I recrean otros temas propios tanto del elogio poético del monarca como de la literatura política:

Los siglos reverencian, no consumen,
bulto que igual adoración y espanto
mereció amigo y enemigo, en tanto
que de su vida dilató el volumen.

El vocablo *bulto* se refiere en primer término a la estatua objeto del poema. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la proximidad fónica de este término con el latino *vultus*³⁶ y la posibilidad de que, por dílogia, Quevedo esté también haciendo alusión al rostro de la estatua³⁷ y, por lo tanto, del propio rey, algo propio de las obras encomiásticas.

Se ha señalado anteriormente que la descripción física del *laudandus* es uno de los tópicos establecidos en los tratados de retórica epidíctica. En los discursos panegíricos clásicos es frecuente, al describir la apariencia externa del emperador, dar relieve a su rostro, puesto que es en él donde se muestran la dignidad que va aparejada a la *maiestas* y las otras virtudes que lo convierten en el mejor de los gobernantes y lo aproximan a la divinidad³⁸. Asimismo, en la silva I, I, Estacio destaca en el semblante de la estatua de

³³ Vid. Roncero [1988: 94-97].

³⁴ El marqués de Valisero, al referirse al padre del rey Fernando de Nápoles, trasunto de Felipe III, señala: “A la oración/ se dió; con ella vencía/ y gobernaba” [Quevedo, 1927: 10; acto I].

³⁵ Es frecuente que en los elogios que se hacen a un rey tras su muerte se le alabe como militar, aunque en el caso de Felipe III los logros militares queden en un plano secundario (vid. Llamas Martínez [2016: 100]). Así lo hace Góngora en las nenias que consagra a Felipe III, “Suspenda, i no sin lágrimas, tu passo”: “Al tronco de Minerua suspendida/ la invicta espada que ciñó en su vida” (vv. 29-30) [Góngora, 1921]. También fray Hortensio Paravicino pasa revista a todos sus logros militares en el *Epitafio o Elogio funeral al Rey Don Felipe III, el Bueno, el Piadoso* y en el *Panegírico funeral del Rey Felipe III* [Paravicino, 1994: 97-101 y 200-204].

³⁶ *Autoridades* (s. v. “bulto”) advierte: “Algunos son de sentir que esta palabra se debe escribir con v: esto es vulto, por decir que viene del latino *vultus*; pero como esta voz en latín significa sólo el rostro, la cara o el semblante del hombre, por esta razón, y la de traer la palabra *bulto* con b los más clásicos autores y diccionarios, se pone en este lugar”.

³⁷ Así lo indican también Arellano y Roncero [2001a: 47]. Por otra parte, en los versos 3-4 se alude ya a los rostros (“semblantes”) de lo representado en la estatua; es decir, del monarca y de su montura.

³⁸ Vid. L’Huillier [1992: 306-307]. En *Panegyricus Traiano Imperatori dictus* 4, 7 Plinio dice: “Iam firmitas, iam proceritas corporis, iam honor capitis et dignitas oris, ad hoc actatis inflexa maturitas nec sine quodam munere deum festinat is senectutis insignibus ad augendam maiestatem ornata caesaries, nonne longe lateque

Domiciano cualidades que trascienden la belleza: “iuuat ora tucri/ mixta notis belli placidamque gerentia pacem” (vv. 15-16) [Estacio, 1961].

Al igual que la descripción de la fisonomía del rey es un componente importante en las crónicas medievales y en la historiografía inmediatamente posterior³⁹, en los textos de los Siglos de Oro referidos al monarca, tanto de tipo político como encomiástico, es habitual que se preste atención a lo que este transmite mediante su expresión⁴⁰. Así, Saavedra Fajardo recomienda que el gobernante manifieste su benignidad al pueblo a través del rostro con el fin de obtener su amor, aunque también infunda respeto gracias a su gesto:

Y aunque por sí mismas se dejan amar las grandes virtudes y calidades del ánimo y del cuerpo, no siempre obran este efecto, si no son acompañadas de una benignidad graciosa y de un semblante atractivo, que luego por los ojos, como por ventanas del ánimo, descubra la bondad interior y arrebathe los corazones [Saavedra Fajardo, 1999: 490; empresa 38].

y aunque tal vez conviene que el semblante del príncipe, a quien inclina la rodilla el delincuente, señale a un mismo tiempo lo terrible de la justicia y lo suave de la clemencia, pero no siempre, porque sería contra lo que amonesta el Espíritu Santo, que en su rostro se vean la vida y la clemencia [...]. El rostro benigno del príncipe es un dulce imperio sobre los ánimos, y una disimulación del señorío [...]. Componga el

principem ostentant?” [Plinio, 1972: 99]. En *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* XIX, 3 se lee: “in ipso, Caesar, tuo uultu uidebant omnium signa uirtutum: in fronte grauitatis, in oculis lenitatis, in rubore uerecundiae, in sermone iustitiae”; asimismo, Nazario, en *Panegyricus Constantino Augusto dictus* IV, 1, destaca cómo los hijos del emperador muestran en sus rasgos virtudes idénticas a las de su padre y en *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* XIX, 6 se menciona el fulgor de la mirada de este y la dignidad de su semblante. En *Claudii Mamertini gratiarum actio de consulatu suo Iuliano Imp.* XXVIII, 5 y XXIX, 1, la presencia del emperador hace evocar el rostro de la divinidad. Por el contrario, en el mencionado texto de Nazario XXXI, 4, la cabeza cortada del derrotado Majencio expresa crueldad en sus rasgos: “Sequebatur hunc comitatum suum tyranni ipsius tacterrimum caput ac, si qua referentibus fides est, suberat adhuc saecuitia et horrendae frontis minas mors ipsa non uicerat”. Fuera de los *Panegyrici latini*, también encontramos referencias similares al semblante del emperador, por ejemplo, en Claudiano, *Panegyricus dictus Manlio Theodoro Consuli* (vv. 244-249).

³⁹ Fernán Pérez de Guzmán declara de esta manera su intención en *Generaciones y semblanzas*: “pensé de escribir como en manera de registro o memorial de dos reyes que en mi tiempo fueron en Castilla, la generación dellos e los senblantes e costumbres dellos, e por consiguiente, los linajes e façiones e condiçiones de algunos grandes señores, perlados e cavalleros que en este tiempo fueron” [Pérez de Guzman, 1965: 4]; de acuerdo con esto, dice respecto a Enrique III: “Fue blanco e rubio, la nariz un poco alta. Pero quando llegó a los diez e siete e ocho años, ovo muchas e grandes enfermedades que le enflaqueçieron el cuerpo e le dañaron la conplisión e por consiguiente se le afeó e dañó el senblante, no quedando en el primer paresçer, e aun le fueron cabsa de grandes alteraciones en la condiçión” [Pérez de Guzmán, 1965: 5]. Como señala Tate [1985: 41] respecto de Fernando del Pulgar, la presencia de las descripciones físicas en estas obras se debe a la creencia de que existía una íntima relación entre la apariencia física y el temperamento; así, dicho autor afirma en *Claros varones Castilla*: “E porque muchas vezes vemos responder la condiçion de los ombres a su conplisión y tener sinistras inclinaciones aquellos que no tienen buenas conplisiones” [Pulgar, 1985: 101]. También puede leerse en la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*: “como Aristóteles dize, las figuras del rostro muy verdaderas señales son de las condiçiones secretas del alma” [1934: 87].

⁴⁰ Bouza [1998: 48] señala: “La fisiognómica, tan en boga en la época, hacia del propio rostro y apariencia una representación de virtudes y ánimo, por lo que no debe extrañar que se esperase de la presencia de un rey que fuese terrible”.

príncipe de tal suerte el semblante, que, conservando la autoridad, aficione; que parezca grave, no desabrido; que anime, no desespere; bañado siempre con un decoro risueño y agradable, con palabras benignas y gravemente amorosas [Saavedra Fajardo, 1999: 493-496; empresa 39].

Quevedo utiliza las semblanzas de Felipe II, Felipe III y Felipe IV que incluye en la última parte de *Grandes anales* para llevar a cabo reflexiones morales y políticas sobre la actuación de dichos monarcas. Al realizar su descripción física, hace referencia explícita al rostro para poner de relieve el carácter y las capacidades como rey de cada uno de estos personajes⁴¹. En el caso de Felipe II y de su nieto, además de resaltar su belleza, muestra cómo transmiten mediante sus facciones la majestad y severidad acordes con su dignidad. Respectivamente:

Fue de mediana estatura, bien proporcionado, el rostro hermosamente grave, a quien la majestad armaba de respeto; facciones elocuentes, pues con el mirar decretó muchas veces castigos, reprendiendo con la vista, porque era su semblante ejecutivo en advertir descuidos [Quevedo, 2005b: 110].

Su rostro hermoso, que con majestad juntaba lo agradable de la niñez, con lo severo de la compostura⁴² [Quevedo, 2005b: 112].

Sin embargo, la faz de Felipe III refleja solo su bondad y deja ver, ya desde las primeras líneas de la semblanza, su indolencia en el cumplimiento de las funciones de gobierno, lo que lo convierte en un gobernante deficiente:

Fue de mediana estatura, fuerte de miembros, bien proporcionado, airoso, el rostro apacible con agrado divertido; la vista con sencillez indeterminada, sin disposición de ceño; sus facciones antes inclinadas a la benignidad de una risa casual que a la ira o el enojo [Quevedo, 2005b: 111].

Por el contrario, en el soneto I de *Clío*, el “bulto” de Felipe III provoca “adoración y espanto”; por una parte, como también ocurre en los versos 15-16 de la silva I, 1 de Estacio, esto remite a uno de los principios fijados ya por Menandro para el *basilicos logos*: la referencia a la actuación del elogiado tanto en el ámbito de la guerra como en el de la paz⁴³. Por otra parte, alude asimismo a una cuestión habitual en la literatura política:

⁴¹ Para la descripción de la fisonomía de Felipe II y Felipe III, *vid.* las opiniones de Vivar [2002: 125 y 127]. Sobre las semblanzas de los tres reyes, *vid.* también Roncero [2000a: 148-152].

⁴² Como se puede observar, en la descripción de Felipe IV, monarca al que Quevedo elogia en esta obra, se menciona no solo la severidad, sino la dulzura. Esto es adecuado a edad del joven rey, pero también cumple el ideal que se refleja en el soneto I de *Clío*.

⁴³ Ambos contrarios se unen en poemas encomiásticos de contemporáneos de Quevedo, como en el madrigal de Jáuregui “Esta imperial efigie, en oro impresa”, dedicado a una medalla con un retrato de Felipe III en el

si es preferible que el príncipe sea temido o amado. Séneca en *De clementia* 1, 19, 6, al igual que otros autores clásicos, defiende que resulta más provechoso para el gobernante tener el amor de su pueblo⁴⁴:

Non opus est instruere in altrum editas arces nec in adscensum arduos colles emunire nec latera montium abscidere, multiplicibus se muris turribusque saepire: saluum regem clementia in aperto prestabit. Unum est inexpugnabile munimentum amor civium [Séneca, 1963].

En los discursos panegíricos latinos se insiste con frecuencia en el amor que el emperador despierta en sus súbditos; puede verse, por ejemplo, en Plinio, *Panegyricus Traiano Imperatori dictus* 49, o en Claudio Mamertino, *Gratiarum actio de consulatu suo Iuliano Im.* XXIV⁴⁵. Es también una idea recurrente en Claudiano⁴⁶, pues, como aconseja Teodosio a su hijo en *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*:

non sic excubiac, non circumstantia pila/ quam tutatur amor. non extorquebis amari; [j] hoc alterna fides, hoc simplex gratia donat./ qui terret, plus ipse timet; sors ista tyrannis/ convenit; invident claris fortesque trudent./ muniti gladiis vivunt saeptique venenis./ ancipites habeant arces trepidique minentur:/ tu civem patremque geras, tu consule cunctis./ non tibi, nec tua te moveant, sed publica vota (vv. 280-295) [Claudio, 1963, I].

Dentro de la teoría política renacentista, Maquiavelo reflexiona en el capítulo XVII de *Il principe* sobre este dilema en el comportamiento del gobernante. Aunque no defiende la crueldad por sí misma, y advierte que este debe evitar ser odiado, admite que es difícil evitar la fama de cruel y recomienda optar por lo que considera más práctico, dada la naturaleza humana:

que se le representaba con una lanza en la mano derecha y una cruz y un ramo de olivo en la izquierda: “Así denota que la paz y amparo/ ofrece al más humilde y observante/ de la cristiana fe; y al arrogante/ de errada seta observador avaro/ promete rigurosa/ guerra, con mano acerba y poderosa” (11-17) [Jáuregui, 1973]. Vid. también el *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán*, de Trillo y Figueroa: “Las campañas se esconden fugitivas/ ò porque te presuman batallando, qual suaue en la paz, aora fiero” (vv. 352-354) [Trillo y Figueroa, 1951].

⁴⁴ Según pone de relieve Díaz Martínez [2012: 241, nota 155], esta opinión aparece ya en Cicerón, *De officiis* 2, 8 y es frecuente entre autores clásicos, como Tácito, *Annales* 11, 10, y Sinesio de Cirene, *Al emperador* 11c, así como en tratadistas políticos medievales, renacentistas y barrocos, como el anónimo autor de *Bocados de oro*, Fernando del Pulgar, Diego de Valera, Dante, Erasmo y Justo Lipsio.

⁴⁵ Al igual que en Séneca, *De clementia* 1, 19, 6, en estos dos textos se expone que el mejor guardián del gobernante es el amor de sus súbditos, idea posteriormente recreada por tratadistas como Erasmo, Saavedra Fajardo y el propio Quevedo en *Discurso de las privanzas* [Quevedo, 2012a: 152]. Véase al respecto el comentario de Díaz Martínez [2000: 244, nota 68]. En los *Panegyrici latini* es también habitual que se hiciera el terror que provoca el emperador en sus adversarios militares.

⁴⁶ Tal y como expone en *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* (vv. 25-27), y en *De consulatu Stilichonis* II (vv. 173-183), el amor que siente el pueblo por sus gobernantes le lleva a construir estatuas en su homenaje.

y aquí se presenta la cuestión de saber si vale más ser temido que amado. Respondo que convendría ser una y otra cosa juntamente, pero que, dada la dificultad de este juego simultáneo, y la necesidad de carecer de uno o de otro de ambos beneficios, el partido más seguro es ser temido antes que amado [...]. Los hombres se atreven más a ofender al que se hace amar que al que se hace temer [Maquiavelo, 1994: 105-106].

Es también una cuestión de la que se ocupa Saavedra Fajardo en sus *Empresas políticas*, quien defiende con argumentos similares a los vistos en otros autores que lo importante para el príncipe es ser amado por su pueblo⁴⁷, aunque también considera que lo ideal es que sea amado y temido juntamente, de forma similar a cómo lo es Dios:

La clemencia y la severidad, aquélla pródiga y ésta templada, son las que hacen amado al príncipe. El que con tal destreza y prudencia mezclare estas virtudes, que con la justicia se haga respetar, y con la clemencia amar, no podrá errar en su gobierno [...]. Si Dios no fuera clemente, lo respetara el temor, pero no le adorara el culto. Ambas virtudes le hacen temido y amado. Por esto decía el rey don Alonso de Aragón que con la justicia ganaba el afecto de los buenos, y con la clemencia el de los malos [Saavedra Fajardo, 1999: 376-377; empresa 22].

Cuando Dios en el monte Sinaí dio la ley al pueblo, le amenazó con truenos y rayos, y le halagó con músicas y armonías celestiales. Uno y otro es menester para que los súbditos conserven el respeto y el amor. Y así, estudie el príncipe en hacerse amar y temer juntamente. Procure que le amen como a conservador de todos, que le teman como a alma de la ley, de quien pende la vida y la hacienda de todos [...]. Que le amen por su benignidad, que le teman por su autoridad. Que le amen porque procura la paz, y que le teman porque está dispuesto a la guerra. De suerte que, amando los buenos al príncipe, hallen qué temer en él; y temiéndole los malos, hallen qué amar en él [Saavedra Fajardo, 1999: 491-92; empresa 38].

No obstante, ante la imposibilidad de conseguir esto, es partidario de optar por el temor, acercándose a las tesis de Maquiavelo:

Pero, porque no está en manos del príncipe que le amen, como está que le teman, es mejor fundar su seguridad en este temor que en sólo el amor, el cual, como hijo de la voluntad, es inconstante y vario, y ningunas artes de agrado pueden bastar a ganar las voluntades de todos. Yo tendré por gran gobernador a aquel príncipe que vivo fuere temido y muerto amado, como sucedió al rey don Fernando el Católico, porque, cuando no sea amado, basta con ser estimado, y temido [Saavedra Fajardo, 1999: 492; empresa 38].

⁴⁷ “Muchos príncipes se perdieron por ser temidos, ninguno por ser amado. Procure el príncipe ser amado de sus vasallos y temido de sus enemigos, porque si no, aunque salga vencedor de éstos, morirá a manos de aquéllos, como le sucedió al rey de Persia Bardano” [Saavedra Fajardo, 1999: 488; empresa 38].

Los versos 5-8 del soneto I de *Clío* podrían simplemente referirse al amor que sienten por Felipe III sus súbditos y al temor que suscita en sus oponentes⁴⁸, ideas tópicas en la literatura encomiástica⁴⁹, que el escritor también plasma en la semblanza de Felipe II de *Grandes anales*⁵⁰: “Dejó paz en sus reinos, reputación en sus armas, amor en sus vasallos, temor en sus enemigos” [Quevedo, 2005b: 111]. No obstante, es asimismo posible que dichos versos indiquen que el monarca provoca ambos sentimientos, adoración y terror, tanto en unos como en otros, lo que se sumaría a su caracterización como rey modélico⁵¹.

Quevedo plantea esta dualidad en el capítulo IX de *Discurso de las privanzas*. Tal y como expone, es posible que un príncipe sea solo amado, aunque sin perder el respeto del pueblo, o solo temido, aunque debido a su severidad y no a su crueldad, al contrario de lo que indica Maquiavelo. Sin embargo, lo ideal es que sepa ser tanto amado como temido por sus vasallos:

⁴⁸ Los términos “adoración y espanto” del verso 6 se encuentran en correlación con “amigo y enemigo”, en el verso siguiente.

⁴⁹ Por ejemplo, entre los autores latinos, Marcial manifiesta el amor de Roma por el emperador Domiciano en *Epigrammaton Liber VIII*, 11: “Nullum Roma ducem, nec te sic, Caesar, amavit/ te quoque iam non plus, ut uelit ipsa, potest” (vv. 7-8) [Marcial, 1969-1973]; *vid.* también VIII, 56. Ya dentro de la literatura castellana de los Siglos de Oro, en la dedicatoria de Pellicer de Tovar del *Anfiteatro de Felipe el Grande* a Felipe IV se lee: “Oy la aclaman en tanto soneto numeroso, i en tantos graues Metros los vassallos de V M [...] agradecidos de tener por Rei a V. M. a quien hazen tan amable sus virtudes. Los meritos aun en los Plebeyos, suelen reconuenir a todos, para que los amen: ¿qué será en la Magestad mas soberana de la tierra? ¿Que será en quien aun es mejor visto por su persona que por su poder? ¿por sus aciertos, que por su grandeza? ¿i mas digno por ellos de reverencia? pues los exercitos temor podran causar siempre; pero amor raras vezes” [Pellicer de Tovar, 1632: 3v-4r]. En cuanto a la alusión conjunta al diferente trato dispensado por el monarca a amigos y oponentes, *vid.*, entre otros, Lope de Vega, *El cerco de Viena por Carlos V*: “Al enemigo castigas,/ pero al amigo defiendes” [Lope de Vega, 1969: 340b; jornada tercera]; o Jáuregui, “Esta imperial efigie, en oro impresa”: “tanto a los unos áspero y airado,/ cuanto a los otros plácido y clemente” (vv. 18-19) [Jáuregui, 1973].

⁵⁰ En *Discurso de las privanzas* hace únicamente referencia al amor por este monarca: “el rey don Felipe II, padre de vuestra majestad, el que del amor de sus vasallos hizo los muros a su reino, poniendo sus armas en las manos de la prudencia” [Quevedo, 2012a: 116].

⁵¹ La unión de dulzura y severidad en quien detenta la autoridad puede encontrarse en obras latinas, como en Claudiano, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*: “diligimus pariter pariterque timemus./ ipse metus te noster amat, iustissime legum/ arbiter, egregiae pacis fidissime custos, /optime ductorum, fortunatissime patrum” (vv. 331-334) [Claudio, 1963, 1]. Es también motivo de alabanza en poemas de los Siglos de Oro, como en el soneto de Marino perteneciente a las *Rime heroiche de La lira*, “Sotto il tuo giogo placido, e leggero”: “Tu congiunto hor suaue, ed hor scuero/ A generoso cor saggio consiglio,/ Et à giusto pensier sereno ciglio/ sostieni in pace il mansuetto impero” (vv. 5-8) [Marino, 1617]. *Vid.* también el soneto que Góngora dedica a Francisco de Padilla, gobernador de Milán, “A este que admiramos en luciente”: “Laurel ceñido, pues, debidamente, / las coyundas le fian del severo / sūave yugo, / que al lombardo fiero / le impidió sí, no le oprimió la frente” (vv. 5-8) [Góngora, 1969]; o el de Antonio de Solís y Ribadeneyra a Felipe IV, “La cerviz más rebelde, sin violencia”: “De tus vasallos, te hace tu clemencia amado, sin dejar de ser temido” (vv. 5-6) [Rosales y Vivanco, 1940-1943, II: 703]. Asimismo, Trillo y Figueroa, *Panegirico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán*: “no menos venerado que temido” (v. 91) [Trillo y Figueroa, 1951].

Un príncipe puede ser amado y temido de los buenos todo junto, como se ve en el amor que el justo tiene a Dios; y acá, en el del mundo, nadie ama una cosa sin temor de perderla u de enojarla [Quevedo, 2012a: 150].

Queda pues determinado que el rey ha de ser amado de los buenos y temido de los malos, y amado y temido de los buenos todo junto [Quevedo, 2012a: 154].

Como se observa en la primera de estas citas, constituye un rasgo propio no solo del buen rey, sino de Dios⁵², por lo que su atribución a Felipe III en el soneto I contribuye a su sacralización, lo mismo que la majestad. La intención de Quevedo en el soneto es claramente idealizar a este rey, pues no se corresponde con lo que expone sobre él en *Grandes anales*. En esta obra, en la que se queja de la “clemencia y benignidad no conveniente” [Quevedo, 2005b: 59] de Felipe III, presenta a su hijo, en contraste, como un monarca que ejerce su poder y sabe hacerse respetar⁵³.

Quevedo retoma la idea del amor y temor que deben sentirse por el monarca en otras obras, como en *Carta del rey don Fernando el Católico*⁵⁴, en la que presenta a este como gobernante perfecto, en *Cómo ha de ser el privado*⁵⁵ y en la Segunda parte de *Política de Dios*, como un elogio a Felipe IV⁵⁶. Pero es en *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* donde se constata especialmente la importancia de esta noción, ya que, entre las alabanzas a este rey por retomar personalmente las labores de gobierno, Quevedo se congratula de que ha recobrado no solo el amor, sino el temor de sus súbditos, quienes estaban deseosos de sentirlo:

¿Cuál príncipe, de cuantos guarda la memoria para blasón y ejemplo, en un día recobró a su amor corazones, en los cuales veinte y dos años envejecieron temor

⁵² En el capítulo XII de la Segunda parte de *Política de Dios* se lee: “Palabras son del Espíritu Santo: «El principio de la sabiduría es el temor del Señor». Lo primero que nos manda en el *Decálogo* es amar a Dios y no se manda que le temamos, porque no hay amor sin temor de ofender o perder lo que se ama, y este temor es enamorado y filial” [Quevedo, 2012b: 446]. Vid. Arellano y Roncero [2001a: 47], quienes señalan diversos pasajes bíblicos en que se plasman estas ideas.

⁵³ Vid. Peraita [1997: 133-137]. Respecto al ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, señala Quevedo: “Muchas vidas y muchas honras ha puesto en salvo con esta cabeza su majestad, y tomado resolución tan grande que con los enemigos vale por muchos ejércitos [...] debe en este castigo la satisfacción de muchas quejas y la medicina de muchas dolencias, y un temor que irá a la mano a las demasías de los ambiciosos” [Quevedo, 2005b: 100]. Resulta revelador lo expuesto por fray Hortensio Paravicino [1994: 205-207] en *Panegírico funeral del Rey Felipe III*: aunque afirma que es necesario combinar el rigor y la clemencia (“Querer ser solamente temido, es tirana voz; ser amado solamente, es desmayada”), reconoce que Felipe III ejerció sobre todo la misericordia.

⁵⁴ “Gran rey aquel en quien la opinión vale por ejército, el amor por guarda y el miedo por ministro” [Quevedo, 2005a: 38].

⁵⁵ “Todo está en igual balanza,/ y a los principios se alcanza/ autoridad y temor/ con el castigo; y después,/ con honrallos y premiallos,/ tienen amor los vasallos” [Quevedo, 1927: 5; acto I].

⁵⁶ “Con vuestra majestad, señor, nadie lo hace porque todos los que os sirven os reverencian, os aman y os temen” [Quevedo, 2012b: 395].

inducido y forzado? Éste nunca pasó a vuestra majestad. Todos lo descaban, sólo temían a los que lo hacían desear [Quevedo, 2005g: 484]⁵⁷.

En el otro poema que se dedica en *Clio* a la estatua de Felipe III, el soneto II, se da especial relevancia al amor de los súbditos por el monarca: además de plasmarse esto en los versos iniciales, se expresa en ellos de manera hiperbólica:

Más de bronce será que tu figura
quien la mira en el bronce, si no llora,
cuando ya el sentimiento, que te adora,
hará blando al metal la forma dura (vv. 1-4).

No obstante, en estos versos la idea se recrea de manera algo diferente al soneto I: la referencia al llanto evoca, por una parte, la emoción que despierta la escultura en quien la contempla; pero, por otra parte, sugiere también un sentimiento luctuoso, para dar al poema un matiz fúnebre⁵⁸. Esto implicaría que el soneto fue escrito tras la muerte del monarca. La comparación hiperbólica de la dureza de quien no llora ante la estatua con la del bronce del que está hecha⁵⁹, que se ablanda⁶⁰ ante quienes la miran con un sentimiento

⁵⁷ Entendemos esta última oración como Rey [2005: 484, nota 11]: ‘Todos descaban el respeto temeroso hacia el rey y sólo temían a quienes lo hacían añorar’.

⁵⁸ La invitación al llanto al caminante que contempla el sepulcro es un tópico de la poesía funeral, especialmente del epigrama sepulcral o epitafio, como se puede ver en Marcial, VII, 96. Díaz de Cerio [1999: 200], al estudiar la estructura de este subgénero, considera la apelación al caminante entre las figuras del acto locutivo del epigrama, “manifestación de la costumbre de los viandantes de detenerse y leer en voz alta los epitafios inscritos sobre los sepulcros que flanqueaban los caminos”. Es también habitual en las composiciones fúnebres que se haga referencia a las lágrimas que provoca el fallecimiento de un personaje, como en el soneto de Quevedo “Tu alta virtud, contra los tiempos fuerte”: “mira, invidioso y lastimado, al suelo,/ anegado en las lágrimas que vierte” (vv. 7-8). Como es bien sabido, la expresión del dolor toma frecuentemente un matiz hiperbólico en la poesía de los Siglos de Oro; *vid.* Llamas Martínez [2016: 190-191]. Cfr. también el inicio del *Epitafio o Elogio funeral al Rey Don Felipe III*, de fray Hortensio Paravicino: “Detente, oh huésped, con ocasión tan grande. Mira, y admirarás este mármol: deberás a sus letras noticias gloriosas. Cobrarán ellas de tus ojos lágrimas debidas, si quien logra eterna diadema por la corona temporal que perdió necesita sentimientos” [Paravicino, 1994: 94].

⁵⁹ La referencia a la solidez de la estatua supone la recreación de un tópico propio de la poesía efrástica, la inmortalidad de la obra de arte frente a la caducidad de la vida humana (*ars longa, vita brevis*). Lo evocado en el cuarteto inicial se repite en el primer terceto (“Dura vida con mano lisonjera/ te dio en Florencia artifice ingenioso”), en el que hay que tener en cuenta la silepsis en el adjetivo “dura” (“sólida”, pero también ‘duradera’). Una mención a la resistencia del material en que está realizado el retrato se observa en el soneto “Poca, Diego, soy tinta, bien que debe” de Pantaleón de Ribera: “A ser eterna aun mas por si se atreve,/ que por la fe de su materia dura./ otra vez animada criatura/ luces a tu pincel mi aliento debe” [Pantaleón de Ribera, 1670]; Góngora empleó el tópico en el soneto a su retrato “Hurtas mi vulto y cuanto más le debe”: “Belga gentil, prosigue al hurto noble;/ que a su materia perdonará el fuego,/ y el tiempo ignorará su textura” (vv. 9-11) [Góngora, 1969]. *Vid.* Beamud [1980: 81-83 y 89-91]. Los sonetos de *Clio* a las representaciones del monarca, tienen como propósito la *laudatio* del personaje representado (aunque se incluyan también referencias elogiosas al artista, como queda patente en el soneto X, en que se alaba la técnica de Díaz Morante, pero también en el II, ya que se menciona al “artifice ingenioso” de la estatua), por lo que ponen los tópicos empleados en la descripción de las obras de arte al servicio del encomio, como es habitual en la literatura barroca y se puede observar en el soneto de Jáuregui a la misma estatua, “Lisipo, a solas, el trasunto vero”, o en el madrigal “Esta imperial efigie, en oro impresa” a una medalla con el retrato

de adoración, se basa en la expresión “ser un bronce” o “ser de bronce”⁶¹, pero recuerda asimismo un tópico funerario: la dureza de las piedras⁶² del sepulcro que, en ocasiones, resulta menor que la del caminante o peregrino que no se emociona al leer el epitafio escrito sobre la tumba. Puede verse esta agudeza en el soneto dedicado al túmulo del infante don Carlos, “Entre las coronadas sombras mías”⁶³:

No pase huésped por aquí que ignore
el duro caso, y que en las piedras duras,
con los ojos que el título leyere,
a don Carlos no aclame y no le lllore,
si no fuere más duro que ellas duras,
cuando lo que ellas sienten no sintiere (vv. 9-14).

Hay que tener también en cuenta que, aunque con diferente función, el contraste entre los campos semánticos de la dureza y la blandura, que aparece en los versos iniciales del soneto II, se presenta con frecuencia en las composiciones fúnebres⁶⁴. Además, la manera en que se expresa en estos versos la impasibilidad de quienes miran la estatua del rey remite a uno de los tópicos con que se formula la impiedad de los hombres en los poemas religiosos: poniendo en relación la dureza del corazón humano con la de las piedras, que se rompen de dolor por la muerte de Cristo⁶⁵. Esto reforzaría en el poema la imagen casi divina de Felipe III y su vinculación con Dios, de manera similar al soneto I.

de Felipe III. Esto queda especialmente patente en el soneto I, al indicarse hiperbólicamente en los versos 5-8 que el paso del tiempo no afecta a la estatua debido a que se trata de la imagen del rey; cfr. la silva I, 1 de Estacio: “Non hoc imbriferas hiemes opus aut Iouis ignem/ tergeminum, Aeolii non agmina carceris horret/ annorum moras: stabit, dum terra polusque/ dum Romana dies” (vv. 91-94) [Estacio, 1961].

⁶⁰ Entendemos que en el verso 4 Quevedo emplea una construcción latina, el acusativo de relación: ‘por lo que se refiere a la forma dura del bronce’.

⁶¹ *Autoridades* (s. v. “bronce”) indica: “Ser un bronce, o ser de bronce. Frases muy comunes para dar a entender la fortaleza y consistencia del ánimo y del cuerpo, que uno es robusto, infatigable, inmóvil, y que resiste firme y constante a los ímpetus y adversidades de la fortuna. Y también se aplican y dicen de los inflexibles, duros de corazón y poco apacibles en su genio y condición”. Precisamente, uno de los ejemplos que ilustran este significado son los citados versos del soneto II de Clío. Quevedo emplea una expresión similar en un poema satírico, “Óyeme riguroso”: “Lo que por ti he llorado/ duras piedras moviera y duros bronces,/ y sacara de gonces/ el cielo en claros ejes sustentado:/ sólo a ti no te mueve el llanto frío/ ni sé si por ser agua o por ser mío” (vv. 7-12).

⁶² Para los diversos valores con los que Quevedo emplea el término “piedra” en su obra, *vid.* Fernández Mosquera [2004].

⁶³ Llamas Martínez [2015: 194-195] lo considera dentro de la *fictio personae*; “el dolor que experimentan los entes inanimados magnifica la pena causada por la muerte de las personas a las que se dedican”. *Vid.* también el consagrado a la duquesa de Lerma: “Si, con los mismos ojos que leyeres/ las letras de este mármol, no llorares/ y en lágrimas tu vista desatares./ tan mármol, huésped, como el mármol eres” (vv. 1-4).

⁶⁴ *Vid.*, por ejemplo, “Blandamente descansan, caminante” (vv. 1-4) en donde el adverbio inicial se opone al contexto semántico de la dureza del mármol [Fernández Mosquera, 2004: 84] y “Lícito te será, buen caminante” (vv. 4-5). En “Memoria soy del más glorioso pecho” son las lágrimas las que ablandan el sepulcro: “Lágrimas de soldados han deshecho/ en mí las resistencias de diamante” (vv. 5-6).

⁶⁵ Se establece esta comparación en “Pues hoy derrama noche el sentimiento”: “de piedra es, hombre duro, de diamante/ tu corazón, pues muerte tan severa/ no anega con tus ojos tu semblante./ Mas no de piedra, no; que

El amor por el rey se reitera en el verso 11 del soneto II (“reinas en las almas y en la esfera”) donde, de nuevo, podría existir un componente fúnebre. El sentimiento de admiración que suscita Felipe III se manifiesta en el primero de los elementos que aquí aparecen coordinados. Quevedo lo plasma de manera similar en el primero de los sonetos que dedica a la muerte de este rey en la *musa Melpómene* (soneto I)⁶⁶:

Mereciste reinar, y mereciste
no acabar de reinar; y lo alcanzaste
en las almas al punto que expiraste,
como el reinar al punto que naciste (vv. 1-4).

Sin embargo, el significado de *reinar en la esfera* está abierto a varias interpretaciones. Podría aludir a la posición elevada que ocupa la estatua sobre su pedestal⁶⁷, tal y como hace Estacio en su silva I, 1 con relación a la estatua de Domiciano: “Ipse autem puro celsum caput aere saeptus/ templa superfulges” (vv. 32-33). También es posible entenderlo como una referencia a la extensión del Imperio de Felipe III, que abarcaría toda la tierra⁶⁸. Una tercera lectura situaría este fragmento nuevamente en el

si lo fuera,/ de lástima de ver a Dios amante,/ entre las otras piedras se rompiera” (vv. 9-14). *Vid.* también “Con sacrílega mano el insolente”. Puede encontrarse este tópico en otros autores de poesía religiosa, como Francisco de Aldana, “Yace en esta, que veis, cava cubierta”: “las piedras trasladaron su dureza/ en el pecho del hombre y dél tomaron/ la razón del dolor con que se abrieron” (vv. 12-14) [Aldana, 1985]. También Lope de Vega en los poemas que forman las *Rimas sacras* compara con frecuencia el corazón de los hombres con materiales que se caracterizan por su dureza, como en “Entre estas cinco llagas”: “¿Qué piedra o bronce duro,/ qué acero, jaspe o mármol,/ qué basilisco fiero/ os puede estar mirando,/ sin distilar el alma/ por los ojos turbados?” (vv. 71-76) [Lope de Vega, 1983]; *vid.* asimismo “¡Oh corazón más duro que el diamante!” (vv. 1-4); “Muere la vida, y vivo yo sin vida” (vv. 9-11); “Los bellos ojos y el desdén tirano” (vv. 577-584); “Si alguna vez, oh lágrimas, salistes” (vv. 177-184). Señala Vallejo González [2017: 19-20]: “Como metafórica manifestación de dolor fue interpretado también el resquebrajamiento de las piedras tras la muerte de Cristo en la cruz, lo que, a su vez, propició su vinculación con la idea de origen bíblico de la dureza del corazón de los hombres. Desarrollada ya por Mendoza (*Vida de nuestra Señora*, vv. 635-638) o fray Ambrosio Montesino (*Coplas hechas sobre la pasión*, vv. 123-133), esta oposición entre el sentimiento mostrado por las piedras y la iniquidad de los hombres disfrutó de una gran fortuna durante el siglo XVII siendo excepcional el caso del poeta que permaneciese ajeno a lo que parecía presentarse como una obligada e ineludible mención en la descripción de la muerte de Cristo”.

⁶⁶ Cfr. una canción de Juan de Moncayo dedicada a Felipe IV por la victoria de Fuenterrabía: “Tú, el rey mayor de tanta monarquía,/ no porque en ella el carro luminoso/ mida cambiantes cercos donde el día/ sol te contempla, y sol más poderoso/ que aquel que entre fulgores/ permite hielos y dilata ardores / en climas diferentes [...] sino porque, entre lauros y entre palmas,/ reinas en el imperio de las almas” (vv. 1-16) [Moncayo, 1976].

⁶⁷ Esta es también una de las interpretaciones que Arellano y Roncero [2001: 51] proponen para este verso.

⁶⁸ En este caso, entenderíamos *esfera* como ‘esfera terrestre’, ‘tierra’. En otros poemas de *Clío*, especialmente en el soneto XIX, se manifiesta la grandeza de Felipe IV aludiendo a los territorios que forman sus dominios. La afirmación de la soberanía del monarca sobre sus súbditos a través del amor que estos le profesan, unida a la alusión a la amplitud de sus reinos, puede verse en los versos de Juan de Moncayo citados en la nota 66, o en el soneto de Antonio de Solís y Ribadeneyra “La cerviz más rebelde, sin violencia”: “El imperio que más se ha dilatado,/ dígallo Roma, sólo pretendía/ los términos buscar de otro hemisferio;/ hallólos su poder, pero tu agrado,/ por hacer aun mayor tu monarquía,/ introdujo en los ánimos tu imperio” (vv. 9-14) [Rosales y Vivanco, 1940-1943, II: 703].

terreno de lo fúnebre, en conexión con lo que se ha expuesto para los versos 1-4: si *esfera* se entiende como “cielo u esfera celeste”, siguiendo la definición que *Autoridades* señala como más común⁶⁹, Quevedo recrearía aquí un tópico de la literatura funeral, la transformación del personaje encomiado en astro tras su fallecimiento⁷⁰, su pervivencia en una de las esferas o cielos de los que se compone el universo según el sistema de Ptolomeo. De acuerdo con esto, Felipe III, convertido en estrella, prevalecería en el cielo⁷¹.

La lectura completa del soneto no nos permite afirmar con total seguridad si se trata de un poema póstumo o no, aunque nos inclinamos por lo primero por el tono general y la acumulación de indicios⁷². A lo expuesto sobre la presencia de tópicos funerales en la composición se suman sus versos finales (“¡Oh cuánta de los hados gloria fuera,/ si en años le imitaras numeroso!”): aunque se toman generalmente como un deseo de larga vida para el rey⁷³, podría tratarse también de una *lamentatio* por el monarca ya fallecido en la que a través de la estructura condicional se expresa la imposibilidad de realización de los deseos de Quevedo, que Felipe III hubiera igualado en número de años a los que perdurará su estatua⁷⁴.

⁶⁹ Como también indica *Autoridades*, *esfera celeste* es “El globo compuesto de toda la máquina de los cielos, en que se incluyen el primer móvil, el firmamento y los orbes de los planetas. La consideración desta esfera es el objeto de la Astronomía”.

⁷⁰ Este tópico es de origen clásico; lo emplean, entre otros, Ovidio, *Metamorfosis* 15 (vv. 745-750) y Estacio, I, 1 (vv. 94-99). Quevedo recurre a él en “Tu alta virtud, contra los tiempos fuerte”: “Si el cielo adornas, vuelto estrella hermosa” (v. 9); *vid.* también “¡Cuánto dejaras de vivir si hubieras!”: “Nueva lumbre contemplo en las esferas” (v. 5). Puede encontrarse en la obra de otros poetas del Siglo de Oro, como Góngora, “Lilio siempre real, nascí en Medina” (vv. 9-11) y Bocángel “El Laurel valeroso, perdonado” (vv. 45-46). Cfr. asimismo Paravicino, *Panegírico funeral del Rey Felipe III*: “Pero el verdadero hijo de Abraham, la copia de David cristiano, el fénix de la piedad, religioso Filipo Tercero [...] no sólo será estrella que en perpetuas eternidades manche hermosamente de luz la parte que le toca de cielo” [Paravicino, 1994: 195]. Para las metáforas astrales, *vid.* Llamas Martínez [2015: 147-18 y 154] y Camacho Guizado [1969: 184-186].

⁷¹ Según la concepción expuesta en el *Timeo*, cada alma procede de una estrella, a la que retorna si su vida ha sido digna. No hay que descartar tampoco la voluntad de aludir aquí a la santidad de este rey, que sería recompensada con su admisión en el cielo divino; cfr. *Grandes anales*: “don Felipe III, nuestro señor, que está en el cielo” [Quevedo, 2015b: 102]. El sentido del fragmento se aproximaría entonces al verso final del soneto “Nací en la alta Alemania, al mundo espanto”, dedicado por Lope de Vega a don Juan de Austria: “fui César de la fe, triunfó en el cielo” [Lope de Vega, 1993-1994].

⁷² Conviene señalar que en el soneto I hay una ambigüedad similar: los versos “en tanto/ que de su vida dilató el volumen” (vv. 7-8) pueden interpretarse como referidos al “bulto” (v. 2), o bien al propio rey. Si se refieren al monarca, deben entenderse ‘mientras vivió’; es decir, que implican que este ya no vive. Si se refieren a la estatua aluden a la prolongación de la vida del monarca que supone la obra de arte, por ser esta eterna.

⁷³ *Vid.* Jauralde Pou [1998a: 331, nota 85], Arellano y Roncero [2001a: 51] y Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 149]. En apoyo de esto puede alegarse que, como ocurre en la silva I, 1 (vv. 106-107), Estacio sitúa con frecuencia en los últimos versos de sus composiciones los deseos de que el receptor del poema tenga una vida prolongada; cfr. Newmyer [1979: 107]. Se ve algo similar en Marcial, v. 65.

⁷⁴ Los tiempos verbales que se emplean (“fuera”, “imitaras”) son ambiguos: como indica Nowikow [1993: 155, 161-62 y 171-72], el esquema *si tuviera, diera*, que indica irrealidad, se utilizó mayoritariamente hasta 1621 para señalar anterioridad; sin embargo, a partir de entonces empezó a emplearse preferentemente para expresar simultaneidad/posterioridad, aunque sin perder totalmente el otro valor temporal. *Vid.* también

Quevedo también hace referencia dentro de *Clío* al amor de los súbditos por Felipe IV, en el poema dedicado a la jura de su heredero: “Con tantos ojos, pues, tu pueblo viste,/ dulce deidad de Amor, pero no ciego” (vv. 117-118). En estos versos y en los anteriores se indica la afluencia de gente que se agolpa para ver al monarca, al que convierten en un nuevo dios del amor.

Si en el soneto II de *Clío* está implícita la santidad de Felipe III, en el I tiene especial relevancia el componente religioso, según se ha mencionado anteriormente, pues a lo largo del poema se incide en el carácter sagrado de su persona. Esto se debe, en parte, a la personalidad de Felipe III; pero también apunta tanto a los tópicos propios del elogio de los gobernantes como a la concepción de la monarquía española vigente en la época y, más específicamente, a las ideas de Quevedo sobre esta.

En la España de los Siglos de Oro la asociación entre el monarca y la divinidad tenía una finalidad política, acorde con el papel que la religión desempeñaba dentro del Estado. A partir de Carlos V los reyes españoles tomaron el papel de defensores del cristianismo (*miles christianus*) frente a los herejes y musulmanes, como elegidos por Dios para mantener y propagar la fe católica por toda la tierra. El rey español recibía el sobrenombre oficial de “rey Católico” y se consideraba que existía un vínculo indisoluble entre él y Dios. Asimismo, el engrandecimiento del Imperio se veía como una consecuencia del favor divino: los éxitos y fracasos militares se relacionaban directamente con la observancia por parte del rey de los preceptos religiosos y con su servicio a la causa divina⁷⁵. Como Elliott [1990d: 204-210] ha destacado, era tradicional resaltar la piedad del rey de España, sobre todo a través de su participación en ceremonias religiosas⁷⁶.

Igualmente, Quevedo comparte con muchos de sus contemporáneos la concepción del origen divino de la autoridad del monarca, teoría basada en la Biblia (*Proverbios* 8, 15;

Keniston [1937] (31.41-31.45). Por lo tanto, los versos de Quevedo podrían referirse tanto al pasado como al futuro. En nuestra opinión, se trata de una optación irreal con valor de pasado.

⁷⁵ “Los vasallos reverencian más al príncipe en quien se aventajan las partes y calidades del ánimo. Cuanto fueren éstas mayores, mayor será el respeto y estimación, juzgando que Dios le es propicio y que con particular cuidado le asiste y dispone su gobierno” [Saavedra Fajardo, 1999: 330; empresa 18].

⁷⁶ Esto tenía una intencionalidad política, según Elliott apunta: “como orgullosos detentadores del título de Reyes Católicos, los monarcas de España tenían el prurito de hacer hincapié en su supremo carácter católico, más católico a sus propios ojos que el de su rival, *le roi très Chrétien*. Sus apariciones públicas estaban en su mayor parte vinculadas a ocasiones religiosas, tales como la asistencia a misa o a autos de fe y participación en procesiones religiosas [...]. Esta constante alusión a los lazos sagrados que ligaban a Dios y al rey parece haber tenido un doble propósito. Ante el mundo en general contribuía a definir la posición del rey de España como el más católico de los reyes; pero de puertas adentro, en la propia España, proporcionaba, asimismo, un importante factor de cohesión política y social”. *Vid.* también Elliott [1990c: 185-186].

Romanos 13, 1) según la cual el poder real procede de Dios⁷⁷ y, por lo tanto, los reyes son “vicarios de Dios en la tierra”⁷⁸. La figura del monarca es, en todos los sentidos, sagrada.

Desde los versos iniciales del soneto I Quevedo pone de relieve no solo la religiosidad de Felipe III (“santo”, v. 2), sino su naturaleza sobrenatural, cercana a la divinidad (“numen”, v. 1). De hecho, el término *numen*, aunque matizado en el verso inmediatamente posterior por la afirmación de la santidad del monarca, situándolo así en el ámbito cristiano, remite a la figura del emperador tal y como es abordada por los poetas y retóricos latinos. La deificación de este en vida fue habitual, según se refleja en las obras literarias⁷⁹ y en la oratoria de propaganda política, sobre todo en la del Imperio tardío: en textos como los *Panegyrici latini* puede constatarse la equiparación entre el emperador y la divinidad a través del vocabulario empleado. Entre los términos que los panegiristas aplican tanto a lo referente a los dioses como al emperador⁸⁰ se encuentran el ya mencionado *maiestas* y *numen*, que puede tener la acepción de ‘divinidad’, pero que también significa ‘poder divino’, un atributo no solo de los dioses, sino también del emperador⁸¹, incluso empleado como sustituto de su nombre⁸², llegando a constituirse en una fórmula, lo mismo que *maiestas*.

En el soneto I Quevedo da al monarca un tratamiento propio de la divinidad: *adorar*⁸³ y *reverenciar* son términos que se emplean habitualmente con relación a Dios.

⁷⁷ Vid. Ruiz de la Cuesta [1984: 70-78].

⁷⁸ Así los denomina Quevedo en la Segunda parte de *Política de Dios* [Quevedo, 2012b: 435]. Puesto que son los representantes de Dios en la tierra, y debido a que su designación es obra de este, no deben delegar su autoridad: “El reino dióle Dios al rey: excluido está de recibirle el privado la majestad y el poder” [Quevedo, 2012b: 495]. En *Virtud militante* dice: “Los reyes son en la tierra retratos de Cristo en el cuidado y ser pastores de los suyos, que por Él le fueron encomendados” [Quevedo, 2010a: 502].

⁷⁹ Estacio considera a Domiciano un dios en la silva I, 1 (vv. 62 y 74-75). Vid. también Marcial, IV, 1; v, 3; v, 5; VII, 2; VII, 5; VII, 8 y *Liber de Spectaculis* 17.

⁸⁰ Vid., de nuevo, Rodgers [1986]. Los otros vocablos a los que se refiere son: *divinus*, *sacer*, *sacratus*, *sacratissimus*, *caelestis* y *divinitas*.

⁸¹ Vid., por ejemplo, *Mamertini panegyricus genethiacus Maximiano Augusto dictus* XVII, 4: “¡O magnam uim numinis uestri!”. Estacio I, 1, 74-75 también hace uso del término: “Salue, magnorum proles genitorque deorum,/ auditum longe numen mihi”.

⁸² *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* XIV, 4: “tuque potissimum (credo enim hoc idem Diocletianum oriens rogat) has prouincias tuas frequenter illustres et profundissima licet pace florentes aduentu numinis tui reddas feliciores”.

⁸³ Cabe recordar que en el soneto I (v. 6), aparece el término “adoración” y en el soneto II (v. 3) se conjuga el verbo *adorar* (“adora”). No es infrecuente el uso de este verbo aplicado al monarca en los poetas del XVII; Francisco López de Zárate en el poema dedicado a Felipe IV “Este, que ves, de azero el pecho armado”: “Porque ya que te cleua la persona,/ Diuino (adores, al que Rey veneras,)/ Mirale coronado, aun sin corona” (vv. 28-30) [Lopez de Zárate, 1947]. Cfr. también fray Hortensio Paravicino, *Panegírico funeral del rey Felipe III*: “No te adoramos, piadoso Padre, dulce y entendisimo Rey, como a Apis, los españoles, aunque a tu alma ya recibida en el Cielo ofrecer pudiera, si no hostias nuestro sacrificio, votos a lo menos nuestro cuidado. Venerámoste sí, como a un retrato fiel de David” [Paravicino, 1994: 194]. Manuel de Gallegos, en la *Silva topográfica* que dedica al palacio del Buen Retiro, “Pisa Sereno campos del Retiro”, se refiere en términos similares a la estatua de Carlos V: “Con vn respeto sacro/ adoro este elegante simulacro/ y quando su dureza considero,/ imagen no, reliquia le venero” (vv. 64-67) [Gallegos, 1940].

Algo similar aparece en el soneto XVIII, donde Quevedo se dirige a Felipe IV llamándolo “humana deidad” (v. 5). Esta divinización del monarca se produce en el soneto I bajo una óptica cristiana: la actitud que se debe mostrar hacia Felipe III, el amor y temor que se le profesan, es también la actitud que los creyentes deben tener hacia Dios, según la Biblia. Sin embargo, se aproxima igualmente a los textos latinos, en los que, junto a la consideración del emperador como un dios, se refleja el culto a su figura. En los *Panegyrici latini* son frecuentes los verbos *venerari* y *adorare* aplicados al emperador⁸⁴ y se puede observar cómo su carácter sacro se extiende a todo lo relacionado con él: su palacio se presenta de forma similar a un santuario⁸⁵ y las estatuas que se levantan en su honor, en las que se le representa como a un dios, son objeto de veneración⁸⁶. La silva I, I de Estacio desarrolla también esta imagen del emperador: Diocleciano es mostrado aquí como *deus praesens* y los miembros ya fallecidos de su dinastía resultan asimismo divinizados; su representación en estatua equivale a un objeto sagrado que el pueblo y el senado consagran al dios vivo y ante el cual se realizarán ofrendas⁸⁷. A este respecto hay que destacar que en el soneto I de *Clío*, la estatua de Felipe III se convierte en un objeto de devoción, aunque a causa de la santidad del rey: “El bronce, por tu imagen verdadera,/ se introduce en reliquia”⁸⁸.

Quevedo, al igual que sus contemporáneos, concibe al rey de España como católico y piadoso, ejemplo de virtudes cristianas y de cumplimiento de los mandatos de Dios. Como es obvio, el elogio de la religiosidad del monarca hispano, defensor de la causa católica, fue una constante en los Siglos de Oro⁸⁹. No obstante, tuvo especial significado en

⁸⁴ Vid. L’Huiller [1992: 311-314].

⁸⁵ En *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* XI, 2-3, cuando Diocleciano y Maximiano aparecen ante los cortesanos en el palacio de Milán son adorados como deidades en un templo: “Nemo ordinem numinum solita secutus est disciplina; omnes adorandi mora restiterunt duplicato pietatis officio contumaces. Atque haec quidem uelut interioribus sacra iis operta ueneratio eorum modo animos obstupescerat quibus aditum uestri dabant ordines dignitatis”.

⁸⁶ *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d. C.) XXV, 4: “Merito igitur tibi, Constantine, et nuper senatus signum dei et paulo ante Italia scutum et coronam, cuncta aurea, dedicarunt”; *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* XV, 6: “demens qui nesciebat, quacumque fugeret, ubique uim uestrae diuinitatis esse, ubi uultus uestri, ubi signa colerentur”. Vid. también Claudiano, *De consulatu Stilichonis* II (vv. 176-181) y 3 (v. 11-12).

⁸⁷ Vid. Hardie [1983: 131 y 190-191]. Como este indica, en la época republicana e imperial las estatuas de algunos personajes destacados podían recibir homenajes religiosos.

⁸⁸ Cfr. “Mereciste reinar, y mereciste”: “Por reliquia llevaron tus soldados/ tu nombre” (vv. 12-13).

⁸⁹ Quevedo enfatiza de manera similar el cristianismo de Felipe IV en *Política de Dios*: “pues no se acuerda España de haber tenido rey, en su persona y deseos, intención y virtudes, más ajustado a la verdad y a la justicia, piedad y religión católica” [Quevedo, 2012b: 326]; “Vuestra majestad es el mayor hijo de la Iglesia romana, cuanto más obediente monarca glorioso de los católicos, pueblo verdaderamente fiel” [Quevedo, 2012b: 370].

el caso de Felipe III, como ya se ha señalado⁹⁰. Puesto que la piedad constituyó la cualidad más relevante de este monarca, Quevedo recurre a ella para evocarlo brevemente al inicio del soneto XV de *Clío* y para elogiarlo en diversas obras: en el soneto fúnebre “Mereciste reinar, y mereciste”, en *Cómo ha de ser el privado*⁹¹ o en *Política de Dios*, donde lo ofrece a Felipe IV como ejemplo de comportamiento religioso, así como Carlos V constituye el modelo de rey guerrero y Felipe II el de monarca prudente⁹²; también en la semblanza de Felipe IV de *Grandes anales de quince días*, en la que Quevedo muestra a este como monarca que reúne las cualidades de sus antecesores y le atribuye la religiosidad de su padre⁹³.

Sin embargo, desde una óptica política, la religiosidad de Felipe III es también objeto de crítica para Quevedo: en *Grandes anales*, donde lo califica insistentemente de santo⁹⁴, le reprocha asimismo la interferencia de los intereses religiosos en el gobierno y,

⁹⁰ Paravicino lo denomina “Rey Santo” en el *Epitafio o elogio funeral* pronunciado poco después de su muerte y encarece su religiosidad. La exaltación de este rey como ejemplo de virtudes cristianas se hace patente ya en sus honras fúnebres. Andrés de Almansa y Mendoza describe el túmulo levantado en la iglesia de Santo Domingo el Real, cuyos jeroglíficos vinculaban al fallecido monarca con otros reyes destacados por sus cualidades religiosas, y en el que una inscripción le elogiaba por sus virtudes y por sus acciones en defensa de la religión: “Philippus III, Philippi II filius, Caroli V Imperatoris nepos, Augustus, Maximus, Pius, haereticorum terror, Fidei praesidium, Religionis culmen, vidualis continentiae speculum, Maurorum expulsor, omnium virtutum exemplar” [Almansa y Mendoza, 2001: 184-185; carta 2]; cfr. Borrego [2003: 74-75]. Almansa enfatiza siempre la religiosidad y santidad de Felipe III, tanto en la narración de su fallecimiento (“muerte digna de ser envidiada de los más santos y espirituales religiosos y anacoretas, y que para de un cartujo era santísima” [Almansa y Mendoza, 2001: 173; carta 1]) como cada vez que lo menciona (“Fue en la muerte de aquel rey tercero, en la santidad primero” [Almansa y Mendoza, 2001: 226]; “la bondad y cristiandad de este católico monarca” [Almansa y Mendoza, 2001: 261]). Precisamente a estas cualidades aluden los tratadistas políticos cuando lo caracterizan entre los diversos reyes de la Casa de Austria. Saavedra Fajardo dice: “Considerare pues V. A. si iguala su valor al de su generoso padre, su piedad a la de su agüelo, su prudencia a la de Filipe Segundo” [Saavedra Fajardo, 1999: 316; empresa 16]; y Baltasar Gracián en *El político*: “Las del valor fueron plausibles en Carlos Quinto; las de la justicia; urgentes en Filipo Segundo; las de la religión, gloriosas en Filipe Tercero; las de gobierno, heroicas en Felipe Cuarto el Grande, y todas juntas, en Fernando” [Gracián, 1968: 203].

⁹¹ Significativamente, en esta obra los personajes discuten cuál debe ser el sobrenombre que se inscribirá en la estatua del padre del nuevo monarca: “Rey: «Para el bronce que perfecto/ ha de mostrar a mi padre/ a los siglos, que le cuadre./ ¿qué alabanza, qué epíteto, que renombre de famoso/ más propio se le pondrá?»; Marqués: «Pienso que sabido está:/ de casto y virtuoso» [...]. Rey: «Tenía/ celo de la religión»” [Quevedo, 1927: 9-10; acto I].

⁹² “Mucho tenéis que copiar en Carlos Quinto, si os fatigaren guerras extranjeras y ambición de vitorias os llevare por el mundo con glorioso distraimiento. Mucha imitación os ofrece Felipe Segundo, si quisiéredes militar con el seso, y que valga por ejército en unas partes vuestro miedo y en otras, vuestra providencia. Y más cerca lo que más importa: su padre de vuestra majestad, que pasó a mejor vida, en memoria que no se ha enjugado de vuestras lágrimas ni descansado de nuestro dolor, os pone delante los tesoros de la clemencia, piedad y religión” [Quevedo, 2012b: 211]; “Sois rey grande y católico, hijo del Santo, nieto del Prudente, biznieto del Invencible. No refiero a vuestra majestad esto porque ignore que lo hacéis, sino porque sepan todos a quién imitáis y obedecéis en hacerlo” [Quevedo, 2012b: 369].

⁹³ “Sus manos nos prometen a Carlos V, en sus palabras y decretos se lee y se oye a su abuelo, y en su religión resucita a su padre” [Quevedo, 2005b: 112].

⁹⁴ “la majestad del rey don Felipe III pasó a mejor vida, que en los justos y santos tiene más corteses y más consolados nombres la muerte” [Quevedo, 2005b: 60]; “y sabiendo la santidad inculpable del difunto, la inocencia constante de su vida” [Quevedo, 2005b: 61]; “Salió para el Escorial el cuerpo del grande y piadoso rey” [Quevedo, 2005b: 61], etc.

sobre todo, el descuido de sus labores como rey; la visión que plasma es la de un monarca profundamente piadoso, pero inepto en el terreno político⁹⁵:

Y con docilidad se aplicaba a lo que querían las personas de quien se fiaba y a la caza y al juego: y todos estos ejercicios eran inducidos, porque en su corazón sólo asistía la religión y la piedad [j]. Tuvo el entendimiento sitiado y no obedecido, y la maña le supo limitar la vista y retirar los oídos. Vivió para otros y murió para Dios [Quevedo, 2005b: 111-112].

La caracterización de Felipe III como religioso o santo, pero con un matiz negativo, aparece también en *El alguacil endemoniado* y en el *Sueño de la muerte*⁹⁶, así como en *El chitón de las tarabillas*⁹⁷. Asimismo, de la *Carta del rey don Fernando el Católico* se desprende una crítica al gobierno de Felipe III y la afirmación de que los intereses del Estado deben prevalecer sobre los religiosos⁹⁸.

Por tratarse de un poema encomiástico, no se encuentran críticas similares en el soneto I de *Clio*; al contrario, Quevedo une aquí explícitamente la alabanza de la religiosidad de Felipe III y de su cumplimiento de las funciones regias, lo que lo convierte en un rey perfecto:

Osó imitar artífice toscano
al que a Dios imitó de tal manera,
que es, por rey y por santo, soberano (vv. 9-11)⁹⁹.

⁹⁵ Vid. Roncero [2000a: 127-128]. Quevedo mantiene sus críticas a lo largo de la obra aunque, en algunos casos, las matiza: “Quien, acordándose de su santidad, llamaba a los sucesos en la conservación de su monarquía, milagro continuado, atribuyendo, no sin causa, los aciertos a sus méritos y los descuidos (si los hubo) a algunos ministros de quien fio más de lo que convenía” [Quevedo, 2005b: 65]. Respecto al soneto “Mereciste reinar, y mereciste”, dice Llamas Martínez [2017: 33]: “Más equivoco resulta el soneto para Felipe III [j]. En «Melpómene» se retrata como un rey de piedad incomparable, pero no se sabe en qué medida esa idea, que en los cuartetos se refiere a su comportamiento como gobernante y en los tercetos a sus ejércitos, encomia a un monarca que no debió dejar de reinar o censura (elogio para censurar) a un rey que fue incapaz de gobernar y delegó en sus validos las tareas de gobierno”.

⁹⁶ En *El alguacil endemoniado* declara un diablo: “Dichosos vosotros, españoles, que sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo” [Quevedo, 2003a: 265]. Y en el *Sueño de la muerte* Enrique de Villena afirma: “Fue santo rey, de virtud incomparable –dijo el nigromántico- según leí yo en las estrellas pronosticado” [Quevedo, 2003: 429]. Estas palabras, aunque elogiosas, resultan ambiguas debido a los personajes que las pronuncian.

⁹⁷ “De suerte que el grande, el bueno, el amado, el dichoso, el santo Felipe III, a fuerza de milagros nos divirtió de la atención desta calamidad, que, por las guerras en defensa de la Iglesia y expulsión de los moros” [Quevedo, 2005c: 226].

⁹⁸ Vid. Peraita [1997: 47-65] y Rey [2005: xxxiv-xxxvii].

⁹⁹ *Soberano*, según *Autoridades* es: “Lo que es alto, extremado y singular”. Entendemos: ‘el artista se atrevió imitar a quien imitó a Dios de manera tan perfecta tanto en su actuación como monarca como por sus virtudes religiosas, que es superior a los demás en esos dos ámbitos’. Recuerda la caracterización de Trajano como modelo de gobernante en Plinio, *Panegyricus Traiano Imperatori dictus*, reflejada en el título de *Optimus* que se le otorgó, según se indica en 88, 6-7: “quae simul omnia uno isto nomine continentur. Nec uideri potest optimus nisi qui est optimis omnibus in sua cuiusque laude praestantior [...]. Minus est enim

Igual que en el verso 3 del poema (“el bronce que le imita”), Quevedo recrea aquí el tópico de la obra de arte que remeda la realidad¹⁰⁰ para después elogiar al rey como cristiano, en evocación de la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis; pero también lo alaba por emular a Dios en el desempeño del oficio real, remitiendo a lo expuesto en *Política de Dios*. Conforme a la tradición medieval, Quevedo muestra en esta obra a Cristo como rey; al igual que para otros tratadistas políticos de los siglos XVI y XVII es el monarca ideal, el modelo que todos los gobernantes deben imitar¹⁰¹:

Que fue rey, que le adoraron como a tal, que le aclamaron rey, que dijo que lo era y él habló de su reino, que le sobrescribieron con este título, que la Iglesia la prosiguió, que la teología lo afirma, que los santos le han dado ese nombre, constantemente lo afirman los lugares referidos [Quevedo, 2012b: 218-219].

Y viendo los rodeos de la malicia con que —en traje de humildad y respecto— descamina la razón de los ejemplares divinos, en el tercer gobierno vino Dios y encarnó y, hecho hombre, gobernó a los hombres [j] vino a enseñar a los reyes. Véase en que frecuentemente hablaba con los sacerdotes y ancianos, y que en el templo le hallaron enseñando a los doctores, que el buen rey se ha de perder por enseñar [...]. Y este método no le podía ignorar la suma sabiduría del padre, que era enseñar a los reyes, a cuyo ejemplo se compone todo el mundo. Y esto hizo y sólo él lo supo hacer, y sólo acertará quien le imitare [Quevedo, 2012b: 226-227].

imperatorem et Caesarem et Augustum quam omnibus imperatoribus et Caesaribus et Augustis esse meliorem” [Plinio, 1972: 178].

¹⁰⁰ Para Quevedo, el atrevimiento del escultor no reside en este caso en recrear la vida, sino en que su objeto es Felipe III, quien, a su vez, imita a Dios, por lo que se lleva a cabo una copia indirecta de la divinidad. El políptoton —“imitar”, “imitó”— realiza estos contenidos. En la silva *El pincel* se refiere en términos similares al pintor que representa a Dios: “de éste, pues, te atreviste/ a examinar hurtada semejanza,/ que de la devoción santa aprendiste” (vv. 137-139). Para la idea de la imitación artística como osadía, *vid.* Bergmann [1979: 81-101]. El tópico aparece de nuevo en el soneto X, dedicado a un retrato de Felipe IV: “Vive en imitación maravillosa,/ grande Filipo, augusto tu semblante,/ y, labirinto mudo, si elegante,/ la tinta anima en semejanza hermosa (vv. 5-8). En ese soneto va unido a otros lugares comunes de la poesía consagrada a las obras de pintores y escultores: el arte como creador de ilusión de vida, tópico cuyo origen se encuentra en la *Antología Griega* y en libro XXXV de la *Historia natural* de Plinio [Bergmann, 1979: 8], y la referencia a la conocida cita de Plutarco, atribuida a Simónides de Ceos, de que la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla [Bergmann, 1976: 90]. Cfr. el poema de López de Zárate al retrato de Felipe IV realizado por Rubens: “Ésta que ves, de acero el pecho armado,/ mortalidad negando en el semblante,/ sólo el silencio tiene de pintado/ siendo más natural que semejante” (vv. 1-4) [López de Zárate, 1947]; también el madrigal de Jáuregui “Esta imperial efigie, en oro impresa” donde se dice de la representación de Felipe III: “Esto dijera mismo el figurado/ generoso león, que denodado/ respira, vive y siente;/ mas rehusó el artífice prudente/ el dar a su viveza/ la voz que le negó Naturaleza” (vv. 20-25) [Jáuregui, 1973].

¹⁰¹ *Vid.* Hafter [1959]. Por su parte, el rey es a la vez modelo de emulación para sus ministros y vasallos: “Y si fuese poderoso para que los que le sirviesen le imitasen, nos veríamos en el reino de la paz. Y no desconfío de lo que procuran todos los que vuestra majestad tiene a su lado, más desco que Dios Nuestro Señor haga esta merced a su corona y a sus vasallos de que todos los que le asisten le sean semejantes” [Quevedo, 2012b: 326]; cfr. Bleznick [1955: 387-388] y Peraíta [1997: 73-74].

Se ofrece al rey en *Política de Dios*, a través de la interpretación de las palabras y acciones de Cristo, una enseñanza política, no moral¹⁰²: según Quevedo, la principal obligación del rey que imita a Cristo es gobernar¹⁰³; el monarca que abandona sus obligaciones y deja que el valido gobierne en su nombre no solo provocará el desprecio de su pueblo, como se indicó al tratar la majestad, sino que, además, irá en contra de los mandatos divinos:

No han de crecer los reyes en sabiduría, gracia y edad sólo para Dios, sino para los hombres también; porque su oficio es regir, no orar. No porque esto no les convenga, sino que por esto no han de dejar aquello que Dios les encomendó [Quevedo, 2012b: 491]¹⁰⁴.

A los reyes la majestad de Dios cuando ordenó que naciesen reyes dioles la administración y tutela de sus reinos, hízolos padres de sus vasallos y pastores; y todo esto les dio, con darles el postrer arbitrio de todo lo que les consultaren y propusieren sus Consejos y vasallos y reinos. Pues si eso diese un rey a otro hombre, ¿qué guardaría para sí? [...]. Era despreciar la mayor dádiva de Dios y obrar contra su voluntad, en perjuicio de tantas almas, pues da el reino a quien Dios no quiso dársele ni halló digno de tal oficio; y es dar el rey lo que Dios le dio para que le sirviese con ello [Quevedo, 2012b: 298].

Puesto que la Primera parte de *Política de Dios* supone una censura a Felipe III por su negligencia como monarca, aspecto que también se critica en *Grandes anales* y en *Carta del rey don Fernando el Católico*, existe una contradicción con la alabanza en este sentido del soneto I de *Clío*. Puede suponerse que la intención de Quevedo fuera la adulación, o bien que se viera condicionado por la temática del poema. No obstante, la alusión directa a la perfección de Felipe III en el plano espiritual y en el gobierno efectivo nos inclina a pensar que su deseo fue trazar en el soneto la figura de un rey modélico, capaz de compaginar ambos extremos.

¹⁰² Para Quevedo, Cristo es un monarca efectivo, que legisla y gobierna: “Bajó en la persona del hijo, que es el Verbo del entendimiento, y fue enviado por legislador al mundo Jesucristo, Hijo de Dios y Dios verdadero” [Quevedo, 2012b: 212], “Y siendo esto así, le vieron ejercer jurisdicción civil y criminal” [Quevedo, 2012b: 220]. *Vid.* Peraita [1997: 91-98].

¹⁰³ Dice Peraita [1997: 83] con relación a la primera parte del tratado: “La idea desarrollada a partir de la ejemplaridad de Cristo no es la de la obligación del príncipe de defender la fe, la necesidad de amparar a su reino de la herejía [...]. De lo que se trata es de vincular el gobierno de Cristo con una práctica efectiva del oficio regio, con una eficacia o suerte de virtud política, con una vertiente de primaria tecnificación de la política. Quevedo exhorta a Felipe IV a ejercer soberanía, a evitar la apropiación por parte del valido de lo que había constituido tradicionalmente prerrogativas y funciones regias, insistiendo en que en esto precisamente consiste el gobierno de un príncipe político cristiano”.

¹⁰⁴ Saavedra Fajardo asevera en la empresa 18: “en el príncipe son convenientes aquellas virtudes heroicas, propias del imperio, no aquéllas monásticas y encogidas que le hacen tímido, embarazado en las resoluciones, retirado del trato humano y más atento a ciertas perfecciones propias que al gobierno universal. La mayor perfección de su virtud consiste en satisfacer a las obligaciones de príncipe que le impuso Dios” [Saavedra Fajardo, 1999: 339].

De las composiciones de la *musa* I que tienen como protagonista o como receptor a Felipe IV, la silva “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” es prácticamente la única en la que se asocia de forma explícita a este monarca con elementos religiosos. La insistencia en este aspecto se debe fundamentalmente a que el hecho conmemorado, el juramento de fidelidad al príncipe heredero, suponía un acontecimiento tanto político como religioso, según dejaba de relieve la propia ceremonia. No obstante, la coincidencia del acontecimiento con la festividad de la Transfiguración contribuyó a que se pusiera un mayor énfasis en la índole sagrada de la ocasión.

En este poema Quevedo emplea el mismo procedimiento que en *Política de Dios*: presenta las acciones de Cristo como actos de gobierno, aplicándoles un léxico específico del campo político¹⁰⁵. Aunque al inicio se recrean temas y tópicos propios de la poesía religiosa¹⁰⁶, la Transfiguración, momento en el que se reveló la naturaleza divina de Cristo, es plasmada en esencia como una ceremonia semejante a la protagonizada por Baltasar Carlos. De esta manera se establece un paralelismo entre Cristo y Felipe IV que no solo destaca el carácter sacro de la monarquía española y la estrecha relación del monarca español con Dios, conveniente en el reconocimiento público del sucesor, sino que refuerza la legitimidad del acto¹⁰⁷. Al igual que en el soneto I, se elogia aquí la actitud religiosa del rey y se insiste en su propósito de imitar a Dios:

Tú, entonces, pues (¡anuncio venturoso,
colmado y rico de promesas santas!),
a imitación del Rey siempre glorioso
de quien indigno calza el sol las plantas,
próvido juntamente y religioso,

¹⁰⁵ Peraita [1997: 95] indica sobre *Política de Dios*: “Quevedo desarrolla una serie de construcciones textuales encauzadas a conferir un carácter político a la actividad de Cristo: de entre las estrategias de las que se sirve para contextualizar a Cristo como rey en lo temporal, destaca la aplicación a las acciones y circunstancias de Cristo de un léxico humanista referido a actividades de gobierno”.

¹⁰⁶ La asociación constante de la divinidad con la luz; el cuerpo de Cristo como “velo” que oculta su naturaleza divina (v. 2); la referencia a la rebelión de Luzbel (v. 3); el manzano y la cruz como símbolos del pecado y la redención (v. 4); el apóstol Pedro, piedra fundadora de la Iglesia (v. 16). Quevedo los retoma dentro de la *musa* Urania, según pone de relieve Vallejo González [2017] en sus anotaciones: por ejemplo, la caída de los ángeles aparece ahí asociada a la soberbia, como en “Tus decretos, Señor, altos y eternos” (vv. 3-4) o en “Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece” (vv. 5-8) [Vallejo González, 2017: 227 y 383]; la identificación del manzano del pecado original con la madera con la que fue fabricada la cruz se encuentra en “Atlante que en la cruz sustentas cielo” (vv. 9-11) [Vallejo González, 2017: 290-291]; las alusiones al significado del nombre de Pedro se muestran en “Si las dádivas quebrantan peñas duras” (v. 9) y “Las puertas del infierno siempre abiertas” (vv. 1-3) [Vallejo González, 2017: 211 y 346].

¹⁰⁷ Establecer un paralelismo entre los protagonistas de actos importantes concernientes a la monarquía y figuras bíblicas era una manera habitual de dar relevancia y hacer evidente el sentido sacro de dichos acontecimientos. Por ejemplo, como recuerda Checa Cremades [1987: 154], en uno de los tapices que se colocaron a la entrada del futuro Felipe II en Tournai (1548) se representaban juntos el ungimiento de David a Salomón y la proclamación de Felipe como heredero de Carlos V, jurado como tal por los reinos.

y humilde emulador de glorias tantas,
siempre en el Cielo tu discurso fijo,
cuando el Hijo nombró, nombras tu hijo (Estrofa v, vv. 33-40)

En la silva Quevedo se limita a vincular la Transfiguración con la ceremonia de la jura; su designio es diferente cuando recrea este episodio evangélico en la Primera y Segunda parte de *Política de Dios*. Los hechos que en el poema se narran como parte del episodio o para remitir al juramento tienen en el tratado una lectura política, encaminada a aleccionar al monarca sobre la manera correcta de gobernar. El interés de Quevedo se centra fundamentalmente en lo que en el poema ocupa los versos 1-2 y 13-16¹⁰⁸: la aparición de Moisés y Elías y la solicitud que el apóstol Pedro hace a Cristo de permanecer junto a ellos en el monte Tabor en vez de marchar a Jerusalén, donde será crucificado. Su interpretación de esto, a la que dedica todo el capítulo XV de la Primera parte y que retoma en el II de la Segunda, se muestra acorde con la temática principal de *Política de Dios*: para imitar a Cristo el rey no debe abandonar el gobierno en manos de sus ministros¹⁰⁹; el ministro que descansa al rey de sus obligaciones desea arrebatarle su autoridad, no ayudarlo. Por lo tanto, en el tratado la emulación de Cristo que preconiza Quevedo va más allá del gesto formal y público que aparece en el poema¹¹⁰. En la misma línea está la interpretación que hace de las palabras que se escuchan, procedentes del cielo, durante el acontecimiento: si en la composición (vv. 23-24) evocan el propio acto de la jura, en el capítulo XIX de la Segunda parte de *Política de Dios* sirven de nuevo para afirmar que la autoridad debe detentarla únicamente el rey¹¹¹. El contraste entre los dos textos pone de relieve la manera en que Quevedo reinterpreta un mismo material de acuerdo con el género literario que cultiva; asimismo, a pesar de que las connotaciones que tiene la Transfiguración en *Política de Dios* están ausentes de “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”, tenerlas presentes enriquece la lectura del poema.

Algo similar puede señalarse con respecto al episodio de la adoración de los Reyes Magos: el poema la recrea en los versos 49-64 y prolonga los paralelismos de carácter

¹⁰⁸ Existen algunas coincidencias verbales, aunque mínimas, entre la composición poética y el tratado en prosa: “y por otra parte Elías y Moisés, que le acompañaban glorioso” [Quevedo, 2012b: 289]; “San Pedro quería que Cristo, su señor y maestro, se estuviese transfigurado y en gloria, y entre Elías y Moisés” [Quevedo, 2012b: 290].

¹⁰⁹ “Aquel señor que, no queriendo imitar a Cristo, se deja gobernar totalmente por otro no es señor, sino guante” [Quevedo, 2012b: 364].

¹¹⁰ Quevedo no solo recurre a la comparación entre Cristo y el monarca para elogiar o aleccionar a este último. También puede ser vehículo de una crítica solapada, como el paralelismo entre Felipe IV y el Cristo oculto en *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*. Vid. Rey [2005: LXII].

religioso, ya que el nombre del príncipe propicia la referencia a Baltasar. Cabe recordar que en los capítulos X y XVI de la Segunda parte de *Política de Dios* los Reyes Magos son puestos como ejemplo de monarcas imitadores de Cristo.

La condición sagrada no se limita al rey y a su heredero; se extiende también a los hermanos del rey, equiparados, junto con Felipe IV, a la Trinidad (v. 65). Pero lo más destacable es que sirve para justificar la guerra contra los enemigos de España, caracterizados en primer término como adversarios de la religión (vv. 41-48).

Otro de los rasgos que se atribuyen a Felipe III en los poemas iniciales de *Clío* es la virtud. En el soneto II se indica indirectamente que el rey posee este atributo, puesto que la estatua lo adquiere al imitarlo: “El bronce, que te imita, es virtuoso” (v. 12). Al igual que en *Grandes anales* (“Fue [...] tan virtuoso que se podían esperar de la pureza de su espíritu tantos milagros, como hazañas de su poder” [Quevedo, 2005b: 111]) y en el soneto “Mereciste reinar, y mereciste” (“Militó tu virtud en tus legiones”, v. 9), el término hace aquí referencia a la perfección cristiana y espiritual de Felipe III, lo que complementa la religiosidad del personaje que se expone en el soneto I¹¹².

No obstante, dadas las conexiones que se están señalando entre las dos primeras composiciones de la *musa* I y la literatura latina, es posible que Quevedo esté aludiendo también a la *virtus*, otro atributo tomado de la tradición clásica¹¹³. Al igual que la *fides* y la *pietas*, la *virtus* se asocia frecuentemente a la persona del emperador, aunque no es exclusiva de este, ya que representa una cualidad que debían aspirar a alcanzar todos los hombres, una unión de los atributos de rectitud moral y valor, propios del estoicismo¹¹⁴.

En los panegíricos latinos, la *virtus* es una de las cualidades primordiales del emperador. Como pone de relieve L’Huiller [1992: 223-235 y 325-345] aparece más veces

¹¹¹ “Resta ver por qué en el Tabor se añadió *«ipsium audite»* a las palabras del bautismo [...]. Y en el río y en el monte sea oído sólo el rey. Y no se atreva el criado a desatar la correa de su zapato ni a bendecirle, si él no se lo mandare” [Quevedo, 2012b: 509].

¹¹² Entre las definiciones de *virtud* que ofrece *Autoridades* se encuentran: “Vale también integridad de ánimo, y bondad de vida: y así se dice, que uno es hombre de virtud”; “Se toma igualmente por el hábito, y disposición del alma para las acciones conformes a la ley cristiana, y que se ordenan a la bienaventuranza”.

¹¹³ En la *Ética Nicomáquea* de Aristóteles se definen las siguientes virtudes éticas: la valentía (*andreia*), la templanza (*sophrosune*), la justicia (*dikaiosune*), la equidad (*epieikeias*) y la magnanimidad (*megalosuchia*). Para la aplicación de dichas virtudes a los gobernantes, *vid.* Terukina Yamauchi [2017], que considera asimismo las virtudes intelectuales y los campos del saber en su interpretación de *Grandeza Mexicana* (1604) de Balbuena, y Pérez-Abadín [2018], en su estudio comparativo de las odas lusitanas a Portocarrero (II, XV, XXII) y la de António Ferreira a Afonso Vaz Caminha (II, 4), de los *Poemas Lusitanos*.

¹¹⁴ Según Fredouille [1996: 214-215], “*Virtus*, cuyo radical es *vir* (‘el hombre’, ‘el héroe’) designa, en principio una actitud digna de un hombre en el sentido más exigente (virilidad, rectitud, iniciativa, dinamismo); es la valentía en cuanto es ante todo desprecio de la muerte y del dolor y supone una conducta que alcance ese fin. Por oposición a la debilidad femenina (*impotentia muliebris*), la *virtus* es dominio de uno mismo, disciplina moral e intelectual, sentido de la dignidad. La palabra ha podido emplearse en el sentido

en aquellos textos en los que la descripción de las campañas militares ocupa mayor lugar, puesto que en este contexto es importante resaltar un atributo fundamental para un jefe militar, en el que se comprenden el valor, la fuerza y las aptitudes de mando¹¹⁵. Asimismo, Horacio al abogar en la oda III, 2 por la vuelta de las nuevas generaciones a las costumbres del pasado, frente al relajamiento moral que predominaba en su época, se refiere a la *virtus* en relación con la vida militar y las hazañas guerreras¹¹⁶.

En el soneto II de *Clio*, la referencia a la *virtus* latina supondría no solo que Quevedo inviste a Felipe III con uno más de los atributos propios de los emperadores romanos, reforzando así su imagen como militar que se desprende de la estatua, sino también que asigna a este monarca lo que considera uno de los méritos en los que se sustenta la pujanza de una nación, tal y como expone en la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los españoles*. En esta composición denuncia, a la manera de Horacio en algunas de las odas de su libro III (especialmente las odas 2, 4, 5, 6 y 24), la ausencia en la sociedad contemporánea de las virtudes similares a las del período de esplendor de Roma y solicita la restauración de la *iustitia*, la *virtus*¹¹⁷, la *fortitudo*, la *castitas*, la *paupertas*, la *frugalitas* y la *constantia* con el fin de evitar la decadencia de España¹¹⁸.

El elogio de Felipe III por virtuoso remite también a la importancia que para Quevedo tiene la virtud en quien ejerce el poder, tanto monarca como valido¹¹⁹. Como ha señalado Díaz Martínez [2000: 75, 82, 89 y 92] en el *Discurso de las privanzas* se insiste

general de «virtud» y designar toda clase de cualidad o de mérito; pertenece al vocabulario de la filosofía, en particular de la filosofía estoica”.

¹¹⁵ El término castellano mantiene también estas connotaciones. Como indica *Autoridades*, *virtud* “Significa también fuerza, vigor, u valor”.

¹¹⁶ “Virtus repulsae nescia sordidae/ intaminatis fulget honoribus,/ nec sumit aut ponit securis/ arbitrio popularis aurae./ Virtus, recludens immeritis mori/ caelum, negata temptat iter via, / coetusque vulgaris et udam / spernit humum fugiente penna” (vv. 17-24) [Horacio, 1990].

¹¹⁷ “Yace aquella virtud desaliñada,/ que fue, si rica menos, más temida,/ en vanidad y en sueño sepultada” (vv. 31-33); “Joya fue la virtud pura y ardiente;/ gala el merecimiento y alabanza;/ Sólo se cudiciaba lo decente” (vv. 73-75). Rey [2012: 66-67] puntualiza acerca las diferentes acepciones del término *virtud* en Quevedo refiriéndose a *Marco Bruto*: “Existe, en primer lugar, una virtud a la manera estoica y ciceroniana, fundada, no en el linaje, sino en la excelencia espiritual y el mérito [j] . En segundo lugar, Quevedo contempla una virtud cercana al heroísmo y fortaleza militares. En la beligerante sociedad romana el coraje fue indicio de comportamiento virtuoso, pues fueron los soldados quienes dieron a Roma su reputación de invencible. Esa *virtus* no es simple fuerza, y Quevedo predica una suerte de *fortitudo* combinada con *areté* [j] . Por doquier se observa en Quevedo (*Virtud militante*, *Epístola satírica y censoria*) una ética guerrera y masculina con rasgos estoicos y cristianos que exhorta a la *castitas*, la *paupertas*, la *frugalitas* y la *constantia*.”

¹¹⁸ Vid. Rey [1995: 36; 1999a: 347].

¹¹⁹ En *Discurso de las privanzas*: dice, refiriéndose al valido “si en la voluntad del rey está todo y en la suya la del rey, menester ha de vivir con prudencia y solicitud, mirando por su sosiego, recogimiento, templanza, entretenimiento honesto, encaminándole siempre a virtud y apartándole de todos los que le puedan apartar de ella” [Quevedo, 2012a: 122].

en ello por influencia tanto de la doctrina cristiana como neoestoica (Erasmus, Lipsio, Santos Padres, Santo Tomás...). La virtud, entendida como rectitud moral, es un instrumento político que favorece la estabilidad del gobierno.

1.2 Atributos lumínicos

En el soneto I es significativa la atribución de rasgos lumínicos a Felipe III, que aparecen, además, en una situación destacada dentro del poema, en la primera y en la última estrofa. En otras composiciones de *Clío*, es Felipe IV quien se identifica, explícita o implícitamente, con el sol. La asociación de los monarcas con el sol es una constante en la literatura encomiástica de los Siglos de Oro y también está presente en los tratados políticos, en la emblemática política, festiva y funeraria¹²⁰ y en las representaciones plásticas (medallas, estampas, ilustraciones de libros...). Esa vinculación se encuentra ya en la Antigüedad greco-latina: la identificación permitía exaltar la grandeza y poder del gobernante y atribuirle cualidades relacionadas con el ejercicio de la autoridad (virtud, vigilancia, bondad, justicia...) que tradicionalmente han sido consideradas propias de ese astro. Asimismo, contribuía a su sacralización, pues el sol se ha interpretado también como imagen del bien y de la divinidad¹²¹, tanto en la tradición clásica como en la cristiana¹²².

Aunque las imágenes lumínicas fueron especialmente características de Felipe IV, también se aplicaron con frecuencia a Felipe III, no solo porque el sol fuera símbolo de la institución monárquica, sino por el particular vínculo de la Casa de Austria con lo solar¹²³. En el soneto I la luminosidad de este monarca se transmite a su estatua: “¡Oh, cuánto/ estos

¹²⁰ Como indican González de Zárate y Sebastián [1987: 17 y 134], el primero que relacionó la idea del sol con el príncipe en emblemática fue Jerónimo Ruscelli en *Le impresse illustri con espositioni et discursi* (Venecia, 1566), en referencia a Felipe II como luz de virtud. La asociación se repetirá en los libros de emblemas españoles, como los de Saavedra Fajardo y Juan de Solórzano, y tendrá una importancia destacada en los jeroglíficos incorporados a construcciones efímeras levantadas con motivo de festividades cortesanas y en catafalcos fúnebres; *vid.* Mínguez [1994] y Bermejo Vega [1994]. Según destaca Mínguez [1994: 211], “el príncipe solar es, sin lugar a dudas, más allá de una hermosa metáfora, una concepción determinada de la monarquía”.

¹²¹ Así aparece en Platón, *República* VI, 509a y 509d, Plutarco, *Moralia* 780f y en Juliano, *Al rey Helios* 132d-133b.

¹²² Como ha puesto de relieve Salstad [1978: 211], la relación entre Dios y el sol fue cultivada, a partir de fuentes bíblicas, por los Padres de la Iglesia, como san Basilio el Grande o Dionisio Pseudo-Aeropagita.

¹²³ Bermejo Vega [1994] ha estudiado el origen de esta relación: tal y como indica, se inicia con Fernando de Aragón, al que se vincula con Apolo y con las cualidades del sol en el panegírico funerario que le dedica Nicaise Lailan; con Carlos V, el sol como imagen del monarca se populariza tanto en la literatura como en las representaciones gráficas, y la figura de Felipe II se relaciona en especial con Apolo-Febo a partir del emblema antes mencionado de Ruscelli. Bermejo Vega indica que las imágenes plásticas referidas a Felipe III son menos abundantes que en el caso de sus predecesores y de su hijo, pero que, de todas formas, en ellas está muy presente lo solar, siguiendo la tradición de los Habsburgo españoles.

semblantes en su luz presumen!” (vv. 3-4)¹²⁴. Al igual que en la silva I, 1 de Estacio, puede entenderse que la luz no solo se extiende por la representación del rey, sino también por la de su caballo¹²⁵. La referencia a los “semblantes” evoca la idea clásica de que el rostro es el lugar donde se reflejan las virtudes y el carácter divino del gobernante y también donde reside su resplandor, especialmente en los ojos. Así se manifiesta en los *Panegyrici latini*, en los que, de manera siempre hiperbólica, la luz de los emperadores varía en intensidad desde el *fulgor* hasta el *serenum lumen*, y en la obra de Claudiano¹²⁶.

En los versos iniciales de esta composición, Quevedo menciona la luminosidad del rey inmediatamente después de referirse a las cualidades que este posee para el ejercicio del poder (“majestad”, “invicto”) y como ser sagrado, tanto desde el punto de vista pagano como cristiano (“numen”, “santo”). Estas ideas se repiten en el segundo terceto, pues el soneto se cierra con una nueva referencia al carácter sacro y a la majestad que la estatua adquiere por ser una reproducción de la figura de Felipe III, a lo que se une otra vez una alusión a la luz¹²⁷:

El bronce, por su imagen verdadera,
se introduce en reliquia, y éste, llano,
en majestad augusta reverbera¹²⁸.

¹²⁴ En este fragmento, “presume el bronce que le imita! ¡Oh cuánto / estos semblantes en su luz presumen” (vv. 3-4), el verbo *presumir*, acentuado a través del políptoton y la *reddito*, puede significar ‘juzar, apreciar’, pero también ‘vanagloriarse, enorgullecerse’; por lo tanto, entendemos: ‘cuánto se vanaglorian los semblantes (la expresión o las facciones de la figura del rey, y quizás también del caballo) representados en el bronce, gracias a la luz que posee rey al que la estatua imita’. *Vid.* la interpretación de Arellano y Roncero [2001a: 46-47].

¹²⁵ La estatua de Domiciano brilla en su totalidad: “Ac primum ingentes habitus lucemque coruscant / expauit maioris equi” (vv. 71-72); “nunc mea felix, / nunc ueneranda palus, cum te prope nosse tuumque / immortale iubar uicina sede tucri / concessum” (vv. 75-78) [Estacio, 1961].

¹²⁶ *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d. C.) XIX, 6: “Nec quidquam aliud homines diebus munerum ceterorumque ludorum quam te ipsum spectare potuerunt, qui tuus esset fulgor oculorum, quae totius corporis circumfusa maiestas, quae oris dignitas”. Claudiano, *De consulatu Stilichonis* I: “iam tum venerabilis ibas / spondebatque ducem celsi nitor igneus oris / membrorumque modus, qualem nec carmina fingunt / semideis. quacumque alte gradereris in urbe” (vv. 44-47) [Claudio, 1963, II]. Cfr. con lo que expone Lope de Vega sobre el príncipe Baltasar Carlos en “Pidió prestado un día”: “Y el nuevo infante Apolo, / príncipe de la luz, que ya la espira / a nuestro hispano polo / por las estrellas mismas con que mira / la majestad, a quien la esencia debe, / que tanto mundo puso a pie tan breve” (vv. 199-204) [Lope de Vega, 2015].

¹²⁷ En algunos de los *Panegyrici latini*, como en *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus*, II, 2-3, la *maiestas* del emperador va unida a su luminosidad.

¹²⁸ Creemos que es preferible alterar la puntuación de *El Parnaso* y situar el término “llano” entre comas, como hace Blecua en su edición y también Schwartz y Arellano [1989: 87]; por lo tanto, consideramos que dicho término es un adjetivo y que el resplandor radica en la estatua, que brilla al reflejar la luz del rey. Interpretamos los versos 13-14 así: ‘y el bronce, de superficie lisa, pulida, brilla en majestad augusta’. También puede entenderse “llano” como ‘sencillo, sin ostentación ni aparato’, como recoge Kossoff [1966: 192] para Herrera en “Jamás alço las alas alto al cielo”: “Graçia, valor, ingenio, entendimiento, / no visto en nuestra umana compostura, / umilde brío, llano y gran reposo” (vv. 92-95) [Herrera, 1948]; así, la sencillez del material contrastaría con la majestad que irradia, dado el modelo al que representa. La puntuación de *El Parnaso*, que es la que aceptan Arellano y Roncero [2001a: 48] supone entender el término como sustantivo

Al igual que sucede aquí, en las obras literarias y políticas de la época clásica y de los Siglos de Oro la identificación entre el monarca y el sol se relaciona con ambos ámbitos, el del gobierno y el religioso. En los *Panegyrici latini* los atributos lumínicos del emperador pueden localizarse en los ornamentos externos que simbolizan la majestad imperial¹²⁹ o bien tratarse como una cualidad intrínseca a su persona, tan importante como la *maiestas* o muy próxima a ella¹³⁰. Igualmente, no solo el emperador es fuente de luz, sino también la propia Roma, símbolo del poder del Imperio¹³¹. Por otra parte, la luz del emperador, que se extiende a todos sus actos, es similar a la de los dioses, demostración ante el pueblo de su carácter sobrenatural¹³².

En la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII, el sol es uno de los principales símbolos divinos; asimismo, tanto en los tratados como en los emblemas políticos del XVII, sirve al mismo tiempo de imagen de Dios y del monarca, por ser este su representante en la tierra. Por lo tanto, además de simbolizar las diversas cualidades que el soberano debe tener o la conducta que debe seguir, ratifica su legitimidad y su relación especial con Dios. Como ha indicado Vaíllo [1998: 394]. Quevedo encontró precedentes para el sol como metáfora religioso-política en Erasmo. Dice en *Educación del príncipe cristiano*:

Dios, a guisa de hermosísimo simulacro suyo, colocó en el cielo al sol. De la misma manera colocó entre los hombres al rey como imagen visible y viva de Sí mismo. No hay cosa más de todos que el sol, el cual, aun a los mismos cuerpos celestes, imparte su lumbré. De la misma manera el príncipe debe aparecer completamente votado a la pública utilidad, y tener en sí la luz nativa de la sabiduría, de modo que, aun cuando

(‘terreno’) y, por lo tanto, que es la superficie sobre la que se encuentra la estatua lo que brilla. Opinamos que resulta más coherente que los símbolos lumínicos se apliquen a la estatua en sí y no al terreno sobre el que se levanta. La alusión a la luminosidad de la representación artística de un monarca puede verse en otros poetas del XVII; por ejemplo, Manuel de Gallegos en *Silva topográfica* la atribuye a la estatua de Carlos V y al retrato en pintura de Felipe III, localizados ambos en el Buen Retiro: “más el cuerpo de Carlos me parece,/ quanto más duro el bronze resplandeze” (vv. 68-69); “Del Tercero Felipe resplandece/ aqui la copia ilustre/ sobre un ginete; a quien el Sol lleuará/ al cielo a ser de su carroça ilustre,/ si aqui la eternidad no lo guardàra” (vv. 126-130) [Gallegos, 1940].

¹²⁹ *Mamertini panegyricus Maximiano Augusto dictus* III, 2: “Trabecae uestrae triumphales et fasces consulares et sellae curules et haec obsequiorum stipatio et fulgor et illa lux diuinum uerticem claro orbe complectens uestrorum sunt ornamenta meritorum pulcherrima quidem et augustissima”.

¹³⁰ *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (310 d. C.) XVII, 1: “Pulchrum enim, di boni, et caeleste miraculum imperator adulescens, in quo illa quae iam summa est fortitudo adhuc tamen crescit, in quo hic fulgor oculorum, haec ueneranda pariter et grata maiestas praestringit simul et inuitat adspectus”. También en Claudiano, *In Rufinum* 2: “Per fratris regale iubar” (v. 144) [Claudio, 1963, 1].

¹³¹ *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* X, 1: “Minus indignum fuerat sub príncipe Gallieno quamuis triste harum prouinciarum a Romana luce discidium”; XIX, 2: “Nec mirum si tanto gaudio ferebantur post tot annorum miseriam captiuitatem, post uiolatas coniuges, post liberorum turpe seruitium tandem liberi tandemque Romani, tandem uera imperii luce recreati”.

¹³² *Mamertini panegyricus genethiacus Maximiano Augusto dictus* X, 4: “Nunc autem, ut primum ex utrisque Alpium iugis uestrum numen effulsit, tota Italia clarior lux diffusa, omnibus qui suspexerant aeque admiratio atque dubitatio iniecta est quinam dei illis montium uerticibus orientur, an his gradibus in terras caelo descenderent”. *Vid.* L’Huillier [1992: 375].

los otros anden a ciegas, él, en toda ocasión, esté libre de alucinaciones [Erasmus, 1964: 289].

Quevedo se refiere al rey en términos similares en *Política de Dios*, así como en *Primera parte de la vida de Marco Bruto*¹³³:

Esclarecido y digno maestro de los monarcas es el sol: con resplandeciente doctrina los enseña su oficio cada día, y bien clara se la da a leer escrita con estrellas. Entre las cosas de que se compone la república de la naturaleza, espléndida sobre todas es la majestad del sol [...] es vigilante, alto, infatigable, solícito puntual, dadivoso, desinteresado y único [Quevedo, 2012c: 771-772].

El énfasis del soneto I en los rasgos solares de la estatua de Felipe III y, por consiguiente, del propio rey, refuerza las ideas principales del poema e implícitamente dota al elogiado de los atributos del buen rey¹³⁴.

Felipe IV es el monarca de la Casa de Austria que se vio asociado con más insistencia a la imagen del sol. A la vinculación tradicional de su familia se sumó la labor propagandística del conde-duque de Olivares, quien lo convirtió en el rey Planeta, aprovechando la coincidencia entre el sol, cuarto en el orden de los cuerpos celestes, y Felipe, cuarto monarca español de ese nombre¹³⁵. La mitificación del rey, propiciada por la difusión de esta imagen por escritores y artistas, así como por las actividades de la corte que Olivares organizó a su alrededor, buscó reflejar ante el mundo una monarquía poderosa.

Dentro de *Clio* son tres las composiciones en las que la figura de Felipe IV se relaciona con lo solar: los sonetos VI y XIX, que celebran festejos de toros y cañas, y la silva en octavas consagrada al juramento de fidelidad del príncipe Baltasar Carlos. Las

¹³³ Vid. contenidos semejantes en emblemas como los de Saavedra Fajardo: “Son los príncipes los planetas de la tierra, las lunas en las cuales substituye sus rayos aquel divino Sol de justicia para el gobierno temporal” [Saavedra Fajardo, 1999: 294; empresa 13]. También en Francisco de Zúrraga: “Crió Dios a este Farol luminoso, para que siendo simulacro suyo, fuese espejo donde se mirasse el Príncipe, imagen del mismo Dios. Es el Rey Sol en la tierra, viva imagen de la Divinidad [Bernat Vistarini y Cull, 1999: 732].

¹³⁴ Por el contrario, Quevedo representa la pérdida de autoridad del monarca a través de la imagen del sol eclipsado o nublado, como en *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*: “Acabasteis los años que vuestra luz nos la dispensaron pálida vapores que levantasteis y se condensaron nubes, por cuyos ceños el día que nos enviábades como sol clarísimo, descendía a nuestros ojos anochecido en los tránsitos que le esquivaron con sombras” [Quevedo, 2005g: 483]. Vid. Vaíllo [1998: 395-96] y Rey [2005: 483, notas 4 y 5].

¹³⁵ Por ejemplo, Baltasar Gracián dice en *El político*: “Pudiera ser idea universal [...] el monarca de los héroes, primera maravilla de las animadas del orbe, y el cuarto de los Filipos de España; que al sol de Austria se le debía la cuarta esfera” [Gracián, 1968: 151]. Como Elliott [1990a: 189-190] destaca, el concepto de “rey Planeta” debió acuñarse muy tempranamente, hacia 1623, y la imagen de Felipe IV como sol se convirtió en un símbolo recurrente para poetas y dramaturgos durante su reinado. Véase también Brown y Elliott [1981: 42].

referencias lumínicas aplicadas a la figura real son bastante frecuentes en los poemas que los escritores del siglo XVII dedicaron a acontecimientos cortesanos, ceremonias y espectáculos en los que el monarca era el protagonista o bien un testigo destacado. En los poemas que tienen como objeto juegos de toros y cañas las metáforas solares permitían exaltar la grandeza de la figura del rey o bien aludir a sus cualidades como gobernante.

La exhibición durante este tipo de festejos del escudo de armas y de la divisa de Felipe IV favoreció las alusiones solares. El escudo, dividido transversalmente en dos partes, constaba de un león en la parte superior y de un sol brillante bajo él¹³⁶. En cuanto a la divisa, Juan de Caramuel y Lobkowitz la justifica así en *Declaracion mystica de las Armas de España invictamente belicosa*:

Muchos monarcas ay oy en el Orbe excelentisimos; Algunos tan esfoçados, que son segundos Martes. No es solo Iupiter el Veneciano, que muchos pueden competir con el en riquezas. Muchos Saturnos ay, que cuerdamente perezosos aguardan ocasion, y tiempo para hazer la suya; Pero ya diximos, que en este Cielo Politico era Sol el de España. Sol es su Magestad catolica, que alumbra distintos Emispherios, *Illuminat & fovet* dice su blason [Caramuel y Lobkowitz, 1636: 57-58].

No es extraño, por lo tanto, que dos poemas de Quevedo de esta temática incidan en el tópico. En el soneto VI, “Llueven calladas aguas en vellones”, aprovecha una anécdota, la presencia del rey en un balcón del palacio del Buen Retiro mientras cae la nieve, para caracterizarlo como sol¹³⁷:

¹³⁶ Vid. Bermejo Vega [1994: 483-484].

¹³⁷ En la elección del tópico Quevedo se vio, sin duda, influido por su uso extendido en los escritos cortesanos, en los que, además, el Buen Retiro se presenta como palacio del sol; así se puede ver, por ejemplo, en el soneto de Manuel de Gallegos que se incluye en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, “Artífice preclaro, que rompiendo”: “No digas que ingenioso construiste/ Palacio al Sol, jardín a la memoria” (vv. 12-14) [Gallegos, 1940]; o en el de sor Leonarda de la Encarnación, “Calle el Tracio cantor, calle el Tebano”, en los preliminares de dicho libro: “Canta la esfera del Monarca Hispano,/ el Retiro del Sol que el mundo admira./ Donde el Quarto Filipino se retira” (vv. 5-7). A este respecto hay que señalar que es frecuente que los poetas contemporáneos se refieran al lugar donde se encuentra el monarca como cielo o esfera; por ejemplo, López de Zárate en *Fiestas de Lerma* (estrofa 185) o Lope de Vega en el soneto de *Rimas* “Las dos luzes del mundo en mortal velo”: “Y así, pasando por su signo agora/ como en Oriente, de Castilla nazen,/ Valladolid famosa y excelente./ Ya tienes de su cielo sol y aurora;/ da luz, da perlas, pues los dos te hazen/ Filipino, cielo; Margarita, Oriente” (vv. 9-12) [Lope de Vega, 1993-1994]. Pero Quevedo pudo tener asimismo en cuenta el propio aspecto del rey, ya que no era infrecuente que los balcones se adornaran con elementos que reforzaban su relación con el sol: por ejemplo, Brown y Elliott [1981: 74] mencionan las colgaduras de damasco dorado y terciopelo rojo que se pusieron para proteger a Felipe IV de la lluvia el primer día de las fiestas de inauguración del palacio, el 5 de diciembre de 1633; para los asistentes evocarían la luz y el fuego solares. También, como se explica en una relación recogida por Mesonero Romanos [1976: 371], durante las fiestas celebradas en el Buen Retiro en 1637, en la cornisa del balcón donde se situaron los reyes había un

Llueven calladas aguas en vellones
blancos las nubes mudas; pasa el día,
mas no sin majestad, en sombra fría,
y mira el sol, que esconde, en los balcones (vv. 1-4)¹³⁸.

Esta imagen es la que predomina en el poema y la que propicia los contrastes que se van desarrollando entre el sol y la nieve, entre el frío del día y la valentía de los toros y los caballeros. Al emplear aquí el sol como metáfora del monarca, Quevedo no solo engrandece la figura de Felipe IV, sino que da una intencionalidad política al acontecimiento. En el primer cuarteto, con Felipe IV asimilado al astro rey y presenciando el espectáculo, Quevedo recrea de forma indirecta el motivo de la analogía entre el sol y el ojo, de amplia tradición literaria¹³⁹, que tiene una lectura religiosa¹⁴⁰ y política. Dentro de este último contexto, se atribuyen al sol vigilancia constante y omnipresencia, cualidades que pasan al gobernante. Esto puede encontrarse en los *Panegyrici latini* y en Erasmo respectivamente:

Sed neque sol ipse neque cuncta sidera humanas res tam perpetuo lumine intuentur quam uos tuemini, qui sine ullo fere discrimine dierum ac noctium illustratis orbem salutique gentium non his modo quibus immortales uultus uestri uigent, sed multo magis illis diuinarum mentium uestrarum oculis prouidetis nec solum qua dies oritur et praeterit et conditur, sed etiam ex illa septentrionali plaga salutari beatis luce prouincias [*Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* IV, 3].

Menester es que tenga los ojos muy abiertos aquel que, siendo uno, tiene que mirar por todos; y es preciso que posea una gran cordura aquel hombre solo que debe procurar el bien de toda la comunidad política. Lo que es Dios en el universo, lo que es el sol en el mundo, lo que es el ojo en el cuerpo, eso debe ser el príncipe en la república [*Educación del príncipe cristiano*, Erasmo de Rotterdam, 1964: 305].

globo terráqueo y un sol, cubiertos por una corona imperial bajo la que se puso el lema real, “Illustrat et fovet”.

¹³⁸ Los versos 2-4 son un pasaje oscuro, con diversas puntuaciones y lecturas posibles. Nos parece que lo más sencillo sintácticamente es considerar “día” sujeto tanto de “mira” como de “esconde”, con lo que entendemos: ‘el día de la fiesta transcurre en sombra fría —pues el sol no está en el firmamento—, aunque no sin majestad, gracias a la presencia del rey —el “sol”— en los balcones; el día contempla el sol que en ellos oculta’. Otra interpretación es la de Schwartz y Arellano [1998: 95 y 719-720] y Arellano y Roncero [2001a: 70], para quienes el verbo *esconder* tiene un uso activo sin pronombre reflexivo, y “sol” —metáfora por ‘rey’— es su sujeto. Nos inclinamos a descartar la lectura de Molho [1993: 161, nota 1, y 164], que considera “sol” como sujeto de *mirar* y modifica el verso 4 siguiendo a Astrana Marín: “y mira el Sol que [esconden] los balcones”.

¹³⁹ Se encuentra, entre otros, en Platón, *República* 508b, Píndaro, *Peanes* IX (vv. 1-2), Aristófanes, *Las tesmoforias* 17, Ovidio, *Metamorfosis* IV (vv. 226-228) o León Hebreo, *Diálogos de amor* II: “Es muy cierto que los siete planetas mantienen una correspondencia con respecto a los siete orificios que hay en la cabeza [j] el Sol con el ojo derecho, la Luna con el izquierdo —porque ambos son los ojos del cielo” [1986: 197].

¹⁴⁰ Véase Salstad [1978: 212-214], quien también destaca la presencia del tema en la poesía amorosa desde Dante.

La idea de la vigilancia del rey y de los beneficios que reporta se refuerza en el segundo terceto del soneto, también a través de la metáfora solar¹⁴¹. Aquí se expone que la valentía de los participantes en la fiesta se ve incrementada por la presencia de Felipe IV:

No admiten el invierno corazones
asistidos de ardiente valentía:
que influye la española monarquía
fuerza igualmente en toros y rejonos.

Esto remite a un tema frecuente en los tratados políticos: la importancia de que el monarca atienda en persona los asuntos importantes, como es el caso de la guerra. En este sentido, no hay que olvidar que las festividades de toros y cañas se veían como ejercicios en los que los nobles demostraban su valor y otras cualidades necesarias para el campo de batalla. Saavedra Fajardo expone esta idea en la empresa 86, en la que se apoya en la imagen del rey como sol¹⁴²:

Este ejemplo natural enseña a los príncipes la conveniencia pública de girar siempre por sus Estados, para dar calor a las cosas y al afecto de sus vasallos. Y nos lo dio a entender el Rey Profeta cuando dijo que Dios tiene su palacio en el Sol, que nunca para y siempre asiste a las cosas [...]. En ocasión de guerra parece conveniente se halle en ella guiando a sus vasallos [...]. La presencia del príncipe en la guerra da ánimo a los soldados [...]. Cría generosos espíritus y pensamientos altos en los soldados ver que el príncipe que ha de premiar el testigo de sus hazañas [Saavedra Fajardo, 1999: 922-924].

Aunque sin hacer referencia a la imagen solar del monarca, Quevedo toca este asunto en el capítulo VI de la Primera parte de *Política de Dios*, donde insiste en la idea del rey que contempla la actuación de sus súbditos¹⁴³:

¹⁴¹ *Influir* es “Causar algunos efectos o inclinar a ellos, ya se hable generalmente de toda causa, ya específicamente de los astros o cuerpos celestes”. De igual forma que el sol comunica luz y calor, el rey comunica valor. El empleo de la metonimia (“española monarquía” por ‘Felipe IV’) da relieve a que es la institución monárquica en sí, a través de su representante, la que produce ese efecto. En la silva a la jura de Baltasar Carlos se presenta nuevamente a este rey en términos similares: “Precedió la Justicia a los Poderes,/ reinos en quien influye amor y vida/ tu augusto corazón, y adonde quier/ siguen tus rayos con lealtad rendida” (vv. 89-92). En este caso Felipe IV se describe como fuente de amor y vida para los habitantes de sus reinos, quienes, a su vez, le demuestran su lealtad, de manera parecida a cómo los girasoles, plantas que dependen del sol, siguen sus rayos.

¹⁴² Toca el tema Baltasar Gracián en *El político*: “Célebre cuestión política, si el príncipe ha de asistir en un centro por presencia, y en todas partes por potencia y por noticia, o si como el sol, ha de ir discurriendo por todo el horizonte de su imperio, ilustrando, influyendo y vivificando en todas partes” [Gracián, 1968: 206]; “El ver sus soldados un rey es premiarlos, y su presencia vale por otro ejército” [Gracián, 1968: 208].

¹⁴³ La desarrolla de manera similar en el soneto de la *musa Polimnia* “Más fertilizan mi heredad mis ojos”: “Lo mismo es la batalla que la tierra:/ el que la viere dar tendrá vitoria,/ pues los ojos del rey arman la guerra:/ el que manda y gobierna de memoria, / y a su defensa entrambos ojos cierra, / sin cetro y con bordón busca la gloria” (vv. 9-12).

En los peligros, el rey que mira manda con los ojos. Los ojos del príncipe es la más poderosa arma, y en los vasallos asistidos de su señor es diferente el ardimiento [...]. Rey que pelea y trabaja delante de los suyos, oblígales a ser valientes; el que los ve pelar, los multiplica [Quevedo, 2012b: 241-242].

También en el *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* muestra la necesidad de que el monarca participe activamente en las campañas militares:

Señor, si los soldados de vuestra majestad ven vuestras espaldas, ellos harán que veáis las de los enemigos [Quevedo, 2005g: 491].

Asimismo, a través de la identificación de Felipe IV con el astro rey y los beneficios que este produce, Quevedo recrea un tópico frecuente en los discursos dirigidos a los emperadores romanos, el de que el gobernante, con su presencia, es capaz de convertir a sus súbditos en algo que no son, potenciando sus cualidades. Su influencia, o su ejemplo, pueden volver a los oradores elocuentes, convertir a los senadores en hombres perfectos y a los soldados en valientes [Maguinness, 1933: 130-131]:

et praeter illam ex otio meo tarditatem tanta rerum mole deterrecor ut hoc uno nitar hortatu quod ex quantacumque desidia quamuis maxime orationi imparem parem facit Caesar autor [*Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* I, 5]¹⁴⁴.

Faciebas ergo, cum diceres optimos [*Panegyricus Traiano Imperatori dictus* 71, 7; Plinio, 1972: 72].

Nec tamen id mirum uideri potest, cum qualemcumque militem fortissimum facias tuo, imperator, exemplo [*Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* XXI, 4].

El soneto XIX, “Aquella frente augusta que corona”, celebra la participación de Felipe IV en un juego de cañas. Es bastante habitual en la poesía de la época que el rey, en sus evoluciones en la plaza, sea identificado o comparado con el sol y sus movimientos¹⁴⁵;

¹⁴⁴ Vid. también *Eumenii pro instaurandis scholis oratio* XV, 5.

¹⁴⁵ Por ejemplo, Lope de Vega en “Pidió prestado un día”, composición que lleva como epígrafe *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo* y que está dedicada al mismo acontecimiento que Quevedo recrea, insiste en la identificación de Felipe IV con el astro rey: “Como veloz cometa/ mata la luz en su mayor discurso,/ así el real planeta,/ que apenas dejó estampa de su curso,/ fue Ocaso de sí mismo, que no hubiera/ lugar fuera de sí donde cupiera” (vv. 109-114); “Vuela el jinete ardiente / el azicate en púrpura bañado,/ al palio diligente,/ y en habiéndose todos ocultado,/ volvió a formar nuestro divino Febo/ segundo día por oriente nuevo” (vv. 127-132); “Entonces invisible,/ de los que le seguían iba huyendo,/ y no siendo posible/ tirar al sol los que le van siguiendo,/ de suerte con la adarga se cubría,/ que ella sola parece que corría / Ciego estuviera y mudo/ el linco que mas cielo y tierra abarca,/ de ver que cubrir pudo/ tan pequeño dosel tan gran Monarca,/ que el sol también, cuando mas alto sube,/ cifra los rayos en sucinta nube” (vv. 211-222); “Perdonen los que fueron/ dignos de tanto aplauso y alabanza,/ pues con el sol salieron;/ que a su divina luz ninguna alcanza,/ alumbra, luce, brilla y corresponde:/ que donde sale el sol, todo se esconde” (vv. 271-276) [Lope de Vega, 2015].

Quevedo lo hace en la descripción de un festejo que se incluye en el acto II de *Cómo ha de ser el privado*¹⁴⁶:

Despide el rey la caña; y luego dando
los ojos a la espalda, al mundo muestra
que es sol, que es la luz esférica [Quevedo, 1927: 41].

Las referencias a las condiciones climáticas del día de la celebración, frecuentes en los poemas dedicados a actos cortesanos, favorecen la vinculación entre el monarca y el astro¹⁴⁷. Si en el soneto VI la descripción del día sombrío va unida a la caracterización de Felipe IV como sol, en el XIX, el escaso brillo del astro en una jornada lluviosa se explica mediante un elogio hiperbólico del rey: Felipe IV supera al sol y lo hace palidecer debido a la envidia¹⁴⁸:

Pudo al sol que al diciembre volvió mayo
volverle, de invidioso, al Occidente,
la luz con ceño, el oro con desmayo (vv. 9-11).

Quevedo repite esta idea en la silva a la jura del príncipe Baltasar Carlos¹⁴⁹:

¹⁴⁶ Vid. también el romance burlesco “Una niña de lo caro”, donde al referirse a Felipe IV y Olivares dice: “En dos caballos corrieron,/ que de los del sol descendien;/ mas ser caballos del sol,/ a quien llevan se lo deben” (vv. 205-208).

¹⁴⁷ Al igual que en las relaciones, en las que se describen estos actos con todo detalle, en las obras líricas que los conmemoran suele mencionarse el buen o mal tiempo que acompañó a la celebración; en los poemas se asimila generalmente al elogio del rey. Por ejemplo, en el soneto que López de Zárate dedica *Al Rey nuestro señor armado en Zaragoza a 2. de Mayo de 1643*, “Diamante hiziste, armandote, al azero”, el monarca a caballo es identificado implícitamente con Apolo en el carro del sol, y se afirma que ilumina el día: “Que mucho? te aclamasse con vitorias/ Marcial concurso? pues luzio aquel dia/ Con la celebridad de tus memorias?/ Parecio, que el Bucefalo dezia,/ Como gozoso (en parte) de tus glorias:/ Soy caualllo del Sol, que la luz guia” (vv. 9-14) [López de Zárate, 1947]. En “Una niña de lo caro”, Quevedo explica así la ausencia de lluvia durante una fiesta de toros y cañas en la que participó Felipe IV: “Bien sabe lo que ha de hacer / con Su Majestad, diciembre, / pues hoy ha enjugado el día / para que se le pudiese” (vv. 36-40).

¹⁴⁸ Lope en “Pidió prestado un día” afirma de manera similar cómo la grandeza de este rey excede a la del astro: “Íbase al occidente/ el sol por los estremos de la plaza,/ que en viéndole presente,/ el campo celestial desembaraza,/ diciendo, al despejar nuestro horizonte:/ «Donde Felipe es sol, seré Faetonte»” (vv. 115-120) [Lope de Vega, 2015].

¹⁴⁹ Calderón, quien inserta una relación de esta ceremonia en su comedia *La banda y la flor*, destaca lo oscuro del día y, al igual que Quevedo, aprovecha la circunstancia para la exaltación de Felipe IV: “Este, pues, día felice,/ de pardas sombras cubierta/ el alba salió, y la aurora/ embozada en nubes densas./ No le dió ventana al sol,/ ni los luceros apenas/ indicios de hermosura;/ y aunque otras veces pudiera/ atribuirse a accidente/ del tiempo esta parda ausencia,/ no fué accidente este día/ sino precisa obediencia” [Calderón de la Barca, 1960: 427b]; si el sol apenas brilla es porque siente vergüenza ante la luminosidad del monarca y del resto de la familia real: “luego si a tales luceros,/ que a los del sol avergüenzan;/ si a aurora tal, que a la aurora/ flores a flores apuesta;/ si a tal sol, que rayo a rayo/ los rayos del sol desprecia;/ y si a tal estrella, en fin,/ que ya jura de sol, eran/ las del cielo sombras breves,/ mudas pompas, luces muertas,/ no fue accidente del tiempo/ rehusar la competencia,/ sino estudio, pues faltaron/ de temor o de vergüenza” [Calderón de la Barca, 1960: 429a].

en luz mirando el sol que le prefieres,
con la suya turbada o convencida,
si no empezó a llorar, con el rocío,
tu exceso confesó, pálido y frío (Estrofa XII, vv. 93-96).

El tópico de la superioridad del gobernante sobre el sol¹⁵⁰ puede encontrarse ya en los *Panegyrici latini*:

Det igitur mihi, Caesar inuicte, hodiernae gratulationis exordium diuinus ille uestrae maiestatis ortus ipso quo illuxit auspicio ueris illustrior, cui dies serenus atque, ut celebrantes sensimus, ultra rationem temporis sol aestiuus incaluit, augustiore fulgens luminis claritate quam cum originem mundi nascentis animauit, siquidem tunc inter illa rerum tenera primordia moderatus dicitur ne noceret ardentior, nunc certasse creditur ne maiestate uestra uideretur obscurior [*Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* II, 2-3].

En el soneto XIX, los rasgos lumínicos de Felipe IV, que se desprenden de su confrontación con el sol en los versos arriba citados, se relacionan estrechamente con lo que se expone en el segundo cuarteto, donde se afirma que el rey ha sido capaz de alterar las estaciones y traer la primavera en pleno invierno. En lugar de las referencias habituales a las galas que luce el rey¹⁵¹, Quevedo emplea el verbo *vestir* con valor metafórico¹⁵², para caracterizar al monarca casi como una divinidad de la naturaleza:

pudo, vistiendo a Flora y a Pomona,
mandar que el tiempo sus colores siga,
haciendo que el invierno se desdiga
de los yelos y nieves que blasona (vv. 5-8).

¹⁵⁰ No hay que olvidar que se trata de un motivo también presente en la poesía religiosa. Como Salstad [1978: 214] señala: “The «outdoing *topos*», which Ernst Robert Curtius explains as the eulogy of a person or thing by asserting his or her superiority or uniqueness in comparison with famous or worthy examples, is often applied to God in relation to the sun [...] the divine splendour is such that the corporeal sun, the brightest thing we know, is eclipsed in comparison”.

¹⁵¹ Por ejemplo, Lope describe el colorido de las ropas que Felipe IV lleva en este festejo en “Pidió prestado un día”: “Matiza en pura rosa/ cándido esmalte el carmesi vestido,/ cuya pompa olorosa/ —imperio breve del abril florido—/ quiso imitar en el color y el paso:/ aurora apenas cuando breve ocaso” (vv. 73-78) [Lope de Vega, 2015]. También Quevedo en “Una niña de lo caro” hace una breve referencia a su traje: “De blanco, encarnado y negro/ el arco vistió celeste” (vv. 145-146).

¹⁵² Entendemos que la forma verbal “vistiendo” tiene como antecedente al rey, y que significa aquí ‘transformándose en’, ‘tomando los atributos de’; Felipe IV adquiere las cualidades de las diosas relacionadas con la primavera para obligar al tiempo a cambiar su colorido, a imitación del suyo. Como indica Egido [1979: 151], el verbo *vestir* “También queda referido a acciones mitológicas de distintas deidades. «Vestir» va en el sentido de «envolver», «cubrir» y, a veces, es casi símbolo de mutación, como en el caso de «vistiendo el ayre ya la noche obscura» en Juan de Moncayo”. Arellano y Roncero entienden el fragmento de otra forma: “El rey puede ordenar al tiempo que se vista de los colores primaverales (los colores de Flora y de Pomona), aunque estén en diciembre”.

Al igual que en otros poemas de *Clío*, Quevedo recrea en este fragmento el tópico del dominio que ejerce el gobernante sobre las fuerzas naturales. Asimismo, remite a la manera en que en los discursos encomiásticos latinos se describe el retorno del emperador (*adventus*)¹⁵³: en estos textos se le presenta con el poder de modificar el clima y transformar el invierno en primavera, indicio no solo de su grandeza, sino también de la nueva Edad de Oro que va a instaurar. Aquí es especialmente relevante la imaginaria lumínica, que acentúa el carácter sobrehumano del gobernante, quien se impone sobre el orden natural:

Adeo, ut res est, aduersus inclementiam locorum ac siderum uestrae uos maiestatis potentia tuebatur et ceteris hominibus atque regionibus ui frigorum adstrictis et oppressis uos solos aurae lenes uernique flatus et diductis nubibus ad itinera uestra directi solis radii sequebantur [*Mamertini panegyricus genethliacus Maximiano Augusto dictus IX, 2*].

En el soneto de Quevedo, el tópico está al servicio de la descripción hiperbólica de Felipe IV como ser sobrenatural y monarca todopoderoso¹⁵⁴. En la poesía inglesa del siglo XVII se emplea con una intencionalidad política más definida. Garrison [1975: 69-72, 95-97 y 165-69] ha destacado su presencia en esta literatura, en la que se introdujo a través de la poesía neolatina del XVI. Como señala, en el poema que Erasmo dedicó al regreso del archiduque Felipe (*Illustrissimo principi Philippo feliciter in patriam redeunti gratulatorium carmen Erasmi sub persona patriae*, vv. 22-31) este es mostrado a la manera de una deidad vegetal: el rey, como el sol, trae la luz y la primavera al país; la transformación de la naturaleza simboliza el cambio político del cual va a ser artífice¹⁵⁵. De manera similar, William Drummond, que celebra en *Forth Feasting* (1617) la visita de Jaime I a su tierra natal, Escocia, atribuye la regeneración del país a su regreso y simboliza esto a través del retorno de la primavera. La misma idea se encuentra en el poema de Dryden *To His Sacred Majesty, a Panegyrick on His Coronation*.

¹⁵³ Vid. MacCormack [1981: 22-33].

¹⁵⁴ Elliott [1990a: 189] resalta la idealización de Felipe IV en la poesía y el drama cortesanos con el fin de reforzar la imagen de la monarquía, y subraya que “Una y otra vez se presentaba al rey en los escenarios como una especie de Dios en la tierra cuya sola presencia bastaba para restaurar la luz y la armonía en un mundo de oscuridad y confusión”.

¹⁵⁵ “Quum procul hinc aberas squalabant omnia luctu,/ Mox ut saluus ades renitescunt omnia cultu./ Sic ubi tristis hyems aquilonibus asperat auras/ Nuda senescit humus, moerent sine floribus horti,/ Torpescunt amnes, languet sine frondibus arbos,/ Stat sine fruge seges, marcent sine gramine campi;/ Rursus ubi zephyris tepidum spirantibus anni/ Leta iuuenta redit, gemmantur floribus horti./ Effugiunt amnes, revirescit frondibus arbos,/ Fruge nitent segetes, hilarescunt gramine campi” [citado en Garrison, 1975: 71].

En “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” son abundantes las imágenes lumínicas, referidas tanto a Felipe IV como a los demás miembros de su familia. En una composición en la que se exalta la legitimidad y la continuidad de la monarquía hispana a través de su vinculación con Dios puede observarse la doble función del sol como metáfora de la divinidad y de la realeza.

La presencia destacada de estas imágenes en el inicio de la composición, donde se recrea el episodio bíblico de la Transfiguración, responde a los tópicos de la poesía religiosa de los Siglos de Oro¹⁵⁶. Cristo, al revelarse como hijo de Dios, se muestra rodeado de resplandor, como corresponde a su naturaleza divina, oculta hasta ese momento; el “velo humano” es metáfora, habitual en los textos religiosos y neoplatónicos, de su cuerpo mortal¹⁵⁷:

Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías,
tiñó de resplandor el velo humano
el que, por desquitar las Jerarquías,
en mejor Árbol restauró el manzano (Estrofa I, vv. 1-4).

cuando el tesoro de la luz ardiente,
que se disimulaba detenido,
se explayó por la faz resplandeciente
y en incendios del sol bañó el vestido (Estrofa II, vv. 9-11).

De igual forma, es a través de una nube¹⁵⁸ que resplandece como se pone de manifiesto la presencia de Dios en la escena:

cuando, abrasado con hervores de oro
(rey de armas, una nube soberana),

¹⁵⁶ Salstad [1978: 211] señala: “the sun is the single most popular theological symbol in religious verse of the sixteenth century, not to mention its ubiquitousness in sermons and religious prose. The frequency of examples throughout the sixteenth century warrants the comparison being termed a cliché”. Para la identificación tópica de Cristo con el sol y la luz, *vid.* Vallejo González [2017: 362-369], quien anota el soneto “Hoy no sabe de sí la astrología”, de la *musa Urania*.

¹⁵⁷ Por ejemplo, Quevedo la emplea también en el *Poema heroico a Cristo resucitado*: “vistiose el Hijo eterno mortal velo/ la pequeña Bethlén le vio nacido” (vv. 11-12); para la expresión “mortal velo”, similar a la empleada en el poema de *Clio*, *vid.* Vallejo González [2017: 493-494]. El *velo* representa habitualmente en la poesía religiosa y fúnebre el cuerpo respecto del alma. Sin embargo, en el caso de Cristo, alude a su forma humana, que disimula su divinidad. Este motivo está próximo a otro con el que también se alude a la unión de lo divino y humano en Cristo, el del sol cubierto por una nube [Salstad, 1978: 216].

¹⁵⁸ Como Salstad [1978: 216] destaca, en el Antiguo Testamento Dios también manifiesta su presencia mediante una nube de gloria, como en el episodio del Éxodo. Señala Vallejo González [2017: 353]: “la presencia de Dios acompañada de la nube simboliza la gloria de Dios entre los hombres (*Éxodo* 24, 15-18; 40, 34-38; *Números* 9, 15-23; 1 *Reyes* 8, 10-11 o 2 *Corintios* 5, 14) o la revelación de su palabra (*Números* 11, 25)”. *Vid.* asimismo Arellano y Roncero [2001a: 159-60], quienes recuerdan que en las nubes se sitúa el trono de Dios y aportan pasajes bíblicos y teológicos.

ostentando elocuente su tesoro,
por más perlas que llora la mañana (Estrofa III, vv. 17-20).

No obstante, además de la dimensión religiosa de los símbolos lumínicos aplicados a Cristo, hay que tener también en cuenta aquí la política, puesto que Quevedo presenta la Transfiguración como un acontecimiento paralelo a la ceremonia de la jura del príncipe. La insistencia en los atributos solares responde no solo a la divinidad de Cristo, sino a su condición de rey cuyo ejemplo es seguido por Felipe IV. De igual forma, la identificación de este monarca con el astro, especialmente destacada en los versos 89-96, pone de manifiesto su grandeza como gobernante, pero también intensifica su nexo con Dios. La majestad de Felipe IV se presenta específicamente relacionada con rasgos lumínicos¹⁵⁹, en este caso con el fuego. Cabe poner de relieve que, al igual que la divinidad de Cristo se manifiesta externamente, la majestad del monarca español se hace visible para quienes lo contemplan¹⁶⁰:

Inundación de majestad vertiste,
tú, hermosamente presunción del fuego (Estrofa XV, vv. 114-115)¹⁶¹.

Para referirse a la sucesión del trono y a Baltasar Carlos como legítimo heredero de Felipe IV, Quevedo emplea también una metáfora lumínica de connotaciones religiosas y políticas:

Al nombre de tu hijo se debía
la corona que hereda (de la estrella
de quien tomó los rayos y la guía
el que halló al Hombre y Dios, madre y doncella) (Estrofa VII, vv. 49-52).

Estos versos evocan, evidentemente, el episodio evangélico de la Adoración de los Reyes Magos, a partir del nombre propio del príncipe. No obstante, también se aproximan a un pasaje del capítulo XIII de la Segunda parte de *Política de Dios* en el que los reyes son

¹⁵⁹ Además de lo que se ha señalado para Felipe III con respecto a las estrofas inicial y final del soneto I de *Clío*, también en *Cómo ha de ser el privado* la luminosidad se asocia directamente con la majestad del monarca: “Cuando la puerta que antes el Oriente/ saluda, de la luz que viste el día,/ de tanta majestad se vió luciente,/ que a pesar de la tarde amanecía” [Quevedo, 1927: 40; acto II].

¹⁶⁰ Una idea repetida en la poesía encomiástica del siglo XVII es que la condición real, identificada con el sol y sus propiedades, no puede esconderse. Por ejemplo, López de Zárate observa lo siguiente respecto al príncipe de Gales en las octavas que dedica a su visita, “Digno blasón de amor; cuyo trofeo”: “Humanarte, pudiste, no esconderte:/ Agrado tan supremo te acompaña,/ Que luce en ti ser Príncipe encubierto,/ Bien, como el Sol, que viuifica muerto” (vv. 23-26) [López de Zárate, 1947].

¹⁶¹ La antítesis entre el campo semántico del agua (“inundación”, “vertiste”) y el del fuego da relieve a las metáforas referidas a las cualidades del soberano.

equiparados a estrellas que dependen de Cristo-sol¹⁶². El carácter religioso de la monarquía española queda así puesto de manifiesto:

Qué es un rey una estrella del cielo que alumbra la tierra, norte de los súbditos, con cuya luz e influencia viven; por eso apareció estrella a los tres reyes. Todos los reyes, señor, son estrellas del sol Cristo Jesús; familia suya son resplandeciente [Quevedo, 2012b: 451].

Al igual que en el caso de Felipe IV, Baltasar Carlos también se asocia a lo solar:

En Oriente portátil de brocado
sigue tu sol recién amanecido (Estrofa XVIII, vv. 137-138).

La designación del sucesor al trono como nuevo sol, como lucero o como aurora es habitual en la literatura¹⁶³ y en la emblemática. Aparece especialmente cuando se produce el cambio de reinado, como símbolo de la continuidad dinástica, frente a la imagen del sol que se pone, con la que se identifica al monarca fallecido¹⁶⁴. En la silva de Quevedo, “Oriente portátil de brocado” es metáfora de la litera en la que va el príncipe; pero además de hacer referencia a la cuna o lugar donde nace el sol, recuerda la imagen de Cristo como *Oriens* o Sol de Oriente, que procede de la Biblia¹⁶⁵. Por lo tanto, nuevamente se mezclan

¹⁶² Arellano y Roncero [2001a: 162] interpretan en el poema *estrella* como metonimia de Dios, no como metáfora del monarca.

¹⁶³ Calderón, en la relación de *La banda y la flor*, dice sobre Baltasar Carlos: “Hijo del sol y la aurora,/ iba la más pura estrella/ de cristales amparada,/ guarnecida de vidrieras” [Calderón de la Barca, 1960: 428b]. Aparece también esta imagen en la canción de Góngora “Abra dorada llave” (*En el dichoso parto de la Reina Doña Margarita*) para un futuro heredero de Felipe III: “Madre de perlas, ¡ que serlo espera/ De un Sol luciente ahora,/ Si ha de pocos años que nació la Aurora” [Góngora, 1921]; *vid.* Pérez-Abadín [1996: 430-431, 441 y 447-448; 2014: 43-44, 53 y 58], quien también destaca su presencia en los genetliacos de Lope de Vega, “Humíllense a tus plantas, luz hermosa”, y López de Zárate, “¡O pretendido, afortunado día!”.

¹⁶⁴ En *Cómo ha de ser el privado*, se refiere así el comienzo del nuevo reinado: “Nápoles triste y confuso/ a tu muerto padre llora:/ mas viendo que eres aurora/ hija del sol que se puso,/ vuelve el llanto en alegría/ cuando en el mar español/ vemos sepultar al sol./ A no esperalle otro día,/ muriera nuestro placer;/ pero es prudente consuelo/ que por los campos del cielo/ otra vez ha de nacer” [Quevedo, 1927: 2; acto I]; “murió el rey, que el Cielo goza,/ y del príncipe igualmente/ fué el Reino y el Cielo herencia./ Salió como el sol al día” [Quevedo, 1927: 74; acto III]. También Baltasar Gracián en *El político*: “Conciben grandes esperanzas los vasallos del sol que amanece, y prométense siempre, que ha de ser mejor el que comienza que el que acaba, por bueno que haya sido” [Gracián, 1968: 75]. Pedro Rodríguez de Monforte, en uno de los emblemas a la muerte de Felipe IV, manifiesta: “Aunque un Sol muere entre sombras/ No ay tiniebla que enbarace/ Porque otro Sol nace” [Vistarini y Cull, 1999: 750]; lo mismo, Francisco Gómez de la Reguera: “Su luz, el Sol en su Ocaso/ A un Tierno Lucero fia Anuncio de feliz Día” [Vistarini y Cull, 1999: 746]. Para este aspecto en las honras funerarias de los Austrias, *vid.* Mínguez [1994: 222-224].

¹⁶⁵ Salstad [1978: 223] señala la pervivencia de esta imagen en la poesía religiosa, debido a la repetición de la profecía de Zacarías (*Lucas 1, 78-79*) en el oficio de *laudes*. En “Hoy no sabe de sí la astrología”, soneto en el que Quevedo desarrolla la imagen de Cristo recién nacido como sol que amanece, el pesebre donde viene al mundo se designa así: “Mira hacer el oficio del Oriente/ al pesebre, en que son signos de oro/ una mula y un bucy dichosamente” [Vallejo González, 2017: 366].

en los atributos solares matices políticos y religiosos, que no reafirman únicamente la legitimidad de Baltasar Carlos como futuro monarca, sino que lo vinculan con Cristo.

En las referencias a los hermanos de Felipe IV también emplea Quevedo términos del campo semántico de la luz, usuales en los elogios que les dirigen otros poetas contemporáneos¹⁶⁶. Además de poner de relieve su naturaleza real y de exaltar su grandiosidad, refuerzan la vinculación de los infantes con el monarca, el rey Planeta¹⁶⁷. Siguiendo el tono del poema, no faltan aquí los significados sacros:

y a la tarde Fernando fue mañana,
que, en púrpura, precede soberana (Estrofa XIII, vv. 103-104).

Carlos en luz y, en el lugar, lucero,
resplandeciente precursor camina (Estrofa XIV, vv. 105-106).

Al infante don Fernando se le vincula con el amanecer, por ir en la comitiva situado delante del rey y del príncipe (es decir, de los dos soles), y por el color púrpura de su traje eclesiástico¹⁶⁸. La referencia a su dignidad de cardenal es suficiente para destacar su carácter sacro. Esto último se pone también de relieve en el infante don Carlos: su identificación con el “lucero” destaca al mismo tiempo su grandeza y su subordinación al rey, pues el resplandor de las estrellas procede del sol. Su condición de “lucero”, reforzada por el calificativo “precursor”, tiene además un sentido religioso: Juan Bautista es designado tradicionalmente como el “precursor” de Cristo, y en la poesía religiosa de los Siglos de Oro se emplea con frecuencia la metáfora del *lucero* para representarlo, por tratarse de la estrella que anuncia la aparición del sol¹⁶⁹. La sacralización, por lo tanto, recae tanto en el infante como en el propio Felipe IV.

¹⁶⁶ El conde de Villamediana destaca sus rasgos lumínicos en el prólogo de *La gloria de Niquea*: “Carlo el que ya esplendor de Emperadores/ sexto le admito, y tú, Fernando, que eres/ purpúrea luz del cielo vaticano,/ ¿qué mucho si de un Sol eres hermano?” (vv. 69-72) [Villamediana, 1990].

¹⁶⁷ Calderón de la Barca los aborda también de esta manera en *La banda y la flor*: “Porque en Carlos y en Fernando/ los dos luceros se ostentan,/ hermanos del sol hermosos, que a sus rayos se alimentan” [Calderón de la Barca, 1960: 428b].

¹⁶⁸ Al igual que Arellano y Roncero [2001a: 166], no estamos de acuerdo con la anotación de Blecua a los versos 103-104: “Porque el infante Cardenal, revestido de púrpura por la mañana, por la tarde cabalgó «con botas y espuelas», según cierta *Relación*, citada por Janer en su edic. de la BAE, LXIX, pág. 10”.

¹⁶⁹ Según *Autoridades*, *Lucero* es “La estrella que comúnmente se llama de Venus, precursora del día, cuando antecede al sol”. *Vid.* Salstad [1978: 216], que cita a Diego Ramírez Pagán: “Vino Joan precursor como lucero”. Puede encontrarse esto en la poesía religiosa de Quevedo, en el *Poema heroico a Cristo resucitado*: “La voz que habló del Verbo en el desierto [...] que, como al Sol divino fue lucero,/ primero vino, y se volvió primero” (vv. 601-608); “Vos fuisteis precursor de mi alegría / —le dijo Cristo a Juan—” (vv. 636-637). Respecto a esta composición, Vallejo González [2017: 571] remite al poema de Diego de Padilla “Fuente de santa doctrina”: “Él es el sol, y tú el lucero,/ y tú el alba, y él el día [j] . Él Señor que padeciendo/ murió con morir muy fuerte;/ tú, también con Él muriendo,/ maestresala que sirviendo / le hizo salva en la muerte”.

Como es propio de los encomios de damas, para la descripción de la reina Isabel de Borbón en la silva Quevedo recurre a los tópicos petrarquistas, dentro de los cuales destacan las imágenes cosmológicas y lumínicas, así como las vegetales¹⁷⁰:

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

A las damas, el Fénix dio colores;
el Iris, la mañana y primavera;
en paz vimos por marzo nieve y flores,
y el suelo sustituir la octava esfera;
sus blasones de luz fueran mayores
si la reina de España no saliera;
tratólas como el sol a las estrellas:
anególas en luz con sólo vellas (Estrofa XVII, vv. 129-136).

Según se observa en el primero de los fragmentos, la reina no se asimila propiamente al sol, sino que se exalta su luminosidad, más intensa que la del día y la de los soles, así como se constata que el rubor de sus mejillas excede al color rojizo de la aurora¹⁷¹. En el segundo fragmento, la imagen de las damas de la corte¹⁷² que se identifican

¹⁷⁰ En “Contando estaba las cañas”, Quevedo hace así referencia a la reina, que contempla el juego de cañas desde un balcón: “Acercáronse al balcón,/ digo, al Oriente se acercan,/ donde para que el sol salga/ el Aurora da licencia:/ el lirio, con cuyas hojas/ sus rayos la luz esfuerza / la alba toma atrevimientos,/ y presunción las estrellas” (vv. 68-76). Para este tipo de imágenes en la lírica amorosa de Quevedo, *vid.* Martinengo [1983: 130-148] y Fernández Mosquera [1999: 111-118 y 126-143].

¹⁷¹ La imagen de la *luz*, de origen platónico, funciona en la lírica de Petrarca “al servicio de la descripción suntuaria de la mujer”, casi siempre concretada en los ojos de Laura, y con este sentido se propaga en el petrarquismo [Manero Sorolla, 1990: 539-547]. En el *Canzoniere* de Petrarca la imagen del *sol* tiene por término real a Laura, muchas veces en asociación con el mito de Dafne y Apolo, sugerido por el nombre de la amada. Petrarca la aplica con el sentido de guía o norte del poeta y la asocia a la presencia de Laura [Manero Sorolla, 1990: 495-510]. Dentro de la tradición petrarquista no faltan ejemplos en los que, al igual que en los versos de Quevedo, la amada emula con su resplandor al sol, como en el soneto de Fernando de Herrera “Cual dexando el Olimpo soberano”: “¿Qué no podrá esperar de mi tormento,/ si en hebras, qu’el Sol mira invidioso,/ me hallo estrechamente relajado?” (vv. 12-14) [Herrera, 1985]. Quevedo parece referirse específicamente a los ojos de la reina: “en quien aprenden resplandor los soles” (v. 100). La comparación o la identificación de los ojos de la amada con el sol se inscribe dentro de la lírica petrarquista y es muy frecuente en la poesía renacentista española, como destaca Manero Sorolla [1990: 506-507], quien señala cómo Garcilaso comprara en la canción IV la mirada de su dama con el sol, al que sobrepujará en luz “Los ojos, cuya lumbre bien pudiera/ tornar clara la noche tenebrosa/ y escurecer el sol a mediodía” (vv. 61-64) [Garcilaso, 1987]. *Vid.* el soneto “Bien pueden alargar la vida al día”, donde, como señala Fernández Mosquera [1999: 130-131], Quevedo establece una competencia hiperbólica entre el sol y los ojos de la amada: “Bien pueden alargar la vida al día,/ suplir el sol, sustituir l’aurora,/ disimular la noche a cualquier hora,/ vuestros hermosos ojos, Lisis mía” (vv. 1-4).

¹⁷² La descripción de la reina y de las damas de la corte sigue también los modelos petrarquistas en cuanto a las imágenes vegetales. La reina se designa mediante la metáfora “lirio azul” (v. 97), que remite al emblema de la realeza francesa y también forma parte del repertorio de imágenes petrarquistas [Manero Sorolla, 1990: 389-392]. El color azul tiene asimismo un valor heráldico (las flores de lis sobre campo de azur son la señal

con las estrellas fijas de la octava esfera propicia la comparación de la reina con el sol para proclamar su predominio sobre ellas¹⁷³. En el retrato de Isabel de Borbón los rasgos lumínicos cumplen el cometido de exaltar su belleza, aunque también hay que tener en cuenta la dimensión política que el petrarquismo adquiriría al aplicarse al encomio de las damas de la realeza: a través de los tópicos se establece la preeminencia de la reina en el universo cortesano y se la caracteriza como objeto de admiración y, por lo tanto, de respeto para todos sus súbditos¹⁷⁴.

Al identificar a Felipe IV con el sol y al tratar en términos luminosos y celestes a la reina, a Baltasar Carlos y a los infantes, Quevedo presenta a la familia real alrededor del monarca, tal y como los astros se encuentran con relación al sol, y convierte a la corte en una réplica del firmamento¹⁷⁵. Al igual que en el resto de las composiciones de *Clío*, apenas hay en este poema dichas metáforas referidas a los nobles¹⁷⁶. Sin embargo, estos se

del linaje real de los Borbón, pero es además el color del cielo y, por lo tanto, connota luz. No aparece en este poema la habitual dualidad *rosa/lirio*, aunque las damas son asimiladas a flores, cuyo colorido propicia que se asocie a la blancura de la nieve para representar el rostro de las damas, como es tradicional en la poesía petrarquista [Manero Sorolla, 1990: 392-393]: “en paz vimos por marzo nieve y flores” (v. 131). En cuanto a la vinculación del ave Fénix con el color, podría proceder del *Canzoniere*. Manero Sorolla [1990: 302] advierte la recurrencia de esta imagen en Petrarca y en sus continuadores, en quienes a veces expresa también la configuración del amante. Este ave mítica es un símbolo solar, registrado en en clásicos y medievales. En Petrarca designa invariablemente a la amada del poeta y forma parte de su descripción suntuaria, por ejemplo, en los sonetos “Questa fenice de l’aurata piuma” o “E questo’l nido che la mia fenice”, en donde se atribuyen a Laura las cualidades del ave, “aurate et le purpuree penne” (v. 2), “que alude a los cabellos de la amada y al esplendor de toda su persona” [Manero Sorolla, 1990: 304]. Como también apunta Manero Sorolla [1990: 309], Jorge de Montemayor emplea esta imagen para el elogio de doña Catalina Milán en el libro IV de la *Diana*, dentro del *Canto de Orfeo*: “El nombre desta fénix tan famosa./ es, en Valencia doña Catalina/ Milán, y en todo el mundo es hoy llamada/ la más discreta, hermosa y señalada” (vv. 205-208) [Montemayor, 1996: 198]. Para la imagen del fénix en la poesía petrarquista, *vid.* Manero Sorolla [1990: 301-312].

¹⁷³ El octavo cielo es el firmamento de las estrellas fijas en el sistema ptolemaico. Green [1969: 55] puntualiza: “En su *Primera parte de las diferencias de los libros que ay en el uniuerso*, explica Venegas que encima del cielo de Saturno está el cielo octavo, llamado el cielo estrellado o el firmamento, ya que todas las estrellas, excepto los siete planetas, están implantados en él con firmeza, como los nudos en una tabla de madera”. Para la estructura del universo de acuerdo con Ptolomeo, *vid.* Green [1969: 43-45].

¹⁷⁴ En Inglaterra, la reina Isabel I impuso en la literatura y el arte el cultivo de su imagen según los cánones de la dama ideal petrarquista como instrumento político; *vid.* Foster [1969: 122-147].

¹⁷⁵ *Vid.* también “Contando estaba las cañas”: “La Reina se levantó:/ en pie se puso la esfera,/ y al firmamento siguieron/ imágenes y planetas” (vv. 81-84). En *La banda y la flor* de Calderón puede verse una referencia explícita a Felipe IV como rey planeta con ocasión de la jura de Baltasar Carlos: “Y si del planeta cuarto / es iluminar la esfera / que toca, el Cuarto Filipo / fue deste cielo el planeta” [Calderón de la Barca, 1960: 428b]. En cuanto a otros autores, *vid.*, por ejemplo, la descripción que hace Góngora de una fiesta en el *Panegírico al duque de Lerma*: “Apenas confundió la sombra fría/ Nuestro horizonte, que el Salon brillante,/ Nuevo Epiciclo al gran rubi del día,/ I de la noche dio al maior diamante,/ Por lactéa despues segunda via/ Vn orbe desatò i otro sonante:/ Astros de plata, que en lucientes giros/ Batieron con alterno pie zafiros” [Góngora, 1921]. El paralelismo de reyes, reinas y otros familiares con el sol, la luna o las estrellas es especialmente frecuente en los emblemas fúnebres, en los que “La familia real deviene así en familia astral cuyo centro y razón de ser es el Sol”, como señala Mínguez [1994: 213-215].

¹⁷⁶ No obstante, es usual en la poesía laudatoria de los Siglos de Oro identificar o comparar a caballeros y damas de la nobleza con soles o estrellas, o bien atribuirles cualidades lumínicas. *Vid.*, por ejemplo, el soneto de Góngora al marqués de Santa Cruz, “No en bronce, que caducan, mortal mano”, donde lo denomina “católico Sol de los Bazanes” (v. 2) [Góngora, 1969].

insertan indirectamente en la idea de corte como esfera celeste, por la descripción que se hace de su aspecto externo: sus ropajes y joyas imitan el cielo lleno de estrellas (“Viéronse allí zodíacos mentidos;/ con presunción de estrellas los diamantes”, vv. 73-74), al igual que las damas en sus galas se relacionan con la “octava esfera” (v. 132)¹⁷⁷.

Finalmente, hay que destacar que tan solo en un poema de *Clio*, el soneto XV, se mencionan los atributos de luz de un personaje no perteneciente a la nobleza. En esta composición las alusiones a los astros y a lo lumínico, aunque breves y situadas en el primer cuarteto, entroncan con contenidos presentes en obras de carácter político como *Discurso de las privanzas*, *Política de Dios* y *Primera parte de la vida de Marco Bruto*:

Yo vi la grande y alta jerarquía
del magno, invicto y santo Rey Tercero
en esta casa, y conocí lucero
al que en sagradas púrpuras ardía (vv. 1-4).

La expresión “alta jerarquía” aplicada a Felipe III se refiere a la posición superior que este, como monarca, ocupa dentro del reino y tiene también matices sacros¹⁷⁸, aunque asimismo puede entenderse como una alusión a los astros¹⁷⁹, lo que remite nuevamente al sol como imagen del gobernante¹⁸⁰. Por lo tanto, al designar al duque de Lerma como “lucero” (‘estrella brillante’) Quevedo constata la importancia del valido en el mundo cortesano, pero también su supeditación al rey¹⁸¹. En sus tratados, Quevedo discute en

¹⁷⁷ Posiblemente en la estrofa VIII se equipare también a la nobleza asistente con los astros: “por besarle la mano, ilustres sillas/ dejó del mundo el más sublime coro” (vv. 61-62). La voz *coro* es empleada con frecuencia por Quevedo para referirse a las estrellas, como en el inicio del soneto XXIV: “No siempre tienen paz las siempre hermosas/ estrellas en el coro azul ardiente” (vv. 1-2). Azaustre Galiana [2002: 34] proporciona una lista de poemas en los que usa el término para esto o para aludir a los espíritus celestes.

¹⁷⁸ Potenciados por el calificativo de “santo” que se aplicaba generalmente a este rey. *Autoridades* (s. v. “gerarchia”): “El orden y subordinación que en qualquiera República bien ordenada tienen las diversas clases de súgetos que la componen: como en la Eclesiástica los Prelados superiores è inferiores, y los Clérigos: en la secular los Príncipes, señores, nobles y plebeyos. Aplicase esta voz principalmente y como por excelencia à el orden y disposición de los choros de los Angeles”. Este diccionario apunta como explicación de la expresión *hombre de alta o suprema jerarquía*: “Se llama el personaje de elevada esfera, y que está en la mayor estimación, por lo esclarecido de su sangre o por sus méritos propios”.

¹⁷⁹ Arellano y Roncero [2001a: 108] señalan que Quevedo aplica el concepto de “altas jerarquías” a los astros, como en “Fuego a quien tanto mar ha respetado” (vv. 5-8).

¹⁸⁰ Cabe llamar la atención sobre el calificativo “invicto” en estos versos. Ya se ha tratado su presencia en el soneto I, aplicado, como aquí, a Felipe III; no obstante, es necesario puntualizar que tanto en el soneto I como en el XV el término se relaciona con la visión del monarca como astro o fuente de luz. Podría plantearse la posibilidad de que Quevedo tuviera en mente el concepto de *Sol invictus*, que le llevaría a emplear el término en ese contexto.

¹⁸¹ En la canción pindárica que dedica al valido de Felipe III, “De una madre nacimos” lo presenta así: “de Atlante sois Alcides,/ que le alivia en sus paces y en sus lides” (vv. 77-78). Richelieu sería un ejemplo de todo lo contrario. En los sonetos XVIII y XX Quevedo advierte a Luis XIII de que la ambición su valido, supone una merma de su poder. *Id.* López Poza [2000: 207-213] y Roncero [2000b: 260-261]. Para la canción pindárica y el resto de los poemas de Quevedo a la Casa de Sandoval, *vid.* Sáez [2018].

varias ocasiones el tema de la relación entre el rey y su ministro y los límites que deben establecerse para las competencias de este último, refiriéndose a la situación en la que se encuentran la luna o las estrellas con respecto al sol. A través de este motivo pone de relieve la necesaria subordinación del valido al rey, pues su grandeza, la luz con la que brilla, no es propia, sino reflejo de la majestad del monarca¹⁸²:

Milagrosa viene aquí la comparación del sol y la luna. Así han de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta dél. El privado ha de esconderse delante del príncipe. No ha de competir con él en luz; ausente dél, ha de suplir como pudiere [*Discurso de las privanzas*, Quevedo, 2012a: 117].

Delante del sol ningún ministro suyo aparece ni luce, no porque los deshace, que fuera crueldad o liviandad, sino porque los desaparece en el exceso de luz, que es soberanía. La luz que les da no se la quita cuando los esconde, sino se la excede. No crecen sino de lo que él les da: por eso menguan los ministros muchas veces, y el sol ninguna [*Marco Bruto*, Quevedo, 2012c: 773].

Según se afirma también en *Cómo ha de ser el privado*:

un privado,
que es un átomo pequeño
junto al rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado [Quevedo, 1927: 10; acto I].

En el soneto XV, la visión de Lerma, valido de un rey santo, como “lucero” remite en última instancia a la manera en que se presenta a Juan Bautista en *Política de Dios*, como ejemplo de buen ministro:

Juan Bautista fue tal en santidad, en nacimiento, en predicación, en oficio que no deseaban más partes los judíos en un hombre para tenerle por Mesías. Y viendo que de parte de la ceguedad del pueblo estaba la duda, para diferenciar al fuego de la centella y al sol del lucero —que es dádiva de sus rayos, y viene a traer nuevas del día y a ganar las albricias de la luz al mundo—, su vida no la gastó en otra cosa que en desengañarlos y enseñarles la verdad [Primera parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 295].

De San Juan dice el Evangelio: “Él no era luz”; quiere decir la luz de las luces, la luz de quien se derivan las demás, que los ministros se llaman “luz” y lo son participada del Señor. Cristo dijo a sus ministros y apóstoles: “*Vos estis lux mundi*. Vosotros sois luz del mundo”. Ha de ser el ministro luz participada: no ha de tomar la que quiere, sino repartir la que le dan [Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 438].

¹⁸² Vid. Vaíllo [1998]. Como señala, Quevedo se aproxima en esta idea y su formulación a emblemas como los de Saavedra Fajardo, empresas 49 y 58, así como a Justo Lipsio, *Politicorum sive civilis doctrina libri sex*, III, 11.

Así pues, los atributos lumínicos, que Quevedo aplica casi exclusivamente a los reyes, tienen una importancia destacada dentro de la *musa Clío*. Además de exaltar su grandeza y divinidad, son vehículo de contenidos políticos que entroncan con la obra en prosa del escritor.

2. LA FIGURA DEL REY EN LOS POEMAS DEDICADOS A CELEBRACIONES CORTESANAS

2.1 Los poemas a juegos de toros y cañas

En el siglo XVII, actividades como la caza y los festejos de toros y cañas no eran consideradas frívolas o simplemente lúdicas, sino entretenimientos especialmente adecuados para monarcas y nobles, que les permitían desarrollar sus cualidades físicas y, al mismo tiempo, ponían de manifiesto ante el pueblo su categoría y despertaban su admiración. Por ejemplo, Trillo y Figueroa, quien dedica un extenso fragmento del *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marques de Montalbán* a los ejercicios que este practicará en su juventud, se apoya en diversas fuentes latinas (Virgilio, Cicerón, Jenofonte, Conrado Hersbachio) para justificar en sus *Notas* a esta obra que lo presenta entregado a la caza debido a la dureza de la actividad y a que evita “el ozio, y pusilanimidad, los vicios, y ocasion de caer en ellos” [Trillo y Figueroa, 1951: 367]. Asimismo, considera que tanto la caza como la lidia de toros son los ejercicios acordes con su dignidad¹⁸³.

Son muy numerosas, por lo tanto, las composiciones que los poetas de este siglo, tanto los de primera fila como los secundarios, les consagran¹⁸⁴. Las hazañas en la caza son

¹⁸³ “Note V. m. luego la atención mía en darle por ejercicios pueriles estos, que en todos son grandes, aun en mas entera edad; no inadvertencia, sino cuidado de desviarle de las puerilidades que le tocan [...]. Que fuera poca veneración llevar a tan grande Príncipe a aquellos ejercicios, que a niños y esclavos solamente son decentes” [Trillo y Figueroa, 1951: 370-371]. También Saavedra Fajardo en la empresa 72 dice: “Cuando los años del príncipe son pocos, ningunos divertimientos mejores que los que acrecientan el brío y afirman las fuerzas, como las armas, la jineta, la danza, la pelota y la caza” [Saavedra Fajardo, 1999: 816]. Ideas similares se encuentran en los discursos de elogio a los emperadores reunidos en los *Panegyrici latini*; por ejemplo, en *Panegyricus Traiano Imperatori dictus* 81, 1-2 dice Plinio: “Quae enim remissio tibi nisi lustrare saltus, excutere cubilibus feras, superare immensa montium iuga et horrentibus scopulis gradum inferre nullius manu, nullius uestigio adiutum atque inter haec pia mente adire lucos et occurrere numinibus? Olim haec experientia iuuentutis, haec uoluptas erat, his artibus futuri duces imbuebantur, certare cum fugacibus feris cursu, cum audacibus robore, cum callidis astu; nec medioere pacis decus habebatur subnota campis irruptio ferarum et obsidione quadam liberatus agrestium labor” [Plinio, 1972: 81-82].

¹⁸⁴ Véase Cossío [1931: 117-191] para un panorama de los autores que cultivaron la poesía de tema taurino.

celebradas en sonetos y en extensas silvas¹⁸⁵, como la que Quevedo compone al jabalí muerto por la infanta María, “Tú blasón de los bosques”; asimismo, a los juegos de toros y cañas se dedican no solo composiciones breves, sino que se describen con todo tipo de detalles en poemas en metros narrativos, de manera seria o burlesca¹⁸⁶.

La opinión de Quevedo sobre estas diversiones varía según el contexto en que las aborda. Como cortesano y próximo al centro de poder, cultivó esta temática al igual que el resto de los escritores contemporáneos; siguió, por lo tanto, las convenciones de la poesía encomiástica y glorificó en sus composiciones la figura del rey y de los nobles participantes¹⁸⁷. Hay que tener en cuenta, además, su voluntad de tocar los diferentes temas y tradiciones literarias, imprimiendo en ellos su visión personal. Sin embargo, fuera de este contexto, se mostró poco partidario, y se encuentran en su obra política y moral opiniones contrarias a entretenimientos de esta clase¹⁸⁸. Se ha mencionado en otro capítulo que Quevedo se vinculó escasamente al palacio del Buen Retiro, escenario de muchos de los juegos de toros y cañas; en su correspondencia, en la que son poco significativos los comentarios sobre festejos de este tipo, puede advertirse en ocasiones su malestar por la actitud de Felipe IV en momentos en que el Imperio español se encontraba en graves dificultades: en las cartas que escribe a Sancho de Sandoval el 10 de marzo de 1637 y a Florencio de Vera y Chacón el 17 de ese mismo mes [Quevedo, 1946: 401-404; cartas CLXXXIX y CXC] tras dar cuenta de la difícil marcha de los conflictos bélicos intercala noticias sobre los entretenimientos en que ocupa su tiempo Felipe IV y expresa su deseo de alejarse de la Corte.

Desde el punto de vista ético, dentro de la crítica que realiza en su poesía moral de los deseos equivocados de los hombres y de los efectos adversos de estos en la naturaleza, rechaza la caza y las corridas de toros como agresión contra los animales, al igual que censura la gula que extermina los peces y las aves o la codicia que destruye las

¹⁸⁵ Candelas Colodrón [1997: 211-213] señala que los episodios sobre caza en las silvas de carácter bucólico cobraron independencia y dieron lugar a un nuevo tipo de silva, de intención encomiástica. Remite a Egido [1989], quien da como ejemplo del subgénero la silva de Jerónimo Fernández de Mata, *A la montería que el Rey nuestro señor hizo en el sito de Ventosilla*.

¹⁸⁶ Recordemos que además de los sonetos de esta temática que se incluyen en *Clío*, Quevedo es autor de las décimas “Floris, la fiesta pasada” y los romances “Contando estaba las cañas”, “Yo, el otro juego de cañas”, “Una niña de lo caro” y “Ayer se vio juguetona”. La segunda de estas composiciones se encuentra en la *musa* v y el resto en la vi.

¹⁸⁷ Debe señalarse que, a pesar del tono jocoso en sus poemas burlescos dedicados a estos festejos, en todos ellos se trata al monarca con gran respeto.

¹⁸⁸ Para Elliott [1990: 247], en el capítulo XIII de la Segunda parte de *Política de Dios* se hace una crítica del Buen Retiro: “que los palacios para el príncipe ocioso son sepulcros de una vida muerta” [Quevedo, 2012b: 447]. Díaz Martínez y Cacho Casal [2012: 363, nota 109] consideran que en el capítulo II hay una crítica similar.

montañas¹⁸⁹; así ocurre en el soneto “Primero va seguida de los perros”, de la *musa Polimnia*, que lleva como epígrafe *A un caballero que con perros y cazas de montería ocupaba su vida*:

Quieres en tí mostrar que los destierros
no son castigo ya de ley severa;
el ciervo, empero, sin tu invidia muera;
muera de viejo el oso por los cerros.
¿Qué afrenta has recibido del venado,
que le sigues con ansia de ofendido?
Perdona al monte el pueblo que ha criado (vv. 5-11).

En la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos*, el extenso reproche de Quevedo se centra no solo en este aspecto¹⁹⁰ o en el perjuicio que se causa a la agricultura, sino en que, según expone, actividades como las corridas de toros o el juego de gallos suponen el abandono por parte de la juventud aristocrática del ejercicio de la guerra, fuente del poder y la virtud de toda nación y, por lo tanto, las incluye entre las causas de la decadencia de las costumbres tradicionales. Denuncia en esta composición que los juegos de toros y cañas son diversiones no propiamente españolas, sino de origen moro, que contribuyen al afeminamiento de la clase noble¹⁹¹:

Pretende el alentado joven gloria
por dejar la vacada sin marido,
y de Ceres ofende la memoria.
Un animal a la labor nacido,
y símbolo celoso a los mortales,
que a Jove fue disfraz, y fue vestido;
que un tiempo endureció manos reales,
y detrás de él los cónsules gimieron,
y rumia luz en los campos celestiales:
¿por cuál enemistad se persuadieron
a que su apocamiento fuese hazaña,
y a las mieses tan grande ofensa hicieron?
¡Qué cosa es ver un infanzón de España
abreviado en la silla a la jineta,
y gastar un caballo en una caña!
Que la niñez al gallo le acometa
con semejante munición apruebo;

¹⁸⁹ Vid. Rey [1995: 82-83], quien ha puesto esto de relieve.

¹⁹⁰ “Caducaban las aves en los vientos,/ y expiraba decrébito el venado;/ grande vejez duró en los elementos” (vv. 85-87).

¹⁹¹ Pueden consultarse las apreciaciones de Cossío [1931: 125-127] sobre este poema.

mas no la edad madura y la perfecta.
Ejercite sus fuerzas el mancebo
en frentes de escuadrones; no en la frente
del útil bruto l'asta del acebo [j].
Jineta y cañas son contagio moro;
restitúyanse justas y torneos,
y hagan paces las capas con el toro (vv. 133-165).

Aunque en sus tratados políticos Quevedo no hace referencia explícita a la caza o a festividades como los toros y las cañas, no hay que olvidar que uno de los temas que aparece constantemente en las dos partes de *Política de Dios* es el de que el oficio de reinar exige que el monarca permanezca siempre vigilante, y que este debe ocuparse de las tareas de gobierno, sin permitir que sus ministros lo aparten de ellas con distracciones:

Señor, no es sólo traidor y Judas el que vende a su rey: Judas y traidor es quien le compra y le hace mercader de sí propio y mercancía para sí, comprándole el oficio con el ocio y los deleites que le da por él con los divertimientos a que le inclina y entrega [Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 404].

Quien os dice, señor, que desperdiciéis en la persecución de las fieras las horas que piden a gritos los afligidos, ése más quiere cazaros a vos que no que vos cacéis [Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 449].¹⁹²

Precisamente, según podemos recordar, en la semblanza de Felipe III de *Grandes anales* se destaca no solo cómo estuvo en manos de sus ministros, sino también que se dedicó más al ocio que a reinar: “y con docilidad se aplicaba a lo que querían las personas de quien se fiaba y a la caza y al juego” [Quevedo, 2005b: 111].

De un carácter muy diferente son las palabras de Quevedo en la aprobación del *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar, donde elogia así la caza:

Es un maestro descansado para el ejercicio más honestamente varonil, y la más apacible y bien acondicionada introducción al Arte Militar. Ocupación calificada por tantos Príncipes, y más esclarecidamente por la destreza y agilidad con que la ha ejercitado nuestro gran Monarca [Martínez de Espinar, 1976: s. p.].

Que la caza, lo mismo que los demás pasatiempos mencionados, podía contemplarse también de manera crítica, como una actividad que alejaba al monarca de sus

¹⁹² Ideas parecidas se plasman en el capítulo IX de la Segunda parte de *Política de Dios* [Quevedo, 2012b: 421-424]. Elliott [1990e: 246-247] opina que la preocupación de Quevedo por el tema del ocio del rey en la Segunda parte de esta obra supone una crítica al aislamiento del Felipe IV: “En particular, creo que el Buen Retiro, al que Quevedo estaba estrechamente ligado en sus primeros años, se convirtió para él en el símbolo de los errores del régimen, puesto que servía para distraer al rey de las obligaciones de su cargo”.

obligaciones, puede observarse en el propio Martínez de Espinar. Este, si bien defiende el valor de dicho ejercicio como entrenamiento para la milicia¹⁹³, se ve obligado a dejar claro que la afición de Felipe IV por él no fue excesiva:

Y porque habiendo hecho y entendido las cosas de este arte con tanta destreza y maña, podrá juzgar alguno que su Majestad ha gastado en ellas más tiempo de lo que permiten las obligaciones de tan gran Monarca, diré aquí, con limitación, de la manera que procede en todo [...]. Lo que más se debe admirar es que, acudiendo a todo con tanta puntualidad, es tan grande su virtud, que tiene particulares horas todos los días para el estudio de armas y letras [Martínez de Espinar, 1976: 151].

Como es evidente, los seis poemas de *Clio* que Quevedo dedica a Felipe IV inscritos en el marco de los festejos de toros y cañas (VI, XI, XII, XIX, XXIII e, indirectamente, X) son plenamente encomiásticos; sin embargo, en ellos no se limita a la alabanza de las cualidades físicas del rey o de sus habilidades en la plaza, sino que los emplea como vehículo de contenidos políticos o para destacar en él algunas de las cualidades del perfecto gobernante¹⁹⁴.

Dentro del *Anfiteatro de Felipe el Grande*, libro donde fueron publicados por primera vez los sonetos XI y XII, “En el bruto, que fue bajel viviente” y “En dar al robador de Europa muerte”, estos poemas fueron denominados “epigramas”, como el resto de los sonetos allí recopilados, obra de muy diversos autores. Lo mismo que el propio título del libro, esto responde al tono específico del festejo que conmemoran, una lucha de fieras al estilo de las que tenían lugar en los anfiteatros romanos. En general, se consideraba que las corridas de toros, los juegos de cañas y las demás actividades de este carácter cumplían las mismas funciones que las competiciones atléticas de la Grecia clásica o los espectáculos circenses de Roma, según declara Saavedra Fajardo en la empresa 42¹⁹⁵:

¹⁹³ Por ejemplo, dice en el prólogo “El autor, a todos”: “La principal columna que sustenta, defiende y aumenta la Monarquía es las armas; conocido este útil, para que los hombres se hagan capaces, hay mucho escrito en esta profesión; más porque en el ocio y la paz sólo pueden servir los documentos para la teórica, habiendo reconocido que para la práctica es el más útil ejercicio el de la caza, Escuela perfecta de milicia, viva imitación de la dureza de las armas y de la guerra, pues en su uso se hacen vigilantes los sentidos, se agilitan las fuerzas, se endurecen los miembros, se alientan los espíritus, se engrandecen los corazones, se pierde el horror de la sangre y escándalo de la muerte” [Martínez de Espinar, 1976: 8].

¹⁹⁴ Tampoco hay que olvidar que Quevedo introduce materia política en los romances burlescos de temática taurina. La alabanza que hace en algunos de ellos del conde-duque recrea un tema de gran importancia en el *Discurso de las privanzas*, en *Política de Dios* o en *Grandes anales*: la necesaria subordinación del valido al rey. Vid. “Contando estaba las cañas” (vv. 141-148) y “Una niña de lo caro” (vv. 181-204). Por otra parte, escoge asimismo una alegoría taurina para hacer propaganda de Olivares como buen valido: el romance *Fiesta de toros literal y alegórica*. Sin embargo, para Iglesias [2004], este último poema y “Una niña de lo caro”, escritos en 1629, tienen un carácter ambiguo y de ellos se desprende ya el descontento de Quevedo hacia el rey y el valido.

¹⁹⁵ Obsérvese asimismo cómo se refiere Góngora a la plaza donde se desarrolla la lidia de un toro en “Con razón, gloria excelsa de Velada”: “cuando el Monarca deste y de aquel mundo/ dejar te mandó el circo” (vv.

Destas artes han usado todas las repúblicas para instruir al pueblo, mezclándole la enseñanza con lo dulce de los juegos y regocijos públicos. Al monte Olimpo concurría toda Grecia a hallarse en las contiendas Olímpias, Pitias, Nemeas y Istmias; unos por la curiosidad de verlas, y otros por ganar los premios propuestos. Y con esta ocasión se ejercitaban las fuerzas, se hacían sacrificios a los dioses [...]. Los gladiadores en tiempo de los romanos y los toros en España (que también lo terrible divierte y entretiene), para afirmar el ánimo, que ni la sangre vertida ni los espectáculos de la muerte atemorizan. Las luchas, los torneos, las cañas y otras fiestas semejantes, escuela son donde se aprenden las artes militares, y juntamente son de gusto y divertimento al ánimo [Saavedra Fajardo, 1999: 520-521].

De igual forma, las composiciones poéticas áureas de esta temática tienen una intención similar a las que se dedicaron en la época grecolatina a esos hechos, en especial a la de los epigramas que Marcial consagró a los juegos presenciados por el emperador en *Liber de Spectaculis*: poner de manifiesto la grandeza del personaje al que se dedican. En el caso del *Anfiteatro*, no solo se evoca la obra de Marcial a través de la denominación que se da a los sonetos¹⁹⁶, sino que el editor de la obra, José Pellicer, quien deja claro desde el título el carácter encomiástico de las composiciones allí reunidas¹⁹⁷ y justifica el libro recordando la tradición literaria clásica del elogio de las acciones destacadas de los gobernantes en su prólogo “A los curiosos”¹⁹⁸, relaciona los poemas con las obras del autor latino en la epístola que dirige al rey y en la “Noticia del espectáculo de las fieras”:

12-13) [Góngora, 1969]. Rodrigo Caro, en *Días geniales o lúdicos* [1978: 57-81], incluso defiende las raíces clásicas de los toros y cañas, en contra de las afirmaciones del padre Mariana sobre su origen moro.

¹⁹⁶ Pellicer, en la “Noticia del espectáculo de las fieras, en el anfiteatro de Felipe el Grande”, declara: “Fueron de los primeros en todo los eruditos Epigramas de muchos Grandes Señores, i Caualleros, que en alabanza de su Augusto Monarca escriuieron tan altamente, que pudiera dudarse, si era mayor la Hazaña que los Elogios, o mas atinado el golpe, que sus Epigramas, a poder tener igual el Acierto de nuestro Rey” [Pellicer de Tovar, 1632: 9v]. La identificación entre epigrama y soneto fue corriente desde finales del siglo XVI, tanto en la teoría poética como en la práctica literaria [Brown, 1975; Brown, 1978]. Herrera los equipara en sus anotaciones a las obras de Garcilaso (1580), lo mismo que Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (1642), y Díaz Rengifo afirma sobre el soneto en su *Arte poética española*: “sirve para quantas cosas quisiere uno usar del: para alabar, o vituperar: para persuadir, o disuadir: para consolar y animar: y finalmente para todo aquello que sirven los Epigramas Latinos” [Díaz Rengifo, 1977: 48]; para la relación entre soneto y epigrama en la preceptiva renacentista, vid Pérez-Abadín [1997: 41-46]. Asimismo, autores como Lope de Vega o Bocángel los emplean indistintamente. García Moratín [1999, I: 303-304 y 318] destaca que Pellicer, quien puso de relieve dicha equivalencia en varias de sus obras, estaba especialmente interesado en denominar “epigramas” a los sonetos del *Anfiteatro*, con el fin de subrayar la relación de este libro con escritores clásicos como Marcial.

¹⁹⁷ *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente, Siempre Augusto, Pio, Feliz y Maximo. Contiene los Elogios que han celebrado la Suerte que hizo en el Toro, en la Fiesta Agonal de treze de Octubre, deste año de M.DC.XXI.*

¹⁹⁸ “Es tan antiguo el uso de celebrar las Acciones Heroicas de los Reyes, que no le será nouedad al que fuere medianamente noticioso de la Erudicion Griega i Latina, que los mas acentajados Genios de Castilla ayan procurado immortalizar en graues Elogios aquel Acierto de su esclarecido è inclito Principe; supuesto que los Espiritus mas famosos del primer siglo, i los mas celebres poetas de la media edad, si se examinan con seso, se uerá que no escriuieron otra cosa, que Himnos i Panegiricos a sus Heroes i Cesares, desde Orfeo hasta Claudiano” [Pellicer de Tovar, 1632: s. p.].

Sean pues estos Elogios pauta para lo que de V. M. en esta parte han de escriuir los Historiadores, que en no pocas ocasiones se han dexado guiar de los Poetas, i solenizen todos esta hazaña; pues por rara, por ilustre, i por admirable, deue ser perpetuo empeño, i tarea continua destas i aquellas Plumas, calificando el estilo Historico la verdad del Poetico, que en caso semejante no le fueron a algun Cesar de Roma de menor autoridad a su reputacion los Disticos de Marcial, que la clausulas de Suetonio [Pellicer de Tovar, 1632: ff. ¶₄-¶_{4v}].

Sea mayor alabança de nuestro Principe, auer sabido ajustar el respeto i la dicha, la modestia i el acierto; pues ya que excede a Domiciano [...]. No alabe Marcial a este vicioso Emperador, porque en el Circo de Roma flechò por sus manos vn Leon, en vengança de que boluio sus iras contra su Leonero: propiedad de muchos que ofenden a quien los beneficia. Celèbre como tan Español la accion de Felipe el Grande, en auer vencido este Monstruo [Pellicer de Tovar, 1632: ff. 8-8v].

Lo que yo juzgo solo es, que el zelo en todos ha sido vno mismo de celebrar accion tan alta de nuestro Poderoso Monarca, obrada en aquel Anfiteatro, de donde saqué la voz para el Titulo deste Libro, pues ninguno le fuera tan a proposito; i ya Marcial me enseñò en duda semejante, pues sus mas doctos i aun mas dificiles Epigramas, estan debaxo deste apellido: i a mi ver no fue ninguno de los Espectaculos de aquel Emperador Gentil que alaba, igual a este que celebran los mas famosos, los mas insignes Ingenios desta esclarecida Nacion [Pellicer de Tovar, 1632: f. 11v].

Aunque no se puede tomar a Marcial como fuente de los dos poemas de Quevedo, como tampoco de los demás que forman el *Anfiteatro*, existen puntos de contacto, por el tratamiento del tema y por la finalidad laudatoria.

La hazaña del monarca durante el festejo, consistente en matar de un único disparo al toro, el animal que había dado más muestras de fiereza en la lucha, fue considerada un hecho heroico, como se expone varias veces en los textos preliminares del *Anfiteatro*¹⁹⁹, que iba más allá de la exhibición de su puntería²⁰⁰. Los diversos poetas que la celebraron, entre los que se encuentran, junto a Quevedo, autores de renombre como Lope de Vega, Bocángel, Antonio Hurtado de Mendoza, Rioja, Ruiz de Alarcón, Calderón o López de Zárate, así como damas y caballeros de la corte e incluso miembros de la burocracia palaciega²⁰¹, repiten, con escasas variaciones, las mismas ideas, centrándose bien en el hecho en sí (la rapidez y la gracia del gesto, la obediencia del toro a los deseos del rey...), bien en su interpretación en tono político (la futura victoria de Felipe IV sobre sus

¹⁹⁹ Pellicer, en la epístola que dirige a Felipe IV la llama “accion heroica” [Pellicer de Tovar, 1632: f. ¶₃], y en la “Noticia del espectáculo de las fieras” se refiere al “heroico golpe” [Pellicer de Tovar, 1632: f. 7].

²⁰⁰ Blanco [1998: 111-112] menciona la demostración ante el pueblo de los atributos reales (medura, gala, destreza, acierto, compostura, gravedad...) y añade: “La eficacia de la imagen, de la representación ofrecida por el rey, consistió en cristalizar, en torno al toro y a su matador, un sentimiento nacional incipiente, simple bosquejo de lo que sería el patriotismo español de épocas ulteriores”.

²⁰¹ En total, forman el libro 86 epigramas, 3 romances, 10 espinelas y una composición en estancias. Los autores que participaron fueron 89; García Moratino [1999, I: 94-295] da una visión de los diferentes colectivos a los que pertenecían y ofrece sus biografías. Los poemas de estos autores se citarán siempre por Pellicer de Tovar [1632].

enemigos, el dominio que este muestra sobre la Fortuna como manifestación de su grandeza...), proclamando el recuerdo inmortal del acontecimiento y divinizando la figura del monarca.

El soneto XI de *Clío*²⁰² supone, en realidad, un elogio indirecto de Felipe IV, pues su objeto es el toro²⁰³, como pone de relieve el epígrafe: *Al toro a quien con bala dio muerte el rey Nuestro Señor*. Por su tema, remite en cierta medida a los epitafios y epicedios escritos en honor de animales muertos en la literatura griega y latina²⁰⁴, en los que se describen sus cualidades o se menciona algún hecho notable relacionado con ellos, se refieren las circunstancias de su fallecimiento y, en algunos casos, se realiza también una alabanza de su dueño. Muchos están dedicados a animales domésticos, como la mayoría de los que se encuentran en el libro VII de la *Antología griega*, así como las composiciones de Catulo, *Carmina* 3, Ovidio, *Amores* II, 6 (sobre un papagayo) o Estacio II, 4 (sobre otro papagayo). Sin embargo, en algunos casos, el animal tuvo una muerte excepcional y heroica, por lo que los autores, igual que Quevedo en su soneto, hacen hincapié en su valor y en la nobleza de su fin. Es el caso del epigrama VII, 208 de la *Antología griega*, a un caballo de guerra, de los epigramas VIII, 53 y XI, 69 de Marcial, a un león que peleó en el anfiteatro y a una perra de caza que sucumbió ante un jabalí, respectivamente, o de la silva II, 5 de Estacio (*Leo Mansuetus*), sobre un león que murió ante el emperador en el transcurso de un espectáculo. En particular, puede observarse la diferencia en el tratamiento del tema entre los dos poemas de Estacio mencionados²⁰⁵: la ligereza de tono del dedicado al papagayo, de carácter paródico, contrasta con la solemnidad del consagrado al león, en el que se detalla su comportamiento en el momento de la muerte y, además, se incluye la alabanza de la bondad del emperador.

Quevedo, al igual que en el soneto XII, emplea lugares comunes propios de los poemas de temática taurina. La identificación del toro con Júpiter, basada en el episodio

²⁰² Existen algunas diferencias entre el texto editado por Pellicer y el de *El Parnaso*, que no afectan al sentido de la composición. En el verso 3, se añade el artículo “el” en la versión de *El Parnaso*: en lugar de “la esfera de fuego”, se lee “la esfera de el fuego”. En el verso 9, el pronombre en función adjetiva “Cada” es sustituido por “Cualquier” en la versión recogida en *El Parnaso*, lo que contribuye en cierto grado a encarecer los efectos del disparo del rey. Finalmente, en el verso 13, el sustantivo “violenta” pasa a “alimenta”, y se enriquece así la alusión mitológica a los caballos del sol. Sobre la descripción de estas figuras mitológicas, *vid.* Arellano y Roncero [2001a: 95], quienes remiten a los *Diálogos* del padre Pineda.

²⁰³ Arellano [1999] ha examinado la presencia de los animales en la poesía de Quevedo; para los poemas sobre fiestas cortesanas, consúltese específicamente Arellano [1999: 20-21 y 34].

²⁰⁴ Como se vio en un capítulo anterior, las retóricas de la Antigüedad contemplaban, además de la alabanza de personas, la de animales y objetos inanimados, aunque pocos tratadistas, entre los que se encuentra Hermógenes, los abordaron con detalle. Para las composiciones fúnebres sobre animales, véase Galletier [1922: 329-33]. Como indica Candelas Colodrón [1995: 316], la versión de “Tú, blasón de los bosques” que se recoge en el manuscrito 18 639 de la BNE es denominada “exequias”.

mitológico de la transformación del dios en dicho animal, y las referencias al rapto de Europa inician el poema:

En el bruto, que fue bajel viviente
donde Jove embarcó su monarquía,
y la esfera de el fuego donde ardía
cuando su rayo navegó tridente (vv. 1-4).

Convertido en un tópico asociado a la figura de este animal desde la Antigüedad²⁰⁶, fue también muy repetido en la poesía áurea, como se puede observar en los poemas del *Anfiteatro*²⁰⁷ en los que, asimismo, contribuye a vincular el festejo con los de la antigua Roma. Quevedo lo emplea de nuevo al comienzo del soneto XII²⁰⁸, en una perífrasis (“En dar al robador de Europa muerte”) que evoca, asimismo, la poesía de Góngora: el inicio de las *Soledades* (“Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa”, vv. 1-2 [Góngora, 1921]) y el soneto al toro muerto por el marqués de Velada (“Con razón, gloria excelsa de Velada,/ te admira Europa, y tanto, que celoso/ su robador mentido pisa el coso”, vv. 1-4 [Góngora, 1969])²⁰⁹. Las referencias mitológicas y clásicas son habituales tanto en las composiciones dedicadas a las fiestas taurinas como a la caza²¹⁰, pues además de ennoblecer al animal, encarecen la categoría de quien lo derrota; incluso en el romance

²⁰⁵ Confróntese Newmyer [1979: 72-74].

²⁰⁶ Se puede ver, en un contexto literario similar, en Marcial, *Liber de Spectaculis* 16b: “Vexerat Europen fraterna per acquora taurus:/ at nunc Alciden taurus in astra tulit” (vv. 1-2) [Marcial, 1969-1973].

²⁰⁷ Por ejemplo, en el epigrama XXXVII, de Miguel de Silveira: “Iove, o Señor, desnudo el Firmamento/ De Celestes Imagenes admira,/ Viendo que al Circo Hispano se retira/ Todo el honor de su Estrellado assiento/ Transformado otra vez en el sangriento/ Bruto de Europa, la Palestra gira” (vv. 1-6). También en el LIV, de Pedro de Bolívar y Guevara, “O no es Leon el que en el Circo veo”: “Leon es el Leon, i a lo que creo,/ Alto impulso en el Toro està escondido;/ Quizá el de Ioue, que de piel vestido/ A segunda Beldad rindio el deseo” (vv. 5-8). En opinión de García Moratino [1999, i: 364-365] las alusiones mitológicas, la mayoría de las cuales tratan el rapto de la ninfa, son tan abundantes en esta obra que empobrecen el conjunto.

²⁰⁸ González de Salas llama la atención sobre esto en su anotación: “Repite la alusión de la misma fábula de Europa”. Para la historia de este mito, sus realizaciones clásicas, previas y posteriores a las *Metamorfosis* de Ovidio (II, vv. 833-875), y su desarrollo en la literatura española, véase Alonso Moreno [2016].

²⁰⁹ Obsérvese la influencia de Góngora en uno de los sonetos del *Anfiteatro*, el epigrama XXXIV, de Calderón, “Si viste, o Licio, a material Esfera”: “Pero que importa que el Ladron de Europa/ mentido triunfe” (vv. 12-13).

²¹⁰ Dice Góngora, al celebrar la caza de un jabalí a manos del rey en “Teatro espacioso su ribera”: “En un hijo de Céforo la espera/ garzón real, vibrando un fresno duro,/ de quien aun no estará Marte seguro,/ mintiendo cerdas en su quinta esfera” (vv. 5-8) [Góngora, 1969]. En su composición al toro muerto por el marqués de Velada, “Marte de amor, y zelos combatido”, López de Zárate relaciona al animal no solo con Júpiter, sino con el citado dios, y manifiesta: “Que grande será el precio de tu vida:/ Si compra vn Dios tu fama con su muerte” (vv. 13-14) [López de Zárate, 1947]. Asimismo, Quevedo, en “Tú, blasón de los bosques” (vv. 30-42), menciona varios mitos griegos en relación con el jabalí cazado por la infanta.

burlesco de Quevedo que se recoge también en el *Anfiteatro*, “Ayer se vio juguetona”, se relaciona al león con elementos bíblicos y mitológicos²¹¹.

En el *Anfiteatro*, Pellicer resalta en la “Noticia del espectáculo de las fieras” la admiración que despertó entre los asistentes la valentía del toro, frente a la cobardía de los demás animales, supuestamente más peligrosos:

El solo acometia, huyendole todos. Desatendia el Vulgo todo el resto de las fieras, i solo se detenia en la admiracion de ver el ardimiento de aquel Bruto. Ni el Leon, ni el Osso, ni la Tigre se atreuián a esperar sus iras, desmintiendo con esta cobardia el credito que la dilacion de la experiencia los ha dado de feroces, i las mentiras de los Escritores de intrépidos [Pellicer de Tovar, 1632: ff. 5v-6].

Quevedo contrasta la actitud del león y del toro, destacando para ambos casos lo excepcional de la situación a través del oxímoron:

yace vivo el león que, humildemente,
coronó por vivir su cobardía,
y vive muerta fénix valentía,
que de glorioso fuego nace ardiente (vv. 5-8).

Los términos que emplea (“yace”, “muerta”, “fénix”²¹²) pertenecen al campo semántico de lo fúnebre; al aplicarlos no solo al toro, sino también a la humillación que este infligió al león, el soneto se convierte de manera ingeniosa en un epitafio que conmemora tanto la muerte real del toro como, de manera simbólica, el final de la supremacía del otro animal. Esto lo apunta González de Salas en la anotación con la que aclara el sentido del soneto en *El Parnaso*: “Hace sepulcro en el toro muerto de un león vivo, a quien el toro había primero vencido, con alusión al signo Toro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente, por haber sido allí el golpe de la bala”.

La idea principal del poema se presenta al final del segundo cuarteto (vv. 7-8): el recuerdo del valor del toro pervivirá gracias a que el animal alcanzó un final insigne, por el disparo de Felipe IV. El elogio del toro se transforma así en un encomio del monarca,

²¹¹ “al que David hizo andrajos la portada del comer,/preciado de que en Alcides/ es papahigo su piel” (vv. 21-24).

²¹² El *fénix* fue una metáfora muy utilizada en la poesía fúnebre de los Siglos de Oro [Llamas Martínez, 2016: 154]; aquí alude a la vez al disparo (“fuego”) que acaba con la vida del animal y a la nueva vida, la de la fama, que este le proporciona. Dentro de *Clío* aparece con diferente intencionalidad en “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” para representar el colorido de los trajes de las damas (“A las damas, el Fénix dio colores”, v. 129) y en la variante del soneto VIII contenida en manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitulana y Colombina, para encarecer la inmortalidad del gesto de Mucio Escévola (relacionado, además, con el fuego): “de esas cenizas, fénix nueva espera” (v. 12). Para la imagen del fénix en la poesía de Quevedo, incluyendo la fúnebre y la encomiástica *vid.* Gargano [2015].

capaz de ennoblecerlo con su gesto, pues el verdadero mérito del animal, aquello por lo que obtiene la gloria, no es su triunfo en la plaza, sino su muerte a manos del rey, como también se afirma en el soneto XII: “diste al uno consuelo, al otro gloria” (v. 11)²¹³. El soneto de Bocángel recogido en el *Anfiteatro* (epigrama XXVIII) deja también claro esto:

Lupiter ya venciste, ya se inclina
Todo Animal a ser tu viua Historia:
No te cupo en la vida la vitoria,
La vitoria escondiste en la ruina (vv. 1-4).

La glorificación de un sujeto a partir del causante de su muerte constituye uno de los temas que los tratados retóricos señalan como adecuado para los encomios²¹⁴ y se emplea frecuentemente en los poemas dedicados a cacerías y fiestas taurinas. Como cabe esperar, se trata de uno de los predominantes en los textos del *Anfiteatro*²¹⁵. Es también habitual que, al igual en el poema de Quevedo, se haga referencia a la vida inmortal que el animal adquiere a través de la fama, dando lugar en muchos casos a paradojas y oxímoros²¹⁶. Quevedo recurre a ello de nuevo en la silva “Tú blasón de los bosques”²¹⁷. La

²¹³ En el soneto “Ayer se vio juguetera”, Quevedo explica con amplitud el honor que le proporciona Felipe IV y lo presenta como un premio a su valor: “El grande Filipe Cuarto, / que le mira como juez, / por generoso y valiente / y vengador del cartel, / tomando aquel instrumento / que supo contrahacer / los enojos del verano / que perdonan al laurel, / porque no muriese a silbos / en el bullicio soez, / o, a poder de ropa vieja, / en remolinos de a pie, / o porque no le matasen / perezas de la vejez, / que es fin de los bien reglados, / no de hazañoso desdén, / pasándole por su vista / (favor de sumo interés), mucha muerte en poco plomo, / le hizo desaparecer” (vv. 177-196). Son razones similares a las que da Pellicer en la “Noticia del espectáculo de las fieras”: “Miraua su Magestad la valentia de aquella Fiera, i deseoso de que Bruto que a sus ojos auia andado tan intrepido, no quedasse sin premio, quiso hazerle el mayo fauor que pudiera desear, a ser capaz de razon. Porque supuesto que entró en aquel Anfiteatro a morir, perdonarle la vida, fuera castigo, dexandole a riesgo de que otro día la perdiera en Coso plebeyo, i a manos viles. Mejoró de instrumento, i alcançò, en fê de su valor, la muerte por la mejor mano que supiera elegir su instinto” [Pellicer de Tovar, 1632: f. 6v].

²¹⁴ Hermógenes dice en sus *progymnasmata*: “Lo alabarás también a partir del autor de su muerte, por ej.: que Aquiles murió a manos del dios Apolo” [Hermógenes, 1991: 189].

²¹⁵ Son numerosos los poemas que insisten en la nobleza que supone esta muerte. Tan solo como ejemplo puede citarse el epigrama VIII, de Lope de Vega, “Desprecia inuicto, i formidable espanta”: “O Fiera vitoriosa! preferida/ Al Osso, al Tigre, i al Leon, tan fuerte, / Que de sola deidad fueras vencida:/ Dichosa i desdichada fue tu suerte, / Pues como no te dio razon la vida, / No sabes lo que deues a tu muerte” (vv. 9-14).

²¹⁶ García Moratino [1999, II: 367-368] destaca que una de las ideas más recurrentes en la recopilación de Pellicer es la de la inmortalidad que el animal gana con su muerte. Puede verse, entre otros muchos, en el mencionado epigrama XXVIII, de Bocángel: “Hizo el deseo el Tiro, obró la Mano/ El Golpe, quando el Bruto a doble herida/ Su vida vio mortal, viua su suerte. / O gran Golpe de Dueño Soberano! / Que por el Braço le quitò la vida, / I por el Dueño le quitò la muerte” (vv. 9-14). También en el epigrama LXVII, de Francisco de Sandoval, “Quan bien, Dichosa Fiera, por no verte”: “¡O quan deudora quedas a tu Suerte, / Gloriosamente a tanto Rey rendida! / Pues si te mata tu valiente Vida, Te da la vida tu gloriosa Muerte” (vv. 5-8).

²¹⁷ “juzgaste que la gracia y la belleza / que apuntaba la bala prevenida / a tu glorioso ultraje, / sólo comunicándola de paso, / pudiera convertir la muerte en vida” (vv. 73-77). Góngora recrea igualmente la idea en el mencionado “Teatro espacioso su ribera”: “Muera feliz mil veces, que sin duda / siglos ha de lograr más su memoria / que frutos ha heredado la montaña” (vv. 12-14) [Góngora, 1969].

principal originalidad del soneto XI de *Clío* radica en el contraste con la circunstancia del león, expresada también en términos luctuosos²¹⁸.

Las imágenes astronómicas que ocupan los tercetos constituyen asimismo un tópico tanto de los poemas sobre festejos taurinos²¹⁹ como de los consagrados a la caza²²⁰. O bien se identifica al animal con la constelación de su mismo nombre, para explicar o encarecer su fiera²²¹, o bien, más a menudo, se alude a su transformación en estrella tras su muerte gloriosa, como en el soneto XI²²², que confiere además una dimensión sobrenatural al artífice de la hazaña²²³. En el segundo terceto del soneto XII, Quevedo recrea de nuevo la transfiguración astronómica de los animales, para conmemorar la gesta del rey; en este caso emplea la metáfora de la escritura celeste, cuyos orígenes se encuentran en la poesía latina²²⁴:

²¹⁸ El retruécano “yace vivo”, “vive muerta” (vv. 5 y 7), unido a los oxímoros, resalta la diferencia entre los dos animales y lo opuesto de sus destinos.

²¹⁹ García Moratino [1999, I: 341-346] analiza este aspecto en el *Anfiteatro*.

²²⁰ *Vid.*, por ejemplo, “Tú, blasón de los bosques”: “Y el Toro, que con piel y frente de oro,/ rumia en el campo azul pasto luciente,/ gastando en remolinos un tesoro,/ cuando mayo es corona de su frente/ te dio lugar en el eterno coro,/ donde clavado, imagen siempre ardiente/ se vea, ni ofendida ni adulada” (vv. 110-116). También el soneto en el que Bocángel celebra cómo el conde de Linares cazó un león en Tánger, “Hoy, Noroña, el sangriento Rey de fieras”: “Fija la piel del bruto en la del cielo,/ sustituirá tu gloria en nueva vida;/ deba el Olimpo nuevo signo a España./ No acaso, pues, renace a tanto vuelo/ que, a no ser a los cielos conducida,/ no cupiera en el mundo tal hazaña” (vv. 9-14) [Bocángel, 1985].

²²¹ Por ejemplo, en el epigrama II del *Anfiteatro*, del marqués de Alcañizas, se ensalza así la figura del toro: “No es la que muerta yaze humana Fiera,/ Que pudo solo fallecer de vana,/ Pues ansia de morir tan soberana/ en un mortal instinto no cupiera./ Estrella es alta, que dexò la Esfera/ Por luzir en la Arena Castellana,/ I emboçando lo sacro en lo tirana,/ Disfraçò lo diuino en lo seuera” (vv. 1-8). El mismo motivo se encuentra en Marcial VIII, 53, aplicado a un león que muere ante el emperador: A Cybeles numquid uenerat ille iugo?/ An magis Herculeo, Germanice, misit ab astro/ hanc tibi uel frater uel pater ipse feram?” (vv. 14-16) [Marcial, 1969-1973].

²²² Ruiz de Elvira [1995: 470] indica: “Se llama catasterismo a la conversión en constelación de un personaje o ser mitológico, y también a la constelación misma que así resulta, y que por su nombre, forma y cualidades se admita que seguía siendo el mismo personaje o ser en cuestión, transformado en astro pero conservando de algún modo, más aún que en las metamorfosis ordinarias, su antigua personalidad o individualidad peculiar”. El terceto final del poema de Quevedo pone de relieve la bravura que el animal, vencedor del león en la fiesta, conserva en su condición de signo, pues es también temido por los caballos del sol cuando este recorre el firmamento y penetra en su figura en los meses de abril y mayo: “Entrará con respeto en su figura/ el sol, y los caballos que alimenta,/ con temor de la sien áspera y dura” (vv. 12-14). Martinengo, Cappelli y Gazelli [2005: 165-166] explican: “L’allusione si spiega anche pensando al *rejoneo*, una forma particolare di *corrida combattuta a cavallo*”. Como expone *Autoridades*, “Según reglas astronómicas entra el sol en este signo cerca de los veinte de abril”. En la décima que Góngora dedica al caballo de don Pedro de Cárdenas, muerto por un toro, “Mvriò Frontaete, i hallo”, aparece algo similar: “Mas io, Don Pedro, recelo/ (Despues que no pisa el suelo/ Vuestro Phlegronte Español)/ Que á los cauallos del Sol/ Matará el Toro del cielo” (vv. 6-10) [Góngora, 1921].

²²³ Véase, entre otros, el epigrama XXXIII del *Anfiteatro*, de López de Zárate: “Duplicòse ya el Tauro, que tu Mano/ (Ilustrando las vidas que desata)/ Califica con Astros quanto mata,/ a imitacion del inclito Tebano” (vv. 1-4). También el XXXII, de Luis Vélez de Guevara, “Quarto Planeta, cuya luz aclama”: “Mas Fiera ya, que intrepida y valiente/ Merecio la atencion de luz tan graue,/ No se estreche a ser Astro solamente;/ Passe a deidad, que en menos ser no cabe./ Quien de su muerte viue inmortalmente,/ Quien lograr de tu Mano Esferas sabe” (vv. 9-14). La idea se plasma de una forma parecida en numerosos poemas de dicha antología.

²²⁴ Claudiano, *De consulatu Stilichonis* II: “inque novos iterum revoluto cardine cursus/ scribunt aetheriis Stilichonem sidera fastis” (vv. 475-476) [Claudiano, 1963, II]. Según pone de relieve Curtius [1981, I: 434]: “En Claudiano, las metáforas del libro no están, como en Ausonio, al servicio de aburridos juegos de

Escribirá con luz el firmamento
duplicada señal, para memoria,
en los dos, de tu acierto y su escarmiento (vv. 12-14).

Aunque el soneto XI sitúa en primer plano a la figura del toro, Quevedo elogia indirectamente la puntería del rey²²⁵, al establecer en el primer terceto una correspondencia entre el disparo realizado por Felipe IV y la estrella central de la constelación de Tauro, dentro de un contexto hiperbólico:

Cualquier grano de pólvora le aumenta
de primer magnitud estrella pura,
pues la primera magnitud le alienta (vv. 9-11)²²⁶.

Al contrario de muchos poemas del *Anfiteatro*, Quevedo no identifica al monarca con Júpiter, ni al golpe de arcabuz con el rayo de la divinidad, pero su designación como “primera magnitud”, además de recordar su categoría²²⁷, podría aludir a la condición de Felipe IV como “rey Planeta”, pues el sol es el astro principal, la estrella o planeta superior²²⁸. Por lo tanto, a pesar de la presencia secundaria del rey en el poema, Quevedo

gramático, sino que contribuyen a crear el homenaje del panegírico [...]. Esta idea se repetirá y ampliará más tarde, sobre todo en los siglos XVI y XVII”.

²²⁵ Pellicer, en la “Noticia del espectáculo de las fieras”, pondera la dificultad de la acción del monarca: “i vn Toro ha menester para morir de vn golpe, que se le apunte al remolino de la frente, que es vn breue blanco, i por esso mas digna de encarecimiento la destreza de nuestro Rey; pues aconsejandole hiziesse la puntería a la espaldilla, consultando con su Acierto el riesgo, encarò el Arcabuz a la frente, haziendole pedaços el casco i los sesos, de modo que no le consintio mouimiento alguno” [Pellicer de Tovar, 1632: f. 9]. Como Blanco [1998: 113] destaca, “el monarca arriesgaba no su persona sino su imagen, corría el albur de hacer el ridículo, riesgo no menos grave que el de una herida”. Al igual que en el caso del soneto XI, el epígrafe de González de Salas para el soneto XII de *Clío* da relieve al disparo: *Al mismo toro y al proprio tiro*.

²²⁶ Entendemos: ‘cualquiera de los granos de pólvora hace mayor la estrella de primera magnitud que el toro (al igual que la constelación de Tauro) tiene en la frente (donde impactó el tiro), puesto que es el monarca, la persona principal del reino, quien con su disparo emite cada grano de pólvora’. Según señala Keniston [1937] 7. 132, “*Le* has become the regular form for the masculine direct object, whether referring to persons or to things, among writers of Castilian or northern origin”; creemos, por lo tanto, que el pronombre del verso 11 se refiere a “cualquier grano de pólvora”. Por otra parte, entendemos el verbo *alentar* con uno de los significados latinos de *anhelo*, ‘exhalar, emitir’, como en Virgilio: “*Fornacibus ignem anhelat*” (vid. Blánquez, s. v. “anhelo”). En el epigrama LXIII del *Anfiteatro*, de Diego de Moxica, “Estudio fue el successo de tu Suerte”, puede leerse: “O Bruto! en el serás a quien te aclama,/ Astro ascendente, que le influyas Gloria,/ La que el Planeta Rey te infundio llama” (vv. 12-13). Arellano y Roncero [2001a: 95] leen: ‘cada grano de la pólvora del disparo, al acertarle en la frente, le aumenta metafóricamente una estrella pura de primera magnitud, como el signo de Tauro, que tiene una estrella de primera magnitud en la frente’ y ‘es lógico que sea estrella de primera magnitud, pues la ha alentado la primera magnitud, que es el rey’.

²²⁷ Uno de los significados que *Autoridades* apunta para *magnitud* es el siguiente: “Metafóricamente se toma por grandeza o exceso, en prendas u otra calidad”. Así se entiende el término en el verso 11, ya que el rey posee la mayor grandeza. En el verso 10, *magnitud*, referido a estrella, es “aquel grado o clase de las seis en que los astrónomos las han dividido, para distinguirlas por su mayor o menor grandeza” (*Autoridades*).

²²⁸ Varias composiciones del *Anfiteatro* se refieren a Felipe IV como sol y al disparo como uno de sus atributos, los rayos; así aparece en el ya mencionado epigrama XXXIV, de Calderón: “como el Sol de España/ Contra su Frente esgrima el primer Rayo” (vv. 12-14). También en el epigrama LVIII, de Blanco Blánqui,

resalta su grandeza y constata que es únicamente la acción de un ser superior la que consagra al animal.

El soneto XII está claramente al servicio de la propaganda política. Aquí, la conmemoración de la hazaña de Felipe IV trasciende nuevamente lo trivial y se interpreta en términos de su actuación en el panorama europeo, para exaltarlo como el monarca más poderoso, triunfador sobre quienes se atreven a oponersele. Un tópico de los poemas encomiásticos consiste en presentar los éxitos en la caza o en los festejos cortesanos como presagios de futuras victorias militares²²⁹, por lo que esta idea se plasma también en el *Anfiteatro*²³⁰: en varios poemas de esta recopilación, los contrarios cuya derrota se vaticina son los turcos o los holandeses²³¹; en otros casos, la aniquilación del toro se considera un reflejo de su victoria universal²³² o un castigo a quien se rebela contra su monarca²³³.

En cuanto a Quevedo, la dilogía del término *Europa* ('ninfa' y 'continente')²³⁴, que emplea en la perífrasis con la que designa al animal en el primer cuarteto, le permite presentarlo al tiempo como traidor y ladrón, aspectos que se ponen de relieve por medio de la *adiunctio* entre los versos 1 y 4:

En dar al robador de Europa muerte,
de quien eres señor, monarca ibero,
al ladrón te mostraste justiciero
y al traidor a su rey castigo fuerte (vv. 1-4).

Esta caracterización remite a la manera en que Quevedo muestra a los holandeses tanto en el soneto IX de *Clío* como en su obra en prosa, especialmente en *La Fortuna con seso*²³⁵; como rebeldes contra el rey de España, su señor natural, y como ladrones de su

“Sacude el Bruto la ceruiz altiua”: “Sus luces ciegue el Gran Ladron de Creta,/ Que de la Frente sangrienta Estrella/ fue Rayo ardiente del mayor Planeta” (vv. 12-14).

²²⁹ Por ejemplo, Antonio Hurtado de Mendoza, en el soneto en que celebra varias hazañas de este carácter realizadas en edad temprana por el príncipe Baltasar Carlos, “Madrugada deidad, laurel temprano”, dice: “victorias penderán y admiraciones/ de solo consultallas con tu mano” (vv. 7-8) [Hurtado de Mendoza, 1947].

²³⁰ Afirma Juan de Solís en el epigrama XVIII, “A las armas de Júpiter rendido”: “Fulminole la Diestra inuicta Mano,/ Tema, pues que se pone al mismo empeño/ Quien fuere de sus Armas enemigo” (vv. 12-14).

²³¹ Los de Miguel de Silveira (epigrama XXXVI), Gabriel de Roa (epigrama XXXVIII) y Jacinto de Torres Guzmán (epigrama LIX) son ejemplos del primer caso; el de González de Salas (epigrama IX), del segundo.

²³² Así lo hacen Juan de Jáuregui (epigrama XV) y Juan Pereira (epigrama LXXVIII). En la composición que Pellicer publica dentro de este libro, “Ya, Gran Felipe, el Acierto” (romance III), anima al rey a la conquista de todo el orbe, detallando los oponentes a los que derrotará.

²³³ Como en los epigramas de Antonio López de Vega (XIX) o Juan Ruiz de Alarcón (XXIX).

²³⁴ Presente también en el verso 2 del soneto de Góngora al marqués de Velada, “Con razón, gloria excelsa de Velada”.

²³⁵ *Vid.* las anotaciones de Schwartz [2003] a los fragmentos abajo citados de esta obra.

patrimonio, pues le arrebatan un territorio que legítimamente le pertenece y, además, cometen actos de piratería contra sus barcos²³⁶:

te atiende el belga, habitador violento
de poca tierra, al mar y a ti robada (soneto IX, vv. 7-8).

Los holandeses, que por merced del mar pisan la tierra en unos andrajos de suelo que la hurtan por detrás de unos montones de arena que llaman diques, fugitivos a Dios en la fe y a su rey en el vasallaje, amasando su discordia en un comercio público, después de haberse, con el robo, constituido en libertad y soberanía delincuente y crecido en territorio por la traición bien armada y atenta y adquirido, con prósperos sucesos, opinión belicosa y caudal opulento [Quevedo, 2003b: 693-695; cuadro XXVIII].

Dio una tormenta en un puerto de Chile con un navío de holandeses que, por su sedición y robos, son propiamente dádiva de las borrascas y de los furores del viento [Quevedo, 2003b: 749; cuadro XXXVI].

Fuisteis sujetos al rey de España y, levantándoos con su patrimonio, os preciáis de rebeldes y queréis que nosotros, con necia confianza, seamos alimento a vuestra traición. Ni es verdad que nosotros somos vuestra semejanza, porque, conservándonos en la patria que nos dio naturaleza, defendemos lo que es nuestro; conservamos la libertad, no la hurtamos [Quevedo, 2003b: 755; cuadro XXXVI].

La metonimia *león* con la que se representa a Felipe IV en el segundo cuarteto, en referencia al animal heráldico de la Corona española, refuerza su caracterización como monarca poderoso y valiente, intensificada al confrontarlo con la cobardía mostrada por el león participante en la fiesta; asimismo, la perífrasis de carácter mitológico de los versos 5-6 con la que se designa al toro como encarnación de Júpiter, al igual que la de los versos 1-2, eleva el tono de la gesta y le da la dimensión mítica habitual en poemas de esta temática:

Sepa aquel animal que tuvo suerte
de ser disfraz a Júpiter severo,
que es el León de España el verdadero,
pues de África el cobarde se lo advierte (vv. 5-8).

Como es bien conocido, la identificación del monarca hispano, o de los españoles en general, con este animal, es constante en la literatura de los Siglos de Oro²³⁷ y se beneficia de las cualidades que tradicionalmente se le atribuyen en la heráldica y la emblemática, especialmente la valentía y la majestad. Así, en el capítulo V de su

²³⁶ Como señala Herrero García [1966: 436-453], los contemporáneos de Quevedo consideraban a los holandeses, fundamentalmente, como rebeldes, piratas y herejes.

²³⁷ Gállego [1972: 269] advierte: “Los escritores españoles del siglo de Oro van tomando tal costumbre de relacionar las palabras *león* y *español* que terminan pareciendo casi equivalentes”. Lope designa así a Felipe

Declaracion mystica de las Armas de España, invictamente belicosas, Juan de Caramuel y Lobkowitz explica la presencia del león en las armas de España y destaca, sobre todo, su amor a la patria y su audacia. La *Iconología* de Cesare Ripa, de gran difusión en Europa²³⁸, dejó asentado el simbolismo del león; Ripa lo emplea, entre otros, para ilustrar los conceptos de “Grandeza y Robustez del Ánimo” y de “Fortaleza”:

Se pinta de esta guisa, por cuanto ya decían los Egipcios que ningún otro animal cuadrúpedo puede superar al León en arrojo y valentía, siendo estimado este animal sobre todas sus propiedades naturales por la grandeza de su ánimo, en lo que a todos excede, exponiéndole a las mayores y más generosas empresas [Ripa, 1987, I: 468].

El color de su túnica, que a la piel del León se asemeja, significa que todo hombre que quiera basar su honor y nombradía en la virtud que decimos ha de comportarse, en la realización de sus actos y empresas, como el León, cosa que queda manifiesta en el color leonado. Se hace así por cuanto este animal, por su propio valor, siempre se expone a lo más grande y arriesgado, aborreciendo con ánimo desdeñoso las cosas bajas y viles, hasta el punto de que rehúsa ejercitar sus grandes fuerzas con quien en principio le resulte inferior de manera evidente [Ripa, 1987, I: 439].

Además de una afirmación del predominio de Felipe IV en Europa, la muerte del toro a manos del monarca se manifiesta desde el primer cuarteto como un castigo y un acto de justicia²³⁹. Quevedo insiste en estas ideas en la segunda mitad de la composición, matizándolas:

No castigó tu diestra la victoria,
ni dio satisfacción al vencimiento:
diste al uno consuelo, al otro gloria (vv. 9-12).

El escritor muestra aquí a Felipe IV ejerciendo lo que considera una de las principales obligaciones del monarca, impartir justicia²⁴⁰ siguiendo el ejemplo de Cristo, tal y como expone en *Política de Dios*:

IV en “Pidió prestado un día”: “Aquí el león de España,/ cuyo sagrado pie besan aquellos,/ que en bárbara campaña/ el África les dio soberbios cuellos” (vv. 187-190) [Lope de Vega: 2015].

²³⁸ Esta obra, cuya edición príncipe es de 1593, toma como fuentes no solo los autores clásicos, sino también la emblemática y la literatura de empresas y jeroglíficos. En España se conoció desde principios del siglo XVII e influyó en tratados como los de Juan de Butrón y Saavedra Fajardo; *vid.* Barja *et alii* [1987, I: 12-24].

²³⁹ No hay que olvidar que en su epístola al rey del *Anfiteatro*, Pellicer menciona, además de su grandeza, sus atributos como gobernante, entre los que se encuentra la justicia: “Viua V. M. lo que ha menester el Imperio que gouierna, para amparo de su estendida Monarquía, i aun para vanidad de sus Vassallos, que se precian de tener Señor que mirado a la luz de la Religión, del Zelo, de la Prudencia i la Iusticia, merecia tener por eleccion la Corona que posee por herencia” [Pellicer de Tovar, 1632: s. p.].

²⁴⁰ En el capítulo III de la Primera parte de *Política de Dios*, Quevedo la define de esta forma: “La justicia se muestra en la igualdad de los premios y los castigos, y en la distribución algunas veces se llama igualdad: es una constante y perpetua voluntad de dar a cada uno lo que le toca” [Quevedo, 2012b: 229]; para el papel de la justicia en esta obra pueden verse Bleznick [1955: 390-391] y Roncero [2000c: 27-28]. En el elogio de los

porque en los reyes las acciones de justicia son las de primera alabanza; y entre ellas serán las de mayor alabanza las de toda justicia, y ésta fue sola en la que él dijo que así convenía cumplir toda justicia. Y es de advertir que todo el oficio de los reyes es justicia [Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 508].

Además, el acto del rey se presenta aquí como una manifestación impecable de su ecuanimidad²⁴¹; al igual que en *Grandes anales*, Quevedo caracteriza a Felipe IV como un rey que sabe ser justiciero, pero que pone en práctica una justicia que no es vengativa²⁴².

A pesar de que no puede hablarse de una influencia de Marcial, en esta composición Quevedo sigue su ejemplo al elogiar una virtud fundamental en el gobernante a partir de un festejo. En *Liber de Spectaculis* 20 y 29, una lucha de gladiadores pone de relieve la justicia equilibrada de Tito²⁴³, y el epigrama I, 104, dedicado a un espectáculo de fieras, la clemencia de Domiciano.

El soneto VI, “Llueven calladas aguas en vellones”, sí tiene como fuente directa a Marcial, como indica González de Salas en su anotación: “Es imitación de Martial, lib. 4, epigr. 3”²⁴⁴. Dicho epigrama fue escrito con ocasión de un espectáculo circense al que asistió el emperador Domiciano²⁴⁵. Quevedo tuvo un conocimiento temprano y amplio del poeta latino²⁴⁶: por ejemplo, “Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido”, uno de los sonetos que publicó en *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605, aprobación de 1603), es una

gobernantes, Quevedo recurre con frecuencia a la alabanza de su condición de justos; así, en *El chitón de las trabillas*, dice de Felipe IV: “¿Qué gruñes teniendo un rey generoso, justo, clemente, magnánimo, humanísimo, barato, desembarazado, celoso, católico, padre de sus vasallos y defensor de sus confederados?” [Quevedo, 2005c: 239].

²⁴¹ Composiciones del *Anfiteatro* como las de Luis Ximénez de Lara (epigrama XXIII), Francisco de Macedo (XLVIII) y Antonio de Herrera (XLIX) tratan también el tema de la justicia, con diversos matices.

²⁴² Peraita [1997: 137] señala que en esta obra, al tratar el castigo aplicado a Rodrigo Calderón, “Quevedo construye en torno a Felipe IV una imagen perfectamente equilibrada de rey justiciero [...]. Los *GA* resaltan el celo pero también la inspiración con que aplica personalmente la justicia el rey, quien ni es benigno, ni clemente en demasía, pero rechaza la «venganza justiciera» (curioso oximoron)”. Cabe destacar que el león, que se emplea en el soneto XII como metonimia por Felipe IV, era también considerado al mismo tiempo representación de la clemencia y del castigo; así lo indica Jayme Saporiti en una de las empresas de *La sombra de las heroicas hazañas, antigua nobleza, y famosísimo gobierno del Ill^{mo} y Ex^{mo} Señor, Don Pedro Giron*: “Y si el leon alguna vez fue Hieroglyfico de la clemencia, como dixo / Ovidio [...]. Y si alguna vez del castigo, como refiere Eliano [...]. Vuestra Excelencia es / no menos Principe clemente, que justo, en perdonar, y castigar / a quien lo merece [Saporiti, 1990: 1234].

²⁴³ Véase Sullivan [1991: 9].

²⁴⁴ Aunque, según puede verse, González de Salas afirma que todo el poema sigue a Marcial, Blecua [1969-1981, I: 420] indica que el parecido entre ambas composiciones se limita a los versos iniciales. Candelas Colodrón [1999: 73-74] propone una reflexión acerca de lo que significaba en el siglo XVII el término *imitación* y advierte que, aunque el vínculo formal se restringe a ese fragmento, Quevedo adapta el suceso tratado por Marcial a una experiencia similar. Chiappini [1997: 20-28] considera que Quevedo lleva a cabo una lectura profunda del epigrama latino y establece una comparación entre ambos textos.

²⁴⁵ “Aspice quam densum tacitarum uellus aquarum/ defluat in uoltus Caesaris inque sinus./ Indulget tamen ille Ioui, nec uertice moto/ concretas pigro frigore ridet aquas,/ sidus Hyperborei solitus lassare Bootae/ et madidis Helicen dissimulare comis./ Quis siccis lasciuit aquis et ab aethere ludit?/ Suspicio has pueri Caesaris esse niues” [Marcial, 1969-1973].

²⁴⁶ *Vid.* Candelas Colodrón [1999: 59-60] y Chiappini [1997: 11-20].

adaptación de este; asimismo, incluye frecuentes citas en sus obras en prosa²⁴⁷, y González de Salas apunta en numerosas ocasiones a Marcial como fuente de sus poemas.

Al recrear los versos del epigrama en su soneto, Quevedo establece una relación entre los espectáculos de la Roma imperial y el acto cortesano, lo que lo ennoblece e, implícitamente, identifica a Felipe IV con Domiciano²⁴⁸. En ambas composiciones, la descripción de las condiciones climáticas va más allá de lo anecdótico, pues se emplea para la *laudatio*, aunque acomodándose a las diferencias entre los sucesos recreados: en el texto de Marcial, la referencia a la nieve que cae sobre el emperador propicia la alabanza de la *fortitudo* de este, acostumbrado a la dureza de las campañas militares²⁴⁹; en el soneto de Quevedo, que presenta al monarca español viendo el espectáculo, sirve en primer término para realzar mediante contraste tanto a Felipe IV como a los participantes en el festejo, como ya se ha señalado²⁵⁰.

²⁴⁷ Entre otras, en la dedicatoria a Olivares que precede a la edición de las *Obras propias y traducciones latinas de fray Luis de León*, en *Memorial por el patronato de Santiago, Providencia de Dios, o La constancia y paciencia del santo Job*.

²⁴⁸ Debe tenerse en cuenta que no solo la conexión entre los festejos españoles y los romanos es una idea constante en el siglo XVII, también lo es la equiparación entre Madrid, capital del Imperio español, y Roma. Así, como destacan Ettinghausen y Borrego [2001: 91-92], Andrés de Almansa y Mendoza establece una comparación entre ambas ciudades al inicio de la relación en la que describe la corrida de toros ofrecida al príncipe de Gales el 4 de mayo de 1623: “La comparación se hace señalando primero las principales características de Roma. Ésta era silla del Imperio, asiento de la religión, lugar donde se concentraba el erario público y era también quien daba reyes y leyes al orbe. Pero Madrid tiene tantos o más méritos. Madrid, en lugar de los Césares romanos, tiene sus Filipos; los límites del imperio romano no llegaron a tres partes del mundo, mientras que los del español van de Aries a los Pecos; aunque Madrid no es el asiento de la religión, es su basa, es erario y cabeza de ciento veinte erarios y sus armas han dado leyes e imperios. Igualmente imita Madrid el anfiteatro romano con sus juegos de armas y toros”. Acerca de esto último, nota Almansa y Mendoza: “A la grandeza de la asistencia de su alteza en estos reinos ha hecho vuestra señoría, a imitación de los romanos, el anfiteatro de las fieras y gladiadores en el ejercicio y juego de las armas y en los toros” [Almansa y Mendoza, 2001: 359]. Tampoco hay que olvidar que, según ponen de relieve Brown y Elliott [1981: 61], el palacio del Buen Retiro fue concebido específicamente a imitación de las villas romanas.

²⁴⁹ El elogio de la resistencia física del gobernante es un tópico encomiástico. Claudiano recurre a él en muchas de sus composiciones. Por ejemplo, en *De consulatu Stilichonis* 1, dice de este personaje: *quotiens sub pelliibus egit/ Edonas hiemes et tardi flabra Bootae/ sub divo Riphaca tulit!/ cumque igne propinquo/ frigora vix ferrent alii, tunc iste rigentem/ Danuvium calcabat eques nivibusque profundum/ scandeat cristatus Athon lateque corusco/ curvatas glacie silvas umbone ruebat./ nunc prope Cimmerici tendebat litora Ponti./ nunc dabat hibernum Rhodope nimbosa cubile*” (122-130) [Claudiano, 1963, I]. *Vid.* también *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (vv. 39-50), *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* (vv. 24-40) y *De bello Gothico* (vv. 319-363). Quevedo emplea el tópico en la dedicatoria a Felipe IV de la Primera parte de *Política de Dios*: “pues ni la edad ni la sucesión tan recién nacida y tan deseada le ha entretenido los pasos que por las nieves y lluvias le han llevado, con salud aventurada, a solicitar el bien de sus reinos, la unión de sus estados y la medicina a muchas dolencias” [Quevedo, 2012b: 211]. También en una carta escrita al marqués de Velada y San Román en febrero de 1624, relatando el viaje del rey a Andalucía: “Su Majestad se ha mostrado con tal valentía y valor, arrastrando a todos, sin recelar los peores temporales del mundo: presagios son de grandes cosas, y su robustez puede ser amenaza de todas naciones” [Quevedo, 1946: 117; carta LXIX].

²⁵⁰ Puede verse cómo se destaca la contraposición entre la frialdad del clima y el ardor de los festejantes en relaciones de sucesos que se ocupan celebraciones similares, como las que tuvieron lugar por la elección del Rey de Romanos y la visita de la princesa de Cariñano: “Jueves 18. En la plaza dentro del Buen Retiro hubo toros, no habiendo Madama hasta entonces visto este género de espectáculo, y si bien en este tiempo hacía

En los dos primeros versos (“Llueven calladas aguas en vellones/ blancos las nubes mudas”, vv. 1-2), Quevedo explica la nevada a través de metáforas, sinestesias y personificaciones que transmiten sensaciones cromáticas e inciden en el silencio reinante²⁵¹ y prolonga las referencias atmosféricas al verso siguiente, con lo que la blancura de la nieve se contrapone a la oscuridad del día (“sombra fría”). Al insertar en este contexto la figura del rey, metaforizado en sol, con las implicaciones políticas y religiosas asociadas a esta imagen desde la Antigüedad, y resaltar la “majestad” que el monarca infunde al día con su mera presencia, Felipe IV adquiere una condición semidivina que posiblemente hizo innecesario que Quevedo recurriera a incluir elementos mitológicos en el poema. Si en el epigrama latino Marcial hace un llamamiento para contemplar al emperador, en el soneto es el propio día el que observa a Felipe IV, quien se convierte así el centro de interés a pesar de su condición de espectador: “pasa el día,/ mas no sin majestad, en sombra fría,/ y mira el sol, que esconde, en los balcones” (vv. 2-4).

Las estrofas centrales del soneto se ocupan de la fiesta en sí. Quevedo no la describe en detalle ni resalta la actuación de ningún noble en particular, sino que los evoca a través de una metonimia, “rejones”, que presenta ante el lector las armas empleadas por estos, procedimiento que repite en el verso final del poema. Destaca sobre todo el valor de los participantes, hombres y bestias —designados a través de la sinécdoque “corazones” (v. 5)²⁵²—, contraponiéndolo a la atmósfera invernal: su valentía, que califica con el epíteto “ardiente” (v. 6) contrasta con el frío, igual que la metáfora empleada en el verso 10 para describir el furor del toro, “ardiendo”, lo hace con la frente “humedecida” por la nieve (v. 9). Quevedo dedica el primer terceto a la descripción de este animal, al que designa con una perífrasis alusiva a su lugar de procedencia, algo muy habitual en los poemas de temática taurina, “El blasón de Jarama” (v. 9), que pone de relieve su origen hispano y su fiereza²⁵³. En su muerte llama la atención el elemento cromático, realizado por la hipálage

frío, no fue fría la fiesta, señalándose algunos caballeros que hicieron muy buenas suertes” [recogido en Rodríguez Villa, 1886: 103].

²⁵¹ Aunque mantiene la imagen de las aguas silenciosas y el término *vellus* (traducido en “vellones”), no sigue literalmente los versos de Marcial: junto al verbo *llover*, en función transitiva, cabe señalar el adjetivo “blancos”, perteneciente al campo semántico del color, así como la personificación “nubes mudas”, en consonancia con “calladas aguas”, lo que se resalta a través del quiasmo.

²⁵² Chiappini [1997: 27] observa: “nessuna perífrasi, nessuna alternativa figurale, ma proprio i nudi cuori che, a loro volta, rappresentano il coraggio allo stato puro; in senso primario, la parte più nobile e quintessenziata dell’ anima ispanica”.

²⁵³ En muchas composiciones publicadas en el *Anfiteatro de Felipe el Grande* se encuentran referencias similares; *vid.* García Moratino [1999: 362-363]. Según *Autoridades*, el adjetivo *xarameño* “se aplica a los toros, que se crían en las riberas de Xarama, celebrados por su viveza, y ligereza”. En cuanto al término *blasón*, este diccionario recoge ya su uso literario: “Significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria”.

(“en sangre vierte la purpúrea vida”), frente a la blancura de los copos de nieve a la que se refieren los versos iniciales.

No admiten el invierno corazones
asistidos de ardiente valentía:
que influye la española monarquía
fuerza igualmente en toros y rejonos.
El blasón de Jarama, humedecida,
y ardiendo, la ancha frente en torva saña,
en sangre vierte la purpúrea vida (vv. 5-11)

La valentía de los españoles era una idea ampliamente extendida entre estos en el siglo XVII [Herrero García, 1966: 61-63]. Quevedo exalta su arrojo y belicosidad en obras como *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* [Quevedo, 2005g: 491-492] o *España defendida y los tiempos de ahora* [Quevedo, 2018e: 166-167] apoyándose en fuentes clásicas. No es extraño que en composiciones poéticas que tienen como objeto espectáculos cortesanos se recuerde este rasgo hispano, pues eran considerados ejercicios similares a la guerra²⁵⁴. En el prólogo “Al que leyere” de su tratado *Ejercicios de la gineta*, Gregorio de Tapia y Salcedo presenta la fiesta taurina como una manifestación de la bizarría que caracteriza al pueblo español:

El lidiar los Toros, ya se ve que es tan encarecida demostracion del valor de los Españoles, como inimitable de las Naciones Estrañas, pues estan negadas de tan insignes fiestas [Tapia y Salcedo, 1643: s. p.].

Por su parte, Pellicer afirma en la “Noticia del Espectaculo de las Fieras” del *Anfiteatro*:

Que este felicissimo Clima aun hasta sus Brutos cria belicosos, influyendo en la parte del valor igualmente en lo irracional, que en lo racional [Pellicer de Tovar, 1632: 6v]²⁵⁵.

²⁵⁴ Bocángel se refiere así a un lidiador en un romance: “Valiente eres, español,/ a cuyo lidiar valiente/ primero que los combates/ madrugaron los laureles” (vv. 1-4) [Bocángel, 1985].

²⁵⁵ La misma idea aparece en uno de los romances que Pellicer publica en esta obra, el III, “Ya, Gran Felipe, el Acierto”: “Como influye, aun el los Brutos/ Nuestro Clima, el Orbe juzgue,/ I si son a Hombres i a Fieras/ Los ardimientos comunes” (vv. 157-160). Las corridas de toros eran consideradas especialmente adecuadas al clima español. Así se indica, por ejemplo, en el *Discvrso segvundo de las fiestas que la magestad Catolica del Rey nuestro Señor celebrò en el Real Retiro a las felicissimas nuevas de la eleccion y Coronacion de Rey de Romanos en los Reyes de Vngria y Boemia de diez dias continuos*: “Es el accion de correr toros en España, tan hijo mayor de sus festejos, que aunque otros excedan en nouedad y grandeza, otros en inuentia de ingenio, ninguno le iguala con tanta predominacion; por ajustarse mas a lo alentado y bizarro de su clima, y porque son burlas tan veras, que se han dado por desatendidas las demas naciones de vsarlas” (f. 162v).

Quevedo atribuye a la influencia de Felipe IV, y no al clima, la bravura y fuerza de los caballeros y toros, con lo que también adjudica indirectamente dichas cualidades a este. Resulta significativo que el escritor designe en estas estrofas al rey a través de una metonimia, “la española monarquía” (v. 7), en la que este se sustituye por su dominio. Así hace hincapié en que es la propia Corona hispana, no solo un determinado monarca, la depositaria de la grandeza²⁵⁶. Asimismo, en el verso 12 lo denomina “grande rey de España”, con lo que hace una referencia precisa al reino que Felipe IV gobierna y al que pertenecen los participantes en la fiesta, tanto humanos como animales.

La última estrofa enlaza con la primera, al retomar la nevada y la oscuridad predominante. Si en el primer cuarteto se establecía un contraste entre la blancura de la nieve y lo sombrío del día, aquí Quevedo recurre a una paradoja: “la tempestad, en nieve obscurecida” (v. 13). Por otra parte, la alusión al ruido a través del verbo *aplaudir* (v. 14) se contrapone al silencioso caer de los copos de nieve en los versos 1-2. Mientras que el epigrama de Marcial termina con un recuerdo afectuoso al hijo fallecido de Domiciano, Quevedo refuerza en el último terceto el encomio de los intervinientes en el festejo, pero, sobre todo, de su espectador, el rey español. Si los elementos ofrecen su homenaje a lo sucedido en la plaza se debe a que desean mostrar su respeto y su sumisión a Felipe IV a través de una acción que es presentada como una alabanza al monarca:

Y lisonjera²⁵⁷ al grande rey de España,
la tempestad, en nieve obscurecida,
aplaudió al brazo, al fresno y a la caña (vv. 12-14).

La idea de que la naturaleza está bajo el dominio del gobernante y sirve a sus designios entronca con la tradición encomiástica grecolatina, según se puede comprobar en los discursos laudatorios dedicados a los emperadores²⁵⁸. Por otra parte, aunque Marcial no recurre a este tópico en el epigrama IV, 3, en algunas de sus composiciones elogia al

²⁵⁶ Por el contrario, Molho [1993] interpreta el soneto como una crítica a Felipe IV y una denuncia de la situación política española.

²⁵⁷ Aunque “lisonjera” es un adjetivo derivado de *lisonja*, ‘adulación’, no tiene aquí un valor peyorativo, ya que Quevedo lo emplea con el sentido etimológico de ‘alabanza’, como en el soneto “Más de bronce será que tu figura”: “Dura vida con mano lisonjera/ te dio en Florencia artífice ingenioso” (vv. 9-10).

²⁵⁸ Así lo indican, respecto a los *Panegyrici latini*, Pichon [1906: 62-63] y Maguinness [1932: 52-53]. Confróntese, por ejemplo, Nazario, *Panegyricus Constantino Augusto dictus* XXXII, 6: “Et nondum satis tempestiuo mari affuerunt tamen nauigantibus felices aurae et fluctus secundi beatissimamque uictoriam ipsa etiam elementa iuuerunt”; asimismo *Incerti panegyricus Constantio Caesari dictus* VII, 3 y XV, 1; Latinio Pacato Drepanio, *Panegyricus Theodosio Augusto dictus* XXXIV, 4; Mamertino, *Panegyricus Maximiano Augusto dictus* 12, 3-8; o *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d. C.) XVIII, 1-2. Claudiano también lo emplea, como puede observarse en *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (vv. 122-125) [Claudiano, 1963, I].

emperador relatando cómo los animales, e incluso la naturaleza, reconocen su divinidad y poder, dando lugar a hechos prodigiosos²⁵⁹.

Por lo tanto, aunque el soneto VI no está dedicado específicamente a Felipe IV, Quevedo exalta su figura a lo largo de toda la composición, pero trasciende también esta finalidad para celebrar la pujanza tanto de la monarquía como del pueblo hispano. El predominio de los contrastes, de acuerdo con el gusto conceptista, se pone en este caso al servicio de la intención laudatoria. El poema cumple, pues, una función propagandística similar a la que tenían los propios espectáculos. La vinculación directa con Marcial y el empleo de tópicos encomiásticos no solo evidencian la erudición de Quevedo, sino que relacionan el poema con la literatura latina y con la visión del gobernante propia de esta, en una muestra más de la aplicación de los tópicos epidícticos al pensamiento político de este autor.

El soneto XIX, “Aquella frente augusta que corona”, se centra por completo en la persona de Felipe IV para resaltar, a través de su actuación en el juego de cañas con el que se inauguró el palacio del Buen Retiro, su calidad de monarca poderoso y personaje casi mítico. Además de atribuir los rasgos luminosos al monarca y caracterizarlo como ser semidivino (vv. 5-11), el escritor pone de relieve su superioridad tanto por su poder político como por sus cualidades físicas, como corresponde a un gobernante ideal.

Precisamente, la composición se abre exaltando la extensión de los dominios del rey español:

Aquella frente augusta que corona
cuanto el mar cerca, cuanto el sol abriga
(pues lo que no gobierna lo castiga
Dios con no sujetarlo a su persona) (vv. 1-4).

Una formulación hiperbólica similar aparece en la silva dedicada a la jura del príncipe Baltasar Carlos:

Entonces tú, monarca, que coronas
con dos mundos apenas las dos sienas;
tú, que haces gemir las cinco zonas,
para ceñir los reinos que mantienes;
tú, que con golfos tuyos aprisionas
las invidias del mar, y los desdenes [Estrofa IV, vv. 25-30]²⁶⁰.

²⁵⁹ En *Liber de Spectaculis* 17 un elefante se postra ante él; en *Liber de Spectaculis* 30 o en *Epigrammaton Liber* 1, 6 y 1, 14, los animales del circo protagonizan sucesos portentosos en su presencia. También en *Liber de Spectaculis* 25 las aguas obedecen al emperador, y en *Epigrammaton Liber* XIII, 127, el invierno le ofrece rosas. Vid. Laurens [1965: 329-330] y Sullivan [1991: 9-10].

La idea de que los territorios de un gobernante abarcan prácticamente la extensión de la esfera terrestre es una hipérbole característica de los encomios desde la época clásica²⁶¹, que se mantiene en los del Siglo de Oro²⁶². Quevedo la repite con diferentes formulaciones dentro de su obra en prosa en relación con Felipe IV, lo que se adecua a la imagen que se pretendió proyectar de este monarca: a partir de 1625 recibió oficialmente el título de Felipe “el Grande”²⁶³, que hacía referencia tanto a su superioridad en el terreno militar, en el que triunfaba en la defensa del más amplio imperio existente en el mundo, como en las artes de la paz. Asimismo, debe tenerse en cuenta que era conocido como “el rey Planeta”, el gobernante cuyos rayos se extendían hasta los últimos confines de la tierra.

En el capítulo III de la Segunda parte de *Política de Dios*, dice de él: “La monarquía de vuestra majestad ni el día ni la noche la limitan: el sol se pone viéndola y viéndola nace en el Nuevo Mundo” [Quevedo, 2012b: 370] y en el capítulo XXIV lo denomina “monarca de los dos mundos, invencible, magnánimo y siempre agosto” [Quevedo, 2012b: 606]. El

²⁶⁰ Se trata de un atributo divino, como también destacan Arellano y Roncero [2001a: 161]. Quevedo menciona las barreras que Dios pone al mar en varias composiciones de la musa *Polimnia* donde desarrolla el tópico del navegante errado: “La voluntad de Dios por grillos tienes./ y ley de arena tu coraje humilla./ y, por besarla, llegas a la orilla, mar obediente a fuerza de vaivenes./ Con tu soberbia undosa te detienes/ en la humildad, bastante a resistilla;/ a tu saña tu cárcel maravilla./ rica, por nuestro mal, de nuestros bienes” (vv. 1-8). También en: “Tuvo enojado el alto mar de España/ apenas, Fabio, por orilla al cielo;/ la ley de arena, que defiende al suelo,/ ofensas receló de tanta saña” (vv. 1-4) [citamos por Rey, 1999a: 228]. Asimismo aparece en *Que hay Dios y providencia divina* [Quevedo, 2018c: 587-588] y *La constancia y paciencia del santo Job* [Quevedo, 2018a: 350-352]. Para Claudiano, *In Rufinum* I, 19 y el *Libro de Job* como fuentes de Quevedo, *vid.* Rey [1999a: 229] y Martinengo [2000: 225-227].

²⁶¹ Claudiano, en *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti*, predice: “vestri iuris erit, quidquid complectitur axis” (v. 209) y, en *De consulatu Stilichonis* II, afirma acerca de la herencia que dejará este personaje: “at Stilicho non divitias auri que relictum/ pondus, sed geminos axes tantumque reservat/ depositum teneris, quantum sol igneus ambit” (vv. 58-60) [Claudio, 1963, I]. *Vid.* también *De raptu Proserpinae* II (vv. 294-299).

²⁶² Aldana lo emplea en un soneto a Felipe II, relacionando el tópico con la idea de la monarquía universal a la que el rey de España está destinado por Dios. “Desde la eternidad, antes que el cielo/ amaneciese al mundo el primer día,/ nombrado, ¡oh gran Felipe! Dios te había/ por rey universal de todo el suelo” (vv. 1-4); asimismo, en el soneto dedicado a la reina Ana, su esposa, “Puso el Señor del cielo en vuestra cara”, lo vincula al elogio petrarquista de la belleza de la dama: “En veros, la razón distinta y clara/ se ve, que fue decreto alto y divino/ reina ser vos del ártico al austrino/ y mucho más, si el sol más rodeara” (vv. 5-8) [Aldana, 1985]. En el soneto “Vencidas de los montes Marianos”, en el que identifica a Felipe III con el ave fénix, Góngora hace así referencia a la extensión de los territorios que este posee: “¿Qué mucho, si el Oriente es, cuando vuela, / una ala suya, y otra el Occidente?” (vv. 13-14) [Góngora, 1969]. Es habitual en los textos del *Anfiteatro de Felipe el Grande*, como en el epigrama VIII, de Lope de Vega, “Desprecia inuicto, ¡ formidable espanta”: “Quando el Planeta, cuya sacra planta/ Besan dos Mundos, con marcial decoro” (vv. 5-6) [Pellicer de Tovar, 1632]. También se recurre a la hipérbole para encarecer la magnitud de las victorias de un militar, lo que da lugar a un tópico similar. Por ejemplo, Góngora, para indicar que la defensa victoriosa de la religión que realiza Felipe III tiene lugar en los dos hemisferios, lo expresa de esta manera en el soneto “Esta de flores, cuando no divina”: “del mayor Rey, cuya invencible espada,/ en cuanto Febo dora o Cintia argenta,/ trompa es siempre gloriosa de su hijo” (vv. 12-14) [Góngora, 1969]. Asimismo, en las *Notas al Panegírico del Señor Marqués de Montalbán*, Trillo explica que el personaje elogiado será venerado por “dilatarse sus victorias aun más allá de los límites del mundo” [Trillo y Figueroa, 1951: 371].

²⁶³ *Vid.* Elliott [1990a: 258-250] y Brown y Elliott [1981: 28-32].

discurso de los holandeses a los indios de Chile en el cuadro XXXVI de *La Fortuna con seso* sigue esta línea, y lo mismo el poema “Contando estaba las cañas”:

Fuimos, pocos años ha, vasallos y patrimonio del grande monarca de las Españas y Nuevo Mundo, donde sola vuestra valentía se ve fuera del cerco de su corona, que compite por todas partes con el que el da el sol a la tierra [Quevedo, 2003b: 751].

Helo, helo por do viene
quien no cabe en cuanta tierra
del sol registra la fuga,
del mar fatiga la fuerza (vv. 121-124).

El texto del soneto XIX presenta coincidencias, en muchos casos literales, con otros escritos de Quevedo acerca de Felipe IV que desarrollan la idea hiperbólica de que los territorios no pertenecientes a este rey son desafortunados, o de que directamente sufren el castigo divino²⁶⁴:

Si lo poco que del mundo no le obedece fuere dichoso será suyo; y si tuviere seso la fortuna, se sosegara a sus pies [*Grandes anales de quince días*, Quevedo, 2005b: 112].

Haga Dios a vuestra majestad señor y padre de los reinos, que castiga con que no lo sea [“Dedicatoria” a Felipe IV de Primera parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 211]²⁶⁵.

Mucho debe vuestra majestad a la misericordia de Dios, que ha juntado tan distantes orbes para ceñir en majestad incomparable su cabello, dejando fuera de su obediencia los que castiga. Y cuando el sol, en cuanto camina con las horas, no da paso donde vos no dominéis, la noche en el mundo opuesto no mira con el desvelo de las estrellas mar ni tierra que no sea vuestro [*Execración por la fe católica*, Quevedo, 2015b: 314].

Hágale el cielo monarca
de aquellas partes adversas
que castiga riguroso
con sólo que no lo sea [“Contando estaba las cañas” (vv. 209-212)].

Asimismo, Quevedo se expresa de manera similar al inicio de *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*:

²⁶⁴ Vid. Fernández Mosquera [1994: 54-55; 2005: 62-63], quien al abordar la reescritura e intertextualidad en la obra de Quevedo resalta las similitudes entre el soneto XIX de *Clío* y el pasaje de *Execración por la fe católica* abajo citado, llama también la atención acerca del especial tono hiperbólico que el escritor confiere en estos dos textos a la habitual metáfora de Felipe IV como “rey Planeta”.

²⁶⁵ Aunque en la “Dedicatoria” a Felipe III de *España defendida y los tiempos de ahora* Quevedo expresa también el deseo de que este monarca alcance el dominio universal, falta el matiz que incluye en los textos dedicados a su sucesor: “Dios dé a Vuestra Majestad la vida que sus vasallos hemos menester, y al mundo todo por señor a Vuestra Majestad” [Quevedo, 2018c: 41].

Dios nuestro Señor dio a vuestra majestad en una corona más reinos e imperios que a otros monarcas vasallos, con tal calidad que castiga a los que no lo son con que lo sean [Quevedo, 2005g: 483].

Según se desprende del soneto XIX y de varios de estos pasajes, y tal como se indica con frecuencia en *Política de Dios*²⁶⁶, es la divinidad quien ha otorgado al rey español sus extensas posesiones. Por lo tanto, en el poema de *Clio*, Felipe IV adquiere un carácter cristiano y sagrado que se une a la dimensión mitológica y pagana desarrollada en las siguientes estrofas. La aseveración de que los dominios del monarca comprenden la totalidad de la tierra es también la manifestación literaria de una idea propia de la teoría política del siglo XVI que se prolongó al XVII, la de la monarquía universal a la que la Corona española estaría abocada por ser la defensora legítima de la verdadera fe²⁶⁷.

Al elaborar el elogio de la figura de Felipe IV en el soneto, Quevedo no solo destaca su grandeza, reflejada en la amplitud de sus posesiones —que demuestra su preeminencia sobre cualquier otro monarca— y en su capacidad de imponerse al propio curso de la naturaleza y al sol —lo que lo convierte en un ser semidivino—; puesto que la composición conmemora un festejo caballeresco, también se alaban las cualidades físicas del rey. El Buen Retiro se concibió como escenario de celebraciones cortesanas y para que la nobleza diera pruebas de su preparación física, necesaria para la vida marcial, a través de esos divertimentos. En la inauguración del palacio, además de este juego de cañas, en que participaron tanto el rey como Olivares, hubo asimismo una corrida de toros en la que tomaron parte ocho nobles. Como indican Brown y Elliott [1981: 74]: “La elección de juegos de destreza física dirigidos por el propio rey tal vez fuera una manera de subrayar una de las funciones programáticas del nuevo edificio”.

Desde la época renacentista, un tópico del encomio de nobles y monarcas consiste en alabar su dominio tanto de las armas como de las letras, con lo que frecuentemente se identifica al *laudandus* con el dios Marte, arquetipo de la guerra, y con Apolo o Febo, por considerarse a estas divinidades paganas una representación simbólica de las artes²⁶⁸.

²⁶⁶ Ya la “Dedicatoria” al monarca con que se abre la Primera parte de *Política de Dios* alude a esto: “Tiene vuestra majestad de Dios tantos y tan grandes reinos, que sólo de su boca y acciones, y de los que le imitaron, puede tomar modo de gobernar con acierto y providencia” [Quevedo, 2012b: 209]. Vivar [2002: 138-140] hace hincapié en la unión de la imagen de “rey Planeta” y “rey católico” en Felipe IV, y afirma respecto al soneto XIX de *Clio*: “para divinizar la grandeza imperial del rey, Dios participa en su favor y, para manifestar las diferencias respecto a otros reyes, es también Dios quien castiga a los que no son gobernados por el rey español, que serían, como cabe esperar, los no-cristianos o aquellos que tienen alguna mancha de herejía”.

²⁶⁷ Vid. Riandière La Roche [1992: 123].

²⁶⁸ Por ejemplo, en la égloga II de Garcilaso se aplican a don Fadrique de Toledo: “al hijo que mostraba acá en la tierra/ ser otro Marte en guerra, en corte Febo” (vv. 1189-1190) [Garcilaso de la Vega, 1987]. Para los mitos mencionados como símbolo de las cualidades que se han señalado, puede consultarse Romojaro [1998:

Puesto que la actividad lúdica que se describe en el soneto XIX es puramente física y considerada próxima a la bélica, Quevedo no trata la segunda de las ideas mencionadas. Sin embargo, no solo se centra en lo relativo a la milicia, sino que encarece en conjunto el aspecto externo de Felipe IV:

Correr galán y fulminar valiente
pudo; la caña en él ser flecha y rayo (vv. 12-13).

Puesto que se trata del soberano, Felipe IV es asimilado a la figura de Júpiter antes que a la de Marte, con lo que además de resaltar sus cualidades para la guerra, también se hace hincapié en su poder. El verbo “fulminar”, unido al adjetivo “valiente”, y la metáfora “rayo” referida a su caña apuntan a la identificación del monarca con la divinidad suprema. Sin embargo, existe otra correspondencia dentro de estos versos entre los términos “galán”²⁶⁹ y “flecha”, que alude al aspecto físico del monarca y lo relaciona con otra figura de la mitología, Cupido, dios del amor. Se ha comentado ya la importancia que Saavedra Fajardo da a que el gobernante cuide su apariencia con el fin de atraerse el amor de sus súbditos; este tratadista destaca asimismo lo conveniente de que sea hermoso:

La autoridad y reputación del príncipe nace de varias causas. Unas que pertenecen a su persona y otras a su Estado. Las que pertenecen a su persona, o son del cuerpo, o del ánimo. Del cuerpo, cuando es tan bien formado y dispuesto, que sustenta la majestad; si bien las virtudes del ánimo suelen suplir los defectos de la naturaleza [Saavedra Fajardo, 1999: 438; empresa 31].

63] y para el tópico de las armas y las letras, *vid.* Curtius [1981, I: 256-258]. Como Curtius [1981, I: 257] apunta: “En ningún lugar y ninguna época se ha realizado con tanto esplendor la fusión de la vida artística con la vida guerrera como en la literatura española del Siglo de Oro. Baste recordar a Garcilaso, a Cervantes, a Lope, a Calderón; todos ellos fueron poetas que a la vez prestaron servicios militares [...] se comprende, pues, que justamente la literatura española tratara muy a menudo el tema de las armas y las letras”. Dentro de *Clío*, el tópico se aplica al encomio del noble Luis Carrillo y Sotomayor en el soneto XXI “Ansí, sagrado mar, nunca te oprima”: “Ansí tu mudo pueblo esté seguro/ de la gula solícita, que ampares/ de Thetis al amante, al hijo nuevo:/ pues en su verde reino y golfo obscuro,/ don Luis la sirve, honrando largos mares,/ ya de Aquiles valiente, ya de Febo” (vv. 9-14). Quevedo introduce algunas variantes en el tópico, dada la condición del *laudandus*: le identifica con Aquiles, hijo de Tetis, en vez de hacer referencia a Marte por tratarse de un marino, mientras que, debido a su labor poética, se le califica de Febo, personaje a su vez también relacionado con la diosa del mar, ya que era uno de sus amantes. No hay que descartar tampoco que Quevedo tuviera en cuenta otro posible vínculo entre Apolo y el mar: en la literatura clásica a veces se representaba la escritura a través de metáforas náuticas como se puede observar en Horacio IV, 15 (vv. 1-4). Según resalta Martinengo [1997: 256-257], era poco frecuente considerar a Apolo pretendiente de Tetis, aunque aparece en algunos tratadistas. Quevedo lo aprovecha para intensificar el elogio de Carrillo.

²⁶⁹ Según Autoridades, *galán* es “el hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros, y airoso en el movimiento”. Elliott [1990a: 186] afirma: “La metamorfosis de Felipe, de príncipe torpe e ignorante en un esteta de real cuna y en modelo de gentileza, constituía un capítulo importante del programa de renovación de la grandeza de España que había trazado Olivares”.

Los etíopes y los indios (en algunas partes) eligen por rey al más hermoso, y las abejas a la más dispuesta y de más resplandeciente color. El vulgo juzga por la presencia las acciones, y piensa que es mejor príncipe el más hermoso [Saavedra Fajardo, 1999: 214; empresa 3].

Basta en él [en el príncipe] una graciosa armonía natural en sus partes, que descubra un ánimo bien dispuesto y varonil, a quien el arte dé movimiento y brío, porque sin él las acciones del príncipe serían torpes, y moverían el pueblo a risa y a desprecio [Saavedra Fajardo, 1999: 217; empresa 3].

Exhibir su pericia en los ejercicios caballerescos suponía una oportunidad de poner todo esto de manifiesto; también Pellicer de Tovar, en la epístola que dirige a Felipe IV en los preliminares del *Anfiteatro*, recurre a alabar sus cualidades físicas:

Viva V. M. lo que ha menester el Imperio que gobierna [j]. Señor que mirado a la luz de la Religion, del Zelo, de la Prudencia i la Iusticia, merecia tener por eleccion la Corona que posee por herencia, esmaltando estas Virtudes dela alma con tantas Perfecciones del cuerpo en la noticia que de las Artes liberales alcança V. M i en la agilidad y destreza que admiran todos, i estos Elogios celebran [Pellicer de Tovar, 1632: s. p.].

El cuerpo es uno de los aspectos que, desde la Antigüedad, los tratados de retórica aconsejan tratar dentro del género epidíctico. La hermosura del gobernante constituye, por lo tanto, un tópico en el panegírico de los reyes, según pone de relieve Curtius [1981, 1: 260-262]²⁷⁰. Quevedo recrea dicho motivo al identificar a Felipe IV con Cupido, puesto que no solo destaca su porte (“correr galán”) y hace referencia al amor del pueblo a través de la metáfora que relaciona la caña del juego con la flecha del dios; también alude a su belleza, ya que Cupido poseía esta cualidad²⁷¹. Los sentimientos que provoca en quien lo contempla, motivados por su hermosura y majestad, vuelven a mencionarse en la silva a la jura del príncipe Baltasar Carlos, en la que es identificado nuevamente con la divinidad del amor, aunque en este caso incluye también un matiz político:

Inundación de majestad vertiste,
tú, hermosamente presunción del fuego;
de los ojos de todos te vestiste,

²⁷⁰ En la descripción del *basilicos logos* o discurso imperial de su tratado segundo, Menandro solo aborda la belleza de la autoridad objeto del elogio cuando es un recién nacido o durante su juventud; sin embargo, tratadistas como el autor de la *Rhetorica ad Herennium* no indican ninguna limitación al tratar el aspecto físico e incluyen la belleza. En *Ad Herennium* III, VII, 14 se dice: “Deinde transire oportet ad corporis commoda: natura si sit dignitas atque forma, laudi fuisse eam, non quemadmodum ceteris detrimento atque dedecori” [Cicerón, 1964: 180].

²⁷¹ Góngora, en el poema que dedica al nacimiento del hijo del conde de Salinas, “Del león, que en la Silva apenas cabe”, compara al niño con Cupido a causa de su hermosura: “Cupido con dos soles, que hermoso / de ángel tiene lo que el otro de ave” (vv. 6-8) [Góngora, 1969].

pues los de todos te llevaste luego.
Con tantos ojos, pues, tu pueblo viste,
dulce deidad de Amor, pero no ciego (Estrofa XV, vv. 114-118).

En el verso final del soneto XIX hay una referencia a Lope de Vega y a los *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, poema que tiene como objeto el mismo acontecimiento que el soneto de Clío: “pudo Lope cantarle solamente”. Algunos de los tópicos encomiásticos recreados por Quevedo se encuentran también en la composición de este autor; Felipe IV es asimilado a Júpiter en el curso de su actuación en el juego de cañas: “y en la arena Marcial de la Palestra/ Júpiter Español los rayos muestra” (vv. 65-66) [Lope de Vega, 2015]. Lope destaca asimismo su belleza y pone de relieve a la par su apostura y sus aptitudes para la guerra:

Lo blanco, y encarnado
eran las hojas, con igual decoro,
de galán y soldado;
la majestad real, atomos de oro (vv. 79-82).

Quédese amor aparte,
pues que sin ser lisonja de las musas
ni dar el héroe al arte,
pueden correr por su valor difusas,
pues no hay gracia, no hay aire, no hay destreza
de que no le dotó naturaleza (vv. 235-240).

Alentado, valiente,
atento a su real naturaleza,
bizarro, indeficiente
igualó su poder con su destreza,
que cuando la virtud máxima crece,
de toda envidia y deslealtad carece (vv. 253-258) [Lope de Vega, 2015].

Pueden observarse también estos motivos en una de las relaciones escritas a raíz del mencionado festejo. En este texto se advierte, además, la voluntad de que el espectáculo fuera presenciado por los más importantes miembros de la corte:

Los días siguientes se celebraron en la plaza del palacio nuevo continuadas fiestas. La primera (a la que asistieron, además de la reina nuestra señora y sus damas, todos los Consejos) fue un juego de cañas, en que corrió su majestad *con la bazarria y el aire que suele*, favoreciéndolo aquel día el cielo, que fue muy apacible y sereno [Noticias de Madrid (1633), en Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba, pp. 477-480]²⁷².

²⁷² Citado en Granja [2001: 284]; lo resaltado en cursiva es nuestro. *Bizarria*, según *Autoridades*, es “generosidad de ánimo, gallardía, denuedo, lozanía y valor”, aunque “también significa lucimiento, esplendor

Quevedo recurre con frecuencia a la unión de ambas ideas en las composiciones que dedica a la actuación de Felipe IV en los entretenimientos cortesanos. Así ocurre en *El juego de cañas primero, por la venida del Príncipe de Gales*, “Yo, el otro juego de cañas”, donde identifica al monarca con las mismas deidades que en el soneto XIX:

Júpiter corrió con lanza;
con caña voló Amor,
cuando en la concha de Venus
se adargaba, Marte y Sol (vv. 41-44).

Y se encuentra asimismo en otros poemas de carácter burlesco de esta temática:

Acometió con valor,
retiróse con destreza;
ni hubo más toros ni cañas
que verle correr en ellas.
En sí agotó la alabanza,
y su garbo y su belleza
no dejaron bendición
a nadie que con él entra [“Contando estaba las cañas” (vv. 169-176)].

Cuando le vi con la lanza,
dije, sin poder valerme:
“Por el talle y por las armas
me has cautivado dos veces”.
Con ella pareció un Marte,
y cien mil Martes parece,
menos todo lo aciago,
y más todo lo que vence.
De blanco, encarnado y negro
el arco vistió celeste;
la flecha corrió, y el arco
Amor y flecha parece [“Una niña de lo caro” (vv. 137-148)].

Al igual que en estos textos, en los *Panegyrici latini* las referencias elogiosas a la apariencia externa del emperador se combinan con frecuencia con las alusiones a su destreza militar o audacia:

Pulchrum enim, di boni, et caeleste miraculum imperator adulescens, in quo illa quae iam summa est fortitudo adhuc tamen crescit, in quo hic fulgor oculorum, haec ueneranda pariter et grata maiestas praestringit simul et inuitat adspectus. Talem magnum illum regem, talem Thessalum uirum mente concipio, quorum summa uirtus pulchritudini coniuncta celebratur [Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus (310 d. C.) XVII, 1-2].

en el porte, adorno y gala, así en lo que mira a la persona, como de la familia y casa de uno”. Este diccionario también explica sobre *tener buen aire*: “se dice de aquel que se maneja con brío, garbo y gentileza, y que en los movimientos del cuerpo tiene proporción y gravedad: como es en el andar, danzar y otros ejercicios” (s. v. “aire”).

O digna imperatore nobilitas eius esse filium principem qui princeps esse debuerit, qui hunc Romani fastigii apicem non solum fortitudine atque sapientia, sed decore etiam corporis et dignitate potuerit acquare! Velut tua haec forma uenerabilis quam fortunae suae par est! Quam longe lateque conspicua commendat imperium! ut plane in ambiguo sit utrumne te magis nostris mentibus uirtus an obtutibus uultus insinuet [Latinio Pacato Drepanio, *Panegyricus Theodosio Augusto dictus* VI, 2].

Cabe destacar que, lo mismo que en el soneto XIX, Quevedo menciona en otros poemas de *Clío* juntamente la prestancia física y el aspecto marcial o grandeza militar del personaje que elogia. Así ocurre la mencionada silva a la jura del príncipe heredero, esta vez en relación con el infante don Carlos²⁷³:

Carlos en luz y, en el lugar, lucero,
resplandeciente precursor camina;
viene Adonis galán, Marte guerrero,
y a Venus dos congojas encamina;
va con susto la gala, del acero,
y menos resplandece que fulmina:
porque tu providencia, que le inflama,
le destina a los riesgos de la Fama (Estrofa XIV; vv. 105-110).

Su identificación con los dos amantes de Venus, Adonis, por su belleza, y Marte, por su belicosidad, refleja ambas ideas²⁷⁴; sin embargo, los versos 108-109, al destacar las armas que porta y asimilarlo con Júpiter, dejan claro que su aspecto principal es el militar.

Pero es en el soneto X, “Bien con argucia rara y generosa”, también consagrado a la figura de Felipe IV, en el que Quevedo se centra, de manera similar al XIX, en los temas que se acaban de examinar en este poema, dado que es muy probable que el retrato al que se dedica la composición, en el que el monarca aparece montado a caballo, blandiendo lanza y adarga, lo represente corriendo lanzas o participando en algún festejo caballeresco.

²⁷³ Se puede observar cómo Claudiano, en *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* une de forma parecida el porte militar y la belleza: “quis decor, incedis quotiens clipeatus et auro/ squameus et rutilus cristis et casside maior!/ sic, cum Thracia primum sudaret in hasta,/ flumina laverunt puerum Rhodopeia Martem” (vv. 523-526) [Claudio, 1963, I]. Como indican Arellano y Roncero [2001a: 166], Quevedo emplea en esta estrofa las comparaciones tópicas con Adonis y Marte y hace referencia a los amores de Venus con ambos personajes; asimismo, relaciona al infante con Júpiter, nuevamente a través del verbo *fulminar*. Es posible que la asimilación con la divinidad suprema dentro de esta composición tenga el objetivo de poner en evidencia la relación familiar entre Felipe IV y su hermano. Villamediana, en el soneto “Deste que con las ondas del cabello”, dedicado a uno de los infantes, recurre a la inversión de atributos: “si con ojos no Amor, deidad armada,/ Adonis belicoso, Marte bello” (vv. 3-4) [Villamediana, 1990].

²⁷⁴ La referencia a Marte y Adonis es un tópico. Según puede observarse, en el mencionado soneto de Villamediana “Deste que con las ondas del cabello” se invierten las cualidades de ambos: “Adonis belicoso, Marte bello” (v. 2). Fuera de la familia real, Quevedo recurre a una formulación similar de este lugar común en la silva a la hazaña naval del duque de Pastrana, “Esclarecidas señas da Fortuna”: “Y Tetis soberana,/ en cuyos labios nace la mañana,/ galán, os mira Febo;/ armado, os juzga Aquiles;/ gozando, en el esfuerzo y el semblante,/ hijo valiente, venturoso amante” (vv. 67-72). A diferencia del soneto XXI, la identificación del

Como es habitual, al analizar el poema de Quevedo debemos tener en cuenta que las composiciones poéticas que recrean retratos de hombres ilustres se complementan con dichas obras artísticas, pues, como ellas, ponen de relieve ante el mundo cómo la persona representada es poseedora de cualidades consideradas admirables y buscan suscitar el respeto.

Por lo tanto, aunque basándose, en este caso, en el retrato realizado por Díaz Morante, Quevedo enfatiza en el monarca algunos de los atributos que destaca en el soneto XIX. Lo elogia, pues, como un gobernante hermoso, valiente y de gran poder. Las referencias mitológicas son nuevamente empleadas aquí con esta finalidad: el término “lazos”, que remite a la técnica empleada por el calígrafo, evoca también uno de los tópicos de la poesía amorosa, la cárcel en la que el amante se ve atrapado²⁷⁵, y mediante esta metáfora se refleja no solo la perfección física de Felipe IV, a través de la alusión a Venus, sino que, gracias a la mención de Marte, se destaca implícitamente su valentía y espíritu militar, y de forma explícita su poder. Así se plasma en el primer terceto:

Propriamente retratan tu belleza
lazos, pues que son lazos tus facciones
a Venus, como a Marte tu grandeza (vv. 9-11)²⁷⁶.

Asimismo, Quevedo recrea aquí, modificándolo al aplicarlo al elogio del soberano, un tópico de origen clásico: el de la rivalidad entre Marte y Venus. Durante el Renacimiento, pintores como Mantegna o Botticelli y tratadistas platónicos atribuyeron al amor el poder de dominar a Marte, dios de la guerra, con lo que así se lograba la armonía²⁷⁷. En el soneto, es Felipe IV quien logra armonizar la belleza y la fuerza bélica, con lo que su figura se convierte en ejemplo de *discordia concors*.

laudandus con Febo no realiza por tratarse de un poeta, sino por su prestancia, uno de los rasgos propios de este dios; *vid.* Grimal [1965], s. v. Apolo.

²⁷⁵ Para esta metáfora en la poesía amorosa de Quevedo, *vid.* Fernández Mosquera [1999: 63-64]. Cabe asimismo recordar que en heráldica existía el llamado “lazo de amor”, según explica Cadenas y Vicent [1983]. Quevedo emplea la metáfora *lazo* en un contexto político y con un matiz negativo en *La caída para levantarse*: “desatad los lazos con que la hermosura de las mujeres obliga a los emperadores a que vayan presos de un ceño, y a que padezcan en un cabello señorío” [Quevedo, 2018d: 844]. Saavedra Fajardo también recurre a esta metáfora, aunque para aconsejar al gobernante benignidad para agradar al pueblo: “Los lazos de Adam, que dijo el profeta Oseas que atraían los corazones, son el trato humano y apacible” [Saavedra Fajardo, 1999: 495; empresa 39].

²⁷⁶ Según *Autoridades*, *grandeza* “significa también majestad, poder y soberanía”.

²⁷⁷ Lope de Vega lo recrea en una de sus comedias, *Las mujeres sin hombres*, en la que menciona además que el propio Apeles desarrolló el tema en su pintura: “Ya Apeles en una tabla/ pintó pisando el amor/ los libros y las espadas” [Lope de Vega, 2017: 796; acto III]. *Vid.* De Armas [1981: 721-722].

Aunque el segundo cuarteto, como el inicial, está centrado primordialmente en la habilidad del artista, las cualidades del monarca que se tratan en el primer terceto ya se anticipan brevemente en dicha estrofa:

Vive en imitación maravillosa,
grande Filipo, augusto tu semblante,
y labirinto mudo, si elegante,
la tinta anima en semejanza hermosa (vv. 5-8).

Según puede observarse, aquí figuran en orden inverso, ya que se menciona antes la grandeza que la apariencia física: “grande Filipo” (v. 6); “semejanza hermosa” (v. 8)²⁷⁸. De esta manera, Quevedo enfatiza ambos atributos. Sin embargo, el adjetivo “augusto”²⁷⁹, con el que se califica su rostro (v. 6), pone de manifiesto que el escritor está sobre todo interesado en destacar la superioridad de Felipe IV frente a cualquier otro gobernante; esto se corresponde con la inscripción que figura en la parte superior del dibujo, tal y como puede verse en la reproducción que Cotarelo y Mori [1916: 76] incluye en su diccionario: “Phelippe IIII. El Mayor Monarcha del Mundo”. Asimismo, al relacionarlo directamente con los emperadores romanos mediante este término, Quevedo favorece la introducción de las alusiones a la mitología clásica que figuran en el primer terceto.

La última estrofa del soneto se consagra ya directamente a glorificar el poderío militar del rey español, manteniendo la metáfora de los *lazos*:

Tus ejércitos, naves y legiones,
lazos son de tu inmensa fortaleza,
en que encierras los mares y naciones (vv. 12-14).

Al igual que en la estrofa inicial del soneto XIX, aquí se enfatiza mediante una hipérbole la extensión de las posesiones del monarca español, que comprenden tanto tierras

²⁷⁸ Si en los versos 7-8, si el laberinto de trazos con el que Díaz Morante recrea el rostro del monarca es considerado una “semejanza hermosa” se debe precisamente a la belleza que posee el modelo, que el retrato reproduce. La referencia al parecido que logra el artista es frecuente en los poemas dedicados a obras de arte, pues, como indica Francisco Pacheco en el capítulo VIII del libro tercero del *Arte de la pintura*: “Y acercándonos al modo de obrar (si no lo he pensado mal) á dos cosas se obliga el que retrata, que si cumple con ambas es digno de alabanza. La primera es á que el retrato sea muy parecido á su original, y este es el fin principal para que se hace y con que queda satisfecho el dueño. A esta se obligan buenos y malos pintores, y de no conseguirla no se ha hecho nada” [Pacheco, 1866, II: 132].

²⁷⁹ *Augusto*: “lo que es digno de veneración y obsequio: como cosa sagrada eminentemente grande, ilustre y soberana. Es voz puramente latina *Augustus*, que vale Santo y venerable [...] en lo profano se entiende el emperador; aunque después el uso la ha extendido a los reyes, y a otras cosas que son de superior lustre, magníficas y excelentes” [*Autoridades*].

como mares²⁸⁰. La mención explícita de los contingentes militares con los que cuenta Felipe IV pone de relieve en esta composición que su dominio del mundo y su fuerza²⁸¹ se sustentan en la potencia de estas.

Los dos sonetos de *Clío* de los que nos ocupamos coinciden asimismo en otro aspecto: en ambos la *laudatio* del monarca se acompaña del elogio de un personaje diferente. En el soneto X se trata del autor del retrato, el calígrafo Díaz Morante; en el XIX, del poeta Lope de Vega. La alabanza de Morante llama más la atención, pues abre la composición y se extiende a lo largo de los cuartetos, en los que se hace referencia a su técnica como dibujante. En el primero se destaca especialmente lo novedoso de su arte²⁸²:

Bien con argucia rara y generosa
de rasgos, vence el único Morante
los pinceles de Apeles y Timante;
bien vuela así su pluma victoriosa (vv. 1-4).

Quevedo pone en evidencia la excepcionalidad de su obra a través del adjetivo “único”²⁸³ con el que califica a Díaz Morante, así como mediante el término que emplea

²⁸⁰ Roncero [2000b: 256] recuerda que los territorios del Imperio español abarcaban todos los continentes. El encomio de la potencia militar del soberano a partir de su representación es habitual en la poesía del siglo XVII. Un ejemplo es el poema de Jerónimo González de Villanueva al retrato de Felipe IV a caballo pintado por Velázquez, “A tu semblante inclinan soberano”, que Pacheco [1886, I: 140-143] incluye en su obra.

²⁸¹ No hay que descartar que Quevedo emplee el término *fortaleza* con un doble sentido, como también apunta Garzelli [1998: 152]. Entre las definiciones que da *Autoridades*, la primera es “una de las cuatro virtudes cardinales, que dispone el ánimo para las cosas terribles y amargas, y acciones heroicas, haciéndole que ni tema cobardemente, ni temerariamente se atreva, sin que por esto se aparte de ejecutar lo que conoce es puesto en razón, por difícil, arduo y terrible que sea”, y lo define asimismo como “fuerza y vigor”; pero indica que “se llama también cualquier lugar bien flanqueado y defendido”. Quevedo podría hacer más evidente la idea del control que ejerce Felipe IV sobre sus dominios identificando los ejércitos del rey con recintos fortificados, que rodean y defienden los territorios de su Imperio. Asimismo, el tema de la utilidad de la construcción de fortificaciones dentro de los reinos y en sus fronteras despertó una viva polémica en los siglos XVI y XVII, a raíz de las opiniones en contra que Maquiavelo expone en su capítulo XX de *El príncipe*, las cuales fueron rebatidas por los tratadistas opuestos a sus doctrinas. Saavedra Fajardo, en *Introducción a la Política y razón de Estado del Rey Católico don Fernando* opina que los fuertes construidos para defensa exterior son beneficiosos, pues los mantiene el poder del monarca y sirven de freno a los enemigos, mientras que en los territorios fieles a la Corona no son necesarios; *vid.* Maravall [1986, II: 553-584].

²⁸² En la versión fragmentaria de la silva *El pincel* que se publica en *Las tres musas*, Quevedo señala la singularidad de su técnica. Garzelli [1998: 151] y Cacho Casal [2012b: 192-193] han destacado las similitudes entre este poema y el soneto de *Clío*, que incluye el empleo de los términos *rasgos* y *lazos* y la imagen del laberinto para aludir a su creación. Cacho Casal [2012a: 114] apunta: “El escritor se ha interesado por la capacidad de condesación y la velocidad de ejecución de Morante, quien, gracias a su pluma «vivificante», consigue «animar» sus creaciones dándoles una apariencia de vida. Con pocos medios como son rasgos y lazos, es capaz de crear un orden («semblantes distintos») en un caos de significantes posibles a disposición del artista («confusión de laberintos») [J]. Morante, pues, no solo aglutina letra e imagen en sus obras, sino que además su ingenio inquieto representa la quintaesencia del ideal barroco del *multum in parvo*”.

²⁸³ *Autoridades* define así el adjetivo, recurriendo además al *Quijote* como ejemplo: “Significa también singular, raro, especial, u excelente en su línea. Lat. *Unicus, Singularis* [...] Cerv. Quix. tom. I cap. 25. Digo así mismo, que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más *unicos* pintores que sabe”. Quevedo lo aplica al propio Apeles en el “Prefacio” de su traducción de la

para referirse a su técnica: *argucia*, vocablo que *Autoridades* define como “sutileza o primor”, y del que observa que “es voz poco usada”²⁸⁴; este sustantivo se acompaña, además, del adjetivo *rara*, es decir, “extraordinaria, poco común o frecuente”, también de acuerdo con *Autoridades*. Esto responde a la realidad, pues la originalidad del método del enlace de letras, inventado por Díaz Morante, y su facilidad para dibujar figuras decorativas de un solo trazo, como este retrato de Felipe IV, realizado “de un rasgo solo”, según destacó Paravicino, fue alabada por los contemporáneos²⁸⁵. No obstante, debe tenerse en cuenta que resaltar el carácter único de una acción un personaje es aconsejado ya por Aristóteles, *Retórica* 1, 9, 1367a, dentro de los lugares para la alabanza por tratarse de algo noble:

Y también las cosas memorables, y cuanto más duraderas más. Y cuanto sigue al que ya no vive, y todo aquello a que acompaña honor, y lo extraordinario, y lo que existe en alguien solo es más noble, porque se recuerda mejor [Aristóteles, 1985: 49].

Asimismo, a pesar de que en el inicio del soneto Quevedo se centra en el encomio del calígrafo y de su habilidad, entrelaza siempre esto con la alabanza de su modelo, el monarca. Está presente en el segundo cuarteto, donde al tiempo que se resalta lo perfecto de la imitación, el escritor deja claro que los atributos pertenecen a Felipe IV. No obstante, tampoco falta totalmente de la primera estrofa: el adjetivo *generosa* que se aplica a los rasgos que emplea el artista en su método, tiene el significado de “noble y de ilustre prosapia”, tal y como indica en primer lugar *Autoridades*; por lo tanto, hace referencia a las facciones que retrata, las del rey. La alusión a Apeles, a quien Quevedo considera inferior a Díaz Morante, también liga a este con el monarca desde los versos iniciales, ya que,

Introducción a la vida devota: “Alejandro hizo pintar la hermosa Campaspe, a quien con todo extremo amaba, de mano del único Apeles” [Quevedo, 1992b: 1748b]. Asimismo, como ha apuntado Garzelli [1998: 148, nota 20, y 153], en la versión fragmentaria de la silva *El pincel* se hace de nuevo referencia a “el único Morante”.

²⁸⁴ De hecho, este diccionario ilustra el uso del término con el soneto X de *Clío*.

²⁸⁵ Lope de Vega, en el poema que le dedica en los preliminares de la *Tercera parte del arte nueva de escribir* (1629), “Fénix, tercera vez leuanta el buelo”, hace especial hincapié en esto: “Tercera vez rendida/ yace la embidia, que te mira en vano/ (rarissimo Escritor, Maestro solo” (vv. 5-7); “Nadie piense igualarte;/ porque será quien igualar presume/ tu nombre inaccesible,/ un punto indiuisible/ de la circunferencia de tu pluma./ Mas para que en los libros de la Fama escrito quede en láminas eternas,/ la pluma que gouiernas,/ con destreza rara,/ que como el Sol no para/ por las doradas líneas de los Cielos,/ tu nombre escriua en rasgos paralelos,/ conque serán del único Morante/ las letras oro, y el papel diamante” (vv. 28-32); y en el de la *Cuarta parte*, “Ofrezcan a tu ingenio en larga copia”: “Tercera y quarta vez, feliz Morante/ de estudio singular profundo abismo,/ émulo de ti mismo,/ y sólo de ti mismo semejante,/ en eterno diamante/ traslade el tiempo hasta el menor inciso,/ caracteres que quiso/ morder la embidia, y se doró los dientes” (vv. 18-25) [Lope de Vega, 1961].

además del pintor por excelencia²⁸⁶, Apeles fue considerado durante los Siglos de Oro como el pintor exclusivo de su príncipe, Alejandro Magno, por ser quien mejor sabía resaltar sus cualidades²⁸⁷, y la relación entre este artista y el gobernante se trató ampliamente en la literatura del XVII. Por lo tanto, la alusión de Apeles conlleva la comparación de Felipe IV con el propio Alejandro²⁸⁸. Además, el adverbio “propriadamente”²⁸⁹, con el que se inicia el primer terceto, pone por completo de relieve que la hermosura y la fuerza son cualidades presentes en el rey, y no dadas por el arte de Morante: Quevedo constata así que es adecuado que se emplee la técnica de rasgos para reproducir la figura de este monarca debido precisamente a que se adapta a sus cualidades excepcionales²⁹⁰.

En el soneto XIX, Quevedo también resalta en su elogio de Lope de Vega la grandeza de este como poeta y lo singular de su arte literario. Aunque la referencia se limita a un solo verso, “pudo Lope cantarle solamente” (v. 14) el aparecer como cierre del poema le concede una repercusión especial. Se renuevan aquí en cierta forma dos tópicos literarios de origen clásico, que suelen estar presentes en los discursos encomiásticos y en composiciones poéticas encomiásticas de gran extensión: el de la falsa modestia y el de lo indecible. El primero fue empleado por los oradores preferentemente en el exordio de sus obras con el fin de atraerse la benevolencia del público, exponiendo su debilidad, su escasa preparación para tocar un tema que estaba por encima de sus fuerzas, o su lenguaje inculco;

²⁸⁶ Las referencias a Apeles y Timante son un tópico en los siglos XVI y XVII, como señalan Arellano y Roncero [2001a: 88], Garzelli [1998: 151] y Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 163]. Quevedo dice en “Tú, si en cuerpo pequeño”: “y, siendo ya desprecio de las Parcas,/ en manos de Protógenes y Apeles/ con nuevo parto de ingeniosa vida/ segundos padres fueron los pinceles” (vv. 30-34). Frecuentemente, las referencias van unidas al sobrepujamiento [Curtius, 1981, I: 23 5-238] cuando se trata del encomio de pintores. Por ejemplo, Paravicino llama a El Greco “mayor Apeles” (v. 9) en su soneto fúnebre “Del griego aquí lo que encerrarse pudo” [citado por Bergmann, 1979: 149-150].

²⁸⁷ La idea procede de autores clásicos como Plinio, *Historia natural* VII, Horacio, *Epístolas* II, 1, 29 y Cicerón, *Epístolas familiares* V, 12, 17. Véase Portús Pérez [1991: 366-383].

²⁸⁸ Lope lo dice claramente en la los últimos versos de la silva del *Laurel de Apolo* dedicada al retrato de Felipe IV realizado por Rubens, “Durmiendo estatua, si dormir podía”: “Felipe es Alexandro, tenga Apeles,/ Que doy por bien hurtados mis pinçeles” (vv. 115-116) [Lope de Vega, 1630: 117v]. Para este poema, vid. Vosters [1987].

²⁸⁹ *Autoridades* define *propriedad* así: “Se llama también aquella calidad particular, que conviene privativamente a alguna cosa”; y “se toma asimismo por semejanza o perfecta imitación: como en la pintura, música u otras cosas”.

²⁹⁰ Garzelli [1998], quien analiza la presencia dentro de este soneto de los dos personajes objeto de elogio, opina, sin embargo, que Quevedo celebra en especial a Díaz Morante, al que sitúa en una posición superior a Felipe IV, y que este último se limita a aparecer como protagonista de una obra de arte y no tanto como personaje histórico, al menos hasta la estrofa final, en la que el escritor busca congraciarse con el monarca. Según Garzelli, el soneto es un homenaje a un artista único capaz de dotar de gracia y poder al rey español, quien a pesar de su rango no es irreplicable: “La grazia straordinaria del ritratto fa si che Venere e Marte rimangano intrappolati nelle sue «reti»: la prima, sedotta dalla bellezza di Filippo IV; il secondo, affascinato ed irretito dal suo valore”. Asimismo, considera que Quevedo también se convierte en protagonista de su

según indica Curtius [1981, I: 127-131 y II: 582-590] puede remontarse a *De inventione* I, 16, 22 de Cicerón y es también recomendado, entre otros retóricos, por Quintiliano en su *Institutio oratoria* IV, I, 8. Muy próximo a este se encuentra el tópico de lo indecible, en el que el autor expresa su incapacidad para elogiar de manera adecuada a una persona, dada su grandeza; Curtius [1981, I: 231-232] señala que ha existido en todas las épocas desde Homero y destaca cómo fue habitual en la alabanza de soberanos. Como apunta también Curtius, a veces este tópico derivó hacia la afirmación de que ni siquiera los autores más célebres de la Antigüedad habrían estado a la altura de la tarea, con lo que era habitual acumular nombres de escritores célebres para dar mayor relevancia al elogiado.

La intención de Quevedo en el soneto XIX al hacer referencia a Lope no parece ser atraerse la simpatía de los lectores sobre su propia habilidad como escritor, sino combinar el elogio del monarca y el del poeta y conferir la mayor intensidad posible a dicho doble encomio, a pesar de lo condensado de la *elocutio*. El rango de poeta excelso que atribuye aquí a Lope no se desprende solo de la afirmación de que únicamente él es capaz de recrear los sucesos maravillosos acaecidos en el curso del evento cortesano, algo que se subraya a través del adverbio “solamente”, sino de la manera en que Quevedo renueva el tópico de lo indecible: no cita a los poetas más famosos de la Antigüedad como posibles autores de una composición en alabanza de Felipe IV, ni a ninguno de los escritores contemporáneos ya consagrados; tan solo a Lope, con lo que lo considera implícitamente superior a los vates de cualquier época. Asimismo, al proclamar a Lope de Vega como el único en poseer la habilidad de plasmar en sus versos la actuación del rey, en clara alusión a su poema *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*, manifiesta que el acontecimiento tiene un carácter extraordinario, digno de ser glosado exclusivamente por el más grande de los poetas.

El breve pero significativo elogio de Lope de Vega con el que finaliza el soneto XIX recuerda los juicios expuestos por Quevedo sobre este poeta en otros escritos, en testimonio de su amistad²⁹¹, pero también refleja la gran popularidad que Lope consiguió en vida. En el soneto que Quevedo le dedicó, “Pues te nombra Marcial, Félix y Lope”, donde además de alabarlo parece consolarlo con motivo de alguna crítica recibida, vuelve a exponer la superioridad de Lope, y menciona su fama entre el vulgo²⁹²:

propia poesía, gracias a sus agudezas literarias con las que busca reproducir la técnica plástica de Díaz Morante. *Vid.* también Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 71].

²⁹¹ Arellano y Roncero [2001a: 130] han llamado la atención sobre esto, basándose en los textos que citamos a continuación. Recuerdan, además, el poema que Quevedo le dedica en los preliminares de *El peregrino en su patria* y la aprobación que hizo a la *Veintiuna parte verdadera de las comedias del Fénix de España*.

Néctar escribes; los demás, arroje,
No se mida con otro tu grandeza.
Mal tus alas, tu vuelo y ligereza
sigue en flaco rocín corto galope.
Pues ha de ser de Lope lo que es bueno,
en cualquiera persona, en cualquier trato,
a la invidia tu risa dé veneno (vv. 5-11).

Lo mismo sucede en la aprobación que Quevedo escribe a las *Rimas humans y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*:

El estilo es no sólo decente sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre [En Lope de Vega, 2002: 121-122].

En estos dos textos se alude al refrán popular “Es de Lope” o “Está de Lope”, con el que se ponderaba la excelencia de una obra literaria. Por ejemplo, en las *Sentencias filosóficas* del doctor Luis Galindo, recopilación de refranes realizada entre 1638-1659, se puede leer acerca de dicho refrán:

Ingenio fue tan feliz en nuestros tiempo<s>, y tan aplaudido Poeta F. Lope Félix de Vega Carpio, que para alabanza de bondad en lo mayor y en lo menor se encarece bastante con dezir que Es de Lope, porque el título sólo de obra suya no necessita para con el pueblo de más recomendación para calificarla generalmente todos por exçellente; y aquí quedó por nuebo refrán en Castilla [...]. Y como por excellencia y antonomasia se entiene por Çicerón ‘la Eloquencia’; por el nombre de Lope, la bondad y aprobación de todo lo selecto.

Acomódase general este modo de dezir: Está de Lope y Es de Lope no sólo a las cosas que son de ingenio y escritos, sino a todas las cosas naturales y de artificio en que se pretendiere significar grazia, gala, gustos y ajustamiento a la materia y bondad en todo género [Citado en Vega Rodríguez, 1991, III: 17-18].

Así pues, como ocurre en el soneto X, el encomio de otro personaje dentro de un soneto cuya principal finalidad es la exaltación de Felipe IV redundante en una mayor alabanza del soberano, al ligarlo a un artista o un poeta considerados únicos y, por ello, los adecuados para inmortalizar al monarca a través de sus obras.

Al igual que el soneto XIX, el XXIII, “Amagos generosos de la guerra”, celebra un juego de cañas en el que tomó parte Felipe IV. De entre todas las composiciones de *Clio*, en esta es en la que se puede observar con más claridad la dimensión bélica que estos

²⁹² Sobre este poema, *vid.* Marcos Álvarez [1976] y Rozas [1984].

festejos cortesanos adquirirían ante quienes los contemplaban: si en los sonetos XIX y X, o en el VI, se hacía referencia al valor y a la destreza mostrados por los participantes, habilidades fundamentales para la guerra, y en los dos primeros se introducía el tema de la superioridad militar de la Corona española a raíz de la intervención del monarca, en el XXIII Quevedo hace explícita y central la idea que subyace en esos otros poemas, la identificación entre las contiendas militares y los ejercicios caballerescos. Por lo tanto, tiene un carácter especial, dentro de los poemas de este grupo.

La proximidad entre las dos actividades se manifiesta en la estrofa inicial, al referirse Quevedo a las acciones del monarca como “amagos” de la guerra, es decir, como ‘indicios, señales’ de cómo será la actuación de Felipe IV en el campo de batalla²⁹³. Los adjetivos “generosos” y “esclarecidos”²⁹⁴ que califican al sustantivo “amagos” ponen de relieve la calidad de quien ejecuta dichas acciones y las hipérboles de los versos 3 y 4 intensifican el elogio de su poder militar:

Amagos generosos de la guerra
en esa mano diestra esclarecidos
militan, y estremecen referidos,
y el ademán ejércitos encierra (vv. 1-4)²⁹⁵.

El segundo cuarteto se centra en la parte inicial del juego de cañas²⁹⁶, la entrada en la que los caballeros corrían en parejas empujando sus lanzas, antes de sustituirlas por las

²⁹³ En el epigrama LXI del *Anfiteatro*, Francisco de Rojas Zorrilla escribe: “Rezele de Filipo el Otomano/ Menos ya las Vitorias que su intento,/ que es en Filipo Acierto el Pensamiento,/ U aun piensa menos, que acertó su Mano./ Con el Venablo si fatiga el llano,/ Ofrece en el Amago el Escarmiento:/ Lo visible es en el poco Elemento,/ Despojo es suyo lo que aun no es Humano” (vv. 1-8).

²⁹⁴ Ya se ha explicado anteriormente el significado del primero de estos términos; en cuanto a *esclarecido*, según *Autoridades*, “vale también muy ilustre, generosamente noble, de alto y claro linaje”.

²⁹⁵ Como señalan asimismo Arellano y Roncero [2001a: 141] y Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 188], se encuentra una idea semejante en el soneto que Quevedo dedica al título de Enrique IV, “Su mano coronó su cuello ardiente”: “Su diestra fue su ejército valiente” (v. 5). Como también observan Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 213], una imagen similar aparece en la silva al duque de Pastrana: “y vuestra valentía/ fue general ejército aquel día” (vv. 37-38). En otros casos, Quevedo recurre a una hipérbole parecida, no para exaltar la supremacía militar del monarca, sino para destacar lo acertado de sus decisiones como político, o la prudencia que muestra; así puede verse, referida a Felipe II, en las semblanzas finales de *Grandes anales de quince días*: “Y era más formidable cuando sólo trataba consigo las razones de Estado que acompañado de fuerzas y gente; y con los enemigos valió por muchos ejércitos su providencia” [Quevedo, 2005b: 110]. La aplica también a un rey que considera modélico, Fernando el Católico: “Ventajosamente castiga quien con la amenaza sabe ahorrar el castigo. Gran rey aquel en quien la opinión vale por ejército” [*Carta del Rey don Fernando el Católico*, Quevedo, 2005a: 38]; y es significativo que en *Grandes anales de quince días* alabe de la misma manera una de las primeras acciones del reinado de Felipe IV, el ajusticiamiento de don Rodrigo Calderón: “Muchas vidas y muchas honras ha puesto en salvo con esta cabeza su majestad, y ha tomado resolución tan grande que con los enemigos vale por muchos ejércitos: bastante a acreditar la entereza y valor de su majestad y la lealtad y el celo de los que le asisten, a quien toda España debe en este castigo [...] un temor que irá a la mano a las demasías de los ambiciosos” [Quevedo, 2005b: 100]. De esta forma establece

cañas. Tapia y Salcedo hace una descripción en el capítulo XIV de *Ejercicios de la jineta*²⁹⁷:

Han de entrar las parejas corriendo, y salir corriendo de la plaça [...]. Hanse de ver a vn tiempo tres parejas en ella corriendo en esta forma. La que va a parar, ò salir; otra, que ha de estar entonces en el medio, y otra, entrando, que haze muy apacible vista [...]. La postura de la Lança es como se representa, aunque ay otras muchas; y al parar leuantanla de punta, y baxan el quento al suelo por no ofender a la gente de los tabladros. Esta entrada se haze en algunas partes con Lanças y Adargas, pero en la Corte se vsa, porque luzcan las libreas. Corren de vna esquina a otra, y luego de las dos siguientes en cruz, y despues al hilo del lienço donde està la Reyna nuestra Señora, saliendo la mitad por vna puerta; y lo otra mitad toda ella hecha vna pareja, atrauies la plaça a salir por la otra, y tomar las Adargas y Cañas, y mudar Cavallos [...]. Ponen en las Lanças muchos volantes de tocas y inuenciones, y en la Adarga varias empresas [Tapia y Salcedo, 1643: 80-82].

La referencia a la lanza a través de una sinécdoque, *pino*, mediante la que se sustituye ese objeto por el material del que está fabricado²⁹⁸, y las metáforas que acompañan a esta figura, a través de las cuales se recuerdan los lugares donde el árbol crecía, contrastan con el uso que da el rey a la lanza²⁹⁹ y hacen más patente su

que la manera en que el monarca ejerce su autoridad y gobierna puede tener tanta repercusión como sus acciones militares.

²⁹⁶ Para Arellano y Roncero [2001a: 141] el sentido de esta estrofa no está claro; consideran que puede evocar la imagen de la guerra real, que se contrapondría a la fiesta, no tan impresionante. Puesto que la intención de Quevedo es alabar el ardor guerrero de Felipe IV, mostrando cómo se manifiesta incluso en los juegos cortesanos, y que, como aclara el epígrafe de González de Salas, se trata de un gobernante “que atemoriza aun, al enemigo, en la guerra festiva”, creemos más probable que su intención no fuera contrastar ambas actividades, sino destacar sus similitudes. Al evocar el manejo de la lanza por parte del monarca durante el festejo recuerda también su empleo en el campo de batalla. Quevedo alude al uso de la lanza durante el juego de cañas en otras composiciones, como en la ya citada en “Yo, el otro juego de cañas” (v. 40) y en “Una niña de lo caro”, donde describe la entrada en la plaza: “Entró el rey en un caballo,/ que, cuando corre, parece,/ de dos espuelas herido,/ que cuatro vientos le mueven / El hierro agudo, que vibra/ con el brazo omnipotente,/ por rayo le están temblando/ los turcos y los rebeldes./ Cuando le vi con la lanza,/ dije, sin poder valerme:/ «Por el talle y por las armas / me has cautivado dos veces»” (vv. 129-140).

²⁹⁷ En Toro Buiza [1944: 9-10 y 18-20] se pueden ver, resumidas, las explicaciones que se dan sobre cómo se ha de realizar la entrada en el juego de cañas y la manera en que se ha de portar la lanza en tratados de la época, como el *Tratado de la caballería de la jineta*, del capitán Pedro de Aguilar (1600), el *Libro de la jineta y descendencia de los caballos Guzmanes*, de Luis de Bañuelos y de la Cerda y *Pintura de un potro*, de autor desconocido, estos dos últimos escritos a comienzos del siglo XVII.

²⁹⁸ Tapia y Salcedo en *Ejercicios de la jineta* explica sobre este instrumento: “Para las fiestas a de ser la lança de pino, y el hierro de Mojarra; y la medida de diez y seis à diez y siete palmos, con gallardetes” [Tapia y Salcedo, 1643: 3].

²⁹⁹ El contraste tiene en este caso connotaciones positivas, puesto que el instrumento resultante se va a emplear para la mayor gloria de la Corona española. Es significativo cómo en las composiciones en que Quevedo desarrolla el tema del navegante errado aparecen habitualmente sinécdoques que presentan ante el lector el material con el que fueron contruidos los barcos, los remos o las velas. Aunque se trata de sinécdoques tópicas (*roble, haya o pino* por ‘navío’; *selvas* por ‘flota de barcos’; *roble* por ‘remo’; *lino o hierba* por ‘vela’), hacen evidente el empleo equivocado que el hombre da a los materiales que se encuentran en la naturaleza, motivado generalmente por su codicia, lo que, además, provoca un daño en el medio natural. Esto se observa, por ejemplo, en el comienzo de la silva “Diste crédito a un pino”: “Diste crédito a un pino/ a quien del ocio dura avara mano/ trajo del monte al agua peregrino” (vv. 1-3). Lo negativo de la transformación en nave del árbol que crece en el bosque también se constata al inicio de esta otra silva:

transformación en un arma apropiada no solo para un juego cortesano, sino para el combate, para insistir en el significado militar del acontecimiento. El verbo *fulminar*, como es habitual, evoca la figura mitológica de Júpiter y la destreza de Felipe IV como guerrero. Esto provoca que las acciones realizadas con la lanza, al ser el monarca quien la maneja, trasciendan la plaza donde se realiza el juego y el arma empleada en el festejo se convierta en “amenaza de la tierra”, es decir, de toda la esfera:

El pino, que fue greña de la sierra
y copete de cerros atrevidos,
fulminando con hierros sacudidos,
rígida era amenaza de la tierra (vv. 5-8)³⁰⁰.

La siguiente estrofa resulta de difícil interpretación:

La caña descansó el temor al día
en que tu lanza aseguró campañas
que ardor disimulado prometía (vv. 9-11).

La entendemos así: ‘Tu actuación con la caña³⁰¹ tranquilizó los temores del día en el cual tus proezas con la lanza³⁰² garantizaron la realización de las campañas militares que

“¿Dónde vas, ignorante navecilla,/ que, olvidando que fuiste un tiempo haya,/ aborreces la arena desta orilla,/ donde te vio con ramos esta playa./ y el mar también, que amenazarla osa / si no más rica, menos peligrosa?/ Si fiada en el aire, con él vuelas,/ y a las iras del piélagro te arrojas / temo que desconozca por las velas/ que fuiste tú la que movió con hojas:/ que es diferente ser estorbo al viento/ de servirle en la selva de instrumento./ ¿Qué codicia te da reino inconstante,/ siendo mejor ser árbol que madero,/ y dar sombra en el monte al caminante./ que escarmiento en el agua al marinero? (vv. 1-16). *Vid.* asimismo los sonetos “Creces, y con desprecio, disfrazada”, “La voluntad de Dios por grillos tienes” y “Si enriquecer pretendes con la usura”. Para el tópico de la navegación codiciosa puede consultarse Rey [1995: 83 y 212-213]. Sin embargo, en el soneto de *Clío* “Las selvas hizo navegar, y el viento”, que recrea los éxitos militares de Carlos V, tanto marinos como terrestres, no se encuentra el matiz negativo presente en estas otras composiciones al hacer referencia a su flota.

³⁰⁰ Puede plantearse que Quevedo emplee aquí la palabra “tierra” en dos de sus acepciones: ‘suelo de la plaza donde tiene lugar el festejo’ y ‘globo terráqueo’. Cuando Tapia y Salcedo alude a la postura de la lanza en la entrada del juego de cañas, remite a un dibujo en el que las parejas que forman las cuadrillas portan dichos instrumentos con sus puntas inclinadas hacia el suelo; aunque durante toda la carrera van variando las posiciones, los participantes se limitan en sus acometidas a herir al aire.

³⁰¹ No es infrecuente que en las composiciones poéticas dedicadas a los juegos de cañas, igual que en las relaciones que los describen, se equipare la confrontación fingida con la acción militar, identificando explícitamente las cañas con lanzas. Por ejemplo, Miguel Venegas, en la *Relacion de las admirables y protentosas fiestas que el Quarto Filipino, Rey de entrambos mundos, y de las Españas, hizo por su Real persona* (1623), dice: “Començó el Rey con destreza/ tirando por caña, lança,/ que con su pulso y destreza / como rayo la arrojaua” (vv. 1048-1051) [Venegas, 1972].

³⁰² Algunos de los ejercicios caballerescos en los que Felipe IV destacó exigían un dominio experto de la lanza, similar al que era necesario para la guerra. Puede verse, por ejemplo, en el capítulo XXXIII del *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar, donde este explica cómo se lleva a cabo la caza de jabalís a caballo y dedica encendidos elogios al rey por esta y otras actividades: “Habiendo dicho cómo se matan los jabalís con arcabuz y ballesta [...] nos falta cómo se matan estos animales con caballo y lanza, caza de que gusta mucho el Rey nuestro Señor. He deseado tratar sólo lo necesario para el buen uso y

tu ímpetu guerrero prometía³⁰³. Esto es, se presenta aquí el juego de cañas como confirmación del espíritu militar de Felipe IV, del que ya ha dado muestras y que hace esperar de él futuras acciones bélicas triunfantes. Cabe recordar lo que Quevedo afirma de las actividades a las que este monarca se entregaba en la semblanza del final de *Grandes anales de quince días*:

Su ejercicio es robusto y decente, con señas del ardor que a grandes cosas le azora los pasos en tanta mocedad entretenidos. Su caminar es por la posta; su holgura, la montería; su entretenimiento, las armas: todas promesas de aliento y empeño animoso para grandes victorias [Quevedo, 2005b: 112].

Por lo tanto, el juego se convierte en un anuncio del futuro triunfo de Felipe IV en sus empresas militares:

figurando³⁰⁴, en la entrada de estas cañas,
cortés y religiosa profecía,
la de Jerusalén a tus hazañas (vv. 12-14).

Era habitual elogiar al monarca en este tipo de poemas prediciendo su éxito militar a partir de las cualidades mostradas a lo largo de la ejecución del festejo. Se puede observar no solo en composiciones dedicadas a una proeza especialmente afortunada, que impresionó vivamente al pueblo, como el ya comentado disparo de arcabuz con el que Felipe IV mató a un toro³⁰⁵, sino en cualquier fiesta cortesana en la que el monarca tomara parte. Quevedo se refiere en varios poemas a la victoria que alcanzará en las campañas militares que emprenda:

conocimiento de la ballestería y montería [...] y aunque las excelentes y admirables virtudes de su Majestad me ocasionan en los más capítulos a referir muy singulares hechos suyos, por no estorbar la doctrina con la admiración, lo he rehusado hasta aquí, que por ser esta acción de matar jabalíes a caballo con lanza la de mayor resolución, riesgo y agilidad, y la más propia imitación de la guerra, y en que ha obrado su Majestad tan resuelta y bizarramente, me ha parecido sería saltar a la obligación de vasallo y criado suyo, dejar esto en silencio; y así, aunque con brevedad, y por mayor, daré alguna breve luz de lo singular de sus acciones [...]. En lo militar de los borrenos, ¿quién dio los aires a la lanza como su Majestad?, y ¿quien tan ciertas tuvo las ejecuciones, así en la sortija como en la visera?" [Martínez de Espinar, 1976: 148-149]. Es probable que Quevedo esté haciendo referencia a alguna actividad de este estilo o a ensayos militares en que tomó parte Felipe IV.

³⁰³ Arellano y Roncero [2001a: 142] interpretan así el primer terceto: 'La caña aplazó el temor al día en que tu lanza (no tu caña) aseguró campañas militares que tu ardor guerrero prometía'; como se ha señalado antes, consideran que Quevedo establece un contraste entre la guerra real y la fingida en el espectáculo. En cuanto a Martinengo, Cappelli y Garzelli [2005: 189], lo explican de esta manera: "L'efficacia della canna nella giostra allontana il timori del giorno, testimone delle prodezze militari compiute da Filippo IV".

³⁰⁴ Quevedo emplea aquí un gerundio de posterioridad, con valor futuro.

³⁰⁵ Como indica Blanco [1998: 113-114], el acto se vio como una señal del triunfo del monarca en empresas desesperadas y, para quienes deseaban que este se pusiera al frente de sus ejércitos, "como un agüero

Vive Dios que las vislumbres
del acero que maneja
fueron eclipse en El Cairo,
en Argel fueron cometas.

Ya miro con perlesía
a las lunas que le tiemblan,
y a Mahoma dando vuelcos
en el sepulcro de Meca.

Tiene talle, en pocos años,
de no dejar al Profeta,
ni Alcorán que le dispute
ni alfanje que le defienda ["Contando estaba las cañas" (vv. 153-164)].

Dije (no sé si lo oyó):
"Glorioso León de España,
no tienes para un pellizco
en cien mil fardos de Holandas.

Si en Italia los franceses
ya volvieron las espaldas
a los graznidos de un ganso,
¿dónde pararán si bramas?" ["Estábame en casa yo" (vv. 54-60)].

Sin embargo, la referencia a la conquista de Jerusalén en los versos finales del soneto XXIII no expresa únicamente la ambición de que el Imperio español ocupe toda la tierra, idea que se relaciona con la constatación de la amplitud de los territorios pertenecientes a Felipe IV, presente, como se ha visto, en otros sonetos de este grupo. Además, entronca específicamente con las ideas mesiánicas sobre la predestinación divina de los soberanos de la Casa de Austria para convertirse en monarcas universales y reinar sobre todos los pueblos del globo tras haberlos cristianizado. Esta teoría se basaba en las predicciones, tomadas de la Biblia, sobre la unidad de la cristiandad bajo un solo gobernante³⁰⁶ y sobre la restauración de Jerusalén y su transformación en sede de un imperio mundial³⁰⁷. Desde Carlos V, los teóricos políticos españoles establecieron que España era el pueblo elegido para cumplir las profecías bíblicas y que la unidad y el triunfo de la cristiandad se llevarían a cabo bajo el mandato de los Austrias. La idea de la monarquía universal fue plasmada por los poetas Francisco de Aldana y Hernando de Acuña en sus respectivos sonetos "Desde la eternidad, antes que el cielo" y "Ya se acerca,

favorable y un pretexto para incitar al Rey a desempeñar un papel de jefe carismático contra los bárbaros del Norte".

³⁰⁶ Esta tiene sus orígenes en *Juan* 10, 16: "Et fiet unum ovile et unus pastor".

³⁰⁷ *Vid.*, por ejemplo, algunos de los textos del Antiguo Testamento que predicen la restauración de Jerusalén (*Isaías* 28, 16; 1, 26) y el advenimiento de un rey que gobernará sobre todos los pueblos (*2 Samuel* 7, 8-16; *Isaías* 2, 3; 9, 7; *Miqueas* 4, 1-8; *Zacarías* 9, 9). Puede consultarse Riandière La Roche [1992: 123-124] para la presencia de la idea de la realeza universal en *Política de Dios*.

señor, o ya es llegada”, dedicado el primero a Felipe II y el segundo. bien a este rey, bien a Carlos V³⁰⁸.

Como parte importante de esta misión divina a la que estaba destinado el monarca de España, e inscrita dentro de la lucha contra los seguidores de la religión musulmana, se encontraba la liberación de Tierra Santa, una idea que se repite a partir del reinado de Carlos V³⁰⁹. Alfonso de Valdés, en la *Relación de las nuevas de Italia*, donde describe la batalla de Pavía contra Francisco I, adjudica la victoria a Dios y presenta al emperador como el designado por este para unificar la cristiandad, recobrar Jerusalén y difundir el cristianismo por todo el orbe, llevando así a término las profecías evangélicas:

Toda la cristiandad se deve desta vitoria gozar. Porque sin duda parece que Dios Nuestro Señor, quiere poner fin en los males que mucho tiempo ha padescce. Y no permitir que su escogido pueblo sea del turco enemigo de nuestra fe cristiana castigado [...]. Y para obviar a esto, parece que Dios milagrosamente a dado esta vitoria al Emperador, para que pueda no solamente defender la cristiandad y resistir a la potencia del turco, si ossare acometerla, mas asosegadas estas guerras ceviles, que así se deben llamar, pues son entre cristianos, yr a buscar los turcos y moros en sus tierras, y ensalçando nuestra sancta fe cathólica, como sus passados hizieron, cobrar el imperio de Constantinopla, y la casa sancta de Jerusalem que por nuestros pecados tiene ocupada. Para que como de muchos está profetizado, debaxo d'este cristianissimo príncipe, todo el mundo reciba nuestra sancta fe cathólica, y se cumplan las palabras de nuestro redemptor: *Fiet unum ovile et unus pastor* [Valdés, 1996: 46].

Las relaciones de sucesos del siglo XVI y de principios del XVII abundan en predicciones de la cruzada y del triunfo de la cristiandad que culminará con la reconquista de Jerusalén y a lo largo del XVII son muy numerosas las relaciones que narran las victorias de los españoles contra los turcos, en consonancia con su papel de campeones de la religión católica y abanderados de una misión divina³¹⁰. En el siglo XVII persiste la idea de que la monarquía española era la monarquía católica por excelencia y, por lo tanto, pervive asimismo la idea de que su misión era defender la causa de la verdadera religión. Sigue también arraigada la concepción del pueblo español como instrumento de la Providencia,

³⁰⁸ Vid. Díez Fernández [2011: 538-540] para el tono providencialista de ambas composiciones.

³⁰⁹ Es frecuente en la iconografía que rodea al emperador. Por ejemplo, como describen Bosch Juan y Fernández Mallol [2002: 97, 100 y 107], aparece en las decoraciones efímeras que se levantaron en la ciudad de Palma para celebrar su visita (13 al 18 de octubre de 1541). Así, en una de las capillas que formaban el Arco de la Universidad figuraba un niño representando la Piedad, que “se dirige al emperador, *regum Rex optime*, revelándole que conquistará Jerusalén, convertirá a los mahometanos y pacificará el mundo para siempre”. Asimismo, en las paredes cercanas al arco correspondiente al Colegio de la Cofradía catedralicia de San Pedro y San Bernardo, unos dísticos del notario Tomás Marcer animaban a Carlos V a cumplir las profecías y conquistar Tierra Santa: “*Rumpe moras, peragens que ex te descripta leguntur:/ Telluris sanct[a]e, Carole, carpe uiam./ Barbara gens datibur, ueniet tua sub iuga iube!/ Ecce salutiferum praecedens omnia signum,/ Hoc tibi concedet Parthica regna dari./ Hinc genibus flexis, animam reddendo Tonanti,/ Te merito sanctum, Caesar, in orbe tenent*”.

con lo que muchos tratadistas políticos ven en sus acciones la consumación de las profecías de las Sagradas Escrituras y proclaman la intervención de Dios en favor de sus armas³¹¹.

En la literatura, se puede encontrar una formulación de la idea imperialista similar a la de Aldana y Acuña en algunas de las composiciones de Villamediana como “Émulo al sol saldrá del cielo esperio” y “Para dar ley al mundo, al mundo venga”, dedicadas al nacimiento de Felipe IV. Además, en el soneto “Crece, planta feliz, ¡ay esperanza”, compuesto con motivo del nacimiento del infante Carlos, aparece el motivo de la conquista de Jerusalén, vaticinada como hazaña que el niño, miembro de la Casa de Austria, llevará a cabo en el futuro:

Crece, y cobren dos mundos la tardanza
de bien nacida luz, de sol naciente;
el gran sepulcro adorarás pendiente
en él tu arnés manchado en su venganza (vv. 5-8) [Villamediana, 1990].

La caracterización de las luchas de Felipe IV como cruzada contra los herejes e infieles y la referencia explícita a la Ciudad Santa se encuentran también en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*. En la epístola que dirige al rey, Pellicer expresa así su deseo de que, con la ayuda de Dios, su Imperio se extienda a todo el orbe:

Dè Dios a V. M. su gracia, i aumente su Corona, postrando a sus pies en mas rigurosa Palestra las rebeldes Fieras del Norte, para que bolviendo las Vanderas al Asia, redima el Sepulcro de Christo, i en las quatro partes del mundo viva, vença i triunfe [Pellicer de Tovar, 1632: s. p.].

Asimismo, en su romance “Ya, Gran Felipe, el Acierto” (vv. 353-436) lo presenta como soldado y le exhorta a la lucha contra los enemigos de la fe, portando el estandarte “con las Catolicas Cruzes”, hasta alcanzar la conquista de Jerusalén:

Ya Ierusalen te atiende:
Que mucho que conjeture,
Que tus gloriosas Vitorias
En dicha suya redunden;
Si su investidura tienes?
O ya! Señor, la sojuzgues,

³¹⁰ Vid. Redondo [2003: 241-242; 1995: 54].

³¹¹ Herrero García [1966: 17-29] menciona varios teóricos que plasman estas ideas, como el doctor Carlos García en *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares* (Paris, 1617), Pedro Fernández Navarrete en *Conservación de monarquías* (Madrid, 1625) o Juan de Caramuel y Lobkowitz en *Declaración mystica de las Armas de España, invictamente belicosas* (Bruselas, 1636).

Porque quarta vez su Templo
De Restaurador remude.
Por Ti, sus devotas Aras
Nuestros Inciensos perfumen,
I esta Hazaña, mas que todas
En tus Historias abulte.
O! quiera Dios que tu Silla
Alli tu Zelo situe,
Porque no a Godofre solo
Su Redencion se le impute.
Que ya la Otomana Luna
De poder se destituye
Resistir a quantos Rayos
Tuyos su Esplendor compulsen (vv. 417-436).

Por lo tanto, las alusiones a Jerusalén van unidas en estos textos a la idea de que la Corona española es la escogida por Dios para conquistar el mundo en el nombre de la fe cristiana³¹². Pellicer, al igual que Quevedo, anima a Felipe IV a emprender la guerra santa hasta la victoria final tomando como pretexto un festejo cortesano.

Al examinar las cualidades con las que Quevedo inviste al monarca en los poemas de *Clío*, se ha podido observar cómo coincide con los tratadistas políticos contemporáneos en su concepción de este como representante de Dios. Como rey de España, Felipe IV es, además, el “mayor hijo de la Iglesia romana”, según afirma en *Política de Dios* [Quevedo, 2012b: 370] y en *Lince de Italia* solicita para él a la divinidad una larga vida y el aumento de sus territorios, pues “es pedir los progresos de la Iglesia católica y los colmos del Evangelio” [Quevedo, 2015a: 95]. En el terceto final del soneto XXIII Quevedo plasma el carácter religioso de las luchas que mantiene este rey, idea que se repetirá en otros poemas de *Clío* que tratan específicamente el tema de la guerra. Sin embargo, a pesar de que esta composición está dedicada a una actividad festiva y no militar, la presencia mínima de elementos mitológicos pone de relieve de manera especial que los esfuerzos bélicos del rey van encaminados primordialmente a la defensa de la fe.

Tras el estudio de los poemas de *Clío* que tienen como objeto los juegos cortesanos, podemos concluir que, al igual que el resto de las composiciones de esta agrupación dedicados a un monarca, se proponen engrandecer su figura. La asimilación del rey a

³¹² La concepción mesiánica y las alusiones a Jerusalén aparecen vinculadas de forma diferente en el auto sacramental de Calderón de la Barca *El nuevo palacio del Retiro*, escrito para las fiestas del Corpus Christi de 1634. En esta obra dicho palacio, un lugar cuya principal finalidad era servir al ocio de la familia real, se convierte en la Nueva Jerusalén, la ciudad escogida por Dios, reflejo de la Jerusalén celestial; de esta forma, sustituye a la Tierra Santa como centro del mundo. Se sacraliza así la monarquía española y Felipe IV se muestra como el defensor de la verdadera religión desde ese nuevo centro del cristianismo. Aunque de

personajes mitológicos y las referencias a su dominio sobre la naturaleza y los animales le confieren una dimensión sobrenatural. Pero, sobre todo, Quevedo trata en estos poemas aspectos relacionados con las cualidades que el buen gobernante ha de tener y, aprovechando la proximidad entre los divertimentos caballerescos y la guerra, hace presente en ellos la belicosidad del monarca y de sus súbditos. De esta manera, actividades fundamentalmente lúdicas se convierten en acontecimientos trascendentes, a través de los cuales el rey pone de manifiesto su poder.

2.2 Una celebración cortesana solemne: la jura del príncipe Baltasar Carlos

Se ha visto anteriormente que muchos de los poemas de la *musa Clío*, por sus referencias a personajes y sucesos contemporáneos al autor, se relacionan con la literatura de noticias. La extensa composición “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”, dedicada al juramento de fidelidad al príncipe Baltasar Carlos, está particularmente próxima a las relaciones de sucesos. El editor González de Salas la denomina así en el subepígrafe, en el que sugiere asimismo su intervención en la forma final del poema:

Con presagio fatal, parece que dejó el auctor esta relación imperfecta. Pero aquí sale ya bien digna de leerse, si la lástima y la ternura no embarazan los ojos.

La literatura de noticias que se ocupaba del relato y descripción de las fiestas cortesanas tenía por cometido conseguir la pervivencia de las celebraciones en la memoria de los súbditos, proporcionar información a quienes no asistieron y servir a la propaganda ideológica de la Corona³¹³. Estas finalidades están también presentes en la composición poética de Quevedo, que responde a las necesidades de la política española del momento. Sin embargo, aunque existen puntos comunes, son muchas las diferencias, como se puede observar al consultar dichos textos. También hay que tener en cuenta las coincidencias y discrepancias con otra pieza literaria, la relación en verso que Calderón de la Barca insertó en la jornada primera de la comedia *La banda y la flor*, en boca de un personaje que informa a otros.

De entre el gran número de relaciones que se dedicaron al acontecimiento a causa de su importancia, las dos más extensas son las de Antonio Hurtado de Mendoza y Juan

manera distinta al poema de Quevedo, la obra de Calderón tiene también una finalidad propagandística. *Vid.* al respecto Pulido Serrano [2001] y Reyre [2002].

³¹³ *Vid.* Renales [1991-1993: 62].

Gómez de Mora³¹⁴. Igual que Quevedo, quien poco después fue nombrado secretario del rey, ambos estaban vinculados a la corte y al servicio del monarca: el primero, protegido de Olivares y dramaturgo oficial, desempeñaba además los cargos de secretario del rey y de la Inquisición y era caballero del hábito de Calatrava y comendador de Zurita; Gómez de Mora destacaba como arquitecto, trazador y maestro mayor de las obras reales.

La relación de Hurtado de Mendoza es especialmente significativa, ya que se trata de un encargo de la misma Corona, dedicado al valido. Su intención fue más allá de lo simplemente informativo: como su autor declara en una nota inicial, se escribió para fijar el ceremonial de Cortes y juramentos, que describe con gran meticulosidad. Al ocuparse de la jura, señala sucesivamente la llegada de la comitiva real a San Jerónimo la víspera; el adorno y la disposición de la iglesia; el lugar destinado a los participantes según su rango; los problemas protocolarios; los trajes de la familia real y las damas; la misa y, sobre todo, el juramento de fidelidad formulado y el orden en el que los asistentes lo prestan y besan la mano al príncipe. La relación de Gómez de Mora es también muy completa. En cuanto al resto de las relaciones, aunque con mayor brevedad, relatan igualmente el desarrollo de la ceremonia y hacen hincapié en el orden seguido a lo largo de ella. Frente a esto, el poema de Quevedo no es plenamente descriptivo; sin embargo, refleja y transmite el sentido más profundo del acto.

La parte inicial de la silva (estrofas I-XI) atiende a la ceremonia propiamente dicha, aunque sin llevar a cabo su completa descripción. Las estrofas I-VI equiparan el acto con la Transfiguración de Cristo y establecen una analogía entre Felipe IV y Baltasar Carlos con Dios Padre y Cristo, poniendo de relieve la religiosidad y carácter casi divino del monarca, que también comparte su sucesor. Las referencias bíblicas son además especialmente adecuadas en relación con la jura del heredero al trono no solo por haberse celebrado, en el caso de Baltasar Carlos, el día de la festividad de la Transfiguración de Cristo, sino también porque se adaptan al carácter religioso que, como la mayoría de las cortesanas, tenía esta ceremonia: su escenario era siempre una iglesia o capilla y comenzaba con una solemne misa de pontifical, oficiada por el arzobispo de Toledo³¹⁵. Las alusiones a los textos bíblicos se repiten al final de la composición (estrofa XXV, v. 200) y enmarcan a esta específicamente dentro de un contexto sacro, además de subrayar la atención constante que la Corona española presta a la divinidad en todos sus actos.

³¹⁴ Ambas obras, que han sido citadas en la nota 125 del capítulo III del presente trabajo junto con las demás relaciones de la jura consultadas, son muy semejantes, ya que, además de seguir el mismo orden en la exposición, presentan numerosas coincidencias textuales.

³¹⁵ Vid. Sánchez Alonso [1970: 30-31].

Al iniciar el poema describiendo la Transfiguración de Cristo y asimilándola al juramento de fidelidad a Baltasar Carlos, e incluso a la convocatoria de las Cortes de Castilla, Quevedo prescinde de la minuciosidad propia de las relaciones. Así, las profecías son llamadas a Cortes (estrofa I, v. 5); los apóstoles Pedro, Juan y Jacobo, quienes en los ejemplos que el escritor inserta dentro de su prosa política son presentados habitualmente como los privados o ministros de Cristo³¹⁶, actúan aquí como testigos del acontecimiento (estrofas I y II), igual que en el acto de la jura algunos caballeros desempeñaban específicamente ese papel³¹⁷; asimismo, tal y como al inicio del acto cortesano un rey de armas hacía un llamamiento solemne a los presentes para que oyeran la escritura del juramento de fidelidad que los asistentes iban a prestar al heredero al trono, reconociéndolo como tal, en el poema una nube desde la que se oyen las palabras de Dios que proclaman a Jesús como su hijo cumple la función de rey de armas (estrofa III).

Por lo tanto, a pesar de la denominación de “relación” que González de Salas da a la pieza, en ella apenas aparecen referencias a la sesión de las Cortes, y Quevedo tampoco alude a la escritura del juramento, cuyo texto las más amplias relaciones en prosa incluyen. Incluso el fragmento dedicado al acontecimiento que Calderón inserta en *La banda y la flor*, en el que se da un tratamiento similar al de Quevedo al hecho religioso y se relaciona igualmente con la jura del príncipe³¹⁸, es más minucioso, pues describe dicha ceremonia. Sin embargo, Quevedo refleja en su poema el significado más profundo de estos actos: presentar a Felipe IV como defensor del cristianismo, un aspecto más de su imitación de la divinidad en el desempeño de sus funciones de gobierno (estrofa VI), lo que justificaría el apoyo de sus súbditos a los planes militares de la Corona según se solicitó en las Cortes, y, sobre todo, el nombramiento oficial de Baltasar Carlos como heredero al trono: “cuando el Hijo nombró, nombras tu hijo” (estrofa V, v. 40). Esto último implica la pervivencia de la monarquía como institución, según se refleja más adelante en el poema:

Luego que la lealtad esclarecida
fabricó eternidad artificiosa,
haciendo pasadizo de tu vida
a la del primogénito gloriosa (Estrofa XI, vv. 81-84).

³¹⁶ En *Política de Dios* Quevedo alude sobre todo a Pedro y a Judas y, en menor medida, a Juan y Jacobo; los restantes apóstoles aparecen solo ocasionalmente. Otras obras en las que recurre a ejemplos bíblicos a los que da una lectura política son *Discurso de las privanzas* y *Grandes anales de quince días*.

³¹⁷ Puede verse en la relación de Gómez de Mora [1632: ff. 15-16].

³¹⁸ “De aquel venturoso día/ en que la romana Iglesia/ de la Transfiguración/ la jura de Dios celebra/ llamando a cortes al Cielo./ fue rasgo y sombra pequeña/ la jura de Baltasar./ Mas si son en la fe nuestra/ dioses humanos los reyes./ no poco misterio enseña/ que el día que a Dios el Cielo/ jura, a Baltasar la tierra” [Calderón de la Barca, 1960: 427b].

Quevedo expresa de esta forma la teoría político-jurídica de la eternidad de la monarquía: a pesar de que los sucesivos reyes de España fallecen, el principado sobrevive en sus sucesores, pertenecientes a su mismo linaje y partícipes de su majestad³¹⁹.

Las estrofas siguientes (VII-XI) se centran ya por completo en la ceremonia cortesana, aunque manteniendo inicialmente las referencias religiosas. Tampoco es aquí exhaustivo Quevedo en su descripción de los participantes, ni se interesa en reproducir de manera ordenada el desarrollo de la jura. En lo que más se aproxima a las relaciones es en su voluntad de destacar la brillantez del acto a través de los atuendos de los participantes: era característico de la literatura de noticias realzar la grandiosidad de ceremonias y fiestas, puesto que se trataba de una muestra del poder y la riqueza del rey y su corte³²⁰, una imagen que era fundamental ofrecer tanto ante el pueblo como hacia el exterior, sobre todo en momentos de crisis. Así lo recomendaban los tratadistas políticos, como Saavedra Fajardo en sus *Empresas políticas*:

Lo precioso y brillante en el arreo de la persona causa admiración y respeto, porque el pueblo se deja llevar de lo exterior, no consultándose menos el corazón con los ojos que con el entendimiento. Y así, dijo el rey don Alonso el Sabio, que “las vestiduras fazen mucho conozer a los homes por nobles o por viles. E los sabios antiguos establecieron que los reyes vistiesen paños de seda con oro e con piedras preciosas, porque los homes los pueden conocer luego que los viesen, a menos de preguntar por ellos” [...]. Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad [Saavedra Fajardo, 1999: 439-440; empresa 31]³²¹.

Gómez de Mora y Hurtado de Mendoza realizan una descripción detenida de los vestidos y joyas que lucen la familia real y las damas de la corte. Este último comenta al respecto:

La gala, y lo costoso de los trages, aunque su Magestad intentò moderarlo, ordenando, que aunque se derogavan las pragmáticas por la solemnidad del día, no se excediesse por lo demasiado del gasto, y respetando todos la orden, la obedecieron pocos, pues sin salir de los terminos de aquella ley, sacaron tan costosos, y bizarros vestidos, que

³¹⁹ Para Fadrique Furió Ceriol, tal y como indica en su *Concejo y consejeros del príncipe*, en todo monarca caben dos personas: la natural y la pública. El principado abandona el cuerpo natural del rey al morir este y se encarna en el heredero, con lo cual es eterno.

³²⁰ Bonet Correa [1990: 80] señala: “Característica esencial de todas las *relaciones* es la pretensión que tiene el autor de hacer creer al lector, por otra parte ya avisado y sabedor de que tal cosa no es verdad, de que la fiesta descrita había sido única y excepcional en su brillantez”.

³²¹ Lo sostiene también en la empresa 3: “Más estudia el príncipe en los adornos de la persona que en los del ánimo, si bien como se atiende a éste, no se debe despreciar el arreo y la gentileza, porque aquél arrebata los ojos, y ésta el ánimo y los ojos” [Saavedra Fajardo, 1999: 214].

hasta en esto mostraron la fineza, y el amor con que deseavan señalarse en el servicio, y nombre del Rey [Gómez de Mora, 1632: f. 44v].

Quevedo enfatiza también la calidad de las joyas y ropajes, como era asimismo frecuente en la literatura encomiástica. Para ello, recurre a una rica adjetivación y a metáforas astronómicas y meteorológicas:

Viéronse allí zodíacos mentidos;
con presunción de estrellas los diamantes;
ásperos y pesados los vestidos,
en las pálidas minas centelleantes³²²;
de granizo de perlas van llovidos,
y en tempestad preciosa relumbrantes
otros, que, porque nadie los compita,
de aljófar los nevó la Margarita³²³ (Estrofa X, vv. 73-80).

Las referencias religiosas se mantienen en estas estrofas; en la VII, la evocación de la Epifanía, que, según se ha señalado, contribuye a legitimar y sacralizar la sucesión real, permite introducir una referencia al nombre del príncipe, que coincide con el de uno de los Reyes Magos, y aventurar buenos augurios para su futuro:

páguete a Baltasar tan claro día
lo que peregrinó sólo por vella,

³²² Los adjetivos “ásperos” y “pesados” no tienen aquí un carácter negativo, sino que encarecen la calidad de los ropajes, confeccionados con oro y cubiertos de adornos. Sí que tienen ese carácter dentro de la obra moral de Quevedo, en el marco de la condena de las manifestaciones del lujo: “¿Ves, con el oro, áspero y pesado/ del poderoso Licas el vestido?” (vv. 1-2); “Considérale vestido de púrpura, pesada y pálida con el oro, granizada de perlas, encendida en diamantes; o pomposo en el lustre de la seda variado de labores” [*Virtud militante*, Quevedo, 2010a: 556]. Como anota Rey [1999a: 245] para el poema citado, de la *musa Polimnia*: “La aspereza del oro, aquí transmitida a la ropa, parece originarse en la manipulación que sigue a su extracción: «pasa delgado a padecer, antes de ser joya, los dientes de la lima que le muerden y las heridas del cincel que le cortan»; *Providencia de Dios*”. El adjetivo *áspero* aparece de nuevo en la *Epístola satírica y censoria*: “A la seda pomposa siciliana,/ que manchó ardiente múrice, el romano/ y el oro hicieron áspera y tirana” (vv. 123-125). Algo similar se puede señalar respecto al adjetivo “pálidas” aplicado a las minas de las que se extrae el oro, ya que está ausente la nota negativa que este metal tiene en la obra moral del escritor, donde advierte de los peligros que conllevan la avaricia y la ostentación. En *Que hay Dios y providencia divina* expone: “Repasemos los martirios que de nuestra codicia padece el oro, que parece que el color pálido le tiene del susto, y no de la naturaleza” [Quevedo, 2018c: 601]; y en “¿Ves, con el oro, áspero y pesado” avisa: “No creas fácil vanidad gallarda/ que, con el resplandor y el lustre, miente/ pálida sed hidrónica del oro” (vv. 12-14). Como Arellano y Roncero [2001a: 164] anotan, *ásperos* y *pesados* son epítetos usuales desde la literatura clásica. Respecto a la asociación de las joyas con astros, puede contrastarse otro poema de *Erato*, “Pise, no por desprecio, por grandeza”: “Ose contrahacer en su cabeza/ zodiaco y esferas, de ilustrado/ cintillo de planetas coronado,/ que en Oriente mintió naturaleza” (vv. 5-8).

³²³ *Autoridades* s. v. “margarita”: “Lo mismo que Perla. Aplicase regularmente a las mas preciosas. Es voz griega”. Por su etimología, el empleo del término había sido frecuente para enaltecer a la madre de Felipe III, como en el epitafio de Góngora “Máquina funeral, que desta vida”: “obscura concha de una Margarita/ que, rubí en caridad, en fe diamante,/ renace a nuevo Sol en nuevo Oriente” (vv. 12-14) [Góngora, 1969]. En cuanto al verso 77, cabe recordar que Herrera empleó la metáfora *perlas* para el rocío: “Del fresco seno ya la blanca Aurora/ perlas de iclo puras esparzía” (vv. 1-2) [Herrera, 1985].

y aunque Herodes le aguarde, peregrino,
Baltasar volverá por buen camino (Estrofa VII, vv. 53-56).

Sin embargo, debido a la juventud de Baltasar Carlos, al aludir a la adoración a Cristo recién nacido se prolonga la analogía entre ambos que se inició al principio del poema; así se ratifica en la estrofa siguiente, en la que se recuerda el bautizo del príncipe³²⁴:

El nombre de el que estuvo de rodillas
vertiendo en el pesebre gran tesoro,
informó de grandeza las mantillas
de el que vimos venir con real decoro (Estrofa VIII, vv. 57-60).

A través de la perífrasis con la que se designa indirectamente a otro de los Reyes Magos, Quevedo introduce una referencia elogiosa a Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares³²⁵, recurriendo de nuevo a la semejanza entre los nombres propios.

Quevedo se ocupa también de los hermanos de Felipe IV, quienes tuvieron un papel destacado en la ceremonia: las relaciones indican que, además de acompañar al príncipe, fueron los primeros en prestarle juramento, y que ocuparon lugares contiguos al rey en la

³²⁴ González de Salas apostilla: “Porque le llevó en brazos don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares” Sin embargo, no se refiere a la jura, pues fueron los infantes Carlos y Fernando quienes condujeron al príncipe a la iglesia sosteniéndole por las mangas del sayo baquero, como describe Hurtado de Mendoza [1632: ff. 17v y 23v]. Según se desprende de la utilización del término “mantillas”, Quevedo rememora el bautizo; Benicio Navarro [1880: 387-388] lo relata así: “Privaba ya por entonces con el rey, y era su omnímodo lugarteniente, el magnífico y soberbio conde de Olivares y duque de Sanlúcar, quien, ataviado, con una túnica talar y rozagante, de brocado, para aquella ceremonia construida, llevó á S. A. desde la silla al llegar á la iglesia, hasta la cama donde le desvolvieron su azafata y el ama que le había de criar”.

³²⁵ Hurtado de Mendoza [1632: f. 31] destaca los desvelos del conde-duque en la preparación y desarrollo de la ceremonia. Dentro del conjunto de *Clio*, el valido de Felipe IV aparece solo en esta composición y en el soneto XVIII, “Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva”, cuyo epígrafe reza *Figurada contraposición de dos valimientos*, ya que en él se confrontan las figuras de Olivares y Richelieu. En ese soneto Quevedo recrea el tópico *fortitudo et sapientia* [Curtius, 1981, I: 242-256] para alabar a Olivares y destaca su prudencia: “Sabe, ¡oh humana deidad!, también tu oliva / armar con su Minerva a Marte y Palas, / y, laurel, coronar prudentes galas, / y, próvida, ilustrar paz vengativa”. El valido, representado metafóricamente por la *oliva* (que hace alusión a su nombre y a los atributos de Minerva, diosa de la sabiduría y la guerra) se caracteriza por su sabiduría, que aplica a la guerra y se vincula también a la paz. Quevedo resalta estas cualidades a través de las metáforas mitológicas *Minerva*, *Marte* y *Palas* y del *laurel*, símbolo de la paz. López Poza [2000: 209] menciona las similitudes entre la caracterización que Quevedo hace del conde-duque en el poema y sus representaciones: “En el famoso retrato alegórico anterior a 1626 [j] aparece el personaje con atributos de Minerva y Hércules que simbolizan la conjunción en su persona de sabiduría y valor, junto con el globo, el bastón y el timón, que aparecen sobre su figura para simbolizar su habilidad y su prudencia política. En el epigrama de Gaspar Gaveert que aparece al pie, se alude a que el olivo triunfante”. También Elliott [1984: 77] señala que Olivares fue representado en *Cómo ha de ser el privado* como “un segundo Séneca, el sabio y desinteresado consejero, cuya previsión y prudencia llevaron a su monarca a la victoria” y que esta idea se plasmó visualmente en la pintura de Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, que estuvo en el Salón de Reinos. En dicha pintura, los soldados holandeses solicitan perdón arrodillados delante de un tapiz en el que están representados Felipe IV y Olivares; este último, junto con Minerva, corona

iglesia. Los paralelismos sacros aparecen también en la presentación de don Carlos y don Fernando: junto con Felipe IV son calificados de “trinidad humana”, lo que destaca su semejanza física y encarece la unidad de la familia real, puesta de manifiesto durante el acto, así como la subordinación de los infantes al monarca, algo que se subrayaba en todas las ceremonias públicas:

De trinidad humana vi semblantes,
como pueden mostrarse en nuestra esfera,
pues a ti tus hermanos semejantes
son segunda persona, y son tercera (Estrofa IX, vv. 65-68).

La afirmación de la concordia que reina en la casa real española se repite dentro de la misma estrofa al relacionar a los tres hermanos con la figura mitológica del rey Gerión. Debe recordarse que uno de los objetivos de Olivares fue evitar que la nobleza que se oponía a su valimiento conspirara alrededor de los infantes, como sucedía en esos momentos en Francia con Gastón de Orleans³²⁶:

los Geriones, que nombró gigantes
en España la historia verdadera,
mejor los unen en los tres las lides,
pues del uno en la cuna tiembla Alcides (Estrofa IX, vv. 69-72).

La fusión de elementos cristianos y mitológicos dentro de esta composición, tanto en la citada estrofa como en la parte final del poema, es característica del Barroco; los mitos clásicos fueron reconvertidos en ejemplos morales y tanto la Iglesia como el Estado los asimilaron para su glorificación. Gerión estaba vinculado tradicionalmente a España, como recuerda Pérez de Moya en *Philosophía secreta* IV, XI³²⁷. Alciato, en su emblema XL,

de laurel al soberano y lleva en la mano una espada y una rama de olivo, alusiones a la guerra y a la paz. Sus atributos, pues, son similares a los del soneto XVIII.

³²⁶ Elliott [1990a: 197-198] recuerda las medidas que tomó Olivares para evitar esta situación dentro de la familia real española y puntualiza: “El que un grupo de grandes se apiñara en torno a un infante, presunto heredero al trono, representaba una amenaza no solo para el poder del valido, sino también para la estabilidad del propio trono”. Significativamente, uno de los temas que se plasma en el soneto XVIII de *Clío* son los esfuerzos de Olivares por mantener la concordia entre el monarca español y sus hermanos, en contraste con la situación de la familia real francesa: “Tu oliva, ¡oh gran monarca!, poner sabe/ en tu pecho los tuyos soberanos,/ con la unidad que en los imperios cabe” (vv. 12-14); *vid.* López Poza [2000: 210-211]. Aunque en el poema a la jura no se atribuye a Olivares la unidad entre Felipe IV y los infantes, cabe destacar que aparece en la estrofa IX y la única alusión al valido figura en la estrofa precedente.

³²⁷ “El sentido histórico desta fábula es que en tierra de Estremadura habitaba un poderoso rey llamado Gerión [...]. Rabano dice que eran tres hermanos que reinaban juntos, tan conformes, que parecían ser regidos por una sola ánima; y lo mismo dice Trogo Pompeyo” [Pérez de Moya, 1995: 459]. El Padre Mariana en *Historia de España* 1 también afirma que se trataba de tres hermanos. *Vid.* Arellano y Roncero [2001a: 22; 163-164].

lo representa con tres cabezas, tres pares de piernas, tres de brazos y un solo tronco, e ilustra con su imagen el lema “Concordia insuperabilis”³²⁸. Quevedo lo emplea en este sentido y, además, modifica el episodio mitológico, según el cual fue Hércules quien venció a Gerión, y considera a Felipe IV y a sus hermanos una amenaza para el héroe, lo que muestra el poder de la monarquía en un momento en el que el predominio español en Europa se veía amenazado.

Las referencias al nacimiento de Cristo y al bautizo del infante, todavía un niño de corta edad cuando tuvo lugar el evento, aproximan el poema al género de los *genethliaca*, composiciones que celebran cumpleaños y nacimientos³²⁹, con el que tiene puntos de contacto.

El retórico Menandro estableció para los discursos de cumpleaños los siguientes lugares: proemio; alabanza del día y la estación; encomio de la familia del elogiado; encomio de su persona, basado en su nacimiento, crianza, actitudes y actos. Dionisio de Halicarnaso, que también trató el género, incluye la alabanza del lugar y recomienda terminar el discurso con un ruego a los dioses por el futuro del elogiado³³⁰. De los ejemplos literarios latinos pueden extraerse, además, otros tópicos propios del género.

Quevedo selecciona de entre estos contenidos algunos que se adaptan a las circunstancias de su poema. Puesto que el juramento de fidelidad se celebró el domingo de Transfiguración, una fecha relevante en el calendario cristiano, y ya que ambos acontecimientos se identifican en el poema e incluso se presentan como simultáneos a través de la repetición anafórica de la conjunción “cuando” en las estrofas I-III y del empleo del adverbio “entonces” en la IV y V, la narración evangélica en los versos iniciales establece las circunstancias temporales del acto cortesano y puede contemplarse como un elogio del día (*dies*). En cuanto a la ubicación espacial, Quevedo no alude al lugar donde se desarrolló la ceremonia, pero la correspondencia entre los personajes sagrados y los de la

³²⁸ El texto del emblema reza: “Tergeminus inter fuerat concordia fratres./ Tanta simul pietas mutua, et unus amor:/ Invicti humanis ut viribus/ ampla tenerent/ Regna, uno dicti nomini Geryonis” [Alciato, 1985: 75]. Aparece también con este sentido, por ejemplo, entre los refranes del doctor Luis Galindo: “Tres hermanos unidos, tres fuertes castillos”; se encuentra recogido dentro del lugar común “Ayuda. Concordia entre avnados. Fautor. Socorro” [citado en Vega Rodríguez, 1991, II: 28].

³²⁹ Según ha llamado la atención Pérez-Abadín [1995b: 494; 2014: 25], los teóricos clásicos y la mayoría de los ejemplos de la literatura latina contemplan dentro de este género únicamente la celebración de cumpleaños. Es el caso de Estacio, *Silvas* II, 7; Tibulo, *Elegías* I, 7 y II, 2; Propercio, *Elegías* III, 10; Ovidio, *Tristia* III, 13 y V, 5. Sin embargo, en sentido amplio, se pueden entender las composiciones dedicadas a los recién nacidos, muy abundantes durante el Siglo de Oro. Así lo muestra el poema IV de fray Luis de León, cuyo carácter de *genethliacon* ha sido percibido por Rico [1981: 47], Pérez-Abadín [1995b; 2014: 25-32] y Ramajo Caño [2000: 329-331]

³³⁰ *Vid.* Menandro [1989: 76] y Pseudo-Dionisio [1981: 368-370].

corte de Felipe IV convierte al monte Tabor, evocado en la estrofa I, en el escenario de la jura.

Un lugar común que solía aparecer en la introducción de los genetlíacos latinos eran las manifestaciones con las que la naturaleza festejaba el acontecimiento³³¹; esto responde a lo que Menandro indica en el *basilicos logos*: referir los *signa* que acompañaron al nacimiento del emperador, bien en el cielo, en la tierra o en el mar, como evidencia de que se trata de un suceso extraordinario³³². En el poema de Quevedo podemos ver un eco de esto en la estrella natalicia que guio a los Reyes Magos, puesto que Baltasar Carlos se asimila no solo al rey, sino a Jesús recién nacido.

El elogio de la familia, que también establece Menandro, se cumple en “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” primeramente a través de la propia equivalencia entre Felipe IV y Dios que se realiza en las estrofas iniciales y mediante la constatación en la estrofa IX del vínculo y el poder de Felipe IV y sus hermanos, los principales participantes en la ceremonia de la jura, junto con el príncipe. Más adelante, al describir el desfile posterior a ceremonia, Quevedo retoma el encomio de los miembros de la familia real e incluye, como es propio en los natalicios, la *laudatio* de la madre del elogiado. El empleo de términos pertenecientes al campo semántico de la luz da cohesión a los personajes reales y a la corte que los rodea.

Por otra parte, en el poema de Quevedo la falta de alusiones al nacimiento del príncipe se ve paliada en buena medida por la evocación de una ceremonia próxima, su bautizo. Asimismo, está ausente la figura del *Genius*, la divinidad protectora de cada persona a la que estaba dedicado el día del aniversario: en los genetlíacos latinos se hacían ofrendas a esta deidad y se formulaban ruegos con el fin de que otorgara dones a la persona que estaba bajo su tutela³³³. No obstante, la evocación del Rey Mago Gaspar e, indirectamente, del propio conde-duque de Olivares en la estrofa VIII, cumple una función similar, puesto que transmite grandeza al príncipe recién nacido. Además, en esta misma estrofa se pueden encontrar huellas de otro tópico frecuente en los genetlíacos clásicos:

³³¹ Pérez-Abadín [1996: 424-425; 2014: 25] apunta esto y señala los ejemplos de Propertio, *Elegías* III, 10 (vv. 5-6) o Estacio, *Silvas* II, 7 (vv. 12-18), en los que, respectivamente, el mar y el viento se calman y el paisaje reverdece en ocasión del cumpleaños del *laudandus*. Asimismo, indica que en Virgilio, *Églogas* IV (vv. 12-18) “tales muestras de la celebración general de la naturaleza, que se prepara para la efemérides, son interpretadas [...] como un regalo al niño que va a nacer”.

³³² *Vid.* Menandro [1989: 54].

³³³ Pérez-Abadín [1995b: 496-498], quien destaca la presencia del *Genius Natalis* en la oda IV de fray Luis de León, señala los ejemplos de Propertio, *Elegías* III, 10 (vv. 17-18) y Tibulo, *Elegias* I, 7 (vv. 49-54) y II, 2 (vv. 8-9).

por besarle la mano, ilustres sillas
dejó de el mundo el más sublime coro (Estrofa VIII, vv. 61-62).

Si estos versos refieren cómo prestaron homenaje al príncipe al jurarlo en tanto heredero de la Corona, primero los hermanos del monarca y luego los preladados, grandes, títulos, procuradores de corte y demás asistentes³³⁴, se asemejan también a otro tópico propio de las composiciones literarias dedicadas a los aniversarios y nacimientos: la asistencia de seres divinos a dichos acontecimientos³³⁵.

Según se ha señalado, Menandro prescribe que en el discurso de cumpleaños debe abordarse la crianza, las cualidades y los actos del elogiado, aunque si se trata de una persona muy joven, estos últimos solo podrán vaticinarse³³⁶. Al ocuparse de Baltasar Carlos en esta parte del poema, Quevedo destaca en exclusiva las virtudes innatas del príncipe a través del tópico del *puer senex*, que retoma más adelante³³⁷:

del que vimos venir con real decoro (Estrofa VIII, v. 60).

él, en la majestad, scso y cariño,
niño pudo venir, mas no fue niño (Estrofa VIII, vv. 63-64).

Juraron vasallaje y obediencia,
y besaron la mano al que no sabe
cuánto en su soberana descendencia
de augusta majestad gloriosa cabe;
mas, con anticipada providencia,
monarca sin edad, se muestra grave:
que al tiempo le dispensa Dios las leyes
para la suficiencia de los reyes (Estrofa XIX, vv. 145-152).

Como ha estudiado Curtius [1981, I: 149-153], este tópico procede de la Antigüedad tardía y se consolida a finales del siglo I y principios del II d. C., utilizado por autores como Cicerón, Virgilio, Ovidio, Valerio Máximo o Apuleyo; también Claudiano lo

³³⁴ La relación de Hurtado de Mendoza [1632: ff. 28v-40] refiere pormenorizadamente esta parte fundamental de la ceremonia y quiénes realizaron el juramento.

³³⁵ Como en Tibulo, *Elegías* II, 2, en donde *Natalis*, *Genius* y *Amor* son llamados a la celebración del cumpleaños de Cornuto, y *Estacio*, *Silvas* II, 7 (vv. 5-18), quien invoca a Hermes, Baco, Apolo y las musas para que tomen parte en el aniversario del de Lucano. *Vid.* Cairns [1972: 13] y Pérez-Abadín [1996: 432-433; 2014: 45-46], que estudia las huellas de este tópico en el natalicio de Góngora “Abra dorada llave”.

³³⁶ “Puesto que de alguien tan joven no puedes decir otras cosas aparte de esas, ya que al ser joven aún no puso de manifiesto sus actos, harás el encomio de acuerdo con el método así «Con estos indicios hago vaticinios sobre el futuro: llegará a la cumbre de la cultura y de la virtud, se esforzará por las ciudades, organizará certámenes, dará ornato a las fiestas», y cosas por el estilo” [Menandro, 1989: 76].

³³⁷ Confróntese con lo que dice sobre Felipe IV en *El chitón de las tarabillas*: porque para responderte es fuerza decir que maliciosamente ignoras que, comparada la mocedad del rey nuestro señor con todos, es una vejez sin días y aun acaba de nacer anciano” [Quevedo, 2005c: 227].

emplea con frecuencia en el panegírico de personajes importantes³³⁸. De igual manera, puede encontrarse en los discursos que componen los *Panegyrici latini*³³⁹. No está exento de un matiz religioso pues, según señala también Curtius, en la Biblia se encuentran ideas análogas, así como en los textos de los Padres de la Iglesia³⁴⁰.

Tal y como se plasma en “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”, el tópico acerca a Baltasar Carlos indirectamente a la figura de Cristo, quien está así caracterizado en algún pasaje de los Evangelios. Sin embargo, la majestad y gravedad con la que se comporta el joven príncipe son sobre todo signos característicos de la realeza y, por lo tanto, una muestra de la condición del legítimo heredero al trono español. Como expresa Quevedo en el último fragmento citado, precisamente la gracia divina concede ese privilegio a las personas reales.

Hurtado de Mendoza destaca también con entusiasmo las muestras de madurez que da a pesar de sus escasos años y las justifica de igual forma³⁴¹:

Y sobre todo se deve ponderar, y admirar aqui el hermoso, y grave sossiego del Principe, que en edad tan tierna, y en natural tan vivo, que es todo una continuada, y agradable inquietud, estuvo todas las horas que durò el Iuramento con tanta serenidad, y compuesta mesura, que en los mayores años no se podia esperar mas sossegada, y atenta [...] en que se conoce el particular cuydado que tiene Dios en las acciones publicas de los Reyes, y que hasta en esto los singulariza de hombres; y parece que entre todos pone singular atencion en los tempranos passos del Principe, no solo gloria, y felicidad de su gran padre, sino de todos sus vassallos [Hurtado de Mendoza, 1632: ff. 44v-45].

En cuanto a los vaticinios sobre el futuro del personaje celebrado³⁴², fundamentales en el encomio de un niño, son escasos en el poema, pues Quevedo se centra principalmente en el conflicto bélico en el que se encuentra la monarquía española y las predicciones del final se refieren a Felipe IV. No obstante, hace también referencia a ello, a la vez que plasma una idea frecuente en sus tratados en prosa, la de que la profesión de reinar supone un sacrificio:

³³⁸ En *Panegyricus dictus Probino et Olybrio consulibus* (v. 154), en *Panegyricus dictus Manlio Theodoro Consuli* (v. 18), ejemplos que cita Curtius, o en *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (vv. 85-87).

³³⁹ Como en Nazario, *Panegyricus Constantino Augusto dictus* XVI, 4: “Tu, imperator optime, inito principatu, adhuc acui immaturus, sed iam maturus imperio, ostendisti cursum actatis non exspectandum in festinatione uirtutis”.

³⁴⁰ En la literatura española del siglo XVII se pueden señalar ejemplos como el verso inicial del soneto de Góngora “Florido en años, en prudencia cano”, o el muy similar de Trillo y Figueroa en el *Panegírico natalicio al excelentísimo señor Marqués de Montalbán*, “en valor joben, y en prudencia cano” (v. 90) [Trillo y Figueroa, 1951].

³⁴¹ Lo mismo hacen Vincentius Turturetus [1632: f. 12] y el anónimo autor del *Iuramento que se hizo al Príncipe nuestro Señor, heredero de las Españas, en el convento de San Geronymo*.

³⁴² Pseudo-Dionisio [1981: 369] prescribe ocuparse del pasado, presente y futuro del individuo.

En Oriente portátil de brocado
sigue tu sol recién amanecido,
en generosos brazos recostado,
y a tu corte por ellos repartido.
Mira en todos tus reinos el cuidado
que le tienen los cielos prevenido,
pues la que atiende alegre gala y fiesta
le aguarda en más edad cárcel molesta (Estrofa XVIII).

Aquí, al describir cómo Baltasar Carlos es trasladado en litera, en los brazos de la condesa de Salvatierra, Quevedo pone énfasis en los futuros desvelos que sufrirá por sus reinos, según lo que Dios destina a los monarcas, como contraste a la festividad que está viviendo³⁴³. En *Política de Dios o Virtud militante* se repite el tópico del sacrificio que implica el trabajo de reinar, inscrito dentro de la imitación de Cristo que debe llevar a cabo el rey:

Que el reinar es tarea, que los cetros piden más sudor que los arados y sudor teñido de las venas, que la corona es el peso molesto que fatiga los hombros del alma primero que las fuerzas del cuerpo [...]. Esta doctrina autorizó la vida y la muerte de Cristo Jesús, rey y señor de los reyes [Segunda parte de *Política de Dios*; Quevedo, 2012b: 447].

Coronáronlo, señor, los judíos de espinas. Secreto se reconoce grande misterio. Las coronas todas de los reyes parecen de oro y son de abrojos [Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo, 2012b: 460].

Los reyes son en la tierra retratos de Cristo en el cuidado y ser pastores de los suyos, que por Él le fueron encomendados. Empero las faciones y señales en que se le parecen, no son las coronas de oro, que la suya fue de espinas; no los cetros, que el suyo fue caña afrentosa; no la púrpura, que la suya fue escarnio; no el trono, que el suyo fue cruz y clavos y angustias. Las señas son los desagradecimientos que padecen, los desagradecidos que tienen, los cuidados continuos, los desvelos desconsolados, las accechanzas alevés, las traiciones domésticas. Y estas cosas que afligen las deben los reyes estimar con reverencia, pues en virtud de ellas son retratos de Cristo parecidos y, dejándolas, le borran: antes le ofenden, y al original [*Virtud militante*. Quevedo, 2010a: 502].

Es de destacar que no existe un discurso profético sobre las hazañas militares del joven príncipe³⁴⁴. En la última parte de la composición la temática bélica y patriótica desplaza la recreación de la ceremonia cortesana: Quevedo deja de lado la figura de

³⁴³ Según Brown y Elliott [1981: 60 y 270] han destacado, el cuadro que Velázquez pintó del príncipe con motivo de la jura representa simbólicamente la misma idea: el enano que aparece a su lado, compañero de juegos de los niños de la familia real, sostiene en sus manos un sonajero y una manzana, semejantes por su forma al cetro y el orbe, lo que anticipa su futuro reinado y la elección que habrá de realizar Baltasar Carlos entre los placeres y los deberes.

³⁴⁴ Para el discurso de cumpleaños, Menandro [1989: 55] indica que deben elogiarse los actos del personaje y, como establece en el *basilicos logos*, las acciones se dividen en las referidas a la paz y las bélicas.

Baltasar Carlos³⁴⁵ y vaticina la victoria de Felipe IV sobre las tropas protestantes. Esto responde a la situación política de crisis en que se escribió el poema y por la cual se convocaron las Cortes de Castilla: como se ha señalado ya, Quevedo apoya por medio de su poema la actuación de la Corona española en el escenario de la Guerra de los Treinta años.

Finalmente, hay que mencionar otro tópico de los *genethliacos* que, aunque modificado, se recrea en el poema de Quevedo: el de los ruegos a las divinidades por el futuro del *laudandus* y por que tenga una larga vida, según establece Pseudo-Dionisio para finalizar los discursos de aniversario³⁴⁶. Puesto que “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” no supone únicamente un encomio de Baltasar Carlos, sino también del monarca reinante y de la Corona española en amplio sentido, Quevedo aplica el tópico a Felipe IV³⁴⁷: en la última estrofa que se dedica propiamente al acontecimiento de la jura, refiere los ruegos que los cortesanos dirigen a Dios para que el rey prolongue su reinado, a pesar de que el juramento de lealtad prestado a su heredero garantiza la continuidad de la institución; nuevamente, en la estrofa con la que finaliza la segunda parte de la composición reproduce las aclamaciones del pueblo, que le desea una larga vida:

la nobleza del orbe más temida,
que de tal heredero deseosa
estuvo, hoy al Señor, que le concede,
le pide por merced que nunca herede (Estrofa XI, vv. 85-88).

“Vive, y ten heredero, y no le dejes”,
la voz común y agradecida aclama,
que aun tiene por fatiga que te alejes
a dar que hacer al grito de la Fama (Estrofa XX, vv. 153-156).

Así pues, en “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” Quevedo no se ciñe con rigor a los tópicos ni a la estructura del *genethliacon* clásico. Por lo tanto, tampoco se inscribe dentro de este género. Sin embargo, selecciona algunos de los lugares propios de las

³⁴⁵ Por el contrario, Calderón termina su relación con este tópico: “¡Oh! Quiera, pues, la Fortuna./ ¡Oh! Propicio el Cielo quiera/ que, pues le han dejado ver/ jurado, con tantas muestras/ de amor y lealtad, al bello/ príncipe de Asturias, vea/ la campaña el mejor Marte,/ rindiendo a su heroica huella/ los pendones de la Iglesia./ porque todo venga a ser/ honor suyo y gloria nuestra” [Calderón de la Barca, 1960: 429b-430a].

³⁴⁶ “At this point, it would be quite in place to pray to the gods, including those of birth, for his future life, for its being better than the past, and for completing many cycles of years and coming to a fresh and prosperous old age” [Pseudo-Dionisio, 1981: 370]. Pérez-Abadín [1996: 437-438; 2014: 51] destaca que los natalicios latinos sitúan al final la petición de deseos al *Genius*, como Tibulo en la *Elegía* I, 7 (vv. 63-64).

³⁴⁷ Sigue así lo que dispone Menandro para la conclusión del *basilicos logos*: “harás una plegaria, suplicando al dios que extienda su reinado larguísimo tiempo, que sea legado a sus hijos y transmitido a su linaje” [Menandro, 1989: 57].

composiciones natalicias y los adapta al encomio de Baltasar Carlos con motivo de la ceremonia de su juramento.

En las estrofas centrales del poema (XII-XX), Quevedo adopta una técnica más cercana a las relaciones de sucesos al describir el desfile de la comitiva real de regreso a palacio tras la ceremonia de la jura. Se trata de la parte más festiva del acontecimiento, en la que el pueblo podía tomar parte. Dado el aislamiento del monarca, impuesto por el ceremonial, la celebración suponía una oportunidad para que este se mostrase ante una gran multitud congregada. Asimismo, la aparición pública del rey, rodeado de la corte, con motivo de una ocasión solemne, era un espectáculo con el que se perseguía subrayar su majestad y provocar la admiración de quienes lo contemplaban. Así, el tratadista Saavedra Fajardo aconseja que el gobernante se muestre, aunque no con mucha frecuencia:

Por los ojos y los oídos entra el amor al corazón. Lo que ni se ve ni se oye no se ama [...]. No apruebo el dejarse ver el príncipe muy a menudo en las calles y paseos; porque la primera vez le admira el pueblo, la segunda le nota y la tercera le embaraza [Saavedra Fajardo, 1999: 498-500; empresa 39].

Como explica Hurtado de Mendoza:

Resolvió su Magestad el bolver en publico a Palacio; y como se acostumbra en semejantes días (que son los de mayor ostentacion para los Reyes, y mas aplaudidos del pueblo) se llevó el cavallo de su Persona a San Geronimo, acompañandole los Lacayos de su Magestad [Hurtado de Mendoza, 1632: f. 40v].

Sin embargo, la formalidad de la etiqueta palaciega fue observada también con todo detalle en la organización del acompañamiento; lo expuesto por Hurtado de Mendoza en su relación se corresponde con lo que se establece en las *Etiquetas de Palacio* para este tipo de procesiones reales³⁴⁸:

y fuera del atrio tomaron sus Cavallos los Grandes, y Mayordomos de ambas casas, y en todo el Campo de San Geronimo esperaba el Reyno, y quantos Cavalleros, y criados del Rey se admiten en los acompañamientos publicos, empeçando este en los Alcaldes de Corte, siguiendose los Acroyes, y Costilleres, Procuradores del Reyno, Gentiles hombres de la boca, Mayordomos de la Reyna, y del Rey, y a lo ultimo los Grandes, el coche de la Reyna nuestra Señora, y al estrivo derecho el Rey nuestro Señor, y un poco mas adelante los serenissimos Infantes sus hermanos [...] y detras de

³⁴⁸ Puede verse el texto en Varey [1973: 644-645]. También lo refieren Gómez de Mora y, más brevemente, Turturetus [1632], el anónimo autor del *Juramento que se hizo al príncipe nuestro Señor* [1632] y Paulo Cornelio. Calderón, quien da también destacada importancia al desfile real en *La banda y la flor*, hace menos hincapié en la ordenación del acompañamiento, aunque igualmente describe la posición del monarca y sus hermanos.

su coche se seguía la litera del Príncipe de tela carmesi, con franjas, y passamanos de oro, y calvaçon dorada (ff. 43-43v).

Como se ha visto ya, Quevedo resalta diversos aspectos de los principales participantes mediante motivos encomiásticos, entre los cuales sobresalen las referencias luminosas. Estas, además de poner de relieve la magnificencia de la comitiva, muestran la relación de la familia real y la corte con el soberano, el rey Planeta, así como su subordinación a él. Para los dos hermanos del monarca se mantienen, además, las connotaciones sacras³⁴⁹. Si bien respecto al infante don Fernando Quevedo menciona únicamente, y con brevedad, su cargo eclesiástico, presta mayor atención al infante don Carlos, a quien dedica la estrofa XIV, donde destaca su carácter marcial³⁵⁰. Al caracterizarlo como militar y aludir a su destino, Quevedo se hace eco de los planes del conde-duque de Olivares para su futuro: educado para la carrera militar, se había decidido que ocupara el cargo de gobernador de Portugal, con el fin de evitar posibles conjuras de nobles descontentos alrededor de su persona.

La simpatía que el infante despertaba es señalada por Paulo Cornelio en su relación³⁵¹:

Y cierto aunque cada día veo al dicho Infante, en mi vida le he visto mas ayroso, ni mas despejado, que llevó tras de sí todos los coraçones, deseandole todos muy grandes aumentos, y se espera que nuestro Señor le tiene guardado para grandes puestos (f. 382v).

Pero Quevedo se detiene de manera especial en la figura de Felipe IV. Las estrofas que le dedica, la XV y la XVI, recuerdan los fragmentos en los que los panegíricos latinos describían el *adventus* o ceremonia de bienvenida al gobernante³⁵². Era habitual que los panegíricos tardíos, como los que recogidos bajo el nombre de *Panegyrici Latini* o los de Claudiano, incluyeran una descripción de la procesión formada por el emperador y su séquito al entrar en una ciudad. En esas ocasiones se mostraba como *deus praesens* y,

³⁴⁹ Quevedo realiza en esta parte del poema un encomio de la familia real al completo. Hay que recordar la importancia que Saavedra Fajardo concede a la familia del príncipe para su reputación en la empresa 3 [Saavedra Fajardo, 1999: 442-443].

³⁵⁰ Algo similar hace Calderón en la descripción de la ceremonia: “luego, siguiéndose a ésta/ las de la jura, galán,/ con majestad, con modestia,/ airoso y en todo amable,/ haciendo las reverencias/ debidas, llegó don Carlos/ a jurarle la obediencia / Siguióse Fernando luego:/ y como España se precia/ de católica, al mirar/ que a un tiempo a jurarle llegan,/ uno ceñido el acero/ y otro la sacra diadema” [Calderón de la Barca, 1960: 428a].

³⁵¹ Cuando falleció repentinamente, se rumoreó que Olivares le había envenenado, celoso de su popularidad entre la nobleza disidente. *Vid.* Elliott [1990a: 513].

³⁵² *Vid.* MacCormack [1981: 22-33] y L’Huillier [1992: 292].

manteniendo su calidad de divino, se hacía tangible para el pueblo. Los autores insistían en la *maiestas* y *gravitas* del emperador, recurrían al campo semántico de la visión al describir las miradas que este recibía y el resplandor de sus ojos y, sobre todo, ponían énfasis en la alegría de la multitud y en lo heterogéneo de quienes la componían. Al explicar que tanto jóvenes como ancianos, hombres como mujeres, aclamaban al emperador, ponían en evidencia el apoyo de todo el pueblo al Imperio:

Ac primum, qui dies ille, quo exspectatus desideratusque urbem tuam ingressus es! Iam hoc ipsum, quod ingressus es, quam mirum lactumque! Nam priores inuechi et importari solebant, non dico quadriugo curru et albitibus equis, sed umeris hominum, quod arrogantius erat. Tu sola corporis proceritate elatior aliis et excelsior non de patientia nostra quendam triumphum, sed de superbia principum egisti. Ergo non aetas quemquam, non ualetudo, non sexus retardauit, quo minus oculos insolito spectaculo impleret. Te paruuli noscere, ostentare iuuenes, mirari senes; aegri quoque neglecto medentium imperio, ad conspectum tui quasi ad salutem sanitatemque prorepere. Inde alii, se satis vixisse te uiso, te recepto, alii nunc magis esse uiuendum praedicabant. Feminas etiam tunc fecunditatis suae maxima voluptas subiit, cum cernerent, cui principi ciues, cui imperatori milites peperissent. Videres referta tecta ac laborantia ac ne cum quidem uacantem locum qui non nisi suspensum et instabile uestigium caperet, oppletas undique uias angustumque tramitem relictum tibi, alacrem hinc atque inde populum, ubique par gaudium paremque clamorem: tam aequalis ab omnibus ex aduentu tuo lactitia percepta est quam omnibus uenisti; quae tamen ipsa cum ingressu tuo creuit ac prope in singulos gradus aucta est [*Panegyricus Traiano Imperatori dictus* 22; Plinio, 1972: 113-114].

Tecta ipsa, ut audio, commoueri et altitudo culminum uidebatur attolli, quacumque numen tuum tardo molimine curru inueheretur, tanta te populi densitas, tanta senatus stipatio prouehat simul et attinebat [j]. Ausi etiam quidam ut resisteres poscere et queri tam cito accessisse palatium et, cum ingressus esses, non solum oculis sequi, sed paene etiam sacrum limen inrumpere [j] te, Constantine, senatus populusque Romanus et illo die et aliis, quacumque progressus es, et oculis ferre gestiuisti [*Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d.C.) XIX, 1-5]³⁵³.

Omne Palatino quod pons a colle recedit/ Muluius et quantum licuit consurgere tectis,/ una replet turbac facies : undare uideres/ ima uiridis, altis efFulgere matribus aedes./ exultant iuuenes aequaevi principis annis;/ temnunt prisca senes et in hunc sibi prospera fati/ gratantur durasse diem moderataque laudant/ tempora, quod clemens aditu, quod pectore solus/ Romanos uetuit currum praecedere patres:/ cum tamen Eucherius, cui regius undique sanguis,/ atque Augusta soror fratri praeberet ovanti/ militis obsequium [*Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti*, vv. 543-554; Claudiano, 1963, II]³⁵⁴.

Autores posteriores en sus panegíricos recurrieron a describir la entrada del gobernante con los mismos tópicos. En especial, insistieron en la celebración general de que es objeto para dejar clara la obediencia de los súbditos en su conjunto. Así puede verse

³⁵³ Vid. también *Incerti panegyricus Constantino Augusto dictus* (313 d.C.) VII.

³⁵⁴ Vid. asimismo Claudiano, *Panegyricus De Tertio Consulatu Honorii Augusti* (vv. 126-130).

en Erasmo de Rotterdam, que menciona tanto a las clases altas como al pueblo en *Illustrissimo principi Philippo feliciter in patriam redeunti gratulatorium carmen Erasmi sub persona patriae*³⁵⁵:

Ecce canunt reducem populuque patresque Philippum,
Clamat io reducem lacta undique turba Pilippum,
Responsant reducem votalia tecta Philippum,
Nec fallax ista est iteratae vocis imago:
Saxa enim reducem sentiscunt muta Philippum
Et recinunt reducem minime iam muta Philippum (vv. 16-21) [Citado en Garrison, 1975: 86].

En su poema, al tratar la comitiva real, Quevedo deja constancia de la adhesión al monarca de todo el reino. En primer lugar, a través de la referencia a quienes la encabezan, los alcaldes de corte y porcuradores; Quevedo alude a ellos mediante las metonimias “justicia” y “poderes”, por las cuales se sustituye a las personas por la función que respectivamente desempeñan: la administración de la justicia y la representación de las ciudades y antiguos reinos por medio de los poderes que estos les habían concedido³⁵⁶:

Precedió la Justicia a los Poderes,
reinos en quien influye amor y vida
tu augusto corazón, y adonde quieres
siguen tus rayos con lealtad rendida (Estrofa XII, vv. 89-92).

Un poco más adelante, al centrarse de nuevo en la persona del monarca, reitera la unánime pleitesía de sus súbditos, al emplear el pronombre “todos” y aludir de forma explícita al amor que Felipe IV despierta en quienes asisten a su paso:

Inundación de majestad vertiste,
tú, hermosamente presunción del fuego;
de los ojos de todos te vestiste,
pues los ojos de todos te llevaste luego.
Con tantos ojos, pues, tu pueblo viste,

³⁵⁵ Garrison [1975: 85-89, 162 y 169-170] ha estudiado este motivo en particular en los panegiristas ingleses Ben Jonson y John Dryden.

³⁵⁶ Según *Autoridades*, el *alcalde de casa, corte y rastro* es el “juez que usa de garnacha, y vara: tiene la jurisdicción ordinaria en la Corte, y cinco leguas en contorno: y para conocer de hurtos se extiende a veinte. Asisten dos con la Casa Real siempre que el rey tiene capilla en público: y quando su magestad hace algún viage, debe seguir uno u dos a las órdenes del mayordomo mayor, y da las posturas a los bastimientos en todos los lugares por donde se transita, y también asisten a los entierros de personas reales. Juntos forman quinta sala del Consejo Real: y así es suprema, porque de sus sentencias en lo criminal no hai apelación sino a la misma sala”. *El procurador de cortes* es “el regidor y diputado, que se nombra en los ayuntamientos de las ciudades, que tienen voto, para que asista en su nombre en las Cortes, que se suelen juntar por los reyes o príncipes, para tratar algunos negocios de suma importancia al común de las personas”.

dulce deidad de Amor, pero no ciego;
tu caballo, con músico alboroto,
holló sonoro y grave terremoto (Estrofa XV, vv. 113-120).

De esta forma, asimila el tópic encomiástico. Asimismo, pone de relieve la unidad de la monarquía española a través de la figura del rey³⁵⁷. Por otra parte, refleja la importancia que las masas adquirieron en la sociedad setecentista. Como observa Maravall [1975: 174-223], fueron un elemento tenido en cuenta por el Estado, que buscó los medios de atraer al pueblo y dirigir su opinión.

Además de resaltar esto y la majestad del monarca, que impresiona con su porte y compostura³⁵⁸, Quevedo introduce una idea propia del pensamiento político: Felipe IV no solo es contemplado por su pueblo; también él lo contempla a su vez. De esta manera alude a la vigilancia continua propia del buen gobernante. El ojo del monarca, como metáfora de su celo, aparece con frecuencia en la literatura y emblemática política, asociado habitualmente a la figura de Argos³⁵⁹. Al evocar, junto con esta figura mitológica (“de los ojos de todos te vestiste”, v. 115; “Con tantos ojos, pues, tu pueblo viste”, v. 117), la de Cupido, Quevedo enriquece las referencias, ya que representa además el amor de los súbditos por el monarca y la belleza de este.

La descripción del caballo, iniciada en la estrofa XV, se prolonga en la XVI y añade rasgos que resaltan la realeza de Felipe IV y lo relacionan con la literatura clásica:

De anhelantes espumas argentaba
la razón de metal que le regía;
al viento, que por padre blasonaba,

³⁵⁷ Como Elliott [1990d: 210] explica, “Junto al universalismo de una misión global y la recurrente identificación de rey y altar, la monarquía española descansaba por tradición en un tercer principio central: la combinación de pluralismo constitucional con una realeza unitaria. La monarquía era, en efecto, una comunidad supranacional compuesta por un complejo de reinos y provincias que diferían en sus leyes, costumbres e idiomas, unidos sólo por su adhesión a una misma fe y por su obediencia a un rey común. Guardando celosamente su estatus semiautónomo, las diferentes partes integrantes sólo reconocían la jefatura suprema de un monarca casi de continuo ausente”.

³⁵⁸ Recordemos nuevamente las indicaciones de Saavedra Fajardo: “Si no se conserva lo augusto de la majestad, no habrá diferencia entre el príncipe y el vasallo. Y así, es conveniente que el arreo de la persona (como hemos dicho) y la gravedad apacible representen la dignidad real [...]. Porque lo que es común no se admira, y de la admiración nace el respeto. Alguna severidad grave es menester que halle el súbdito en la frente del príncipe, y algo extraordinario en la compostura y movimiento real, que señale la potestad suprema, mezclada de tal suerte la severidad con el agrado, que obren efecto de amor y respeto en los súbditos, no de temor” [Saavedra Fajardo, 1999: 495-496; empresa 39].

³⁵⁹ Así lo indica Peraita [1997: 79, nota 22], quien señala también que en *Política de Dios* abundan las metáforas referidas a los ojos del rey. Por ejemplo, era un motivo muy utilizado en la arquitectura efímera levantada con motivo de las entradas reales en una ciudad, como en la visita de Carlos V a Palma o las de su hijo, el todavía príncipe Felipe a Mantua y Amberes; *vid* Bosch Juan [2002: 94]. Peraita [1997: 173] destaca cómo en las semblanzas de los monarcas de *Grandes anales*, Quevedo insiste en su mirada, puesto que en la literatura política se consideraba a sentido superior a los demás.

en vez de obedecerle, desafía;
herrado de Mercurios se mostraba;
si amenazaba el suelo, no le hería:
porque, de tanta majestad cargado,
aun indigno le vio de ser pisado (Estrofa XVI, vv. 121-128).

El énfasis en el caballo responde por una parte a una cualidad frecuentemente resaltada en este monarca: su habilidad como jinete. Así lo hace Calderón en *La banda y la flor*, aprovechando para elogiar también sus siempre destacadas aptitudes para la caza y los juegos de plaza³⁶⁰. Alonso Martínez de Espinar dice sobre Felipe IV en *Arte de ballestería y montería*:

Es su Majestad (Dios le guarde) tan grande hombre de a caballo, y obra sobre ese bruto con tanta maña y despejo, que aunque es a pie muy airoso, lo que ejecuta sobre el, parece que le da más vivos movimientos, siendo admiración en las fiestas públicas [Martínez de Espinar, 1976: 149].

Pero debe tomarse en cuenta que, además de considerarse signo de nobleza y realeza, el caballo, así como las riendas y el freno, aparecen en la emblemática y la literatura con un valor moral y político, asociado al dominio de las pasiones y al gobierno. El control del caballo mediante los mencionados instrumentos simbolizaba el triunfo de la razón³⁶¹, tanto la personal como la del Estado. Ya en la época clásica se representaba el control de los afectos a través de la relación entre el jinete y su montura³⁶² y esta imagen se prolongó hasta el siglo XVII. La sujeción de las pasiones a la razón era, además, considerada necesaria en un gobernante: el cuadro de Velázquez *La lección de equitación de Baltasar Carlos* constituye una metáfora del aprendizaje por parte del joven príncipe del control de sí mismo, así como del ejercicio del gobierno³⁶³. Riendas y freno representan la manera de gobernar al pueblo, equipado a un caballo: estos objetos figuran en la empresa

³⁶⁰ “Y no tengas a lisonja/ que de bridón te encarezca/ a Filipo; que no hay/ agilidad ni destreza/ de buen caballero, que él/ con admiración no tenga./ A caballo, en las dos sillas/ es, en su rústica escuela,/ el mejor que se conoce./ Si las armas, señor juega,/ proporciona con la blanca / las lecciones de la negra./ Es tan ágil en la caza,/ viva imagen de la guerra / que registra el su arcabuz/ cuanto corre y cuanto vuela” [Calderón de la Barca, 1960: 429b]. El autor une esto al encomio del porte y atractivo del monarca, que realiza inmediatamente antes.

³⁶¹ Arellano y Roncero [2001a: 23 y 187] recuerdan que Dante en *Il Convivio* 4, 26, recurre a esta imagen para ilustrar la virtud de la templanza y que, asimismo, el freno y las riendas, asimilados a la razón, aparecen en los emblemas 27 y 46 de Alciato como atributos de la diosa Némesis, en Sebastián de Horozco y en Gilles Corrozet. También se refieren a su empleo en la empresa 21 de Saavedra Fajardo.

³⁶² Platón en su diálogo *Fedro* equipara el alma humana a un carro tirado por dos caballos, uno de los cuales representa las tendencias nobles del hombre (la voluntad, el valor y la fortaleza) y el otro las materiales (las pasiones y los placeres), y guiado por un auriga, que simboliza la parte racional del alma, encargada de dirigir el conjunto hacia el conocimiento y hacia lo divino.

³⁶³ *Vid.* Levey [1971: 142].

21 de Saavedra Fajardo, donde el tratadista manifiesta que las leyes, como expresión de la justicia, deben ser empleadas por el príncipe para regir a sus súbditos, en lugar de la voluntad³⁶⁴. Saavedra también ejemplifica al pueblo a través de un caballo: su empresa 38 se ilustra con la imagen de un potro y una vara para simbolizar la conjunción de rigor y blandura que se debe aplicar en el gobierno. Y en la empresa 42 apunta:

Así conviene traer al pueblo con dulzura a las conveniencias del príncipe y a sus desinios. Caballo es que se rinde al halago, y pasándole suavemente la mano, se deja domar, admite el bocado, y sufre después el peso, la vara y el hierro [Saavedra Fajardo, 1999: 521].

La comparación entre el ejercicio de la autoridad y el manejo de un caballo se encuentra en muchos otros escritores políticos, como Jerónimo de Ceballos:

El reynar es como domar un caballo desbocado, y feroz, que si no se rige con prudencia, y arte, derribará al que se subiere en él [Ceballos, 2003: f. 96].

Por lo tanto, Quevedo, al detenerse por extenso en la montura de Felipe IV y la manera en que el monarca la domina³⁶⁵, muestra sus cualidades como gobernante y su autoridad sobre su pueblo, que se hace presente por medio del gentío que lo contempla pasar. Lo mismo hace, aunque de manera más explícita, López de Zárate en su poema “Este que ves, de azero el pecho armado”, al retrato ecuestre de dicho rey pintado por Rubens:

Al cauallo, que rige, galardona
Mas, que si le fixara en las estrellas;
Pues excede, al que adorna al firmamento;
Dandole aun la opresion merecimiento.
Como si fuesse racional, lo dize
El que valor, sin mouimiento miras;
En la obediente sujecion, felice,
Tan regidos sus impetus admiras!
De su artifice sabio no desdize,
Pues rinde al freno las ardientes iras
Rubens en fin, que enseña en vn cauallo
Que ha de hazer con su Principe vn vasallo (vv. 21-32) [López de Zárate, 1947].

³⁶⁴ “A la inconstancia de la voluntad, sujeta a los afectos y pasiones y ciega por sí misma, no se pudo encomendar el juicio de la justicia, y fue menester que se gobernase por unos decretos y decisiones firmes, hijas de la razón y la prudencia” [Saavedra Fajardo, 1999: 360].

³⁶⁵ Quevedo hace uso del término “razón” como metáfora del freno: “De anhelantes espumas argentaba/ la razón de metal que le regía” (Estrofa XVI, vv. 121-122).

Dado lo extendido de la idea, no es extraño que Calderón también la incluya en *La banda y la flor*:

Con tanto imperio en lo bruto
como en lo racional, vieras
al rey regir tanto monstruo
al arbitrio de la rienda [Calderón de la Barca, 1960: 429].

Para describir el caballo, Quevedo recurre a motivos empleados por otros poetas contemporáneos. El principal es su condición de hijo del viento: “al viento, que por padre blasonaba,/ en vez de obedecerle, desafía” (estrofa XVI, vv. 123-124). La imagen, a la que Quevedo añade una metonimia basada en la mitología, “herrado de Mercurios” (v. 125), se popularizó a partir de Góngora, quien la emplea en la *Soledad segunda*³⁶⁶ y en algunos de sus sonetos³⁶⁷. Al igual que Calderón en *La banda y la flor*, Quevedo alude a la fuerza con la que el animal pisa el suelo, descrita hiperbólicamente en su poema a través del sonido que provocan sus cascos, similar a un terremoto musical (estrofa XV, vv. 119-120) y menciona la ligereza de su trote (estrofa XVI, vv. 123-125)³⁶⁸. Se detiene también en la espuma que mancha el freno (estrofa XVI, vv. 121-122)³⁶⁹ y destaca que la montura es consciente de la majestad de su jinete (estrofa XVI, vv. 126-128)³⁷⁰.

Estos tópicos están ya presentes en la literatura latina, como se puede observar en el estudio de Sauvage [1975: 9-100]. El ejercicio de la equitación se presentaba como una actividad que confería prestigio a quienes la practicaban [Sauvage, 1975: 44-45] y el caballo era un atributo que reforzaba la dignidad y la majestad de los protagonistas de los poemas épicos [Sauvage, 1975: 53-55]. Asimismo, los caballos se describían como capaces

³⁶⁶ “Al son levantò apenas la ancha frente/ El veloz hijo ardiente/ Del zephиро lasciuo” (vv. 723-725) [Góngora, 1921].

³⁶⁷ En “Teatro espaciòso su ribera” dice: “En un hijo del Céfiro la espera” (v. 5); y en “Las que a otros negó piedras Oriente”: “Miembros apenas dio al soplo más puro/ del viento su fecunda madre bella” (vv. 9-10) [Góngora, 1969]. Egido [1979: 101-102 y 170] señala su presencia en autores como Soto de Rojas o Felices de Cáceres y su prolongación hasta García Lorca.

³⁶⁸ Calderón se refiere al brío del caballo y a su agilidad, sin mencionar el sonido: “¿Cómo te sabré decir/ con el desprecio y la fuerza/ que, sin hacer de ellas caso,/ iba quebrando las piedras,/ sino con decirte solo/ que entonces conocí que era/ centro de fuego Madrid?! Pues dondequiera que llega/ el pie o la mano, levanta/ un abismo de centellas./ Y como quien toca al fuego,/ huye la mano que acerca,/ así el valiente caballo/ retira con tanta priesa/ el pie o la mano del fuego/ que la mano o el pie engendra,/ que hecha gala del temor,/ ni el uno ni el otro asienta,/ deteniéndose en el aire/ con brincos y con corvetas” [Calderón de la Barca, 1960: 429a].

³⁶⁹ Calderón dice: “¿Diré que como iban lejos/ los clarines y trompetas,/ le hizo danzar al compás/ del freno, que espuma engendra?” [Calderón de la Barca, 1960: 429b].

³⁷⁰ En *La banda y la flor*: “Tan soberbio se miraba,/ que dió con sola soberbia/ a entender que conocía/ ser, con todo un Cielo a cuestras,/ monte vivo de los brutos,/ vivo Atlante de las fieras” [Calderón de la Barca, 1960: 429a].

de reconocer la grandeza de su jinete³⁷¹. Las referencias auditivas al ruido de los cascos eran frecuentes como reflejo de la rapidez y de la impetuosidad del animal: se aludía a cómo la tierra resonaba, temblaba o gemía a su paso³⁷². También se destacaba su ligereza, que los aproxima a los pájaros o al viento: según señala Sauvage [1975: 84-85], la creencia de que los caballos pueden ser fecundados por el viento fue recogida por Aristóteles, Varrón, Plinio o Columela, y la poesía latina, igual que la griega, se hizo eco de ella. Cabe resaltar el desarrollo de un determinado motivo relacionado con este animal en la literatura latina: la espuma que produce a causa de sus movimientos, un signo del ardor de las bestias nobles. Al contrario que en los autores griegos, en los latinos es habitual recordarla en relación con la boca o las riendas, como se plasma en la obra de Ovidio, Estacio o Claudiano [Sauvage, 1975: 39-41]³⁷³. Además, al mencionar el movimiento, en la poesía latina se puso más énfasis que en la griega en sus jadeos, aplicando los términos *anhelus* y *anhelans* a los caballos de divinidades, guerreros y reyes [Sauvage, 1975: 38]³⁷⁴.

Precisamente, la intención de Quevedo de vincular su descripción del caballo tanto con la poesía contemporánea como directamente con la literatura latina se advierte en la manera en que se refiere a la espuma: “De anhelantes espumas argentaba/ la razón de metal que le regía” (estrofa XVI, vv. 121-122). No solo emplea este tópico, presente, como el del mordisco, en la poesía de su época³⁷⁵; recurre significativamente al latinismo “anhelantes”³⁷⁶, que remite a la literatura clásica³⁷⁷.

³⁷¹ Vid. Sauvage [1975: 74-76], quien remite, entre otros, a Estacio, *Silvas* I, 1 (vv. 17-21) y Claudiano, *De zona equi regii missa Honorio Augusto a Serena* (vv. 9-10).

³⁷² Sauvage [1975: 27-28] cita entre sus ejemplos a Hesíodo, *El escudo de Heracles* (vv. 61-62) y Lucano, *Farsalia* IV (v. 766).

³⁷³ Así en Ovidio, *Amores* II, 9b (vv. 29-30) o *Metamorfosis* VI (vv. 226) y VIII (v. 34); en Estacio, *Tebaida* III (v. 268) y en Claudiano, *De consulatu Stilichonis* II (vv. 350-351) y *De zona equi regii missa Honorio Augusto a Serena* (v. 8).

³⁷⁴ Como Silio Itálico, *Púnica* II (vv. 71-72) y XVI (vv. 391-392).

³⁷⁵ Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Del caualllo andaluz la ociosa espuma” (v. 14) [Góngora, 1921], o en el soneto “Las que a otros negó piedras Oriente”: “oro te muerden en su freno duro” (v. 13) [Góngora, 1969]. Lope de Vega en “Opuesto al español, como al tebanol” lo aplica al jabalí: “de espumoso furor argenta en vano” (v. 4).

³⁷⁶ Covarrubias dice de *anhelar*: “este verbo es absolutamente Latino, compuesto de am. & halo. y vale tanto como respirar con dificultad, quando un huelgo se alcança a otro, lo qual acaece a los que se han fatigado mucho corriendo, o saltando, o haziendo otro violento exercicio”.

³⁷⁷ Podría verse la descripción del caballo de la estatua de Felipe III en el soneto I como otro ejemplo de la voluntad de Quevedo de aproximarse a la poesía clásica: “Quiere de tu caballo la herradura/ pisar líquidas sendas, que la aurora/ a su paso perfuma, donde Flora/ ostenta varia y fértil hermosura”. Si se toma “líquidas sendas” como metáfora de río, similar a “líquidas veredas”, metáfora de mar en el *Sermón estoico de censura moral* (v. 52), el soneto remitiría a la silva I, 1 de Estacio, con la que están relacionados los dos primeros sonetos de *Clío*: “At sonipes habitus animosque imitatus equestris/ acrius attollit uultus cursumque minatur [j] . Vacuae pro caespite terrae/ aerea captiui crinem tegit ungula Rheni” (vv. 46-51) [Estacio, 1961]. Estacio presenta el caballo de Domiciano en movimiento, hollando el Rin sometido, símbolo del poder militar de Roma, mientras que Quevedo muestra al de Felipe III pisando un río enmarcado en un contexto

La parte final del poema de Quevedo (estrofas XXI-XXV) apunta al conflicto bélico en el que estaba inmersa la Corona española. Esta silva, junto con los sonetos IX, “Escondido debajo de tu armada”, y XXIV, “No siempre tienen paz las siempre hermosas”, posiblemente escritos en una época próxima, son las únicas composiciones de *Clío* en las que se relaciona directamente a este monarca con la actividad bélica³⁷⁸. Los poemas de temática militar son escasos en esta *musa*: además de los mencionados y del soneto IV, en el que la *laudatio* de Carlos V como rey guerrero desemboca en una reflexión moral, el V, “Vulcano las forjó, tocólas Midas”, exalta los triunfos del duque de Osuna través de su retrato y el soneto XIV, “Tú, en cuyas venas caben cinco grandes”, y la silva “Esclarecidas señas da Fortuna” se dedican a hazañas protagonizadas por el II duque de Lerma y el duque de Pastrana, respectivamente. Asimismo, en el soneto XV, “Yo vi la grande y alta jerarquía”, se incide en la condición militar del II duque de Lerma y en el XXI, “Ansí, sagrado mar, nunca te oprima”, en la de Luis Carrillo y Sotomayor, aunque en ambas composiciones el aspecto bélico queda enmarcado dentro de otros asuntos³⁷⁹. Por otra parte, los sonetos VIII y XXV, consagrados a personajes de la historia romana, el primero a Mucio Escévola y el segundo a Escipión, son predominantemente morales, carácter perceptible también en el XIII, “Faltar pudo su patria al grande Osuna”, pues la muerte del duque da pie a una reflexión de tono desengañado a partir de sus méritos militares, similar a la que se realiza soneto XXV, con el que tiene claras coincidencias textuales³⁸⁰.

bucólico. Arellano y Roncero [2001a: 49-50] entienden “líquidas sendas” como ‘caminos del aire’, lo que haría referencia a la pata levantada del animal, que parece apoyarse en el aire.

³⁷⁸ Para Vaillo [2000: 268], “La falta de proezas guerreras personales del rey, a las que tanta importancia concede Quevedo en *Política de Dios*, vuelve problemática su elogio, que ha de concentrarse en los juegos circenses de toros y cañas, a los que tan aficionado fue el rey Planeta”. Sin embargo, como se ha visto al tratar los poemas de *Clío* de esa temática, en el contexto de la época los juegos cortesanos se asimilaban a la práctica de la guerra, por lo que la *laudatio* del monarca a partir de ellos se trasladaba al uso de las armas.

³⁷⁹ El soneto XV, a la huerta del duque de Lerma, mantiene algunos puntos de contacto con las descripciones de villas campestres según el modelo latino, pero tiene como objetivo el encomio de su dueño actual, el nieto del valido de Felipe III. Quevedo lo presenta como un hombre que no está movido por la ambición, como implícitamente lo estaba su abuelo, sino por el deseo de cumplir con su deber, y da relieve a la lección moral que le ha llevado a adoptar este comportamiento. El soneto XXI, *A don Luis Carrillo, hijo de don Fernando Carrillo, presidente de Indias, cuatralbo de las galeras de España y poeta*, en el que se resalta, como en su epígrafe, la doble condición de literato y marino del *laudandus*, priman los elementos que relacionan el poema con el género clásico del *prompempticon* o despedida a una persona que parte de viaje.

³⁸⁰ Rey [1999b: 155] reflexiona sobre la temática militar dentro de la *musa* 1 y dice: “la *musa Clío* [i] es la más breve de *El Parnaso Español*. Teniendo en cuenta que varios de esos poemas no versan sobre hechos de armas, puede decirse que el heroísmo constituyó para Quevedo un tema menos frecuentado que el moral, el amoroso, el satírico, el burlesco y el descriptivo. Parte de su originalidad como poeta heroico residió en su capacidad para imbricar el canto de hazañas dentro de meditaciones más amplias, como ocurre con los sonetos «Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!», «Faltar pudo su patria al grande Osuna» y la canción pindárica «De una madre nacimos». También debe tenerse en cuenta que los poemas de tema fúnebre recogidos en *Urania* dedicados a reyes y militares, tanto contemporáneos a Quevedo como de la Antigüedad, hacen referencia junto con sus atributos bélicos a sus cualidades morales. Señala Llamas Martínez [2017: 34]: “Quevedo combinó parte de las cualidades señaladas por los retóricos clásicos para el encomio —lugar

Quevedo desarrolla en “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” el episodio mitológico de la Gigantomaquia, de larga tradición literaria³⁸¹. El mito de los Gigantes, como el de los Titanes, se utilizó en la Antigüedad con valor político, para exaltar la victoria de la civilización sobre la barbarie: con este sentido aparece, por ejemplo, en Píndaro, *Pítica* I, donde simboliza la derrota de los cartagineses en Himera y la de los etruscos en Cumas [Nisbet y Rudd, 2004: 55] o en Claudiano, *De bello gothico* (vv. 62-76) y *Panegyricus de sexto consulatu Honorii Augusti* (vv. 185-186), en los que se asocia a las campañas victoriosas de Estilicón contra Alarico. En la poesía española de los Siglos de Oro se emplea con similar intencionalidad: así lo hacen Herrera en la canción “Cuando con resonante”, en la que celebra con tono patriótico la victoria de don Juan de Austria en las Alpujarras, y Lope de Vega en el genetlicaco “Humíllense a tus plantas, luz hermosa” para presagiar la victoria del futuro Felipe IV contra holandeses y turcos (“para que oprimas bárbaros tifeos,/ y bajes la cerviz del moro atlante”, vv. 39-40)³⁸². El mito de la Gigantomaquia también tiene una lectura moral: en su oda III, 4, “Descende caelo et dic age tibia” (vv. 42-64 y 73-76), Horacio defiende con él la necesidad de que la fuerza vaya unida a la razón e, inspirándose en el autor latino, fray Luis de León proclama con ese mito la derrota de la maldad en el poema XV, dedicado a Portocarrero, “No siempre es poderosa”³⁸³.

En “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” Quevedo no describe la batalla entre Júpiter y los gigantes, sino que presenta directamente las consecuencias de la victoria divina: las estrofas XXI-XXIII se fijan en Encélado, quien, aprisionado bajo el Etna tras su derrota³⁸⁴, solo puede amenazar al cielo³⁸⁵. El sentido prospectivo del *exemplum* clásico

de nacimiento, linaje, acciones que prueban su fortaleza— con otros valores de carácter ético o moral: la prudencia, la impiedad, la codicia, que motivan la estructura argumental de estos poemas”. Véase también Roncero [2000a].

³⁸¹ Según Ruiz de Elvira [1995: 49], las referencias más antiguas a la guerra de los Gigantes contra los Olímpicos se encuentran en Píndaro, *Nemea* I, 67-69 y *Pítica* VIII, 12 y 17 y ss., y los relatos más minuciosos son los de Apolodoro en *Biblioteca* I 6, 1 y ss. y Claudiano en su *Gigantomachia* (así como en la escrita en griego, que se ha conservado de manera fragmentaria). La Tifonomaquia o lucha de Tifón contra Zeus y los demás Olímpicos [Ruiz de Elvira, 1995: 56], que recogen entre otros Hesíodo en su *Teogonía* (vv. 820-880), Píndaro en *Pítica* I (vv. 13-28) y Apolodoro en *Biblioteca* I 6, 3, se asimila habitualmente a la Gigantomaquia y ambas con frecuencia fueron confundidas con la Titanomaquia, como en Ovidio, *Metamorfosis* I (vv. 150 y ss.). Para las fuentes clásicas de la Gigantomaquia, *vid.* Schwartz y Arellano [1998: 721-722] y Azaustre Galiana [2002: 32].

³⁸² El poema de Lope de Vega puede consultarse en Entrambasaguas [1969: 75-79]. Para la Gigantomaquia en él, *vid.* Pérez-Abadín [1996: 442-443; 2014: 54].

³⁸³ *Vid.* Pérez-Abadín [2018].

³⁸⁴ Quevedo sitúa a Encélado bajo el Etna, aunque en muchas de las versiones del mito se indica solo que Júpiter lo deja bajo Sicilia. La de Quevedo se remonta a Calímaco, *Aitia* I (vv. 35 y ss.), Virgilio, *Eneida* 3 (vv. 578 y ss.) [Nisbet y Rudd, 2004: 73] y Claudiano, *Panegyricus de tertio consulatu Honorii Augusti* (v. 161) y *De raptu Proserpinae* III (vv. 186-187). También lo recoge así Conti en *Mitología* [1988: 463]. Libro sexto, capítulo 21. La descripción de Quevedo tiene puntos de contacto con la que hace Píndaro de Tifeo tras

queda de manifiesto en las dos últimas estrofas del poema, donde se establece la comparación con el conflicto entre Felipe IV y el rey de Suecia y se presagia el triunfo del español con tono hiperbólico. La asimilación del ejército sueco a los gigantes en la estrofa XXIV (“monstro de Stocolmia”, v. 186)³⁸⁶ conlleva la de Felipe IV a Júpiter, solo insinuada hasta entonces, que se completa en los versos 189-192 al pronosticarse para este una victoria similar a la de Júpiter mediante la alusión a Flegra, lugar donde se desarrolló la batalla mítica:

Tal osa contra ti, tal le contemplo
al monstro de Stocolmia, que, tirano,
padecerá castigo, cuando templo
se prometió sacrilego y profano;
tú a Flegra añadirás ardiente ejemplo;
allí triunfante colgará de tu mano
su piel de alguna planta³⁸⁷, que, cargada,
a fuerza de soberbia esté humillada [Estrofa XXIV, vv. 185-192].

En la recreación mitológica se presenta la soberbia de los gigantes/suecos como lo que los empuja a emprender la guerra contra Júpiter/Felipe IV y, por lo tanto, los hace merecedores de un castigo. Las repeticiones ponen esto de relieve: “¡tanta discordia la soberbia encierra!” (v. 166); “soberbio, aunque vencido” (v. 177); “a fuerza de soberbia esté humillada” (v. 192). Esta misma idea se repite en el soneto XXIV, con el que el final del la silva muestra significativas coincidencias, ya que en él se recrea también la rebelión de los gigantes, representados en Tifeo, en este caso para animar a Felipe IV a entrar en

su vencimiento en *Pítica* I (vv. 19-22) por las referencias a la nieve y el fuego en la estrofa XXII, aunque Quevedo recurre a imágenes y paradojas que remiten a las de su poesía amorosa: “parece que la nieve arde el invierno,/ o que nievan las llamas del infierno” (vv. 175-176). Para la metáfora *nieve* en su poesía amorosa, *vid.* Fernández Mosquera [1999: 119-120], quien cita el soneto “Lisis, por duplicado ardiente Sirio”: “y en incendios de nieve hermosa y fría/ adora primavera mi delirio” (vv. 5-6). Asimismo, para la imagen de los volcanes en la poesía de Quevedo, *vid.* Cappelli [2006], que hace especial referencia al poema a la jura.

³⁸⁵ En Virgilio se menciona el humo del Etna y cómo su fuego llega casi a las estrellas: “sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,/ interdumque atram prorumpit ad aethera nubem/ turbine fumantem picco et candente fauilla/ attollitque globos flammaram et sidera lambit” (vv. 571-574) [Virgilio: 1977-1980, I]. Quevedo presenta a los otros atemorizados, a pesar de la impotencia del gigante. Arellano y Roncero [2000a: 169] entienden así la estrofa XXIII: “Por el contexto interpretamos que la medrosa vecindad de las estrellas exige al cielo que esté siempre puesto en armas para protegerlas en caso de ataque el soberbio gigante, cosa poco probable, ya derrotado, solo le han quedado los humos de su propia quemazón y los humos ‘vanidades, presunciones’ de su propia soberbia”.

³⁸⁶ Arellano y Roncero [2001a: 24] apuntan que a los suecos se les presenta individualizados en su rey, al igual que a los gigantes por Encéclado.

³⁸⁷ Quevedo añade la referencia a la soberbia de los gigantes, causa de su perdición, a lo que relata Claudiano sobre la disposición de las pieles de los vencidos en *De raptu Proserpinae* III: “illic posuisse cruentam/ aegida captivamque pater post proelia praedam/ advexisse datur. Phlegraeis silva superbit/ exuviis totumque nemus victoria vestit./ hic patuli rictus et prodigiosa Gigantum/ tergora dependent, et adhuc crudele minantur/ adfixae truncis facies, inmaniaque ossa/ serpentum passim cumulis exanguibus albert,/et rigidae multo suspirant fulmine pelles” (vv. 335-343) [Claudio, 1963].

acción contra los herejes³⁸⁸: “Vibre tu mano el rayo fulminante:/ castigarás soberbias y locuras,/ y, si militas, volverás triunfante”. Asimismo, las reflexiones sobre la soberbia aparecen en la obra en prosa de Quevedo, tanto moral como política (*Virtud militante*, *Política de Dios*), y en su poesía moral³⁸⁹. En el capítulo de *Virtud militante* que se le dedica, su castigo se muestra de manera que recuerda al de los gigantes mitológicos y hay también una referencia al “Dios de las venganzas”, similar a la que cierra el poema a la jura (“tal gemirán las locas esperanzas/ de quien no teme al Dios de las venganzas”)³⁹⁰:

Y contra los soberbios llama David a Dios repetidamente “Dios de las venganzas” (*Psal.* 93): “Dios de las venganzas, señor Dios de las venganzas libremente obró. Engrandécete tú que juzgas la tierra, da su merecido a los soberbios”. Que sea lo que merecen los soberbios y cuál es la retribución que Dios les da lo dijo el mismo sancto rey (*Psal.* 51): “¿Por qué te muestras glorioso en la malicia, tú que eres poderoso en la maldad?”. Y prosiguiendo las costumbres del soberbio, llega al verso séptimo y fulmina esta sentencia contra él: “Por eso Dios te destruirá en el fin, te arrancará y te arrojará de tu tabernáculo; y tu raíz, de la tierra de los que viven” [j]. El soberbio todo lo hace al revés: tanto como se levanta a las nubes se va olvidando de la tierra; y su pretensión es apartar sus raíces tanto de ella. Por esto, aunque no le derriben se cai, por esto es forzosa y grande su caída [Quevedo, 2010a: 517-518].

En la poesía moral, Quevedo menciona el castigo divino al tirano mediante una formulación similar³⁹¹:

Pues Dios de las Venganzas te apellidas,
baja [al] tirano débil encumbrado;
hártese en él tu saña de heridas.

De mi agravio, Señor, te has encargado:
pues tus promesas, grande Dios, no olvidas,
caiga deshecho el monstro idolatrado (“A tu justicia tocan mis contrarios”, vv. 9-14).

Según explica Azaustre Galiana [2002: 43-47] al tratar el soneto XIV, tanto en *Virtud militante* como en la Segunda parte de *Política de Dios*, Quevedo da como ejemplo

³⁸⁸ Así lo ha puesto de relieve Azaustre Galiana [2002: 30-32]. Para ese soneto, *vid.*, además de su trabajo, el de Roncero [2000b: 258], así como Arellano y Roncero [2001a: 19 y 143-144].

³⁸⁹ *Vid.* Azaustre Galiana [2002: 42-45], quien aduce numerosos ejemplos extraídos de estas obras sobre la soberbia y su castigo en relación con el soneto XXIV, aplicables también a las estrofas finales del poema a la jura. Dentro de la poesía menciona la silva *La soberbia* (“Esta que veis delante”) y el soneto “Es la soberbia artífice engañoso”.

³⁹⁰ También en *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII* Quevedo legitima la guerra contra Francia presentando a Felipe IV como ejecutor de la venganza de Dios: “Hoy el rey mi señor, provocado de vuestras armas, os buscará, pues lo queréis, no con nombre de enemigo. Su apellido será Católico, vengador de las injurias de Dios, de los agravios hechos a Cristo nuestro Señor en el santísimo Sacramento y en sus imágenes y en sus esposas y ministros” [Quevedo, 2005d: 287]. *Vid.* Azaustre Galiana [2002: 47].

³⁹¹ Para el tratamiento de la tiranía dentro de la *musa Polimnia*, *vid.* Rey [1995: 91-98].

de soberbia la rebelión de Luzbel contra Dios, justificando así las luchas del rey español contra los enemigos de su Imperio, así como la batalla a la que se anima en el poema, por tratarse de rebeliones ante un poder al que se debe respeto. Esto se puede aplicar también a “Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías”; además, la alusión al “Dios de las venganzas” como cierre de esta silva pone énfasis en el sentido cristiano de las contiendas de Felipe IV, al que previamente ya se le ha caracterizado en su parte inicial como defensor de la fe con tono providencialista:

Porque fuese la acción más parecida,
si de partida con los dos trataba,
tú tratabas también de la partida,
por rescatar la religión esclava;
Él con su muerte parte a dar la vida;
tú con la vida, que tu celo alaba,
vas a que, rojo en sangre, tus leones
te muestren mar de tantos Faraones [Estrofa VI, vv. 41-48].

Por su asunto, la guerra contra los países que suponían una amenaza para la Corona española en la década de 1630, por su tono de exaltación y por la presencia de *exempla* mitológicos similares³⁹², la parte final del poema a la jura del príncipe Baltasar Carlos se conecta tanto con el soneto XXIV como con el IX. No obstante, estas otras dos composiciones de *Clío* combinan el elogio con lo deliberativo, pues no solo aseguran el triunfo de Felipe IV, también lo incitan a emprender la lucha contra sus enemigos. Hasta el momento no se ha advertido que el XXIV, que desarrolla la Gigantomaquia en los cuartetos, reelabora en ellos un pasaje de Claudiano, *De bello Gothico*³⁹³:

nec sidera pacem
semper habent, ipsumque Iovem turbante Typhoeo,
si fas est, tremuisse ferunt, cum brachia centum
montibus armaret totidem spiramque retorquens
lamberet attonitas erectis anguibus Arcto (vv. 62-66) [Claudiano, 1963].

³⁹² Quevedo retoma el episodio de la Gigantomaquia en el soneto VIII de *Clío*, “Tú solo en los errores acertado”, en este caso con el fin de sobrepujar la hazaña de Mucio Escévola.

³⁹³ Como destaca Azaustre Galiana [2002: 34-35], la contraposición “no siempre”/ “siempre” en Quevedo incide en lo excepcional del hecho. Este autor indica que “la prótasis condicional ha de leerse con un pronombre elidido (*ello, esto*) que avanza el temor de Tifeo, el cual se menciona a continuación”. Arellano y Roncero [2001a: 143] hacen una lectura similar. A la luz del texto de Claudiano, nos podemos plantear si Quevedo, igual que su fuente, podría referirse a si es lícito hablar así de Júpiter. Arellano y Roncero [2001a: 19] llaman la atención sobre el empleo del epíteto “omnipotente”, atributo que solo se aplicaba a Dios dentro del ámbito cristiano.

No siempre tienen paz las siempre hermosas
estrellas en el coro azul ardiente;
y, si es posible, Jove omnipotente
publican que temió guerras furiosas.

Cuando armó las cien manos belicosas
Tifeo con cien montes, insolente,
víboras de la greña de su frente
atónitas lamieron a las Osas (vv. 1-8).

En los tercetos, dirigidos ya directamente al rey, se relaciona el ejemplo con su situación y se le insta a castigar a sus enemigos, que en este poema no se especifican³⁹⁴. Se le vaticina así una victoria como la de Júpiter, de cuyo atributo, el rayo, se le dota para enfatizar la analogía de ambos casos y de su resolución.

Aparecen explícitos los enemigos de la Corona española en el soneto IX³⁹⁵: ya desde su inicio se pone de relieve de forma hiperbólica el poder marítimo del monarca español (“Escondido debajo de tu armada/ gime el Ponto, la vela llama al viento”)³⁹⁶ y se introduce, mediante verbos en presente, una situación bélica en desarrollo, el enfrentamiento contra turcos (designados por la metonimia “lunas de Tracia”, que da pie a la metáfora “eclipse” y se acompaña de términos que aluden a la sangre, en referencia a su derrota), alemanes (“sajones”) y holandeses (“belgas”)³⁹⁷, estos últimos caracterizados, según es habitual en la obra de Quevedo, como súbditos rebeldes y transgresores del orden natural (“habitador violento/ de poca tierra, al mar y a ti robada”)³⁹⁸. Los cuartetos, además de un elogio del monarca, constituyen un *argumentum a facultate* que apoya la exhortación

³⁹⁴ Azaustre Galiana [2002: 37-41], quien en su estudio del soneto ha analizado los procedimientos retóricos empleados por Quevedo, concluye que, aunque son posibles diversas lecturas, lo que parece explicar mejor la relación entre los cuartetos y tercetos es considerar que Quevedo quiso establecer una analogía entre casos paradójicos (el increíble temor de Júpiter y la situación de Felipe IV, que siempre anheló la paz).

³⁹⁵ Para este poema y la versión de *Flores de poetas ilustres de España*, vid. Roncero [2000b: 256-258]. Vid. asimismo para este soneto Arellano y Roncero [2001a: 16-17 y 81-83].

³⁹⁶ En los primeros versos pueden apreciarse vagas reminiscencias de Claudiano, *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti*, quien encarece la magnitud de la flota romana: “Ionium tegitur velis ventique laborant/ tot curvare sinus servaturas” (vv. 461-462) [Claudio, 1963]. En el epitafio a Alejandro Magno “Lícito te será, buen caminante”, se lee: “Hizo sentir al ancho mar su peso” (v. 6).

³⁹⁷ En la versión de *Flores de poetas ilustres*, los enemigos son Turquía e Inglaterra.

³⁹⁸ En el cuadro XXXVI de *La Fortuna con seso y la Hora de todos* se les presenta de manera similar: “Nosotros vivimos en una tierra que la miran seca con indignación debajo de sus olas los golfos. Fuimos pocos años ha, vasallos y patrimonio del grande monarca de las Españas [j] . Con las victorias nos hemos hecho soberanos, señores de la mitad de sus estados y, no contentos con esto, le hemos ganado en su país muchas plazas fuertes y muchas tierras” [Quevedo, 2003b: 751]; y más adelante, en ese mismo cuadro: “Vosotros vivís enjutos debajo del agua y sois tramposos del mar. No será nuestra tierra tan boba que quiera por amigos los que son malos para vasallos, ni que fie su habitación de quien usurpó la suya a los peces. Fuisteis sujetos al rey de España y, levantándoos con su patrimonio, os preciáis de rebeldes y queréis que nosotros, con necia confianza, seamos alimento a vuestra traición” [Quevedo, 2003b: 754-755]. Las mismas acusaciones pueden verse en el cuadro XXVIII. La conducta de los holandeses, por lo tanto, no solo va en

a la guerra de la última estrofa. El primer terceto formula asimismo un *locus a facultate*, esta vez dentro del contexto mitológico de evocación de la Gigantomaquia³⁹⁹, que se prolonga en el segundo, con la asimilación de Felipe IV a Júpiter. El verbo en imperativo con el que se anima al rey a llevar a cabo el castigo eleva el tono de la composición, concluida con un colofón anticlimático que favorece la distensión mediante una *optatio* formulada por un verbo en subjuntivo y la enumeración de los enemigos que serán derrotados.

“Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías” va, sin embargo, más allá de la materia bélica, como se ha expuesto. Este poema conmemora, igual que las relaciones de sucesos que se ocupan del juramento de Baltasar Carlos, un acontecimiento de marcada importancia para la monarquía española y perpetúa su memoria para la posteridad. No obstante, su propósito es fundamentalmente laudatorio, y no informativo, por lo que recurre a tópicos encomiásticos. Tampoco se ajusta totalmente a lo que se puede considerar con propiedad una relación, puesto que se aleja de lo descriptivo y vierte en el molde de la composición elementos procedentes de la literatura y de los discursos encomiásticos clásicos. No obstante, la nomenclatura de su epígrafe es adecuada; la composición se aproxima a la literatura de noticias no solo por su parte descriptiva, que refleja la magnificencia de los actos y el protocolo que los regía, sino porque desempeña también un cometido ideológico: la propaganda de la institución monárquica y del sistema establecido.

3. “LAS SELVAS HIZO NAVEGAR, Y EL VIENTO”: EL SONETO A CARLOS V

En su mayoría, las composiciones de *Clío* están dedicadas a reyes y nobles contemporáneos al autor. Sin embargo, el soneto IV de esta *musa* tiene como objeto la estatua de un monarca anterior, Carlos V. Su carácter excepcional dentro del conjunto lo relaciona con los dedicados a Mucio Ecévola (soneto VIII) y Escipión el Africano (soneto

contra del rey, sino que atenta contra la naturaleza; para las conductas equivocadas de los hombres en relación con el medio natural, *vid.* Rey [1995: 81-84].

³⁹⁹ La evocación de este episodio mitológico es mucho más directa en la versión que Espinosa incluye en *Flores de poetas ilustres*, pues no solo se equipara Felipe IV a Júpiter, sino que se compara a sus adversarios con los gigantes: “Por ventura la Tierra, de envidiosa,/ contra ti arma ejércitos triunfantes,/ en sus monstruos soberbios poderosa;/ que viendo armar de rayos fulminantes,/ ¡oh Júpiter!, tu diestra valerosa,/ pienso que han vuelto al mundo los Gigantes” [Espinosa, 2005].

XXV) y, por lo tanto, convierte al emperador en una figura ejemplar, al mismo nivel que personajes heroicos de la Antigüedad como los mencionados⁴⁰⁰.

En los Siglos de Oro, las representaciones artísticas estaban, como la literatura, al servicio de los intereses del Estado y de la Iglesia. Al igual que la poesía encomiástica, su principal finalidad consistía en glorificar a los monarcas ante sus súbditos y en preservar su recuerdo para la posteridad, pero, además, se consideraba que servían a reyes y nobles como ejemplo para que emularan las hazañas y virtudes de sus antepasados o de personajes históricos y mitológicos excepcionales. Esto último debe tenerse en cuenta al abordar el análisis del soneto al emperador, significativamente situado dentro de *Clio* tras “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino”, una evocación de la Roma imperial.

Carlos V está representado en la estatua como héroe guerrero, según la imagen que se impuso a partir de la campaña de Túnez y, sobre todo, de la batalla de Mühlberg, y a la manera clásica⁴⁰¹: la armadura y el resto de su atuendo lo vinculan a los emperadores y generales romanos, pero, además, el hecho de que su figura pueda exhibirse desnuda lo enlaza también con los héroes mitológicos, en especial con Hércules, con quien se le asoció tradicionalmente⁴⁰². A sus pies se encuentra la representación del Furor, desnudo, encadenado y situado sobre un montón de armas⁴⁰³.

Como declaró el propio escultor en una carta, su intención no fue conmemorar un triunfo determinado, sino aludir al conjunto de los éxitos de Carlos V y a sus valores religiosos y morales, tomando como inspiración un verso de Virgilio (*Eneida* I, v. 295)⁴⁰⁴. Según ha puesto de relieve Checa Cremades [1987: 51-52, 121 y 137-140], Leoni quiso glorificar a Carlos V como pacificador⁴⁰⁵, aspecto que la propaganda imperial difundió tras la derrota de los protestantes. Asimismo, este crítico ha destacado el fuerte carácter moral

⁴⁰⁰ Así es visto, por ejemplo, por Lope de Vega en su soneto “Del templo de la fama en alta parte”, en el que elabora una lista de personajes famosos de la Biblia, de la Antigüedad grecolatina y de la Edad Media, sobre los cuales destaca Carlos V.

⁴⁰¹ Vid. Checa Cremades [1987: 77-148].

⁴⁰² Para la relación de los reyes de la Casa de Austria con este personaje a partir de Carlos V, vid. Brown y Elliott [1981: 162-170].

⁴⁰³ Dan una descripción completa Barrón [1908: 199-202] y Coppel Areizaga [1994: 102].

⁴⁰⁴ Explica Leoni: “Dico adunque che mi toccò un capriccio di uolere ampliare la statua di Sua M^{ta} ala quale non gli uolendo por sotto ne una prouincia ne una altra uitoria, per la modestia grande di Sua M^{ta}, mi deliberai uolerli dar tutte queste lodi senza niuna adulatione, et uolendo aludere ala modestia, a i costumi, ala religione, ala pietà, li feci sotto di se conculcata la statua del Furore, la quale statua, secondo che quela del Imperadore si dimostra benigna et graue, et in aspetto magnanimo, quela, furibonda et ranichiata, con una faccia orida, fremendo et minaciando, che quasi mete paura a chi la mira [...]. Sotto le dette statue c'è l'armi che dice quel goffo di Vergilio quando dice: *Saeva sedens super arma*; et se io non l'ho legato con nodi et catene, non uaglia” [citado en Plon, 1887: 362b].

⁴⁰⁵ Como resalta Checa Cremades [1987: 140], el fragmento de la *Eneida* al que pertenece el verso vaticina el fin de las guerras civiles en Roma, con lo que se cerrarán las puertas del templo de la guerra y el Furor quedará encadenado dentro, rugiendo sentado sobre sus armas.

del que la identificación del emperador con Hércules (reforzada por la inscripción que aparece en la base, “Caesaris virtute domitus furor”) dota a la estatua: por ser este personaje la encarnación del varón virtuoso, el triunfo de Carlos V se convierte en la victoria de la razón y la virtud sobre el vicio y el mal. Además, el mito de Hércules también representaba el dominio sobre las propias pasiones⁴⁰⁶, lo que está implícito en el bronce a través de la serenidad de la expresión del emperador.

Quizás debido a que la estatua responde al modelo del vencedor y el vencido, una imagen que se repite también en las composiciones dedicadas al emperador por poetas del siglo XVI⁴⁰⁷, se destacó en ella el aspecto militar triunfante⁴⁰⁸ sobre el del establecimiento de la paz en el Imperio y fue vinculada generalmente a algunas de las principales victorias de Carlos V. Así sucede en el inventario de palacio de 1608, en el que se denomina a la figura caída “El turco prisionero”, y en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, publicados en 1633, en los que se la identifica con la Herejía. Cabe señalar que Diego de Villalta, en la interpretación que da de la escultura en *De las estatuas antiguas* (1590), alude a la derrota del “Gran Turco”, pero también resalta sus aspectos morales, de manera similar al soneto de Quevedo⁴⁰⁹.

Al igual que sucede en los sonetos I y II de *Clío*, en el IV Quevedo no describe la escultura, sino que la toma como punto de partida para dar una visión general de la vida de Carlos V, aproximándolo así al género de las composiciones fúnebres, como el *Epigrama a la muerte del emperador Carlos Quinto* (“Yo, que soy la que levanto”) de Hernando de Acuña: enumera primero algunas de sus victorias militares⁴¹⁰ para terminar haciendo referencia a la etapa final de su vida y a su triunfo moral. Recrea, por lo tanto, la imagen habitual del emperador, que aparece en el citado poema de Acuña y que se encuentra

⁴⁰⁶ Pérez de Moya dice en *Philosophía secreta*: “Algunos dicen que la fortaleza de Hércules fue del ánimo y no del cuerpo, con la cual venció todos aquellos apetitos desordenados, los cuales siendo rebeldes a la razón, como ferocísimos monstruos turban al ombre de contino, y le molestan y fatigan [j] píntanle desnudo, para denotar su virtud, porque la virtud la pintan desnuda, sin ningún cuidado de riquezas” [Pérez de Moya, 1995: 444].

⁴⁰⁷ *Vid.*, por ejemplo, los poemas de Fernando de Herrera “Do el suelo órrido el Albis frío baña” y “Temiendo tu valor, tu ardiente espada”, o el de Gutierre de Cetina “No fuera Alcides, no, famoso tanto”.

⁴⁰⁸ Checa Cremades [1987: 138] observa que en la escultura hay también una mención a Marte, dios de la guerra, que está representado en un medallón sobre la armadura de Carlos V.

⁴⁰⁹ “Pues quien assi como el Emperador domó el Furor y brabeza del Gran Turco [j] supo vencerse assimismo” [citado en Sánchez Cantón, 1923: 294].

⁴¹⁰ En sonetos en los que Quevedo conmemora la muerte de militares destacados, como dos de los que dedica al duque de Osuna (“De la Asia fue terror, de Europa espanto” y “Diez galeras tomó, treinta bajeles”) hay una revisión similar de sus empresas gloriosas. Llamas Martínez [2017: 34] puntualiza: “en estos sonetos para monarcas y militares, Quevedo combinó parte de las cualidades señaladas por los retóricos clásicos para el encomio –lugar de nacimiento, linaje, acciones que prueban su fortaleza– con otros valores de carácter ético o moral: la prudencia, la impiedad, la codicia, que motivan la estructura argumental de estos poemas”.

también en autores contemporáneos a Quevedo⁴¹¹. El soneto se asemeja al breve retrato de Carlos V que Quevedo incluye al final de *Grandes anales de quince días*:

Don Felipe II fue hijo del César Carlos V, glorioso emperador del mundo, que empezando a vencer por la fortuna que se le opuso divirtiéndole con las comunidades, venció los reinos, prendió los reyes, desposeyó los tiranos, justificó los infieles, atemorizó los monarcas; y los desórdenes de su ejército saquearon a Roma, y las libertades de Italia fueron desperdicios de su magnanimidad. Y cebado en vencer a todos, se entró por sí mismo (santa ambición de victoria) para Dios, y estimando más el saber despreciar el mundo que haberle vencido, a triunfar de sus afectos se retiró a Yuste, renunciando las coronas en don Felipe II [Quevedo, 2005b: 110].

Al igual que en este fragmento, Quevedo incide preferentemente en la figura de Carlos V como monarca guerrero, y no como pacificador; la enumeración de éxitos bélicos recuerda el soneto de Fernando de Herrera “Temiendo tu valor, tu ardiente espada”. Los verbos de acción acumulados no solo aceleran el ritmo del poema, sino que contribuyen a caracterizar a Carlos V como rey-soldado, caudillo que participa activamente en las batallas, actitud que Quevedo considera esencial en obras como *Política de Dios*, *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV* o el cuadro XXXVIII de *La Fortuna con seso y la Hora de todos*⁴¹². En la dedicatoria que dirige a Felipe IV en la Primera parte de *Política de Dios* propone al emperador como modelo en lo militar: “Mucho tenéis que copiar en Carlos Quinto, si os fatigaren guerras extranjeras y ambición de victorias os llevare por el mundo con glorioso distraimiento” [Quevedo, 2012b: 211]⁴¹³. Asimismo, en *Grandes anales de quince días*, redactada al comienzo del reinado de Felipe IV, al presentar a este como rey ideal, compendio de las principales cualidades de los monarcas de la Casa de Austria, declara: “Sus manos nos prometen a Carlos V, en sus palabras y decretos se lee y se oye a su abuelo, y en su religión resucita a su padre” [Quevedo, 2005b: 112]. Estas afirmaciones coinciden con el programa del conde-duque de Olivares, cuyo deseo fue restaurar la reputación de España creando la imagen de un rey activo en el gobierno y una monarquía victoriosa en el exterior; para ello, el joven monarca

⁴¹¹ Así, Saavedra Fajardo [1999: 347] recuerda en la empresa 19 tanto sus esfuerzos en defensa de las posesiones de la Corona española como su retiro final.

⁴¹² Vid. Quevedo [2012b: 241-244; 2005g: 491; 2003: 760-769].

⁴¹³ En el capítulo 20 de la Segunda parte *Política de Dios* lo presenta de nuevo como guerrero ejemplar, superior a Alejandro Magno y a Julio César [Quevedo, 2012b: 521]. Sin embargo, sus opiniones no siempre fueron favorables: desde un punto de vista económico, en *Grandes anales* [Quevedo, 2005b: 102] critica la crisis que provocaron las numerosas contiendas y el levantamiento de las Comunidades, lo mismo que en *El chitón de las tarabillas* [Quevedo, 2005c: 212-213 y 226]. También en *El chitón* [Quevedo, 2005c: 229 y 244-245] responsabiliza a Carlos V, por su ausencia prolongada de España, del episodio de las Comunidades y hace una referencia negativa al saco de Roma.

debía encarnar las virtudes más sobresalientes de sus antecesores, lo que suponía, según explica Elliott [1990a: 184], “conseguir la gloria y los triunfos del emperador Carlos V”.

La idea imperial de Carlos V, su voluntad de recrear la grandeza de Roma, tuvo un carácter eminentemente cristiano, pues, al igual que sus sucesores en el trono español, asumió el papel de defensor de la fe católica. Este carácter está implícito en el soneto de Quevedo, ya que refiere, entre otras, las victorias sobre protestantes y turcos. Sin embargo, con excepción de los versos 7-8, “gimió esclava/ la falsa religión en fin sangriento”, no se encarece el aspecto religioso de las luchas del emperador⁴¹⁴. Al pasar revista a los principales conflictos en que este tomó parte, aunque no los desarrolla cronológicamente, puede advertirse que sigue un orden: el primer cuarteto hace exalta su poderío naval, mientras que el segundo se centra en enfrentamientos en cuyo origen estaba la cuestión religiosa, es decir, la campaña contra los protestantes de la Liga de Esmalcalda en el Danubio (1546-1547) (“Dilató su victoria el vencimiento/ por las riberas que el Danubio lava”, vv. 5-6), las ofensivas contra los berberiscos y turcos en el norte de África, entre las que destaca la realizada en 1533-1535 (“cayó África ardiente”, v. 7) y, posiblemente, el sofocamiento de la rebelión de los moriscos valencianos en 1525-1526 (“gimió esclava/ la falsa religión en fin sangriento”, vv. 7-8). En cuanto a los tercetos, el primero se ocupa de conflictos de un carácter diferente a los anteriores, dentro del ámbito de la cristiandad: el saco de Roma en 1527⁴¹⁵, episodio que se inserta en las luchas contra Francia (“Vio Roma en la desorden de su gente,/ si no piadosa, ardiente valentía”, vv. 9-10), y el levantamiento de las Comunidades (1520-1521) y de las Germanías (1520-1522) (“y de España el rumor sosegó ausente”, v. 11). El verso inicial del último terceto (“Retiró a Solimán, temor de Hungría”) evoca cómo las tropas de Carlos V detuvieron el avance de Solimán el Magnífico y sirve como enlace para presentar la victoria final del emperador sobre sí mismo.

Los versos iniciales del soneto son especialmente significativos en relación con la figura histórica de Carlos V, así como con la imagen de este gobernante que reflejaron la

⁴¹⁴ Tampoco lo hace Herrera en los sonetos antes mencionados. Sin embargo, Acuña, tanto en “Yo, que soy la que levanto” como en “Invictísimo César, cuyo nombre”, destaca los valores cristianos del emperador y su labor en defensa de la religión. Por otra parte, en el soneto de Quevedo están ausentes los elementos mitológicos, frecuentes en la *laudatio* de monarcas.

⁴¹⁵ Quevedo parece justificar este suceso aludiendo al descontrol (“desorden”) que ocasionó en las tropas imperiales la muerte de su comandante, el condestable de Borbón, lo que también hace en el retrato de Carlos V de *Grandes anales*, y elogiando el valor mostrado en el ataque. Argumentos similares se encuentran en el cronista real Pedro Mexía, *Historia del emperador Carlos V* [1945: 464-465]. La propaganda imperial, como se puede ver en *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de Alfonso de Valdés, interpretó el suceso desde un punto de vista providencialista, presentando a Carlos V como ejecutor del castigo divino sobre la curia papal corrupta.

literatura y el arte: “Las selvas hizo navegar, y el viento/ al cáñamo en sus velas respetaba, cuando, cortés, su anhélito tasaba/ con la necesidad del movimiento” (vv. 1-4). El énfasis de Quevedo se explica, en primer término, por lo destacado de sus victorias marítimas. Sin embargo, no hay que descartar que en una composición como esta, que resume la trayectoria vital del emperador, el primer cuarteto pudiera también evocar el tópico religioso-moral de la vida como travesía marítima o, incluso, que remita a la metáfora del Estado como navío gobernado por el monarca⁴¹⁶. De esta forma, se aludiría indirectamente a la superioridad moral de Carlos V sobre los vicios y peligros del mundo, así como a su buen gobierno.

Según ha destacado Checa Cremades [1987: 108 y 146] la nave es un símbolo recurrente en la iconografía de Carlos V: era habitual que sus triunfos militares se plasmaran en la imagen de un navío en las arquitecturas efímeras levantadas con motivo de acontecimientos solemnes⁴¹⁷. Se puede observar que en las composiciones dedicadas por Herrera al emperador está presente la idea de que sus victorias tienen lugar en mar y en tierra, extendiendo así su Imperio por todo el orbe⁴¹⁸. Quevedo recrea igualmente este tópico del elogio de gobernantes y militares en su soneto⁴¹⁹, pues el segundo cuarteto se inicia con una alusión concreta a sus campañas en tierra: “Dilató su victoria el vencimiento/ por las riberas que el Danubio lava” (vv. 5-6); pero, además, hace referencia directa al dominio de Carlos V sobre el aire en el primer cuarteto y, a través de su victoria

⁴¹⁶ La nave, con estos significados, es una de las imágenes más repetidas en los libros de emblemas de los siglos XVI y XVII, como los de Alciato, Covarrubias Orozco o Saavedra Fajardo; *vid.* Cuesta García de Leonardo [1987] y González de Zárate [1987]. La identificación del arte del gobierno con la navegación es muy frecuente en los panegíricos de Claudiano, como *Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli* (vv. 42-50) o *Panegyricus de quarto consulatu Honorii Augusti* (vv. 419-427). Respecto al primer cuarteto del soneto de Quevedo, Roncero [2000b: 251] señala que este “utiliza la metáfora de la vida como navegación”.

⁴¹⁷ Como Checa Cremades [1987: 262-263] señala, incluso en las exequias celebradas en su honor en Bruselas, el navío fue una pieza fundamental: alegorizaba no sólo las victorias navales de Carlos V, sino también el Estado y el Imperio, poniendo de relieve que su política estuvo guiada por la virtud y dirigida a la expansión del cristianismo. Los motivos marinos no están ausentes de la estatua de Leoni, pues hay una figurilla de un tritón bajo el ristre de la armadura.

⁴¹⁸ Dice sobre Carlos V en “Rayo de guerra, grande honor de Marte”: “I, al fin, un nuevo César, qu’al latino/ en clemencia i valor ganó la gloria, / i añadió mar al mar, tierra a la tierra” (vv. 12-14); y en “Temiendo tu valor, tu ardiente espada”: “Que ya en la tierra i mar no queda parte/ que no sea trofeo de tu gloria” (vv. 12-13) [Herrera, 1985]. Asimismo, aplica este tópico al encomio de otros militares en sonetos como “Diestra eroica de Carlo, que igual mira” (vv. 5-6), o “Tú, que, vengando con l’armada mano” (v. 9). Acuña también lo recrea, referido posiblemente a Felipe II, en “Ya se acerca, señor, o ya es llegada”: “que, a quien ha dado Cristo su estandarte,/ dará el segundo más dichoso día/ en que, vencido el mar, venza la tierra” (vv. 12-14) [Acuña, 1982]. Como Díez Fernández [2011: 532-533] apunta para el poema de Acuña *Al rey, nuestro señor*, “la mención de un doble triunfo en mar y tierra parece recoger un tópico que está en las poesías laudatorias de Carlos V [j] . El tópico sirve, por supuesto, para otros militares, como Juan de Austria o Escipión el Africano (que también puede confundirse con Juan de Austria)”.

⁴¹⁹ Lo emplea de nuevo en el *Epitafio de Alejandro Macedón*, “Lícito te será, buen caminante”, que guarda similitudes con el inicio de este soneto: “Hizo sentir al ancho mar su peso,/ a las selvas nadar. Toda la tierra/

en territorio africano (para el que emplea el epíteto “ardiente”) en el verso 7, sobre el fuego. Así pues, el emperador es superior a los cuatro elementos.

Como se acaba de indicar, en los versos 1-4 se muestra la sumisión del viento a las necesidades de la armada de Carlos V⁴²⁰. Hay en esto un matiz cristiano⁴²¹; no obstante, la obediencia de los elementos al gobernante es, sobre todo, un motivo destacado dentro de la tradición encomiástica grecolatina, por lo que su presencia en el soneto se corresponde con el aspecto clásico de la estatua y con la dignidad imperial del representado. Asimismo, la iconografía propia de Carlos V reflejó su poder sobre los elementos, idea que se plasmó de diversas maneras en los programas decorativos⁴²².

Tras la acumulación de gestas militares, que se extiende hasta el verso 12, el soneto da un giro en los dos últimos versos y se centra en el ámbito moral: “Retiró a Solimán, temor de Hungría,/ y por ser retirada más valiente,/ se retiró a sí mismo el postrer día» (vv. 12-14). La *derivatio* (“retiró”, “retirada”, “se retiró”), unida a los diferentes significados que presenta el verbo *retirar*, contribuye a resaltar el cambio de sentido del poema en su parte final, donde se matiza todo lo expuesto anteriormente. En el verso 12 “retiró” se emplea en un contexto militar y tiene la acepción de ‘rechazar al enemigo, hacer abandonar a un ejército el campo de batalla’, mientras que en el verso 14 “se retiró a sí mismo” significa ‘apartarse de todo, recogerse en su interior, concentrándose en la reflexión sobre su propio ser’, tópica actitud del sabio estoico y cristiano, que se dedica a la meditación, aislado de los avatares del mundo; en este sentido, evoca el retiro del emperador al monasterio de Yuste en 1557, donde murió. Por otra parte, la proximidad al verso 12 mantiene en el verbo *retirar* ecos de su significado bélico, lo que da mayor relieve al tópico que se recrea en los versos 13-14, el de la victoria sobre sí mismo.

El soneto se resuelve, por lo tanto, en una idea que contrasta con el resto de la composición: tras una vida consagrada a las proezas militares, la hazaña más importante de

fatigó con las armas y la guerra” (vv. 7-9). *Vid.* Arellano y Roncero [2001a: 60] y Llamas Martínez [2017: 214].

⁴²⁰ Quevedo plasma esta idea, de forma parecida, en la silva al duque de Pastrana: “y espirando en la popa,/ cortés, el viento, sobre el mar sūave,/ tasaba el soplo que en las velas cabe” (vv. 13-15). También está presente en el soneto IX: “Escondido debajo de tu armada/ gime el Ponto, la vela llama al viento” (vv. 1-2).

⁴²¹ Arellano y Roncero [2001a: 11-12 y 60] explican que se trata de una muestra del poder concedido por Dios a Carlos V, pues el viento solo obedece a la divinidad.

⁴²² Checa Cremades [1987: 111] señala: “La aparición de una mitología heroica en torno a Carlos se relaciona, sobre todo, con sus campañas militares victoriosas que se conciben así como un dominio sobre los elementos, personificado a través de los dioses de la gentilidad”. Así, Neptuno y Hércules simbolizan el control de mar y tierra. En la entrada triunfal de Carlos V en la ciudad de Palma en 1541, al inicio de la campaña de Argel, una de las inscripciones de los arcos decía: “Q. Metello antea, nunc Carlo V, terrae marique terrori et domitori, seruiret Numida; quare illi aether militet et fortunae suae comes sit uictoria”; *vid.* Bosch Juan y Fernández Mallol [2002: 98].

Carlos V, superior a todas las demás, es el triunfo que obtiene sobre su persona al final de sus días. Estos versos contrastan, además, con los anteriores en otros aspectos: frente a la actividad continua en la que muestra envuelto al emperador desde el comienzo, Quevedo se refiere aquí a su retiro y consagración a la reflexión; frente a la extensión que abarcó con sus conquistas, alude a su recogimiento y a su reclusión en Yuste; finalmente, si hasta el momento lo había caracterizado como rey-soldado, ahora lo presenta también como sabio a la manera estoica.

El motivo del vencimiento de sí mismo, es decir, del dominio de las propias pasiones, es común a diferentes corrientes de pensamiento. Por influencia cristiana y erasmista⁴²³, se reflejó con frecuencia en las manifestaciones artísticas relacionadas con el emperador, tanto a lo largo de su vida como tras su muerte. Aparece, por ejemplo, en los arcos erigidos en Sevilla en 1526 con motivo de las bodas imperiales⁴²⁴, o en las decoraciones de las ceremonias funerales de Bruselas en 1558⁴²⁵ y se convirtió en un tópico asociado a su figura. Tras su fallecimiento, se evocó especialmente en referencia a su renuncia al Imperio; así puede verse tanto en un poeta contemporáneo a Carlos V como Acuña⁴²⁶, como en un tratadista posterior como Baltasar Gracián⁴²⁷, o en el fragmento de *Grandes anales* que Quevedo le dedica.

En su soneto, Quevedo muestra al emperador como un modelo tanto en el desempeño de la actividad bélica, una de las principales funciones del gobernante, como en el campo de la ética individual. Encarna, por lo tanto, la unión de *fortitudo* y *sapientia*. Refleja, en concreto, la concepción ideal del monarca según Quevedo, ya que para el

⁴²³ Erasmo, en el capítulo I de *El Enquiridión*, advierte que la vida del hombre es un combate perpetuo contra los vicios que lo acechan, y en el capítulo V afirma: “No ay cosa de mayor esfuerço que vencerse el ombre a sí mesmo, pero assí ningún galardón ay mayor que la bienaventurança que por ello da Dios” [Erasmo de Rotterdam, 1971: 171]. En cuanto a lo que afirma específicamente para el gobernante, *vid.* el texto de *Educación del príncipe cristiano* citado en la nota 30.

⁴²⁴ Según Checa Cremades [1987: 178], en el dedicado a la Fortaleza, la figura de Carlos V pisoteaba a la Soberbia, lo que manifestaba su dominio de sí mismo.

⁴²⁵ *Vid.* Brown y Elliott [1981: 160]: en la popa de la nave que desfiló en la comitiva y se instaló en la catedral, dos monstruos marinos arrastraban las columnas de Hércules, sobre las que iba una inscripción en la que se identificaba a Carlos V con el héroe mitológico y se proclamaba que había dominado “a los monstruos, al tiempo y a sí mismo”.

⁴²⁶ “Yo, que soy la que levanto” termina así: “Y al fin hubo otra vitoria/ que la más clara escurece,/ y es digna de tal memoria/ que por sí sola merece/ divina, no humana historia:/ pues fue solo él vencedor/ de su grandeza y valor,/ cuando del humano estado/ despreciando el summo grado,/ ganó el Imperio mayor” (vv. 91-100) [Acuña, 1982]. Acorde con el resto de la composición, Acuña exalta aquí el sentido cristiano de su acto.

⁴²⁷ En *El Héroe* dice: “Acierite el varón a serlo en esto; recójase al sagrado de un honroso retiro, porque tan gloriosa es una bella retirada como una gallarda acometida. Pero hay hidròpicos de la suerte, que no tienen ánimo para vencerse a sí mismos si les está bailando el agua la fortuna. Sea augusto ejemplar de este primor aquel gran mayorazgo de la fortuna y de la suerte, el máximo de los Carlos y aun de los héroes. Coronó este gloriosísimo emperador con prudente fin todas sus hazañas. Triunfó del orbe con la fortuna, y al cabo triunfó de la misma fortuna. Supo dejarse, que fue echar el sello a sus proezas” [Gracián, 1968: 136].

escritor la virtud personal estaba estrechamente vinculada a la rectitud en el ejercicio del gobierno, tal y como desarrolló en sus poemas y tratados morales [Rey, 1995: 80]. Al contrario que el mencionado texto de *Grandes anales*, el soneto carece de referencias religiosas explícitas en los últimos versos: la renuncia de Carlos V al poder, que lo conduce a la vida retirada con el fin de prepararse ante la llegada de la muerte, es, según los principios estoicos, la actitud propia del hombre sabio, quien reconoce cuáles son los verdaderos bienes y desprecia las conductas erróneas⁴²⁸. No está, sin embargo, ausente la lectura religiosa, pues Quevedo cristianiza en su obra muchos aspectos del pensamiento estoico⁴²⁹; así, en *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*, en donde defiende la vinculación entre esta filosofía y el cristianismo y resume algunos de los principios de la primera, afirma:

“Derribado en la lucha, caí invencible”. No lucha el sabio, no sale al certamen, no decae en la estacada. Así lo dice Epicteto, que el sabio será invencible si no lucha ni pelea. Nadie vence, sino al que se le opone; el sabio no se opone sino a los vicios y malos afectos: si le vencen, no es sabio; si los vence, es invencible [Quevedo, 2010b: 624].

En uno de sus poemas morales de la *musa Polimnia*, “Lleva Mario el ejército, y a Mario”, Quevedo critica la conducta opuesta a la que elogia en el soneto de *Clío*⁴³⁰. En este soneto, que toma como fuente a Séneca (*Ad Lucilium epistulae morales* XCIV), muestra a un personaje dominado por la ambición, para concluir con una reflexión en la que combina estoicismo y doctrina tomada de los Evangelios: “¿Qué sirve dominar en las naciones,/ si es monarca el pecado de tu vida/ y provincias del vicio tus pasiones?” (vv. 12-14). El tema del poema, que se sintetiza en su epígrafe (*Rey es quien reina en sus pasiones, y esclavo el rey si ellas son señoras*), se repite en los versos finales de la silva “Estas que veis aquí pobres y oscuras”: “Reina en ti propio, tú que reinas quierres,/ pues provincia mayor que el mundo eres” (vv. 95-96) y aparece también en el capítulo 2 de la Primera parte de *Política de Dios*:

¿Quién no ha sido vasallo de alguna pasión, esclavo de algún vicio? Si los cuenta la verdad, pocos. Y estos serán los santos que ha habido reyes [j]. Salomón supo pedir, y recibió sabiduría y riqueza: fue rey más conocido por sabio que por su nombre. Es proverbio del mejor don de Dios. Y sus palabras son el firmamento de la prudencia por donde se gobierna toda la navegación de nuestras pasiones. Y siendo una vez rey,

⁴²⁸ Vid., por ejemplo, Séneca, *Ad Lucilium epistulae morales* LI, 6 y XIII.

⁴²⁹ Para esto, vid. Rey [1985: 282-293] y Ettinghausen [2009].

⁴³⁰ Así lo ha indicado Rey [1995: 19]. Para este poema, vid. asimismo Rey [1999a: 251-252].

fue trecientos reino de otras tantas ramerás. Si llegas el examen a los emperadores griegos, de más vicios fueron reino que tuvieron vasallos. Si pasas a los romanos, ¿de qué locura, de qué insulto, de qué infamia no fueron provincias y vasallos? [Quevedo, 2012b: 221-223].

El final de “Las selvas hizo navegar, y el viento” sugiere además el t3pico del *beatus ille*, tal y como lo trata Quevedo en su poes3a moral⁴³¹. Las composiciones en que este lo aborda se caracterizan por su originalidad en el enfoque: en vez de extenderse en la descripci3n del paisaje campestre y en los placeres de la vida r3stica a la manera de Horacio y de poetas espa3oles como Garcilaso, Bosc3n, fray Luis de Le3n, Bartolom3 Leonardo de Argensola o G3ngora, las alusiones al escenario son muy concisas, como en el soneto “Sin veneno sarrano, en pobre lana”, donde s3lo menciona “mi retiro” (v. 7); en otros casos, como en “Quiero dar un vecino a la Sibila” y “Retirado en la paz de estos desiertos”, el apartamiento del sabio no se localiza en un paraje rural. Adem3s, Quevedo vincul3 con frecuencia el motivo de la vida retirada con la meditaci3n sobre la muerte⁴³², lo que supone una innovaci3n por influencia senequista. Teniendo en cuenta estas peculiaridades, la escueta referencia al recogimiento de Carlos V ante la cercan3a de la muerte (“el postrer d3a”) en el soneto de *Clio* resulta pr3xima al enfoque quevediano del t3pico. Asimismo, cabe destacar que, as3 como en este soneto no hay una alusi3n expl3cita a la consagraci3n a Dios por parte del emperador en su retiro, en las composiciones morales de Quevedo el alejamiento del mundo tampoco conduce a la contemplaci3n divina.

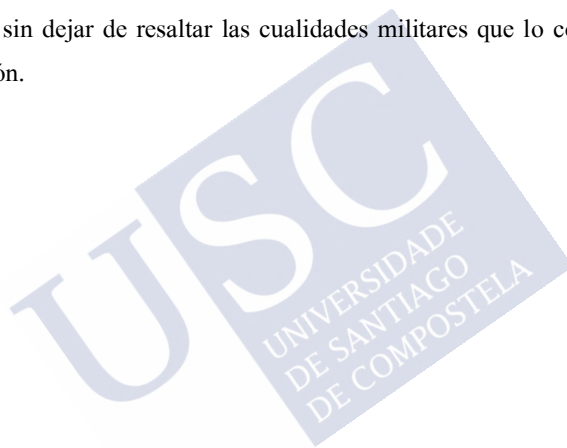
Podemos concluir que en “Las selvas hizo navegar, y el viento”, Quevedo no se aparta de la imagen de Carlos V que se forj3 en la iconograf3a y en la literatura durante su reinado y que se ha mantenido hasta la actualidad. Por lo tanto, integra en su encomio los t3picos asociados al emperador, al tiempo que, al igual que en en los poemas de la *musa Clio* en alabanza de otros monarcas, plasma en este sus ideas pol3ticas y morales, que lo relacionan con el resto de su obra. El inter3s de Quevedo por este personaje se explica, en parte, porque a trav3s de Carlos V pod3a presentar un modelo de comportamiento tanto en el terreno militar como en el moral, una figura ejemplar digna de ser emulada por reyes y nobles. Pero, adem3s, desde el punto de vista de la t3cnica, la biograf3a del emperador le

⁴³¹ Vid. Rey [1995: 84-87 y 207-211; 1997].

⁴³² Seg3n se3ala Rey [1997], as3 lo hace en los siguientes sonetos, pertenecientes a la *musa Polimnia*: “Dichoso t3, que, alegre en tu caba3a”, “Sin veneno sarrano, en pobre lana”, “Todo lo puede despreciar cualquiera”, “Pise, no por desprecio, por grandeza”, “Quiero dar un vecino a la Sibila”, “Mir3 los muros de la patria m3a”, “Cuando esperando est3 la sepultura” y “Retirado en la paz de estos desiertos”.

permitió construir una composición con un clímax conceptual final, un desenlace donde introducir un contraste, en consonancia con el gusto de un escritor conceptista.

En los poemas de *Clío* que hemos tratado aquí se ha podido ver cómo Quevedo, a partir de acontecimientos cortesanos (o, en menor medida, de circunstancias bélicas) y de representaciones artísticas, dota al monarca objeto de la *laudatio*, sea Felipe IV o Felipe III, de cualidades ideales y recrea en cada caso la imagen de un rey modélico. Dentro de estas composiciones dedicadas a los monarcas de la casa de Austria, el soneto a Carlos V ocupa un puesto especial, ya que la alabanza trasciende la faceta pública y entra en el terreno moral para trazar el retrato de un gobernante perfecto también en el ámbito privado, aunque sin dejar de resaltar las cualidades militares que lo convierten en un rey digno de imitación.





CONCLUSIÓN

Al inicio de este trabajo se constataba el escaso interés que ha despertado, especialmente desde el Romanticismo, la literatura de carácter encomiástico, que se tradujo con respecto a Quevedo en la menor atención prestada hasta épocas recientes a los poemas que forman *Clio* en comparación con el resto de las *musas*. Nuestra intención ha sido poner de relieve el valor de una poesía que no se restringe a la temática histórico-patriótica ni trata solo de hechos militares. Consideramos que su importancia radica en que atañe a una voz pública o colectiva, puesto que el poeta se convierte en portavoz de un sentimiento nacional ante acontecimientos públicos de diverso tipo, tales como una victoria o una derrota, pero también un acto cortesano o una representación artística del *laudandus*, y, al mismo tiempo, a la voz privada y subjetiva, ya que la visión personal de cada autor influye en la manera de enfocar el encomio y en los aspectos que se alaban en cada ocasión. Por otra parte, la relevancia que la literatura encomiástica tuvo desde la Antigüedad, tanto desde el punto de vista político como moral, como hemos destacado en este trabajo, la hace merecedora de atención.

El repaso general a otros grupos de poemas denominados *heroicos* por los propios autores o por sus editores ha permitido verificar el empleo de esa etiqueta en el siglo XVII, de una manera amplia y no exclusiva, para poemas de elogio y vituperio que tenían como objeto personajes considerados ilustres por sus autores y en los que habitualmente se entremezclaban las referencias a la vida cortesana y a cuestiones de tipo nacional. También que el término se empleó fuera de esas agrupaciones con diferente valor, aunque siempre en relación con contenidos, formas métricas o rasgos estilísticos especialmente apreciados. Aunque las características de las composiciones que forman las agrupaciones de poemas etiquetadas específicamente como *heroicas* varían de unos autores a otros, se ha puesto de manifiesto la homogeneidad de *Clio*, puesto que, además de inscribirse dentro de lo epidíctico, esta *musa* presenta otros rasgos aglutinadores, como su ordenación coherente, el predominio de la circunstancialidad, el tipo de personajes a los que se dedican los poemas, entre los que destaca la figura del monarca, y, unido a esto, el componente político imperante. Precisamente porque muchos de los poemas de la *musa* I hacen referencia a personajes y acontecimientos concretos, hemos procurado explicar su contexto histórico y cultural, así como llevar a cabo la datación los poemas. A pesar de que en algunos casos, por la falta de referencias precisas o por la oscuridad del contenido, ha sido imposible concretar, es destacable que la redacción de estos poemas debió de producirse en un largo

período de tiempo, desde 1600, fecha probable de composición del soneto XXII, hasta la década de 1630, aunque en su mayoría corresponden al reinado de Felipe IV.

El corpus que hemos estudiado en el capítulo IV, los poemas de la *musa Clío* específicamente dedicados a los reyes de la Casa de Austria con motivo de acontecimientos cortesanos o de sus representaciones artísticas, se adapta plenamente al propósito encomiástico y, al mismo tiempo, está relacionado tanto con el resto de la producción poética de Quevedo como con su prosa.

Aun teniendo en cuenta que el escritor hace referencia inequívoca a la ocasión particular que celebra o las cualidades habitualmente asociadas al rey objeto de las composiciones, como la santidad en el caso de Felipe III o la condición de Rey Planeta de Felipe IV, destaca en general una serie de rasgos que pueden aplicarse indistintamente a cualquiera de los monarcas españoles.

La majestad de la persona real, su carácter sagrado, tanto por su naturaleza divina como por su imitación de Cristo, el amor que despierta en el pueblo, su condición de invicto o sus atributos lumínicos, que están presentes en los dos sonetos a Felipe III, también aparecen repetidos, con diferentes matices, en el resto de las composiciones a su hijo. Los festejos de toros y cañas proporcionan a Quevedo, igual que a numerosos poetas contemporáneos, un marco ideal para llevar a cabo la *laudatio* de Felipe IV por considerarse entretenimientos adecuados para monarcas y nobles, así como por su función propagandística, según se desprende, por ejemplo, del acontecimiento celebrado en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*. En estos sonetos Quevedo pone de relieve la prestancia física del monarca y sus habilidades para la milicia, como corresponde a una actividad que se consideraba reflejo de la guerra, lo que en muchos casos conlleva la constatación de su potencia militar y de la extensión de sus dominios, el vaticinio de grandes triunfos o, incluso, la exaltación de la valentía de sus súbditos, como en el soneto VI. Según se observa en el XXIII, a través de estos poemas Quevedo puede incluso reflejar la idea mesiánica de la predestinación divina de los reyes de la Casa de Austria para reinar sobre todos los pueblos asumiendo el papel de defensores de la cristiandad. Al mismo tiempo, algunos lugares comunes presentes en ellos, como la identificación del rey con Júpiter y las referencias a su dominio sobre la naturaleza y los animales, confieren a este una dimensión sobrenatural que lo acerca también a deidades paganas.

Es en la silva consagrada a la jura del príncipe Baltasar Carlos donde Quevedo plasma con más minuciosidad la exaltación de la persona real y de la institución monárquica. A lo largo de esta extensa composición se recrean diversos lugares comunes

encomiásticos, como el empleo de imágenes astrales y lumínicas con relación al rey, a la familia real y a otros nobles, la aclamación popular del monarca y la petición de larga vida para este. Además, remite en muchos aspectos a las recreaciones del *adventus* en los discursos panegíricos latinos y al género encomiástico de los *genethliaca*. El poema se propone destacar la magnificencia de la ceremonia, constatar la unidad de la familia real y la legitimidad del heredero, pero, sobre todo, establecer el carácter sagrado de la monarquía española dentro de un marco que, como es habitual en la poesía del Barroco, conjuga los elementos cristianos y los mitológicos, con la finalidad de justificar al tiempo la pervivencia de la institución y las campañas militares en las que la monarquía estaba implicada en esos momentos. A pesar de que Quevedo pone de relieve las cualidades militares de Felipe IV en las composiciones dedicadas a toros y cañas y de que incluso destaca entre las cualidades de Felipe III la de invicto en los sonetos a su estatua, este es el único poema de los del corpus en que nos hemos centrado en el cual la temática bélica está explícita: la predicción del triunfo sobre los protestantes, enemigos de la fe, a través del episodio de la Gigantomaquia lo vincula con otros dos poemas de *Clío* de trasfondo bélico, los sonetos IX y el XXIV, aunque en estos casos el componente deliberativo se combina con el encomiástico, ya que consisten en exhortaciones a Felipe IV para que emprenda la lucha contra rebeldes, herejes o turcos.

La dimensión militar del *laudandus* es también central en el soneto IV, único poema dirigido a Carlos V dentro de *Clío*. Esta composición se relaciona plenamente con el resto de las tratadas, ya que exalta la figura de uno de los reyes de la Casa de Austria mediante tópicos propios de la tradición encomiástica como el dominio sobre los elementos y, al igual que el resto, dibuja a un rey modélico. Sin embargo, la idea con la que termina, la alabanza del emperador por su dominio de sí mismo, entronca con las ideas estoicas y sitúa el encomio dentro de un contexto moral individual inexistente en los poemas a Felipe III y Felipe IV.

Más que la búsqueda de fuentes directas en la poesía clásica para los poemas del corpus, como Estacio para los sonetos I y II, Marcial para el VI o Claudiano para el XXIV, o de coincidencias, bien temáticas, bien estilísticas, con autores del siglo XVII como Calderón, Lope de Vega o Góngora, hemos intentado aquí situar los poemas dentro de una tradición que engloba obras que abarcan un período de tiempo muy extenso, desde Píndaro o los *Panegyrici latini* hasta llegar a Quevedo y sus contemporáneos, entre las que es difícil establecer una derivación directa, pues todas proceden de un tronco común y comparten determinadas convenciones, las establecidas para los géneros

epidícticos. Asimismo, se han señalado puntos de contacto con obras que tratan la figura real dentro del campo político, como tratados y recopilaciones de emblemas. Dada la importancia central del monarca en la teoría política de los Siglos de Oro, nos ha parecido importante señalar cómo algunas de las ideas que Quevedo recrea dentro de *Clio* tienen una correspondencia dentro de ese terreno.

En cuanto a la vinculación de los poemas en alabanza del monarca con el resto de la obra de Quevedo, señalamos en este trabajo algunas coincidencias textuales que se han considerado destacables con las demás composiciones de *Clio*, así como con el conjunto de su poesía, especialmente la amorosa, la religiosa, la fúnebre y la moral. Sin embargo, hemos dirigido el énfasis a relacionar el contenido de los poemas del corpus con preocupaciones que se presentan en su obra en prosa. Puesto que la reflexión sobre la figura real es constante en sus obras políticas e históricas, memoriales y tratados políticos, se ha llamado la atención acerca de cómo algunas ideas que, bajo una luz encomiástica, se encuentran en los poemas a Felipe III y Felipe IV se repiten en su prosa, abordándose allí desde otra perspectiva. Por citar algunas, la necesidad de que el gobernante conserve su majestad y las implicaciones que esto supone, la cuestión de si es preferible que suscite amor o temor en su pueblo, la presentación de Cristo como modelo para reyes, la lectura político-religiosa de las imágenes solares o la importancia de que el monarca atienda personalmente los asuntos importantes son cuestiones que siempre preocuparon a Quevedo y que desarrolla en obras de diferente carácter. Aparecen, por ejemplo, en *Política de Dios*, *Discurso de las privanzas*, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, *Grandes anales de quince días* o *Carta del Rey don Fernando el Católico*, e incluso en su obra teatral *Cómo ha de ser el privado*.

Es posible observar a lo largo de este trabajo aparentes discrepancias entre algunos aspectos reflejados en las composiciones del corpus y las declaraciones de Quevedo en sus obras de contenido político o moral, tanto en prosa como en verso. No atribuimos esto a que el escritor se viera condicionado por las convenciones del género en el que se inscriben los poemas de *Clio* hasta el punto de ir contra sus convicciones, ni tampoco a que su finalidad fuera únicamente la adulación de la casa real. Consideramos que la perspectiva del escritor varía según la situación: es posible que condene los juegos de toros y cañas dentro de su poesía moral, considerándolos un ocio improductivo, y que existan críticas en sus tratados políticos a las diversiones que distraen al monarca de sus obligaciones que pueden leerse, además, como reproches a Felipe IV. Sin embargo, dentro del contexto cortesano Quevedo aprovecha el significado profundo de estos espectáculos, pensados para

causar admiración y mostrar ante el mundo la grandeza del rey español, para poner esto de manifiesto y destacar en las composiciones donde los recrea las cualidades propias del gobernante ideal con una intencionalidad que no consideramos solo laudatoria, sino política. Por lo tanto, lo mismo puede decirse de cómo trata la figura específica de cada monarca: en sus obras en prosa se encuentran críticas a Felipe III, Felipe IV e, incluso, a Carlos V, de las que están exentas los poemas del corpus que estudiamos. Creemos que, más allá del deseo de cultivar el género encomiástico o de cumplir sus deberes como cortesano mostrando su adhesión a la casa real, Quevedo tuvo la voluntad de retratar a través de todas esas composiciones un monarca perfecto, encarnación de cualidades modélicas.





BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982.
- AFTONIO, *vid.* RECHE MARTÍNEZ, 1991.
- ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- ALCINA, Juan Francisco (ed.), Fray Luis de León, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1986.
- , “Notas sobre la silva neolatina”, en *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 129-155.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALDEA VAQUERO, Quintín, “Iglesia y Estado en la época barroca”, en *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, coord. de Francisco Tomás y Valiente et alii, vol. 25 de la *Historia de España*, de Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp.525-633.
- ALEDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadencyrá, 1903.
- ALMANSA Y MENDOZA, Andrés, *A la Villa de Madrid Cabeza del Mundo*, s. l., s. i., s. a. (1623) [BNE, R/ 30 371].
- , *Obra periodística*, ed. de Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001.
- ALONSO, Dámaso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Poesía española. Estudio de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 497-580.
- , *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- ALONSO MORENO, Gustavo, *Júpiter y Europa: un tema ovidiano en la literatura española*, Universidad Complutense de Madrid, 2016 [tesis doctoral].
- ALONSO VELOSO, María José, *La poesía satírica de Quevedo: La Musa Quinta, Terpsicore*, Universidade de Vigo, 2003 [tesis doctoral].
- , “Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría”, *Revista de Literatura*, 74, 147, 2012, pp. 93-138.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Antonio, “Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma”, *Canente*, 6, 1989, pp. 14-27.
- ANÓNIMO, *Iuramento que se hizo al Principe nuestro Señor, heredero de las Españas. En el Convento de San Geronymo, Domingo 7 de Marzo, de 1632 años. Dase cuenta de la forma del juramento, del acompañamiento de los Consejos, Titulos, Cavalleros, Procuradores de Cortes, adereços, libreas, y otras cosas que se previnieron para acto tam solemne*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1632 [Biblioteca Capitular y Colombina, VA-4-11 (10)].
- Anthologia latina sive poesis latinae svplementvm*, vol. 2, ed. de Fransisevs Bvechoeler y Alexander Riese, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1972.
- Anthologie grecque. Première partie: Anthologie Palatine*, vol. 8, ed. de Pierre Waltz y Guy Soury, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- ARELLANO, Ignacio, “Quevedo: lectura e interpretación (Hacia la anotación de la poesía quevediana)”, en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. de Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 133-160.

- , “Los animales en la poesía de Quevedo”, en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 13-50.
- y Victoriano RONCERO (eds.), Francisco de Quevedo, *La musa Clío del Parnaso Español de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 2001a.
- , “El poema *Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos* de Quevedo”, *La Perinola*, 5, 2001b, pp. 39-67.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *El Discurso sobre la poesía castellana*, ed. de Eleuterio F. Tiscornia, pról. de José Romera, Madrid, Visor Libros, 1995.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- , *Retórica*, ed. de Antonio Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- , *Ética*, intr. de Teresa Martínez Manzano y Tomás Calvo Martínez, trad. y notas de Julio Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos/Círculo de Lectores, 2007.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945.
- AVERY, Charles, *Giambologna: The Complete Sculpture*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1987.
- AVILÉS, Marqués de, *Ciencia heroyca, reducida a las leyes heráldicas del blasón*, Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1979 [ed. facsímil de la imprenta en Madrid, Joachin Ibarra, 1780, 2 vols.].
- AZAR, Inés, *Discurso retórico y mundo pastoral en la “Égloga segunda” de Garcilaso*, Amsterdam, John Benjamins, 1981.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, “Retórica y milicia en un soneto de Quevedo”, *La Perinola*, 6, 2002, pp. 29-53.
- BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- BARANDA LETURIO, Nieves (coord.), *Paratextos y sociedad literaria*, monográfico de *Criticón*, 125, 2015.
- BARJA, Juan *et alii* (eds.), *vid.* RIPA, 1987.
- BARRÓN, Eduardo, *Museo Nacional de Pintura y Escultura: Catálogo de la escultura*, Madrid, Imprenta y Fototipia de J. Lacoste, 1908.
- BATLLORI, Miguel y Ceferino PERALTA (eds.), Baltasar Gracián, *Obras completas*, tomo I: *El Héroe. El político. El discreto. Oráculo manual* [BAE, 229], Madrid, Atlas, 1969.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, “El carácter celebratorio de la poesía”, en *Humanitas in honorem Antonio Fontan*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 147-153.
- BEAMUD, Ana Marie, *The invisible icon: poetry about portraiture in Spanish Golden Age*, Department of Romance Languages, Duke University, 1980 [tesis doctoral].
- BELADÍEZ NAVARRO, Emilio, *El Gran Duque de Osuna. Calavera, soldado, virrey, “un Girón”*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, 1996.
- BENICIO NAVARRO, Felipe, “Bautizos reales de la dinastía austríaca en España”, *Revista de España*, 75, 1880, pp. 387-388.
- BERGMAN, Emilie L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.
- BERMEJO VEGA, Virgilio, “*Princeps ut Apollo*. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 473-492.
- BERNAT VISTARINI y John T. CULL (eds.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BLANCO, Mercedes, “Un monumento poético en torno a la imagen de Felipe IV: el Anfiteatro de Felipe el Grande”, en *Los poderes de la imagen*, ed. de Jacqueline Covo, Lille, Université Charles de Gaulle/Lille 3, 1998, pp. 107-114.

- BLÁNQUEZ FRAILE, Agustín, *Diccionario latino-español*, Barcelona, Provenza, 1975 [5.^a ed.].
- BLECUA, José Manuel (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas I. Poesía original*, Madrid, Planeta, 1963.
- (ed.), *vid.* QUEVEDO, 1969/1981.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1972.
- (ed.), *vid.* HERRERA, 1975.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990 [3.^a ed.].
- BLEZNICK, Donald W., “La *Política de Dios* de Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, 4, 1955, pp. 385-394.
- BOCÁNGEL, Gabriel, *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- BONET CORREA, Antonio, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- BONIFAZ, Gaspar de, *Reglas del torear, al Exmo Señor Conde Duque Gran Canciller*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Oficina Tipográfica de Ricardo Fe, 1887.
- BORDIEU, Pierre, “Le champs littéraire”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 1991, pp. 3-46.
- BORN, Lester K., “The Perfect Prince according to the Latin Panegyrists”, *The American Journal of Philology*, 55, 1, 1934, pp. 20-35.
- BORREGO, Manuel, “Información y exaltación de la monarquía en las Cartas de Almansa”, en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos (Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001)*, ed. de Antonina Paba, Alcalá, Universidad de Alcalá/SIERS/Università degli Studi di Cagliari, 2003, pp. 71-84.
- BOSCH JUAN, M.^a del Carmen y Rafael FERNÁNDEZ MALLOL, “Apoteósica bienvenida de Palma a Carlos I (13-18-X-1541)”, en *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ed. de Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002, pp. 93-108.
- BOURG, Jean, Pierre DUPONT y Pierre GENESTE (eds.), Francisco de Quevedo, *L'heure de tous et la Fortune raisonnable/ La hora de todos y la Fortuna con seso*, Paris, Aubier, 1980.
- (eds.), Francisco de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BOUZA, Fernando, “La majestad de Felipe II. Construcción del mito real”, en Fernando Bouza Álvarez, Carlos Javier de Carlos Morales *et alii*, *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 37-72.
- , *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- BRERETON, John C., *Heroic Praise: Dryden and the State Panegyric*, Rutgers University, The State University of New Jersey, 1973 [tesis doctoral].
- BRINK, J. R. y L. M. PAILET, “Rhetorical Stance: The Epideictic Mode as a Principle of Decorum in the English Renaissance Lyric”, *San José Studies*, 9, 2, 1983, pp. 83-92.
- BROWN, Gary J., “Fernando de Herrera and Lorenzo de' Medici: the Sonnet as Epigram”, *Romanische Forschungen*, 87, 2, 1975, pp. 226-238.
- , “Rhetoric in the Sonnet of Praise”, *Journal of Hispanic Philology*, 1, 1976, pp. 31-50.
- , “Lope de Vega's epigrammatic poetic for the sonnet”, *Modern Language Notes*, 93, 2, 1978, pp. 218-232.
- , “Rhetoric as Structure in the *Siglo de Oro* Love Sonnet”, *Hispanófila*, 66, 1979, pp. 9-39.

- BROWN, Jonathan, y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente/Alianza, 1981.
- BUENDÍA, Felicidad (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas*. Verso, Madrid, Aguilar, 1960.
- BURGESS, Theodore C., “Epideictic literature”, *Studies in Classical Philology*, 3, 1902, pp. 89-261.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, *Barroco y cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- , “La deconstrucción de la *dispositio* impresa de las *Varias poesías* de Acuña (1591): la subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado”, en *Huir procuro el encarecimiento: la poesía de Hernando de Acuña*, ed. de Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2011, pp. 43-187.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (eds.), Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*, Barcelona, Crítica, 1996.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43, 2, 2001, pp. 245-300.
- , *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.
- , “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”, *Criticón*, 114, 2012b, pp. 179-212.
- CADENAS Y VICENT, Vicente, *Diccionario heráldico. Términos, piezas y figuras usadas en la ciencia del blasón*, Hidalguía, Madrid, 1983 [3.ª edición, aumentada].
- CAIN, Thomas H., *Praise in the Faerie Queene*, Lincoln, NE/London, University of Nebraska Press, 1978.
- CAIRNS, Francis, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1972.
- , “The *Poetices Libri Septem* of Julius Caesar Scaliger: an Unexplored Source”, *Res Publica Litterarum*, 9, 1986, pp. 49-57.
- CALCRAFT, R. P., *The Sonnets of Luis de Góngora*, Durham, University of Durham, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, en *Obras completas*, vol. 2, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Cancionero antequerano*, ed. de José Lara Garrido, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1988.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995 [tesis doctoral].
- , *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1997.
- , “El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3, 1999, pp. 59-96.
- , “La «erudición ingeniosa» de González Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 7, 2003, pp. 147-189.
- , “La poesía religiosa de Quevedo: los *Sonetos sacros*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 83, 5, 2006, pp. 637-667.
- , “Los paratextos de la *Cima del Monte Parnaso Español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso Español* (1648) y *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670) de Quevedo”, *Revista de Literatura*, 79, 158, 2017, pp. 609-622.

- CANONICA, Elvetio, *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1996.
- CAPPELLI, Federica, “Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas”, *La Perinola*, 10, 2006, pp. 61-71.
- , “Italia en el encomio quevediano al duque de Osuna”, en *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, ed. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2013, pp. 53-68.
- , “Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia”, *La Perinola*, 21, 2017, pp. 17-40.
- CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan de, *Declaracion mystica de las Armas de España, invictamente belicosas*, Bruselas, Lucas de Meerbeque, 1636 [BNE, ER/2 751]
- , *Primus Calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam, quae Hispanicis, Italicis, Gallicis, Germanicis &c. Versus metitur, eosdemque Concentu exornans, viam aperit, ut Orientales possint Populi (Hebraei, Arabes, Turcici, Persici, Indici, Sinenses, Iaponici, &c.) conformare, aut etiam reformare proprios Numeros*. Editio secunda, Campaniae, Ex Officina Episcopali, 1668 [BNE, 6/798].
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- CARILLA, Emilio, *El Barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdicos*, ed. de Jean-Pierre Étienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- CARRANZA, Eduardo, “Amigos de sus amigos. Quevedo y el grande Osuna”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 8, 4, 1965, pp. 514-518.
- CARRIERO, Alessandro, *Breve et ingenioso discorso contra l’opera di Dante (Parte Teorica)*, en Bernard Weinberg, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. 3, Roma Bari, Gius. Laterza & Figli, 1972, pp. 277-306.
- Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años 1634 y 1648, Memorial Histórico Español*, vols. 13, 14 y 15, Madrid, Imprenta Nacional, 1861-1865.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
- CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTAGNA, Luigi, “Pindaro, le origini del pindarismo e Gabriello Chiabrera”, *Aevum: Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche*, 65, 3, 1991, pp. 523-542.
- CAVALLI, Gian Carlo, *Mostra de Guido Reni*, Bologna, Edizioni Alfa, 1954.
- , *Guido Reni*, Florencia, Vallecchi Editore, 1955.
- CEBALLOS, Jerónimo de, *Arte real para el buen gobierno de los reyes, y principes, y de sus vassallos*, ed. de Salustiano de Dios, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003 [ed. facsímil de la imprenta en Toledo, 1623].
- CERVERA VERA, Luis, *El conjunto palacial de la villa de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- CHECA CREMADES, Jorge, *La poesía en los Siglos de Oro: Barroco*, Madrid, Playor, 1982.
- CHERNAIK, Warren L., *The Poetry of Limitation: A Study of Edmund Waller*, New Haven/London, Yale University Press, 1968.
- CHIABRERA, Gabriello, *Delle Canzoni del signor Gabriele Chiabrera, libro I. Al. Sig. Ambrosio Salinero*, Genova, Girolamo Bartoli, 1586.

- CHIAPPINI, Gaetano, "Francisco de Quevedo e alcuni riferimenti a Marziale", en *Francisco de Quevedo e i suoi "auctores": miti, simboli e idee*, Firenze, Alinea Editrice, 1997, pp. 11-28.
- CICERÓN, *De L'orateur. Livre Deuxième*, ed. de Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927.
- , *Correspondance*, t. 1, ed. de John E. King, Paris, Les Belles Lettres, 1934.
- , *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, ed. de Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964a.
- , *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, ed. de Harry Caplan, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1964b.
- , *Tusculan Disputations*, ed. de John E. King, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1966.
- , *De partitione oratoria*, en *Cicero*, vol. 4, ed. de Harris Rackham, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1968.
- , *La République*, livres II-VI, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
- CIPLIAUSKAITĖ, Birutė (ed.), *vid. GÓNGORA*, 1969.
- CLAUDIANO, *Claudian*, ed. de Maurice Platnauer, London, William Heinemann, 1963, 2 vols.
- CONTI, Natale, *Mitología*, ed. de Rosa M.^a Iglesias Montiel y M.^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Copiosa relacion de las grandiosas fiestas, que la Catolica Magestad del Rey nuestro Señor mandó hazer en la Villa de Madrid, assiendiendo a ellas su Real persona, y los demas Principes que asisten en la Corte, a honra del Palacio, y plaça nueva. Lunes cinco de Diziembre deste presente año de 1633*, Sevilla, Juan Gomez de Blas, 1633 [British Library, 593. h. 17].
- COPPEL AREIZAGA, Rosario, "Carlos V y el Furor", en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, coord. de Belén Bartolomé Francia, Madrid, Museo del Prado, 1994, pp.102-109.
- CORNELIO, Paulo, *Discurso breve al tenor de todas las acciones, y ceremonias que se celebraron en la jura del Serenissimo Principe de España nuestro Señor, como testigo de vista, que lo estuvo notando Paulo Cornelio*, s. l., Herederos de la viuda de Pedro de Madrigal, s. a. [BNE, V. E./191-105].
- COROMINAS PASCUAL, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976, 4 vols.
- COSSÍO, José María de, *Los toros en la poesía castellana (estudio y antología)*, vol. 1, Madrid, Compañía Iberoamericana, 1931.
- COSTA, Angelina (ed.), Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesía completa*, Madrid, Cátedra, 1984.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles*, t. 2. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.
- CRISPOLTI, Cesare, *Lezione del soneto*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 4, ed. de Bernard Weinberg, Roma/Bari, Gius. Laterza & Figli, 1974, pp. 193-205.
- Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, ed. de Julio Puyol, Madrid, Academia de la Historia, 1934.
- CROSBY, James O., "Quevedo, Lope and the Royal Wedding of 1615", *Modern Language Quarterly*, 17, 1956, pp. 104-110.

- , “La huella de González de Salas en la edición de la poesía de Quevedo de Pedro Aldrete”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. 1, Madrid, Castalia, 1966, pp. 11-123.
- , *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- CUERVO, Rufino J., “Dos poesías de Quevedo a Roma”, *Revue Hispanique*, 18, 1908, pp. 432-438.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, María Josefa, “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Málaga, Junta de Andalucía, 1987, pp. 309-320.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.), *vid.* HERRERA, 1985.
- CURTIS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México/Madrid/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols [1981, 4.^a reimpr.].
- DANVILA Y COLLADO, Manuel, *El poder civil en España*, vol. 6, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886.
- DASSONVILLE, Michel, *Ronsard. Étude historique et littéraire*, vol. 4, Genève, Librairie Droz, 1985.
- DE ARMAS, Frederick A., “Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dir. de Manuel Criado del Val, Madrid, Edición, 1981, pp. 719-732.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988a.
- , *También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Alianza, 1988b.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español con las tres musas castellanas Caliope, Urania y Euterpe*, Caller, Onofrio Martín, 1672 [BNE, R/3 181].
- DENEFF, A. Leigh, “Epideictic Rhetoric and the Renaissance Lyric”, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3, 1, 1973, pp. 203-231.
- DEVENY, Thomas, “Poets and Patrons: Literary Adulation in the Epithalamium of the Spanish Golden Age”, *South Atlantic Review*, 53, 4, 1988, pp. 21-37.
- DÍAZ DE CERIO, Mercedes, “Estructura discursiva en el epigrama funerario: la evolución de un género”, *Habis*, 30, 1999, pp. 189-204.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva (ed.), Francisco de Quevedo, *Discurso de las privanzas*, Navarra, EUNSA, 2000.
- (ed.), *vid.* QUEVEDO, 2012a.
- y Rodrigo CACHO CASAL (eds.), *vid.* QUEVEDO, 2012b.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones”, en *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 9-88.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977 [ed. facsímil de la imprenta en Madrid, Juan de la Cuesta, 1606].
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, “Disposición y ordenación de las *Obras* de Jerónimo de Lomas Cantoral”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 69, 1993, pp. 53-85.
- , “La inspirada poética del soneto «Al rey, nuestro señor», de Hernando de Acuña”, *Hispanic Review*, 79, 4, 2011, pp. 527-546.
- , “Las dos *Gaticidas*: juegos y tópicos”, *Criticón*, 133, 2018, pp. 57-76.
- Discurso segvndo de las fiestas que la Magestad Catolica del Rey nuestro Señor celebró en el Real Retiro a las felicissimas nuevas de la eleccion y Coronacion de Rey de*

- Romanos en los Reyes de Vngria y Boemia de diez dias continuos, que començaron Domingo 16. hasta Martes 25. de Febrero* [BNE, ms. 2 368, ff. 154-167].
- DONNELLY, M. L., "Caroline Royalist Panegyric and the Disintegration of a Symbolic Mode", en *"The muses of common-weale". Poetry and politics in the seventeenth century*, ed. de Claude J. Summers y Ted-Larry Pebworth, Columbia, University of Missouri Press, 1988, pp. 163-176.
- ECKERMANN, Johan Peter, *Conversaciones con Goethe*, vol. 1, Barcelona, Iberia, 1982.
- EGIDO, Aurora, *La poesía aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"/Diputación Provincial, 1979.
- , "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las obrecillas de Fray Luis", *Criticón*, 46, 1989, pp. 5-39.
- EIRAS ROEL, Antonio, "Desvío y «mudanza» de Francia en 1616", *Hispania*, 100, 1965, pp. 521-560.
- , "Política francesa de Felipe III: las tensiones con Enrique IV", *Hispania*, 118, 1971, pp. 245-336.
- ELLIOTT, J. H., "Philip IV of Spain. Prisoner of Ceremony", en *The courts of Europe. Politics, patronage and royalty. 1400-1800*, ed. de Arthur G. Dickens, Londres, Thomas and Hudson, 1977, pp. 169-189.
- , *Richelieu y Olivares*, Barcelona, Crítica, 1984.
- , *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990a [2.ª ed.].
- , "Política exterior y crisis interna: España, 1598-1659", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990b, pp. 146-171.
- , "La corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990c, pp. 179-200.
- , "Poder y propaganda en la España de Felipe IV", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990d, pp. 201-228.
- , "Quevedo y el conde-duque de Olivares", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990e, pp. 229-252.
- , "Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza, 1990f, pp. 287-311.
- ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel, "Poder y cultura: literatura y nobleza a comienzos del XVI", en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, vol. 2, coord. de José Alcalá Zamora y Ernest Belenger, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 447-475.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, 1969.
- EPICTETO, *Manual*, ed. de Reyes Alonso García, pról. de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Civitas, 1993.
- EPICURO, *Obras completas*, ed. de José Vara, Madrid, Cátedra, 1996.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Educación del príncipe cristiano*, en *Obras escogidas*, ed. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 273-346
- , *La correspondance d'Erasmus*, vol. 1, ed. de Marie Delcourt, Bruxelles, Presses Académiques Européennes, S. C., 1967.
- , *El Enquiridión o Manual del caballero cristiano*, ed. de Dámaso Alonso, pról. de Marcel Bataillon, Madrid, CSIC, 1971.
- ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres*, ed. de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- ESTACIO, *Silves*, ed. de Henri Frère y H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, Dulce, *Los panegíricos de Corippo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1972.
- , “Epopéya heroica, poema histórico, panegírico poético: un intento de definición”, en *Los géneros literarios: Actes del VII^o Simposi d’estudis classics (21-24 de Març de 1983)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985, pp. 55-72.
- (ed.), Marcial, *Epigramas completos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- ETTINGHAUSEN, Henry, “The News in Spain: *Relaciones de sucesos* in the Reigns of Philip III and IV”, *European History Quarterly*, 14, 1984, pp. 1-20.
- , “Quevedo y las actualidades de su tiempo”, *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 31-45.
- , “Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo”, en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. de Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-259.
- , *Quevedo neoestoico*, Pamplona, EUNSA, 2009.
- y Manuel BORREGO (eds.), *vid.* ALMANSA Y MENDOZA, 2001.
- EVANS, Robert C., *Ben Jonson and the Poetics of Patronage*, Cranbury, N. J., Associated University Presses, 1989.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La España del Emperador Carlos V (1500-1558; 1517-1556)*, vol. 18 de la *Historia de España*, de Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- , “El fracaso de la hegemonía española en Europa (Guerra y diplomacia en la época de Felipe IV)”, en Francisco Tomás y Valiente *et alii*, *La España de Felipe IV: el gobierno de la monarquía, la crisis de 1640 y el fracaso de la hegemonía europea*, vol. 25 de la *Historia de España*, de Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 635-789.
- , *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989 [2.^a ed.].
- , “Quevedo: protagonismo político y testimonio de una época”, en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coord. de Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 133-148.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *El Gran Duque de Osuna y su marina. Jornadas contra turcos y venecianos (1602-1624)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1885.
- , *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y de Aragón*, t. 4, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1898.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, Aureliano, y Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (eds.), Francisco de Quevedo, *Obras completas*, tomo segundo y primero de las poesías; tomo tercero y segundo de las poesías, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1903/1907.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo”, *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 47-63.
- , *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- , “La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro”, *La Perinola*, 4, 2000a, pp. 107-125.
- , “La hora de la reescritura en Quevedo”, *Criticón*, 79, 2000b, pp. 65-86.
- , “Quevedo y las piedras”, en *Quevedo en Manhattan. Actas del Congreso Internacional (Nueva York, Noviembre de 2001)*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 81-109.
- , *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro, *Conservación de monarquías, discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al señor rey don Felipe III*, en *Obras de Don*

- Diego de Saavedra Fajardo y del Licenciado Pedro Fernández Navarrete* [BAE, 25], Madrid, M. Rivadencya, 1866, pp. 457-546.
- FERRERO, Giuseppe Guido, *Marino e i marinisti*, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1954.
- FERRI COLL, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.
- FOLKENFLIK, Robert, "Patronage and the Poet-Hero", *Huntington Library Quarterly: A Journal for the History and Interpretation of English and American Civilization*, 48, 4, 1985, pp. 363-379.
- FOSTER, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (ed.), *vid. GÓNGORA*, 1921.
- FREDOUILLE, Jean-Claude, *Diccionario de civilización romana*, Barcelona, Larousse, 1996.
- FRUTOS MARTÍNEZ, Consuelo de, *Influencia de los tratadistas italianos de poética del Cincuecento en la Filosofía Antigua Poética de López Pinciano*, Universidade de Santiago de Compostela, 1996 [tesis doctoral].
- FUCILLA, Joseph G., "Notes sur le sonnet *Superbi colli* (Rectificaciones y Suplemento)", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 31, 1955, pp. 51-90.
- , *Superbi colli e altri saggi*, Roma, 1963.
- GAI, Mijal, "El arte de imitar con ingenio. Análisis comparativo de un soneto de Quevedo", *Revue Romane*, 21, 2, 1986, pp. 208-228.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GALLEGOS, Manuel de, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Valencia, Tipografía Moderna, 1940 [ed. facsímil de la imprenta en Madrid, María de Quiñones, 1637].
- GALLETIER, Édouard, *Étude sur la poésie funéraire romaine*, Paris, Hachette, 1922.
- (ed.), *Panegyriques latins*, Paris, Les Belles Lettres, 1949-1955, 3 vols.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, "Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia", en *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, ed. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2013, pp. 147-182.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: Tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española*, 60, 1979, pp. 23-147.
- GARCÍA MORATINOS, Pilar, *Un "florilege courtisan" dans l'Espagne baroque: Étude et édition de "l'Anfiteatro de Felipe el Grande" de José Pellicer (1631)*, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1999, 2 vols. [tesis doctoral].
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, "Sobre la estatua ecuestre de Felipe III. Una carta de Gómez de Mora al duque de Lerma", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 29, 1931, pp. 95-96.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.), *vid. ARISTÓTELES*, 1974.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1987.
- GARGANO, Antonio, "La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI", en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla/Córdoba, 16-21 de noviembre, 1992)*, ed. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993 pp. 121-145.
- , "«Animales soñados»: Quevedo y el ave fénix", *La Perinola*, 19, 2015, pp. 15-50
- GARRISON, James D., *Dryden and the Tradition of Panegyric*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1975.

- GARZELLI, Beatrice, “«Bien con argucia rara y generosa»: Pedro Morante visto da Quevedo”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1, 1998, pp. 143-156.
- GASCÓ, Fernando, “Menander Rhetor and the Works Attributed to him”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 2, 34, 4, 1998, pp. 3110-3146.
- GIULIAN, Anthony A., *Martial and the Epigram in Spain in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, University of Philadelphia, 1930 [tesis doctoral].
- GÓMEZ DE MORA, Juan, *Relacion del iuramento que hizieron los Reinos de Castilla, i Leon al Sermo. don Baltasar Carlos, Principe de las Españas, i Nuevo Mundo*, Madrid, Francisco Martínez, 1632 [BNE, 2 364].
- GÓNGORA, Luis de, *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, ed. de Raymond Foulché-Delbosc, New York, Hispanic Society, 1921.
- , *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Obras de Don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, Madrid, Real Academia Española, 1991/1992, 3 vols. [ed. facsímil].
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, M.^a Teresa, *Introducción a la obra poética de Francisco López de Zárate*, Logroño, CSIC, 1981.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, “Significaciones de la nave en la emblemática del Barroco español. Antecedentes plásticos e ideológicos”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas: Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.)*, Málaga, Junta de Andalucía, 1987, pp. 321-337.
- y Santiago SEBASTIÁN (eds.), Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, Madrid, Tuero, 1987.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Noticias de Madrid. 1621-1627*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Arturo del Hoyo, Barcelona, Plaza y Janés, 1968.
- GRANJA, Agustín de la, “Teatro y propaganda ideológica: Autos sacramentales al servicio de la monarquía española”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, ed. de Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 275-295.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1969.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1965.
- GUILLÉN, Claudio, “Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España”, en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-173.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*, Indiana, Purdue UP, 2005.
- HAFTER, Monroe, “Sobre la singularidad de la *Política de Dios*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 1959, pp. 101-104.
- HARDIE, Alex, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, Francis Cairns, 1983.
- HARDISON, JR., Osborne B., *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1973.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, ed. de Carlos Mazo del Castillo y José María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986.
- HEGEL, Georg W. F., *Estética*, vol. 2, trad. de Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Alta Fulla, 1988.

- HEIPLE, Daniel L., *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1994.
- HERENDEEN, Wyman H., "Like a Circle Bounded in itself: Jonson, Camden and the Strategies of Praise", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 11, 2, 1981, pp. 137-167.
- HERMÓGENES, *vid.* RECHE MARTÍNEZ, 1991.
- HERRERA, Antonio de, *Discurso y Tratado, como se ha de Entender que cosa es Magestad Decoro y Reputación*, en *Primera parte de las varias epistolas discursos y tratados de Antonio de Herrera a diversos claros varones las cuales contienen muchas materias utiles para el gobierno politico y militar. Con un elogio de la vida y hechos de el Licenciado Christoual Vaca de Castro del Consejo Supremo y Governador de los Reynos del Piru* [BNE, ms. 3 011, ff. 160v-170].
- HERRERA, Fernando de, *Rimas inéditas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, CSIC, 1948.
- , *Obra poética*, vol. I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, 1975.
- , *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HIGHT, Gilbert, *La tradición clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HOOKE, Judith A., "Urbain VIII. The Paradox of a Spiritual Monarchy", en *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, ed. de Arthur G. Dickens, London, Thomas and Hudson, 1977, pp. 212-231.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990.
- , *Odas, Canto secular, Epodos*, intr., trad. y notas de José Luis Moralejo Álvarez, Madrid, Gredos/Círculo de Lectores, 2008.
- HOYO, Arturo del, *vid.* GRACIÁN, 1968.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Convocacion de las Cortes de Castilla, y iuramento del Principe nuestro señor D. Baltasar Carlos Primero deste nombre, Año 1632*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1632 [BNE, 2/52 233].
- , *Obras poéticas*, edición de Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, 3 vols.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- IGLESIAS, Rafael, "Una posible nueva interpretación de los poemas de Quevedo del principio del reinado de Felipe IV relativos a fiestas de toros y cañas", *Calíope*, 10, 2, 2004, pp. 73-93.
- ISÓCRATES, *Evágoras*, en *Discursos*, vol. 1, ed. de Juan Manuel Guzmán Heredia, Madrid, Gredos, 1979, pp. 302-324.
- , *Filipo*, en *Discursos*, vol. 2, ed. de Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, Gredos, 1980, pp. 157-198.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- JANER, Florencio, *Obras de D. Francisco de Quevedo y Villegas. Poesías* [BAE, 69], Madrid, Rivadeneyra, 1877.

- JAURALDE POU, Pablo, “La poesía de Quevedo y su imagen política”, en Fredi Chiappelli *et alii*, *Política y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, pp. 41-63.
- , *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998a.
- , “El Madrid de Quevedo”, *Edad de Oro*, 17, 1998b, pp. 59-95.
- JÁUREGUI, Juan de, *Obras. Rimas*, ed. de Inmaculada Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- JOSEPH, George Leo, *Structure of Praise and Blame in the French Ode from Ronsard to Malherbe*, Indiana University, 1973 [tesis doctoral].
- JOVER, José M.^a, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 1949.
- JUÁREZ, Encarnación, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, Peter Lang, 1990.
- JULIANO, *Elogio de la emperatriz Eusebia*, en *Discursos I-V*, ed. de José García Blanco, Madrid, Gredos, 1979, pp. 163-202.
- Justificación de las acciones de España, manifestación de las violencias de Francia en Papeles varios* [BNE, ms. 2 366, ff. 13-14].
- KALLENDORF, Craig, *In Praise of Aeneas. Virgil and Epideictic Rhetoric in the Early Italian Renaissance*, Hanover/London, University Press of New England, 1989.
- KENISTON, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1937.
- KENNEDY, George, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo 10 de la *Revista de Filología Española*, 1963.
- KLUGE, Sofic, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, 115, 2012, pp. 159-174.
- KOSSOFF, David A., *Vocabulario de la obra poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- KURKE, Leslie, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1991.
- LARA GARRIDO, José, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo 23 de *Analecta Malacitana*, 1999.
- LARA RALLO, Carmen, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Anejo 63 de *Analecta Malacitana*, 2006.
- LAUMONIER, Pierre, *Ronsard, poète lyrique: étude historique et littéraire*, Paris, Hachette, 1923 [2.^a ed.].
- LAURENS, Pierre, “Martial et l'épigramme grecque du 1er siècle après J. C”, *Revue des études grecques*, 43, 1965, pp. 315-341.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966/1968, 3 vols.
- LEMAN, Auguste, *Urbain VIII et la rivalité de la France et de la Maison d'Autriche de 1631 à 1635*, Lille/Paris, René Giard/Édouard Champion, 1919.
- LEÓN Y LUNA, Gabriel de, *Sacra y humana Lyra. Poemas de Don Gabriel de León y Luna, que ha podido adquirir y saca a la luz D. Juan Manuel de Palacio, Haro, Herrera y Góngora*, Madrid, Juan Muñoz, 1734 [BNE, 3/45 447].
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. de Pedro Fernández Martín, Madrid, CSIC, 1971.
- LEVEY, Michael, *Painting at Court*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1971.
- LEWALSKI, Barbara Kiefer, “Donne's Poetry of Compliment: The Speaker's Stance and the Topoi of Praise”, en *Seventeenth-Century Imagery. Essays on the Uses of Figurative*

- Language from Donne to Farquhar*, ed. de Earl Miner, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1971, pp. 45-67.
- , *Donne's Anniversaires and the Poetry of Praise. The Creation of a Symbolic Mode*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- L'HUILLER, Marie-Claude, *L'empire des mots. Orateurs gaulois et empereurs romains 3e et 4e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- LIDA, María Rosa, "Para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 369-375.
- LINDE, Luis M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Encuentros, 2005.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016.
- (ed.), Francisco de Quevedo, "Melpómene", *musa tercera de "El Parnaso español"*, Pamplona, EUNSA, 2017.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España. Dirigido a la Majestad del Rey Don Felipe Quarto nuestro señor*, Madrid, Luis Sánchez Impresor Real, 1622, 2 vols.
- LÓPEZ DE ZÁRATE, Francisco de, *Obras varias de Francisco Lopez de Zarate dedicadas a diferentes personas*, Alcalá, por Maria Fernández, Impresora de la Universidad, a costa de Tomas Alfay, mercader de libros, 1651 [BNE, 3/23 620].
- , *Obras varias*, ed. de José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1947, 2 vols.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, "La silva *El pincel* de Quevedo", en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1975, pp. 221-242.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco, "Corridas de toros en el Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 12, 1976, pp. 95-117.
- , "Lucha de fieras en Madrid", *Villa de Madrid*, 4, 1977, pp. 65-73.
- , "Los toros en Quevedo", *Villa de Madrid*, 18, 1980, pp. 23-28.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética.*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vols.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, "Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000, pp.197-223.
- LÓPEZ RUIZ, Antonio, *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*, Almería, Zéjel, 1991.
- , *Tras las huellas de Quevedo*, Almería, Universidad de Almería, 2008.
- LUCIANO, *Cómo debe escribirse la historia*, en Luciano, *Obras*, vol. 3, ed. de Juan Zaragoza Botella, Madrid, Gredos, 1990, pp. 367-408.
- MACCORMACK, Sabine G., "Latin Prose Panegyrics", en *Empire and Aftermath. Silver Latin II*, ed. de Thomas A. Dorey, London/Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 143-205.
- , *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1981.
- MACEDONIO, Marcello, *Le Nove Muse di Marcello Macedonio. Raccolte e date alla stampa da Pietro Macedonio suo fratello*, Napoli, ad istanza di Gio. Ruardo, all' insegna del Compasso, 1614 [BNE, 2/37 457].
- MADDISON, Carol, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1960 .
- MAGUINNESS, W. S., "Some Methods of the Latin Panegyrists", *Hermatena*, 47, 1932, pp. 42-61.
- , "Locutions and Formulae of the Latin Panegyrists", *Hermatena*, 48, 1933, pp. 117-138.

- MANERO SOROLLA, Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- , “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 1992, pp. 5-71.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, trad. de Octavio Mazzini Ruiz, Barcelona, Edicomunicación, 1994.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, Ariel, 1975.
- , *Estado moderno y mentalidad social (Siglos XV a XVII)*, Madrid, Alianza, 1986, 2 vols.
- MARCIAL, *Épigrammes*, ed. de H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1973, 3 vols.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco de B., “¿Quevedo en defensa de Lope? (Comentarios a un soneto)”, en *Mélanges offerts à Carl Theodor Gossen*, t. 2, ed. de Germán Colón y Robert Kopp, Bern/Liège, Francke Verlag/Marche Romane, 1976, pp. 531-540.
- MARINO, Giambattista, *La lira, Rime del cavalier Marino*. Milano, Gio. Battista Bidelli, 1617-1618 [BNE, 3/3 722].
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid. Basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid/Madrid, Leonardo Miñón, 1898.
- MARTINENGO, Alessandro, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra, 1983.
- , “Ensayo de comentario a una poesía heroica de Quevedo”, en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, coord. de Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 251-257.
- , “La descripción del caballo (*Job*, 39, 19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana”, *La Perinola*, 4, 2000, pp. 215-228.
- , “Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad”, *La Perinola*, 6, 2002, pp. 151-160.
- , Federica CAPPELLI, y Beatrice GARZELLI (eds.), Francisco de Quevedo, *Clío. Musa I. Con un'appendice dalla Musa "Melpómene". Musa III*, Napoli, Liguori Editore, 2005.
- MARTÍNEZ DE ESPINAR, Alonso, *Arte de Ballestería y Montería*, ed. de Eduardo Trigo de Yarto, Madrid, Ediciones Velázquez, 1976.
- MARTÍNEZ DEL BARRIO, José Ignacio, *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Universidad Complutense de Madrid, 1990 [tesis doctoral].
- MATVEJEVITCH, Pedrag, *La poésie de circonstance. Étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, A. G. Nizet, 1971.
- MEDRANO, Sebastián Francisco de, *Favores de las Musas Hechos a Don Sebastian Francisco de Medrano. En varias Rimas, y Comedias, que compuso en la mas celebre Academia de Madrid donde fue Presidente meritissimo. Recopilados por Don Alonso de Castillo Solorzano intimo amigo del Auctor*, con privilegio. En Milan, por Iuan Baptista Malaiesta Impressor Regio, y Ducal, a costa de Carlo Ferranti librero, 1631 [BNE, R/8 206].
- MELO, Francisco Manuel de, *Guerra de Cataluña*, ed. de Giuseppe Grilli, Barcelona, PPU, 1993.
- MÉNAGER, Daniel, “Ronsard et le poème de circonstance”, en *Culture et pouvoir au temps de l'humanisme et de la Renaissance*, ed. de Louis Terreaux, Genève, Slatkine, 1978, pp. 319-329.
- MENANDRO, *Sobre los géneros epidícticos*, ed. de Francisco Romero Cruz, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casa de esta villa*, Madrid, Gráficas Lormo, Nueva Lente, 1976 [ed. facsímil de la impresa en Madrid, Establecimiento Tipográfico de F. de Mellado, 1861].
- METCALFE, Jean LeDrew, "Subjecting the King: Ben Jonson's Praise of James I", *English Studies in Canada*, 17, 2, 1991, pp. 135-148.
- , "The Politics of Panegyric: Poetic Representations of Oliver Cromwell", *Restoration: Studies in English Literary Culture 1660-1700*, 18, 1, 1994, pp. 1-16.
- MEXÍA, Pedro, *Historia del emperador Carlos V*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- MÍNGUEZ, Víctor, "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991)*, Teruel, 1994, pp. 209-225.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano, *De poeta*, ed. de Bernhard Fabian, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1970 [ed. facsímil de la impresa en Venetiis, Franciscum Rampazetum, 1559].
- , *L'arte poetica*, ed. de Bernhard Fabian, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1971 [ed. facsímil de la impresa en Venecia, 1564].
- MOLHO, Mauricio, "El sol oculto. Sobre un soneto de Quevedo", en *Romanische Lyrik: Dichtung und Poetik-Walter Pabst zu Ehren*, ed. de Tytus Heydenreich, Eberhard Leube y Ludwig Schrader, Tübinga, Stauffernburg, 1993, pp. 162-166.
- MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las "Flores de poetas ilustres" de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MONCAYO, Juan de, *Rimas de don Juan de Moncayo I Gurrea*, Zaragoza, Diego Dormer, 1652 [BNE, 2/16 518].
- , *Rimas*, ed. de Aurora Egido, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de Juan Montero, est. prel. de Juan Bautista Avalle-Arce, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO DELGADO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ, "La silva entre el metro y el género", en *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 19-56.
- MORELLI, Gabrielle, "La poesia áulica: Hernando de Acuña e Alfonso D'Avalos, governatore di Milano", en "*Huir procuro el encarecimiento*": *La poesía de Hernando de Acuña*, coord. de Gregorio Cabello Porras y Soledad Pérez-Abadín Barro, Santiago de Compostela, USC Editora-Académica, 2011, pp. 351-359.
- MORROS, Bienvenido, "Albanio como don Fernando de Toledo en la égloga II de Garcilaso", *Analecta Malacitana*, 31, 1, 2008, pp. 7-29.
- MUTH, Marcia Finley, "Patterns for Prince and People in Elizabethan Royal Panegyric", en *Proceedings of the PMR Conference: Annual Publication of the International Patristic Mediaeval and Renaissance Conference*, 3, 1978, pp. 137-142.
- NEVO, Ruth, *The Dial of Virtue. A Study of Poems on Affairs of State in the Seventeenth Century*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1963.
- NEWMYER, Stephen Thomas, *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, Leiden, E. J. Brill, 1979.
- NISBET, R. G. M. y Niall RUDD, *A Commentary on Horace: Odes, Book III*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- NIXON, Charles E. V., "Latin Panegyrics in the Tetrachic and Constantinian Period", en *History and Historians in the Late Antiquity*, ed. de Brian Croke y Alanna M. Emmett, Sydney, Pergamon Press, 1983, pp. 88-99.
- NOVOA, Matías de, *Historia de Felipe IV, rey de España (Colección de documentos inéditos para la historia de España, t. 69)*, Madrid, Imprenta Miguel Ginesta, 1878.

- NOWIKOW, Wiaczeslaw, *Evolución funcional de los esquemas condicionales no reales en el español de los Siglos de Oro*, Lódz/Frankfut, Wydawnictwo Uniwersytetu Lódzkiego/Vervuet Verlag, 1993.
- Obras en verso de don Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, caullero del habito de Santiago* [Biblioteca Pública de Évora, cód. CXIV/1-3].
- O'DONNELL Y DUQUE DE ESTRADA, Hugo, “La política naval de Carlos V en los mares europeos”, en *Carlos V: la náutica y la navegación*, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 143-165.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Biblioteca de El arte en España, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, 2 vols.
- PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús M., *El Patronato del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1970.
- PALOMO, María del Pilar, *La poesía de la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obras de Anastasio Pantaleon de Ribera*, Madrid, por Andres García de la Iglesia, 1670 [BNE, U/3 861].
- PARAVICINO, fray Hortensio, *Sermones cortesanos*, ed. de Francis Cerdan, Madrid, Castalia, 1994.
- PARKER, Geoffrey, *Europa en crisis. 1598-1648*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1986 [3.ª ed.].
- PEDRAZA, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1962.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “El entorno taurino de un poema de Lope de Vega: versos a la primera fiesta del palacio nuevo”, *Revista de Estudios Taurinos*, 34, 2014, pp. 141-166.
- y Pedro CONDE PARRADO (dirs.), *vid. VEGA, Lope de*, 2015.
- PELLICER DE TOVAR, Ioseph, *Anfiteatro de Felipe el Grande, Rey Católico de las Españas, Monarca Soberano de las Indias de Oriente y Occidente, Siempre Augusto, Pío, Feliz y Máximo. Contiene los Elogios que han celebrado la Suerte que hizo en el Toro, en la Fiesta Agonal de trece de Octubre, deste año de M.DC.XXXI*, Madrid, Juan González, 1632 [BNE, 2/55 065].
- , *Lecciones solenes, de don Ioseph Pellicer de Salas y Tobar al Panegirico de Don Luis de Gongora. Escrito al Dvque de Lerma, en Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1971 [ed. facsímil de la impresa en Madrid, Imprenta del Reino, 1630].
- PERAITA, Carmen, “En torno a la circunstancia histórica de la *Política de Dios I* de Quevedo: «... auiedo de tener lado»”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, vol. 3, ed. de Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Frédéric Serralta, Marc Vitse, Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996.
- , *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995a.
- , “El *Genius Natalis* en la oda IV de Fray Luis de León”, *Bulletin Hispanique*, 97, 2, 1995b, pp. 493-501.
- , “El natalicio de Góngora «Abra dorada llave»: rasgos de género e imitación”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44, 2, 1996, pp. 415-450.
- , *Los sonetos de Francisco de la Torre*, Manchester, University of Manchester, 1997.
- , *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*, Málaga, Anejo 93 de *Analecta Malacitana*, 2014.
- , “De las *Églogas pastoriles* a *La Galatea*: paradigmas convergentes de la pastoral”, *Crítica Hispánica*, 39, 1, 2017, pp. 119-181.

- , “*Fortitudo et sapientiae*: variaciones de un tópico en la oda peninsular (António Ferreira y Luis de León)”, *Criticón*, 134, 2018, pp. 77-95.
- PÉREZ Y CUENCA, Mariano, *Historia de Pastrana y sucinta noticia de los pueblos de su partido*, Madrid, Viuda de Aguado e hijos, 1871.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de Robert B. Tate, London, Tamesis Books, 1965.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, “Bajo los Austrias. Academias literarias de ingenios y señores”, *La España Moderna*, 71, 1894, pp. 68-107.
- PÉREZ DE MONTORO, Joseph, *Obras posthumas. Lyricas humanas de D. Joseph Perez de Montoro, secretario de Su Magestad, recogidas, y dadas a la estampa por Juan de Moya*, vol. I, Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1736 [BNE, 2/29 350].
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PERNOT, Laurent, “Les *topoi* de l'éloge chez Ménandros le rhéteur”, *Revue des études grecques*, 99, 1986, pp. 33-53.
- PERUGI, Maurizio, “O basilisco e a «pena do saco» no texto impresso do *Filodemo* de Camjé s”, *Criticón*, 134, 2018, pp. 51-63.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- PICHON, René, *Les derniers écrivains profanes*, Paris, Ernest Leroux, 1906.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.
- PÍNDARO, *Obra completa*, ed. de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Cátedra, 1988.
- PLATÓN, *Protágoras, o los sofistas*, en Platón, *Diálogos*, intr. general de Emilio Lledó Íñigo, trad. y notas de Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1981, pp. 487-589.
- PLINIO EL JOVEN, *Panegyrique de Trajan*, en *Pline le Jeune*, t. 4, ed. de Marcel Durry, Paris, Les Belles Lettres, 1972, pp. 86-184.
- PLON, Eugène, *Les maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie., 1887.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 106, 2009, pp. 99-146.
- (coord.), *El panegirico en el Siglo de Oro: nuevas investigaciones*, monográfico de *Criticón*, 132, 2018.
- PONZ, Antono, *Viage de España, en que se da motivo de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, t. 6, Madrid, Joachin Ibarra, 1776.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Pulvill Libros, 1989.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Universidad Complutense de Madrid, 1991 [tesis doctoral].
- POYUELO SALINAS, Carlos, *Carlos de Inglaterra en España. Un príncipe de Gales busca novia en Madrid*, Madrid, Escelicer, 1962.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, vol. 2, Madrid, Cátedra, 1987.
- PROFETI, Maria Grazia, “«Yo vi la grande y alta jerarquía»: el tema de las ruinas en Quevedo”, *Criticón*, 87/88/89, 2003, pp. 709-718.
- PROPERCIO, *Elegías*, ed. de Antonio Tovar y María T. Belfiore Mártire, Madrid, CSIC, 1984.

- PSEUDO-DIONISIO, *On Epideictic Speeches*, en *Menander Rhetor*, ed. de D. A. Russell y N. G. Wilson, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1981, pp. 362-381.
- PULGAR, Fernando del, *Claros varones de Castilla*, ed. de Robert B. Tate, Madrid, Taurus, 1985.
- PULIDO SERRANO, Juan Ignacio, “Calderón versus Quevedo: propaganda y lucha política en la Corte de Felipe IV”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. de José Alcalá-Zamora y Ernest Belenger, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Sociedad Estatal Española Nuevo Milenio, 2001, pp. 747-766.
- PUTNAM, Michael C. J., *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1986.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnasso español, monte en dos cvmbres dividido, con las nveve mvsas castellanas, donde se contienen poesías de Don Francisco de Qvedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, i Señor de la Villa de la Torre de Ivan Abad: Que con adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, salen ahora de la Librería de don Ioseph Antonio Gonzalez de Salas, Caballero de la Orden de Calatraba, i Señor de la antigva casa de los Gonzalez de Vadiella, Madrid, Diego Diaz de la Carrera, 1648 [BNE, R/4 418].*
- , *Las tres Mvsas vltimas castellanas. Segvnda cvmbre del Parnaso Español de Don Francisco de Qvedo y Villegas, Cavallero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Ivan Abad*. Sacadas de la librería de Don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Colegial del Arçobispo de la Vniversidad de Salamanca, Señor de la Villa de la Torre de Iuan Abad, Madrid, Imprenta Real, 1670 [BNE, R/15 577].
- , *Cómo ha de ser el privado*, en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, ed. de Miguel Artigas, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1927, pp. 1-115.
- , *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- , *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969/1981, 4 vols.
- , *El Rómulo del marqués Virgilio Malvezzi*, ed. de Felicidad Buendía, *Obras completas. Prosa*, Madrid, Aguilar, 1992a, pp. 1711-1740 [6.ª ed.].
- , *Introducción a la vida devota compuesta por el bienaventurado Francisco de Sales, príncipe y obispo de la Colonia de los Alóbroges*, ed. de Felicidad Buendía, *Obras completas. Prosa*, Madrid, Aguilar, 1992b, pp. 1740-1906 [6.ª ed.].
- (atribuida), *La sombra del Mos de la Forza se aparece a Gustavo Horn, preso en Viena, y le cuenta el lastimoso suceso que tuvieron las armas de Francia en Fuenterrabía*, ed. de Felicidad Buendía, *Obras completas. Prosa*, Madrid, Aguilar, 1992c, pp. 1030-1034 [6.ª ed.].
- , *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003a, pp. 185-467.
- , *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral*, ed. de Lía Schwartz, en *Obras completas en prosa*, vol. 1, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003b, pp. 563-810.
- , *Carta del rey don Fernando el Católico*, ed. de Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005a, pp. 3-41.
- , *Grandes anales de quince días*, ed. de Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005b, pp. 43-115.
- , *El chitón de las tarabillas*, ed. de Manuel Ángel Candelas, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005c, pp. 185-247.

- , *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, ed. de Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005d, pp. 249-305.
- , *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu*, ed. de Josette Riandière la Roche, *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005e, pp. 307-345.
- , *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005f, pp. 347-369.
- , *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005g, pp. 473-495.
- , *Mundo caduco y desvarios de la edad en los años de 1613 hasta 1620*, ed. de Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005h, pp. 117-183.
- , *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*, ed. de Manuel Urí Martín, en *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005i, pp. 433-471.
- , *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, vol. 4, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010a, pp. 447-563.
- , *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, en *Obras completas en prosa*, vol. 4, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010b, pp. 567-712.
- , *Discurso de las privanzas*, ed. de Eva María Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa*, vol. 5, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012a, pp. 89-158.
- , *Política de Dios, gobierno de Cristo*, ed. de Eva María Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa*, vol. 5, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012b, pp. 161-639.
- , *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, vol. 5, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012c, pp. 643-984.
- , *Lince de Italia u zahorí español*, ed. de Manuel Urí, en *Obras completas en prosa*, vol. 6, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2015a, pp. 35-95.
- , *Execración por la fe católica*, ed. de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, vol. 6, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2015b, pp. 277-378.
- , *La constancia y paciencia del santo Job, en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, ed. de Valentina Nider, en *Obras completas en prosa*, vol. 7, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018a, pp. 249-394.
- , *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa*, vol. 7, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018b, pp. 491-570.
- , *Que hay Dios y providencia divina*, ed. de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, vol. 7, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018c, pp. 573-668.
- , *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de S. Pablo apóstol*, ed. de Valentina Nider, en *Obras completas en prosa*, vol. 7, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2018d, pp. 671-847.
- , *España defendida y los tiempos de ahora*, ed. de Francisca Moya del Baño y José Carlos Miralles Maldonado, A Coruña, SIELAE, 2018e.

- QUINTILIANO, *Institution oratoire*, ed. de Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975/1980, 6 vols.
- RACE, William H., *Classical Genres and English Poetry*, London/New York/Sydney, Croom Helm, 1988.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, “Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro”, *Revista de Filología Española*, 73, 1993, pp. 313-328.
- , “Para la filiación literaria de la Égloga II de Garcilaso”, *Revista de literatura*, 58, 1996, pp. 27-45.
- , “La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro”, en *Siglos de Oro. Actas del IV Congreso Interancional de AISO*, t. 2, ed. de M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 1285-1294.
- , “La codificación de la vida en la poesía áurea. La huella clásica”, en *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 325-344.
- , “La *renuntiatio amoris* en un soneto de Herrera”, en *Nuevas aportaciones al estudio de la lengua española. Investigaciones filológicas*, ed. de José Antonio Bartol et alii, Salamanca, Luso-española de Ediciones, 2001a, pp. 445-543.
- , “La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea”, *Boletín de la Real Academia Española*, 81, 284, 2001b, pp. 507-528.
- , “Notas sobre el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española”, *Bulletin Hispanique*, 105, 1, 2003, pp. 99-118.
- (ed.), fray Luis de León, *Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006.
- , “*Munus Mariae*: Garcilaso, égloga III”, *Boletín de la Real Academia Española*, 88, 218, 2008, pp. 133-193.
- , “«No las francesas armasj» : la huella clásica en un epitafio de Garcilaso”, *Criticón*, 113, 2011, pp. 19-33.
- RANUM, Orest, “Quevedo and the Great Nobility: Some Aspects of Early Modern Political Motives”, *French Historical Studies*, 3, 1963, pp. 184-204.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992 [21.^a ed.].
- , *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 2002 [ed. facsímil de la impresa en Madrid, en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, 1726].
- RECHE MARTÍNEZ, M.^a Dolores (ed.), Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*, Madrid, Gredos, 1991.
- REDONDO, Agustín, “Les «relaciones de sucesos» dans l’Espagne du Siècle d’Or: un moyen privilégié de transmission culturelle”, en *Les médiations culturelles (domaine ibérique et latino-américain). Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP (25, 26 et 27 janvier 1988)*, Paris, Publications Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1989, pp. 55-68.
- , “Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)”, *Anthropos*, 166-167, 1995, pp. 51-58.
- , “Fiesta y literatura en Madrid durante la estancia del Príncipe de Gales, en 1623”, *Edad de Oro*, 17, 1998, pp. 119-136.
- , “El mundo turco a través de las *relaciones de sucesos* de finales del s. XVI y de las primeras décadas del s. XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa”, en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos (Cagliari, 5-8*

- de septiembre de 2001), ed. de Antonina Paba, Alcalá, Universidad de Alcalá/SIERS/Università degli Studi di Cagliari, 2003, pp. 235-253.
- RENALES, Gabriel Andrés, “Una aproximación a los libros de fiestas barrocos”, *Studi Ispanici*, 1991/1993, pp. 59-73.
- REWARD, Stella P., “Neo-latin Commentaries on Pindar”, en *Acta conventus neo-latini Bononiensis. Proceedings of Fourth International Congress of Neo-Latin Studies*, ed. de Richard J. Schoeck, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1985, pp. 583-591.
- , “Building the Foundations of a Good Commonwealth: Marvell, Pindar, and the Power of Music”, en *The Muses of Common-Weale. Poetry and Politics in the Seventeenth Century*, ed. de Claude J. Summers y Ted-Larry Peabworth, Columbia, University of Missouri Press, 1988, pp. 177-190.
- , “Milton and Chiabrera”, en *Milton in Italy. Contexts, Images, Contradictions*, ed. de Mario A. di Cesare, Binghamton, New York, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, pp. 505-520.
- REY, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitude soberbia, avarizia*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1985.
- , “Tradicón y originalidad en el «Sermón estoico de censura moral»”, *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 235-251.
- , “Los memoriales de Quevedo a Felipe IV”, *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 257-301.
- , “Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo”, *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 131-139.
- , *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
- , “Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo”, *La Perinola*, 1 1997, pp. 189-211.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid, Tàmesis, 1999a [2.^a ed.].
- , “Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo”, en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, EUNSA, 1999b, pp. 133-160.
- , “Introducción”, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, vol. 3, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. XVII-LXIV.
- (ed.), *vid.* QUEVEDO, 2005g.
- , “La colección de silvas de Quevedo: Propuesta de inventario”, *Modern Language Notes*, 121, 2, 2006, pp. 257-277.
- , “Introducción”, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, vol. 5, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012, pp. 9-83.
- , “Introducción”, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, vol. 6, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2015, pp. XVII-LXXXIII.
- y María José ALONSO VELOSO (eds.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección I)*, Pamplona, Eunsa, 2011.
- y María José ALONSO VELOSO (eds.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: “Canta sola a Lisi” (Erato, sección segunda)*, Pamplona, Eunsa, 2013.
- REYRE, Dominique, “Madrid como Nueva Jerusalén. Del espacio escatológico al espacio nacional en *El nuevo palacio del Retiro*, auto sacramental de Calderón de la Barca”, en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Fraçoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 497-515.

- RIANDIÈRE LA ROCHE, Josette (ed.), Francisco de Quevedo, “Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu”, *Criticón*, 25, 1984, pp. 19-113.
- , “Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas: Introducción, edición y estudio”, *Criticón*, 36, 1986, pp. 43-129.
- , “Corps politique et corps mystique dans la *Política de Dios* de Quevedo”, en *Le corps comme métaphore dans l’Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Du corps métaphorique axu métaphores corporelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d’Espagne, 1-4 octobre 1990)*, ed. de Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Publications de la Sorbonne, 1992, pp. 115-33.
- , *Nouveaux documents quévédiens. Une famille à Madrid au temps de Philippe II*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.
- RICO, Francisco, “Tradicción y contexto en la poesía de fray Luis”, en *Academia Literaria Renacentista. 1: Fray Luis de León*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 245-248.
- RICO GARCÍA, José Manuel y Pedro RUIZ PÉREZ, *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, vol. 2, trad. del italiano de Juan Barja y Yago Barja, trad. del latín y griego de Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Moreno, pról. de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1987.
- RIVERS, Elías L., “La oda clásica en lenguas vulgares”, en *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Grupo P.A.S.O., Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 319-332.
- RODGERS, Barbara Saylor, “Divine Insinuation in the *Panegyrici Latini*”, *Historia*, 35, 1986, pp. 69-104.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando y Esther GALINDO BLASCO, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *La corte y monarquía de España en los años de 1636 y 37. Colección de cartas inéditas e interesantes, seguidas de un Apéndice con curiosos documentos sobre corridas de toros en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Luis Navarro Editor, 1886.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.
- , “Sonnet et héraldique: «Vulcano las forjó, tocólas Midas», de Quevedo”, *Hommage à Robert Jammes*, vol. 3, ed. de Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1005-1114.
- , “La difícil cronología de dos sonetos quevedianos”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 1130-1141.
- ROMERO CRUZ, Francisco (ed.), *vid.* MENANDRO, 1989.
- ROMERO FRÍAS, Marina, “Una polémica sobre la edición de «Las Tres Musas» de Quevedo”, *Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Cagliari*, 7, 1977, pp. 3-25.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- RONCERO, Victoriano (ed.), *Los Grandes anales de quince días de Quevedo. Edición y estudio*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- (ed.), Fernando de Herrera, *Poesías*, Madrid, Castalia, 1992.
- , *El humanismo de Quevedo. Filología e historia*, Pamplona, EUNSA, 2000a.

- , “Poesía histórica y política de Quevedo”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3, 2000b, pp. 249-262.
- , “La obra histórica y política de Quevedo”, *Ínsula*, 648, 2000c, pp. 26-28.
- RONCARD, Pierre de, *Oeuvres complètes*, ed. de J. Céard, D. Ménager y M. Simonin, Paris, Gallimard, 1993/1994, 2 vols.
- ROSALES, Luis, “El sentimiento del desengaño en la poesía española del siglo XVII”, en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1966, pp. 11-94.
- y Luis Felipe VIVANCO (eds.), *Poesía heroica del Imperio*, Madrid/Barcelona, Ediciones Jerarquía, 1940/1943, 2 vols.
- ROZAS, Juan Manuel, “El soneto de Quevedo «En alabanza de Lope de Vega»”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 7, 1984, pp. 319-322.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, “Modelos literarios y parodia quevedesca: algunas notas sobre el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando enamorado*”, *La Perinola*, 20, 2016, pp. 203-220.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995 [2.^a ed.].
- RUIZ DE LA CUESTA, Antonio, *El legado doctrinal de Quevedo. Su dimensión política y filosófico-jurídica*, Madrid, Tecnos, 1984.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa”, *Glosa*, 2, 1991, pp. 289-306.
- , “El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética postgongorina”, en *Hommage à Robert Jammes*, vol. 3, ed. de Francis Cerdan, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 1037-1049.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SABBAH, Guy, “De la Rhétorique à la communication politique: les Panégyriques latins”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4, 1984, pp. 363-388.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina, *La poesía de Quevedo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- SÁEZ, Adrián J., “«A Curcio aventajado y parecido»: en torno al «Elogio al duque de Lerma» y otros poemas de Quevedo”, *Criticón*, 132, 2018, pp. 105-121.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de, *Historia genealógica de la Casa de Silva donde se refieren las acciones más señaladas de sus Señores, las Fundaciones de sus Mayorazgos, y la calidad de sus alianças matrimoniales*, Ollobarren (Navarra), Wilsen, 1998, 2 vols. [ed. facsímil de la imprenta Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, 2 vols].
- SALSTAD, M. Louise, “Sun Motifs in Sixteenth-Century Spanish Religious Poetry”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 3, 1978, pp. 211-230.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ALONSO, M.^a Cristina, “Juramentos de príncipes herederos en Madrid (1561-1598)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6, 1970, pp. 29-41.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. 1, Madrid, s. n., 1923.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, “Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Quevedo”, *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 293-301.
- , “Aspectos biográficos, literarios e históricos del epistolario de Quevedo: el código Barriónuevo”, *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 161-170.
- SANCHO, José Luis, “La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias”, en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, coord. de Belén Bartolomé Francia, Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 63-76.

- SAPORITI, Jaime, *La sombra de las heroicas hazañas, antigua nobleza, y famosísimo gobierno del Ilmo y Exmo Señor, Don Pedro Giron, Duque de Ossuna, Conde de Ureña, Marques de Peñafiel, Cavallero dela insigne orden del Tuson de oro, Virey, Lugarteniente y Capitan general por S Mag en este reyno de Sicilia*, en José Ignacio Martínez del Barrio, *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 1200-1262 [tesis doctoral].
- SAUVAGE, André, *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval-Les oiseaux*, Bruxelles, Latomus, 1975.
- SCALIGERO, Julio César, *Poetices Libri Septem*, s. l. (Lugduni), Ioannes Crispinus, 1561 [BNE, 3/16 539].
- SCHWARTZ, Lía (ed.), *vid. QUEVEDO*, 2003b.
- e Ignacio ARELLANO (eds.), Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, Barcelona, PPU, 1989.
- (eds.), Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.
- SÉNECA, *De clementia*, en *Moral essays*, vol. 1, ed. de John W. Basore, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1963.
- , *Ad Lucilium epistulae morales*, vol. 1, ed. de Richard M. Gummere, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann/Harvard University Press, 1967.
- SEPÚLVEDA, Jesús, “A vueltas con González de Salas”, en *Memoria de la palabra. actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, t. 2, ed. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 1653-1658.
- , “La *princeps* del Parnaso español y la edición de la obra poética de Quevedo”, *Caliope*, 13, 1, 2007, pp. 115-145.
- SILES, Jaime, *El Barroco en la poesía española. Conscienciación lingüística y tensión histórica*, Madrid, Doncel, 1975.
- , “Para una fuente de Quevedo: Tácito, *Annales*, XII, 56, 9-10”, *Insula*, 435, 1982, p. 3.
- SIMÓN DÍAZ, José, “Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 12, 1976 [tirada aparte].
- , “Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro. II (1616-1625)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 14, 1977 [tirada aparte].
- , “Los escritores-criados en la época de los Austrias”, *Revista de la Universidad Complutense*, 1981, pp. 169-178.
- , *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- , “El mecenazgo en la España de los Austrias”, en *Le livre dans l'Europe de la Renaissance. Actes du XXVIII^e Colloque international d'Études humanistes de Tours*, dirs. Pierre Aquilon y Henri-Jean Martin, Paris, Promodis/Éditions du Cercle de la Librairie, 1988, pp. 112-121.
- y Luciana CALVO RAMOS, *Siglos de Oro: Índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC, 1962.
- SKYRME, Raymond, “*Buscas a Roma en Roma: Quevedo, Vitalis, and Janus Pannonius*”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 2, 1982, pp. 363-367.
- SMITH, Malcom C., “Looking for Rome in Rome. Janus Vitalis and his disciples”, *Revue de Litterature Comparée*, 51, 1977, pp. 510-527.
- SOBEJANO, Gonzalo, “El soneto de Quevedo *A Roma sepultada en sus ruinas* (Esencia y trascendencia)”, *Filología*, 22, 1, 1987, pp. 105-118.

- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia, Seluage, por el Ardiente*, en *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1950, pp. 25-33.
- SPIES, Marijke, “Scaliger en Hollande”, en *Acta Scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour la cinquième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger*, ed. de Jean Cubelier de Beynac y Michel Magnien, Agen, Société Académique d'Agen, 1986, pp. 157-169.
- STRADLING, Robert A., *Europa y el declive de la estructura imperial española 1580-1720*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (ed.), *vid. PÍNDARO*, 1988.
- SULLIVAN, John P., *Martial: the Unexpected Classic. A Literary and Historical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- TAPIA Y SALCEDO, Gregorio de, *Exercicios de la gineta al Príncipe nuestro señor D. Baltasar Carlos*, con privilegio en Madrid, por Diego Díaz, 1643 [BNE, R/3 275].
- TATE, Robert B. (ed.), *vid. PULGAR*, 1985.
- TEÓN, *vid. RECHE MARTÍNEZ*, 1991.
- TERRY, Arthur, *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- TERUKINA YAMAUCHI, Jorge L., *El imperio de la virtud. Grandeza Mexicana (1604) de Bernardo de Balbuena y el discurso criollo novohispano*, Woodbridge, Tamesis Books, 2017.
- Thesaurus linguae latinae: editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum*, Leipzig, B. G. Teubner, 1904/1998.
- THIEME, Ulrich y Felix BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler*, t. 28, Leipzig, E. A. Seemann, 1934.
- THOMSON, Patricia, “Donne and the Poetry of Patronage. The Verse Letters”, en *John Donne. Essays in celebration*, ed. de A. J. Smith, London, Methuen & Co., 1972, pp. 308-323.
- TORO BUIZA, Luis, *Noticias de los juegos de cañas reales. Tomados de nuestros libros de Gineta*, Sevilla, Imprenta Municipal, 1944.
- TORRENT RODRÍGUEZ, Francisco (ed.), Publio Papinio Estacio, *Silvas*, Madrid, Gredos, 1995.
- TORRITI, Piero, *Pietro Tacca da Carrara*, Genova, Sagep Editrice, 1984.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Poesias varias, heroycas, satiricas, y amorosas*, Granada, Imprenta Real, 1652 [BNE, R/8 170].
- , *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.
- TRISSINO, Giovan Giorgio, *La poetica*, en *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. 1, ed. de Bernard Weinberg, Roma/Bari, S. P. A./Gius. Laterza & Figli, 1970, pp. 21-158.
- TUCKER, George H., “Sur les *Elogia* (1553) de Janus Vitalis et les *Antiquitez de Rome* de Joachim Du Bellay”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 47, 1, 1985, pp. 103-112.
- TURTURETUS, Vincentius, *Inauguratio Serenissimi Baltassaris-Caroli Asturiae et Hispaniarum Principis*, Madrid, Francisco Martínez, 1632 [BNE, ms. 2 364].
- VAÍLLO, Carlos, “Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo”, en *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d'Or*, ed. de Jean-Pierre Étienne, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 393-407.
- , “Política y antipolítica en la poesía de Quevedo”, *Rivista di Filologia e Letteratura*, 3, 2000, pp. 263-281

- VALDÉS, Alfonso de, *Relación de las nuevas de Italia, sacadas de las cartas que los capitanes y comisario del Emperador y Rey Nuestro Señor han escrito a Su Magestad así de la victoria contra el rey de Francia como de otras cosas allá acaecidas, vista y corregida por el señor Gran Chanciller y consejo de Su Magestad*, en *Obra completa*, ed. de Ángel Alcalá, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. 37-46.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Universidade de Santiago de Compostela, 2017 [tesis doctoral].
- VAREY, John E., “ProceSSIONAL Ceremonial of the Spanish Court in the Seventeenth Century”, en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, ed. de Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl, Bern und München, Francke Verlag, 1973, pp. 643-652.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo, con otras rimas*, Madrid, Juan González, 1630 [BNE, R/177].
- , *Poesías preliminares de libros*, ed. de Florentino Zamora Lucas, Madrid, CSIC, 1961.
- , *El cerco de Viena por Carlos V*, en *Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo [BAE, 223], Madrid, Atlas, 1969, pp. 301-343.
- , *Obras poéticas / Rimas / Rimas sacras / La Filomena / La Circe / Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Planeta, 1983.
- , *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- , *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2015, 3 vols.
- , *Las mujeres sin hombres*, ed. de Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Óscar García Fernández, en *Comedias. Parte XVI*, ed. crítica de PROLOPE, coord. de Florence D'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, pp. 679-818.
- VEGA MADROÑERO, M.^a de la Fe, “La poesía heroica de Quevedo y la retórica”, en *Retórica y texto (III Encuentro Interdisciplinar sobre retórica, texto y comunicación)*, coord. de Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Vázquez Sánchez y Juan Sáez Durán, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998a, pp. 542-544.
- , “Problemas en la edición de sátiras políticas en verso”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, ed. de Carmen Parrilla *et alii*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998b, pp. 731-739.
- , “La musa Clío: temas y tradición poética”, *La Perinola*, 3, 1999a, pp. 355-371.
- , “El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época”, en *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, ed. de Sagrario López Poza y Nieves Penas Sueiro, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999b, pp. 351-358.
- , “La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III”, en “*Campus stellae*”: *haciendo camino en la investigación literaria*, coord. de Dolores Fernández, Mónica Domínguez y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 368-379.
- , “«Las selvas hizo navegar, y el viento». Carlos V en un soneto de Francisco de Quevedo”, en *Cervantes y su tiempo*, ed. de Juan Matas Caballero y José María Balcells, León, Universidad de León, 2008.

- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar, *Estudio e índice de las "Sentencias filosóficas" del Dr. Luis Galindo*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, 3 vols. [tesis doctoral].
- VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- , "Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio", *Caliope*, 13, 1, 2007, pp. 147-171.
- VENEGAS, Alejo, *Agonía del tránsito de la muerte*, en Hernando de Talavera, Alejo Venegas, Francisco de Osuna, Alfonso de Madrid, *Escritores místicos españoles*, t. 1, ed. de Miguel Mir, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, 1911.
- VENEGAS, Miguel, *Relacion de las admirables y protentosas fiestas que el Quarto Filipino, Rey de entrambos mundos, y de las Españas, hizo por su Real persona, siendo las mejores que hasta oy se han visto, ni oydo dezir eternamente, por festejar los felicissimos y dichosos desposorios del serenissimo Principe de Gales, y la serenissima Infanta doña María*, en *Relaciones poéticas sobre las fiestas de toros y cañas*, t. 3 [Biblioteca de The Hispanic Society of America, II (Siglo XVII)], Cieza, «j la fonte que mana y correj» , 1972 [edición facsímil].
- VENTURA, Edoardo, "La poesia in lingua italiana di Francisco de Quevedo", *Cuadernos de Filología Italiana*, 16, 2009, pp. 169-186.
- Versos de diversos Autores a distintos Asumptos* [Biblioteca Capitular y Colombina, ms. 57-4-39].
- VICKERS, Brian, "Epic and Epic in the Renaissance", *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 14, 3, 1983, pp. 497-537.
- VILLAMEDIANA, Conde de, *Poesía impresa completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- VIRGILIO, *Énéide*, ed. de Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (vol. I, l. I-IV), 1978 (vol. II, l. V-VIII), 1980 (vol. III, l. IX-XII).
- , *Eneida*, ed. de José Luis Vidal, Madrid, Gredos/Círculo de Lectores, 2008.
- VIVAR, Francisco, *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor Libros, 2002.
- VOSTERS, Simón A., "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza", *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 267-285.
- WARDROPPER, Bruce W., "The Epic Hero Superseded", en *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, ed. de Norman T. Burns y Christopher J. Reagan, Albany, State University of New York Press, 1975, pp. 197-221.
- , "La poesía religiosa del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 4, 1985, pp. 195-210.
- WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, Midway Reprint, 1974, 2 vols.
- WEISBACH, Werner, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- ZAMORA LUCAS, Florentino (ed.), *vid. VEGA*, Lope de, 1961.
- ZWERLING SUGANO, Marian, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford, California, Stanford University Press, 1992.

Esta tesis se acabó de maquetar el 21 de septiembre de 2019,
festividad de San Mateo Apóstol,
laus Deo.





La *musa Clío* de *El Parnaso Español* de Quevedo constituye un conjunto de poemas, en su mayoría circunstanciales y panegíricos, cuyo principal objeto es la figura del monarca español. Esta tesis estudia dichos poemas, primero a través de la delimitación del concepto de heroico, revisando las convenciones de la retórica epidíctica, y del contexto histórico y biográfico del escritor. Los poemas se relacionan además con el resto de la producción de Quevedo, especialmente con su prosa política e histórica, y con la tradición de la literatura de elogio. Se muestra así cómo en estas composiciones el escritor plasma las cualidades propias de un monarca ideal.