

## Retrato de Lisi en mármol

Cristóbal Cuevas  
Universidad de Málaga

Un famoso escultor, Lisis esquiva,  
en una piedra te ha imitado viva,  
y ha puesto más cuidado en retratarte  
que la Naturaleza en figurarte:  
pues si te dio blancura y pecho helado,                   5  
él lo mismo te ha dado;  
bellísima en el mundo te hizo ella,  
y él no te ha repetido menos bella.  
Mas ella, que te quiso hacer piadosa,  
de materia tan blanda y tan süave                   10  
te labró, que no sabe  
del jazmín distinguirte y de la rosa.  
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,  
de lo que tú te hiciste te retrata<sup>1</sup>.

Don José Antonio González de Salas incluyó este poema en la Musa IV –*Erato*– del *Parnaso español* (1648), en una sección de gran refinamiento sentimental y expresivo que lleva por título *Canta sola a Lisi, y la amorosa pasión de su amante*. Quevedo, en un alarde de versatilidad literaria, olvida aquí su estro más desgarrado y agónico, y hace reverdecer las ya marchitas hojas del amor cortés, el petrarquismo y el platonismo, reacuñando los viejos tópicos en fórmulas que brillan con un último esplendor. Al evocar la tópica amorosa medieval, injertada de modernas concepciones y recreada por su genial personalidad, le confiere una sorprendente virginidad. Como en la visión de *Ezequiel* (37, 1-14), los resecos huesos de la lírica antigua vuelven a cubrirse de carne, nervios y piel, y un

<sup>1</sup> Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, pp. 678-79. Por su documentación, su inclusión del texto primitivo del madrigal y su enfoque ecdótico citaré por esta versión, y no por Quevedo, *Poesía original*, 1963.

breve, pero escogido escuadrón lírico, se yergue ante nuestros ojos con vigor juvenil.

Buena prueba de ello es el madrigal que vamos a estudiar. Esa fórmula estrófica había nacido en Italia en el siglo XIV por obra de Petrarca, y logró allí un amplio cultivo posterior. Quevedo la adopta en nuestro poema, inspirándose, como señaló J. G. Fucilla<sup>2</sup>, en Luigi Grotto, *el Ciego* (1541-1585), poeta, orador y dramaturgo italiano hoy casi desconocido, a quien imita con cierta regularidad entre 1603-1631. Nuestro madrigal procede directamente de otro del italiano que reza así:

Un nobile scoltore ha di te fatto  
in viva pietra un natural ritratto;  
anzi, ha posto in ritrarti  
più senno che natura in generarti:  
ella ti diede il bianco, 5  
tel die' lo scoltor anco;  
bellissima nel mondo ti fec' ella,  
non men ti fece [lui] sì bella.  
Ma lo scoltor, viepiù saggio di lei,  
ti fe' di sasso, apunto come sei<sup>3</sup>. 10

Como en el caso de «El pastorcico» de San Juan de la Cruz, cuya dependencia de las redondillas del ms. 372 (fondo español) de la Biblioteca Nacional de París demostró J. M. Blecua, una composición mediana de Grotto, retocada por un gran poeta, el hispano cantor de Lisi, ha dado lugar a otra de excepcional calidad.

Quevedo vio desde el principio las posibilidades que le ofrecía el género madrigalesco. De ahí que respetara la fórmula elegida por su modelo. Su «Retrato de Lisi en mármol» es, en efecto, un madrigal de factura irreprochable. El madrigal, como lo definió en su *Filosofía antigua poética* el Pinciano (1596), es una composición bien individualizada e independiente, que goza de gran libertad compositiva: «cada uno lo hace como se le antoja»<sup>4</sup>. Caramuel, con el resto de los tratadistas, le exige brevedad: «no debe pasar de veinte versos»<sup>5</sup>. Pietro Bembo, en el libro II de sus *Prose della volgar lingua* (1525), declaró, en fin, inequívocamente que «son libres aquellas rimas que no se sujetan a ninguna ley, ni en el número de versos ni en el modo de concertar sus rimas, sino que

<sup>2</sup> Fucilla, 1960, p. 205; también da la noticia, citando a Fucilla, Blecua, en Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 678.

<sup>3</sup> Grotto, *Delle Rime*, p. 70; ver el texto de Fucilla, 1960, p. 205.

<sup>4</sup> López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, vol. II, p. 263; añade en p. 279 que esta composición «anda a solas» y se estructura «al albedrío del poeta».

<sup>5</sup> Caramuel, *Rhythmica*, 1665, p. 331.

cada poeta las conforma a su gusto; y éstas se llaman en general madrigales»<sup>6</sup>.

Quevedo usa de esa libertad con hábil artificio. De las dos redacciones que nos han llegado de su poema —la primera, manuscrita en el códice 3796 de la Biblioteca Nacional de Madrid; la segunda, impresa por González de Salas—, aquélla era ya un prodigio de inventiva, pero ésta la supera en la perfecta arquitectura de sus catorce versos, cuya combinación de sílabas y rimas sugiere subliminalmente los encantos de un libérrimo soneto. «Puede afirmarse» escribe significativamente K. Vossler «que en las literaturas romances se convirtió el madrigal en un poderoso factor para liberar a la poesía de las formas isostróficas y cerradas»<sup>7</sup>. Es decir, para modernizarla formalmente.

Desde el punto de vista genérico, Quevedo es también fiel, en la medida que se lo permiten sus convicciones estéticas<sup>8</sup>, a la preceptiva del madrigal. Sabido es que éste se vinculó en un principio a la literatura pastoril y a la recitación musical, lo que lo ligaba al bucolismo y exigía para él un estilo humilde, como lo demuestra la preceptiva de Francesco da Barberino y Antonio da Tempo<sup>9</sup>. En el madrigal de Quevedo queda un atisbo de esos orígenes en el nombre de la dama, Lisi, que puede proceder de la «Elisa» de Pontano y Sannazaro, nombre que, como observa Iventosch<sup>10</sup>, ingresa en el catálogo antroponímico de la bucólica española a través de la protagonista de la *Égloga I* de Garcilaso.

Superado su primitivo bucolismo, y convertida en secundaria su vinculación a la música, el madrigal renacentista y barroco se caracteriza por su forma de discurso, tema, estructura y estilo. En cuanto a lo primero, el madrigal se utilizaba a veces, como lo hacen Grotto y Quevedo<sup>11</sup>, en las narraciones poéticas: «Sirven [los madrigales] —observa Miguel Sánchez de Lima (1580)— de

<sup>6</sup> Bembo, *Prose della volgar lingua*, p. 30; por su parte Clarke, 1952, p. 347, define el madrigal como «una silva corta sobre un tema ligero» (traduzco del inglés). Para otras observaciones formales sobre el madrigal, ver Carballo, *Cisne de Apolo*, vol. I, pp. 235-39, y Díaz Rengifo, *Arte poética española*, pp. 134-36. De acuerdo con esas teorías, podemos ver en el madrigal la estructura que marca el tránsito de la forma estrófica a combinaciones más libres.

<sup>7</sup> Vossler, 1960, pp. 230-31.

<sup>8</sup> El barroquismo de don Francisco le obliga, en efecto, a introducir en el estereotipado ilusionismo madrigalesco formas y enfoques más acordes con su personal estilo e ideas.

<sup>9</sup> F. da Barberino escribe sus *Glosse latine* entre 1318 y 1325; A. da Tempo su *De Rhythmis vulgaribus* en 1332; para la relación de ambos con la poética del madrigal, ver Baehr, 1969, pp. 404-405.

<sup>10</sup> Iventosch, 1975, p. 26, n. 16; Iventosch sitúa el nombre de «Lisis» («Lisa») en la tradición literaria de Virgilio, Pontano, Sannazaro, Garcilaso, etc.

<sup>11</sup> Ver Fucilla, 1960, p. 208. Don Francisco repite la anécdota del retrato de Lisi en los sonetos «Retrato no vulgar de Lisis» y «Retrato de Lisi que traía en una sortija»; Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, pp. 639-40 y 652-53.

poder el poeta [...] decir una historia»<sup>12</sup>. Don Francisco, siguiendo a Grotto, relata el proceso retratístico de Lisi haciendo ver (vv. 1-8) que el escultor reproduce el modelo con exacta fidelidad, aunque en los versos 3-4 advierta que aquel se ha esforzado más en su *imitatio* que la Naturaleza en su *inventio*<sup>13</sup>. Luego (vv. 9-14) justifica lo dicho, aunque con una salvedad, al añadir que la Naturaleza no consiguió llevar a la práctica completamente su designio, mientras el escultor logró reproducir el modelo en todos sus detalles.

El curioso *Gareggiamento poetico* publicado anónimo en Venecia en 1611 dice que hay madrigales de tema amoroso, grave y placentero. El «Retrato de Lisi», como todas las composiciones incluidas en la musa *Erato*, pertenece, evidentemente, a la primera de estas categorías. El género madrigal, impregnado en el siglo XVI de reminiscencias neoplatónicas por obra de la Academia Florentina, despliega poéticamente un erotismo de salón, en que el discreto sin doblez y la filografía idealizada desechan toda impudicia. Por eso González de Salas exhorta a los lectores del *Parnaso español* a entenderlo en su cándida inocencia: «Veneremos —dice— aquella pureza exenta de elementares impresiones y admiremos la elegancia»<sup>14</sup>. Esa belleza ingeniosa, ajena a toda sensualidad, sigue siendo, a lo largo de nuestro Siglo de Oro, el ideal artístico del género, cuyo máximo atractivo es precisamente su donaire.

Acorde con ello está cuanto concierne a su estilo, libre de léxico y retórica afectados, de adjetivación fastuosa y sintaxis oscura —en el «Retrato» quevedesco, sólo el verso 5 exige un momento de reflexión para entender que el sujeto de *te dio* es *la Naturaleza* (v. 4)<sup>15</sup>—. Una mesurada concatenación de juegos conceptistas, inspirados en Grotto, Virgilio Malvezzi, la poética barroca y el propio genio de don Francisco<sup>16</sup> lo tiñen de amable intencionalidad. La esencia del madrigal hay que buscarla en el lenguaje subjetivo, sentimental y lúdico, que cristaliza en versos de buscada espontaneidad. Su secreto está en hacer precioso lo intrascendente —paisajes y jardines de ensueño, pensamientos bellos, requiebros galantes<sup>17</sup>—. Su irrelevancia conceptual le exige perfección en la forma, pues sin ella el madrigal es nada. Por eso ha de ser gustado más con el sentimiento que con la inteligencia. Un pulido madrigal

<sup>12</sup> Sánchez de Lima, *El arte poética*, p. 75; aduce este texto Díez Echarri, 1970, p. 257.

<sup>13</sup> El *figurarte* del verso 4 alude, como veremos, a la «inventiva»; el *retratarte* del verso 3, en cambio, como esfuerzo artístico por reproducir la figura de una mujer que es parte de la naturaleza, es un acto de mimesis en el sentido aristotélico del término.

<sup>14</sup> González de Salas, ed. de *El Parnaso español* de Quevedo, p. 256.

<sup>15</sup> Ello me ha inducido a cambiar tras dicho verso el punto y coma de las ediciones vulgatas por dos puntos de matiz explicativo.

<sup>16</sup> Mérimée, 1886, p. 225 y 344; también Vossler, 1960, p. 209.

<sup>17</sup> Hazañas y la Rúa, 1895, vol. I, p. LXVIII.

de Martínez de la Rosa lo define en el Canto IV de su *Poética* con sensibilidad neoclásica:

Sin aguda saeta venenosa,  
el ala leve y ricos los colores,  
cual linda mariposa  
que revuela fugaz entre las flores,  
el tierno *madrigal* ostenta ufano  
en su rápido giro mil primores;  
mas si al ver su beldad tocarle intenta  
áspera y ruda mano,  
convírtese al instante en polvo vano<sup>18</sup>.

Para el Quevedo madrigalista –curiosamente, ningún poeta español del XVII lo superó en esa faceta, ni en calidad ni en cantidad<sup>19</sup>–, no era fácil dar novedad a la tónica del género ni trascender sus anécdotas circunstanciales y de ocasión, –véase por ejemplo, «A Lisi, cortando flores y rodeada de abejas»–. Sin embargo, ya en el manejo de esa tónica, utilizada con maestría, encuentra el camino para dar vida, desde el punto de vista de la fluencia poemática, a versos dotados de una agilidad que corre casi con ritmo de danza, adelgazando y extendiendo su cadencia con viveza juvenil. Desde ese punto de vista, el «Retrato de Lisi en mármol» explota un registro estilístico que don Francisco aprovecha con técnica de virtuoso, alejándose del estereotipo con que algunos pretenden caracterizar toda su obra.

Ello queda de manifiesto ya en lo que concierne al nombre de la dama. El cambio de «Lisarda», que figura en la primera redacción, por el definitivo «Lisi» –la -s final del verso 1 obedece sólo a exigencias métricas–, indica una tendencia a lo estilizado y eufónico que se inicia eliminando la paronomásica alusión al ardor amoroso, y continúa con el uso exclusivo de fonemas delicados. La /l/, como dijo Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (1606) siguiendo una tónica muy extendida en su tiempo, es consonante de singular delicadeza: «L andisima es la L, y cuando cantes / dulzuras, usa della y dale asiento, / que a las semivocales la adelantes». Lo mismo sucede con la /s/, por lo que recomienda a su propósito: «La s al blando sueño y al sabroso / sosiego has de aplicar»<sup>20</sup>. La /i/, en fin, única vocal del nombre, es fonema que muchos llamaron femenino por su delicadeza acústica.

El uso apostrofal de ese nombre sugiere que el poeta habla directamente con su amada, cuya «esquivez» (v. 1) conoce bien por

<sup>18</sup> Martínez de la Rosa, *Poética*, p. 46.

<sup>19</sup> Baehr, 1969, pp. 406-407. Sobre la influencia del cultivo del madrigal en la España del Siglo de Oro, ver Navarro Tomás, 1966, p. 240.

<sup>20</sup> Juan de la Cueva, *Ejemplar poético*, p. 87. Para el estudio de estos efectos, ver ahora Vega Ramos, 1992, pp. 79-94 y 142-44.

experiencia propia. Como sucedió con Petrarca, Herrera y tantos imitadores del *Canzoniere*, este apóstrofe ha llevado a algunos críticos a plantearse si tras el nombre de Lisi se oculta alguna dama real de quien Quevedo hubiera estado enamorado. Ya González de Salas, aunque con muchas cautelas, sugería esa posibilidad: Petrarca, siguiendo el ejemplo de los poetas epigramáticos griegos, habría llamado Laura a su amada «Laureta», disimulando su nombre por respeto,

y también —precisa— para que se escuchase en su armonía con sonido más decente. Lisi y Lísida nombra Don Francisco a la suya. Y conforme a la costumbre común, que ninguno en esto ignora, *Luisa* parece se debía de llamar, si ya no fuese más distante el nombre, y con cautela [...] la significase de aquel modo en la exterior apariencia<sup>21</sup>.

Siguiendo esa pista, Gómez de la Serna creyó identificar a esta dama con doña Luisa de la Cerda, para cuyo epitafio, pues murió prematuramente, habría escrito el poeta este madrigal<sup>22</sup>.

Ni que decir tiene que esa hipótesis, tan romántica como falta de apoyatura documental, no merece crédito alguno. Lisi es, pura y simplemente, un personaje literario. Como advertía don Quijote a Sancho,

no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo<sup>23</sup>.

Desde el punto de vista estructural, Quevedo somete al madrigal de Grotto a una importante remodelación. No estamos, en efecto, ante una traducción, sino ante una *imitatio* radicalmente creativa. La seriedad con que el «imitador» llevó a cabo su trabajo queda patente en las numerosas correcciones y enmiendas que hallamos entre las dos redacciones del poema. Al final, el texto quevedesco supera en belleza a su modelo como la mariposa a la crisálida.

En la versión manuscrita, en efecto, don Francisco había respetado en lo esencial la estructura métrica del italiano, limitándose a ampliar a seis los cinco disticos de éste, y reduciendo a uno sus

<sup>21</sup> Ver Quevedo, *El Parnaso español*, pp. 257-58.

<sup>22</sup> Gómez de la Serna, 1950, p. 66.

<sup>23</sup> *Quijote*, I, 25 (ed. Rico, vol. I, 1998, p. 285); pueden hallarse ideas parecidas en II, 32 (ed. Rico, p. 897) y en *Adjunta del Parnaso*, pp. 318-19.

tres heptasilabos. Pero en la versión definitiva (la impresa), reduce a siete las sílabas del verso 11, con lo que logra dos quiebras rítmicas casi simétricas (vv. 6 y 11), dando más agilidad al poema y mejorando su armonía arquitectónica. Mucho más importante es la sustitución del pareado que forman los versos 9-10 en la primera redacción —«Mas ella, que te tuvo por piadosa / de hueso te compuso y carne hermosa» (siempre echaremos de menos este magnífico endecasílabo, sacrificado a exigencias estéticas globales)— por el cuarteto que hacen en la segunda los versos 9-12. La regular —y un tanto monótona— melodía de los dísticos de Grotto y de la primera redacción quevedesca se rompe ahora dinamitada por una cuña métrica que se intercala antes del último pareado, lo que comporta, como veremos, unas consecuencias semióticas absolutamente renovadoras.

Aparte de estas modificaciones, Quevedo sigue (o se aparta) de Grotto en detalles que no carecen de importancia. Así, en el verso 1, el italiano hablaba de un «nobile scoltore». Don Francisco piensa en un primer momento que, tratándose de un retrato, es más propio hablar de «un famoso pintor» —así se lee en la redacción manuscrita. Pero enseguida advierte que ese retrato ha de hacerse «in viva pietra» *en una piedra [...] viva* (v. 2) (primera redacción: «en una peña viva»), con lo que el texto definitivo vuelve a la propuesta del italiano: *un famoso escultor* (v. 1). En Grotto, además, ese escultor hace de Lisi un natural «ritratto»; Quevedo, en el texto primitivo, lo acepta a la letra tanto en el verso 2 como en el verso 8: «te ha retratado». Pero luego, influido por la estética horaciana, se autocorrigió diciendo que el escultor ha *imitado* (v. 2) a la Naturaleza, y define la labor del artista como «retratar» (vv. 3 y 14), «imitar» y «repetir» (vv. 2 y 8, respectivamente).

Reflexionando sobre estos cambios, advertimos que Grotto ve fundamentalmente a la Naturaleza como *natura naturans*, es decir, como «generatriz» ('madre') de Lisi, por lo que, para designar específicamente su función distinguiéndola de la del escultor, elige la palabra «generarti» ('engendrarte', v. 4). En cuanto al escultor, lo ve como un «artesano» que se limita a retratar —«ritratto, ritrarti» ('retrato', 'retratarte', vv. 2 y 3)— la naturaleza ya creada (*natura naturata*) de Lisi, original vivo que tiene delante. Observemos que el poeta italiano halla un punto de coincidencia entre la Naturaleza y el artista, pues ambos dan a su obra sus rasgos característicos y la plasman conforme a sus posibilidades: de ahí que les aplique indistintamente los verbos «dar» y «hacer». Grotto, pues, desde una concepción filosófico-estética de raíces clásicas, establece los parecidos y diferencias entre la generación natural y la plasmación artística, viendo a ésta como una mimesis aristotélica.

Quevedo, escritor que se ha formado entre las polémicas renacentistas y barrocas sobre el binomio *natura / ars*, enfoca el tema

desde perspectivas más complejas, lo que incide, como no podía ser menos, en el lenguaje del poema. Ante todo, para él, la Naturaleza, vista subliminalmente como vicaria de la Providencia, cuando no como trasunto suyo, ha «figurado» a Lisi con propósitos muy conscientes desde antes de su nacimiento, y procediendo en consecuencia, la ha dotado de incomparable belleza física, y ha querido (v. 9) que sus cualidades morales, sobre todo la piedad, correspondan a aquella hermosura. En este sentido, su madrigal se atiene al ideal de retrato que propugna Cicerón en *De inventione*, 1, 24-25, donde dice que éste debe reflejar los rasgos físicos, espirituales y morales del retratado (prosopografía y etopeya). Estamos ante una empresa de gran dificultad: «Resignémonos, aconsejaba Azorín en *Memorias inmemoriales*, a no saber cómo somos físicamente. No lo sabemos tampoco en cuanto al espíritu. El espejo, la fotografía, la pintura y la estatuaría no resuelven el primer aspecto del problema. Ni la introspección, el aspecto más importante [el segundo]»<sup>24</sup>. Grotto, y Quevedo a su zaga, son más optimistas al respecto, y piensan que su escultor reproduce exactamente ambos aspectos.

Para entenderlo mejor, observemos que el término *figurar* (v. 4) tiene en el madrigal quevedesco un valor esencial. Procede de las artes plásticas —Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* (1649) lo relaciona con la *inventio*—, y significa ‘trazar un proyecto, establecer los rasgos esenciales que ha de tener el cuadro o la escultura’<sup>25</sup>. Vicente Carducho, en su *Diálogo de la pintura* (1633), piensa que ese proyecto es obra de la inteligencia e imaginación del artista, a los que él llama «pintor interior»:

El interior pintor —dice— pinta en la memoria o en la imaginativa los objetos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común. A estos objetos perficiona este pintor interior si fuere docto, y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta pintura, la cual contempla y medita este docto entendimiento [...] Las manos —«pintor externo»— no hacen más que copiar la pintura que le da la memoria<sup>26</sup>.

Abundando en estas ideas, Antonio Palomino, en el tomo II de *El museo pictórico y escala óptica* (1724) dice que el pintor debe tener claro qué es lo que quiere representar,

y sobre este intento hacer mentalmente su composición, que llamamos dibujo interno; y, sin esto, nunca pase a poner la mano en el papel

<sup>24</sup> Azorín, *Memorias inmemoriales*, p. 34; ver a este respecto Senabre, 1997, pp. 9-10.

<sup>25</sup> Pacheco, *Arte de pintura*, vol. I, pp. 275-96.

<sup>26</sup> Carducho, *Diálogos de la pintura*, fol. 51r-v.



u en el lienzo, porque todo será andar borrando y tentando la ropa, sin encontrar el camino seguro del acierto<sup>27</sup>.

Dentro de ese contexto teórico cobra todo su sentido el *figurar* de Quevedo, para el cual la Naturaleza, como vicaria de un Dios-pintor (*Deus pictor*), ha «figurado» a Lisi en un proyecto previo, queriendo que en lo físico y en lo espiritual se adecúe al mismo. Este enfoque está ausente del madrigal de Grotto.

Una vez figurada y plasmada por la Naturaleza la persona de Lisi, puede hacer su trabajo el artista que la retrata. Lo que el *nobile* y famoso escultor de Grotto y Quevedo —«famoso», para éste, significa como *nobile* para aquél: ‘excelente’, ‘egregio’— ha hecho es retratar en piedra viva a la desdeñosa Lisi. Una vez más, el arte imita a la naturaleza, ya que el retrato es un trasunto que representa fielmente al modelo, sin afearlo ni hermosearlo —«en los retratos, lo más perfecto es lo parecido»<sup>28</sup>, decía el citado Palomino—. De ahí que Quevedo, como su modelo, haga constar que el artista ha dado a su escultura lo que la Naturaleza a Lisi: blancura de tez —don Francisco añade lo sonrosado de su piel, y lo mórbido y fragante de su carne, igualándola al jazmín y la rosa —y belleza extremada.

Pero hay una gran diferencia entre ambos. Para Grotto, como hemos dicho, no existe el plan previo de la Naturaleza-Providencia, por lo que dice que el artista, más sabio que ésta, ha esculpido a su modelo en piedra, reproduciéndola tal como ella es, o sea, insensible en lo afectivo y esquiva en lo amoroso. Quevedo, en cambio, tiene en cuenta a esa Naturaleza-Providencia y su proyecto previo: *Mas ella, que te quiso hacer piadosa* (v. 9). Es decir, Lisi ha sido proyectada por la Inteligencia Suprema —aquí late tanto el recuerdo de las ideas arquetípicas de Platón como el de la divinidad creadora y providente de la teología cristiana—, no sólo en sus aspectos físicos, sino también en los espirituales. Al diseñar a Lisi, esa Suma Inteligencia quiso que fuera una criatura rebosante de «piedad», entendiendo la palabra en el sentido clásico de ‘amante de quien la ama’, ‘agradecida a sus amadores’, ‘compasiva de quienes sufren por ella’.

Como vemos, el retrato del escultor grottiano-quevedesco, al reproducir los rasgos físicos del modelo y su más íntimo modo de ser, revela lo que Emilio Orozco llamó «un concepto neoplatónico

<sup>27</sup> Palomino, *El museo pictórico*, vol. II, p. 88.

<sup>28</sup> Palomino, *El museo pictórico*, vol. II, p. 65. «Hay casos —comenta aquí mismo Palomino— en que el pobre pintor se ve en una muy notable tribulación, porque si da gusto al dueño [es decir, al que le ha encargado el retrato] pierde el crédito con los desapasionados que conocen lo desemejante, y si atiende lo parecido queda disgustado el dueño y mal pagado el pintor, sin saber cómo escapar de alguno de estos dos escollos». Los antecedentes de estas ideas están en Scaligero, *Poëtices libri septem*, p. 161.

de la belleza» de corte manierista<sup>29</sup>, que yuxtapone a lo concreto de la realidad la idea interior. No se trata, pues, sólo de fijar una diacronía histórica que refleje la biografía del modelo, sino de tomar nota de una constante temperamental que inspirará toda su línea de conducta erótica. Grotto y Quevedo olvidan, sin embargo, en parte la preceptiva del retrato literario, no ordenando los rasgos físicos de éste ni buscando su exhaustividad. Sólo recogen unos pocos, los suficientes para sugerir el carácter del alma de la retratada. Por otra parte, explicitando sólo algunas notas del retrato petrarquista de dama hermosa y esquiva, pretenden que el lector complete en toda su complejidad su prosopografía y etopeya. De esa manera, ambos sacan el máximo partido de las técnicas de la evocación.

La dama grottiano-quevedesca une, pues, un cúmulo de cualidades positivas, todas referidas a su belleza física, a un rasgo espiritual claramente negativo. Como decía Julio César Scaligero en sus *Siete libros de Poética* (1561), los griegos aconsejaban distinguir la alabanza que se hacía de la virtud de la que se tributaba a la belleza física. Eran dos órdenes de valores que podían coincidir, o no, en una misma persona. Lo peculiar del madrigal de Grotto y Quevedo está en no limitarse a la alabanza de la dama, sino acompañarla de un «vituperio» procedente de la misoginia medieval acogido ampliamente en la tradición europea de los siglos XVI y XVII. La dama de ambos madrigales es, pues, tan bella (*laus*) como ingrata (*reprobatio*). El italiano, como el español, unen ambos elementos con clara intención contrastiva, aunque a la postre la censura mengüe en buena parte lo positivo de la alabanza.

Decíamos unos párrafos atrás que Quevedo había respetado en lo esencial la fórmula madrigalesca de Grotto. Así es en lo puramente externo: narratividad, estructura, temas, estilo... Pero en el fondo hay entre ellos una sutil diferencia. Don Francisco ha puesto unos granos de filosofía y teología en sus versos, que no son sólo convencionales e intrascendentes. Haciéndolo así, potenciaba un rasgo propio del último tramo de la tradición madrigalesca clásica, el correspondiente a finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, que gustaba de rematar el poema con un *flash* inesperado, con frecuencia asombroso, como sucedía con el epigrama. Este final «in bellezza» llegó a considerarse indispensable en las composiciones madrigalescas. Quevedo, mejor que su modelo, se aproxima en el «Retrato de Lisi» a lo que podríamos llamar «madrigal de gran efecto». Y así, mientras Grotto se limita a decir que el escultor hizo el retrato de la dama en el mármol que reproduce su albura física y su frialdad moral, Quevedo afirma algo muy dis-

<sup>29</sup> Orozco, 1975, p. 192.

tinto: «Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata, / *de lo que tú te hiciste* te retrata» (vv. 13-14).

En Grotto todo ha sucedido con la naturalidad con que ocurren las cosas no sujetas a contradicciones dramáticas. La dama objeto de retrato se ha hecho bella y fría como resultado de una evolución natural, como el piñón se convierte en pino o el huevo en paloma. En Quevedo, por el contrario, todo se hace derivar de un conflicto cuasi metafísico: por una parte, la Naturaleza-Providencia había forjado un proyecto físico-moral para Lisi, al que ésta debiera haberse adaptado. Pero el escultor ve que ese proyecto no se ha cumplido —«*vuelta te advierte* en piedra *ingrata*» (v. 13)—. Su modelo ha sufrido una transformación inesperada que la cambia por completo. La que había de ser modelo de piedad es un prodigio de ingratitud. Pero esa metamorfosis no es el resultado de un *fatum* o de insuperables presiones externas. Todo se ha debido a una decisión de la propia Lisi: «de lo que *tú te hiciste* te retrata» (v. 14).

Estamos ante la interferencia de la libertad humana en los planes del Sumo Hacedor, ya se manifiesten por orden directa suya, ya por mediación de las causas segundas, en este caso, de las leyes naturales. El ser humano puede romper, por decisión personal, el papel que una voluntad suprema le tiene asignado. Desde el punto de vista moral, él «se hace a sí mismo». Al afirmar la existencia del libre albedrío, el último verso del madrigal de Quevedo introduce en ese amable género poético el punto más candente de las disputas *de auxiliis*, que venía debatiéndose en España con gran virulencia desde el siglo XVI por obra de Molina y Báñez.

El Concilio de Trento, en su sesión VI, cánones 4 y 6, había establecido con claridad la doctrina católica:

Si alguno dijere —leemos en la traducción dieciochesca de las *Actas* conciliares de Ignacio López de Ayala— que el libre albedrío del hombre [...] no puede disentir, aunque quiera, [de la llamada divina a su propia perfección], sino que como un ser inanimado, nada absolutamente obra, y sólo se ha como sujeto pasivo, sea excomulgado<sup>30</sup>.

Si alguno dijere que no está en poder del hombre dirigir mal su vida, sino que Dios hace tanto las malas obras como las buenas [...], sea excomulgado<sup>31</sup>.

El hombre, pues, es, como diría Cervantes, hijo de sus obras, pero éstas son hijas a su vez de una decisión personal. El hombre es, en última instancia, lo que él mismo quiere ser. Frente a la objetiva advertencia de Grotto a la dama —‘el escultor te hizo de pie-

<sup>30</sup> [*Actas del*] *Concilio de Trento*, pp. 91-92.

<sup>31</sup> [*Actas del*] *Concilio de Trento*, p. 92.

dra, exactamente como eres'— se levanta la dramática constatación quevedesca: *de lo que tú te hiciste te retrata* (v. 14).

He aquí cómo, en la convencional anécdota de un madrigal amoroso se introduce uno de los puntos esenciales del dogma contrarreformista. Lutero y sus seguidores habían negado esa libertad, diciendo que el hombre es como un campesino montado en un asno que lo conduce caprichosamente a su antojo. Quevedo, exalumno de los jesuitas, toma el partido de esa Orden, en la que Roberto Belarmino, Leonardo Lessio y, sobre todo, el español Luis de Molina en su *Concordia entre el libre albedrío y los dones de la gracia* (1588), defendieron la preeminencia de la voluntad del hombre en la determinación de sus actos. Esta doctrina, reducida a sus principios esenciales, o incluso esquematizada en algunos casos, se halla presente en numerosas obras literarias de nuestro Siglo Barroco, desde *El condenado por desconfiado* atribuido a Tirso de Molina, a los autos sacramentales de Calderón con su frecuente presencia del Albedrío como figura alegórica.

Quevedo es un eslabón destacado en esta cadena. Él, que había escrito numerosos e importantes versos y prosas religiosos, desde la *Providencia de Dios* o *La constancia y paciencia del Santo Job* a las *Poesías Sagradas* que integran la musa Urania, última del *Parnaso español* en la continuación de don Pedro de Aldrete (1670), gustó también de incluir elementos de procedencia dogmática, moral o mística en obras de carácter profano. El lenguaje filosófico-teológico aparece desde luego sistematizado en todo su complejo convencionalismo en sus obras extensas sobre la materia. Pero también se manifiesta fugazmente en multitud de otros textos, recogiendo puntos de vista, a veces de gran trascendencia, que sólo una atención diligente alcanza a descubrir. Estas apariciones, sin embargo, precisamente por hallarse entrañadas en contextos que nada tienen de religiosos, adquieren una vitalidad e importancia excepcionales. Ellas demuestran hasta qué punto Quevedo vive del espíritu, y cómo éste rezuma en los ámbitos más inesperados.

Hagamos una observación más. En don Francisco, como ha hecho notar la crítica, todo es en el fondo coherente. Por eso, las ideas apenas sugeridas en estos fragmentos de lenguaje religioso se desarrollan en otros libros del gran escritor con la extensión debida. Así, la existencia de un Dios que proyecta el mundo de acuerdo con su sabiduría y actúa a través de la Naturaleza aparece en su *Providencia de Dios*, citando a Séneca: hay hombres —escribe— que piensan que Dios es «señor de la obra deste mundo y artífice a quien todo nombre conviene [...] ¿Quiéresle llamar providencia? Bien dirás, pues es con cuyo consejo se dirige este mundo para que discurra sin estorbo y explique sus acciones. ¿Quieres llamarle naturaleza? No pecarás, pues es de quien tiene naturaleza todo,

con cuyo espíritu vivimos»<sup>32</sup>. En todo caso es claro que, aun existiendo cierta presciencia divina, hay libre albedrío, pues Dios, siendo infalible, no quita su libertad al hombre. Séneca, concluye Quevedo, «sin bautismo, defendió el libre albedrío, que niega Martín Lutero con él [*i. e.*, con el bautismo], y después de tantos padres y doctores de la Iglesia y concilios»<sup>33</sup>. He aquí la raíz que sustenta el *como tú te hiciste* del verso 14 de nuestro madrigal.

Por último, la figuración de una Lisi rebelde que tiene el corazón de piedra, reaparecerá «a lo divino» en un soneto a la muerte de Cristo, en que el pecador contumaz es correlato de la dama ingrata en su desprecio por el amor que recibe del Verbo encarnado, en la libertad de su opción por el desamor hacia su redentor y en el carácter rocoso de su corazón, incapaz de sentimientos compasivos:

De piedra es, hombre duro, de diamante  
tu corazón, pues muerte tan severa  
no anega con tus ojos tu semblante<sup>34</sup>.

O este madrigal, de estructura casi igual al de Grotto: cinco dísticos aconsonantados, dedicado a san Esteban, protomártir lapidado, en que la piedra tiene un amplio espectro semántico, desde el alusivo a la dureza del corazón humano hasta la exaltación de la justicia divina. Aquí son piedras los lapidadores, el lapidado, los guijarros y Dios mismo. Sólo que unas son piedras de persecución, otras de martirio y otras de incomprensión y desprecio. Sobre todas ellas, gobernándolas sin anular la libertad del hombre, está Dios, única piedra de salvación:

El que a Esteban las piedras endereza  
es piedra en la dureza;  
y él, pues las aguarda de rodillas,  
es piedra en el sufrillas.  
Las muchas que le tiran tantos hombres,  
de piedra tienen la dureza y nombres;  
y Dios, que es firme piedra, y esto mira,  
por piedra, piedra a piedra, piedra tira;  
ésta hiere inhumana,  
ésta ruega, ésta tira y ésta sana<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Séneca, *Cuestiones naturales*, 11, 45; la cita aparece en Quevedo, *Providencia de Dios...*, p. 1586.

<sup>33</sup> Quevedo, *Providencia de Dios...*, p. 1587.

<sup>34</sup> Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 314.

<sup>35</sup> Quevedo, *Obra poética...*, vol. I, 1969, p. 374.

## Bibliografía

- [*Actas de*] *El sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala...*, Madrid, Imprenta Real, 1785.
- Azorín, *Memorias inmemoriales*, Madrid, EMESA, 1967.
- Baehr, R., *Manual de versificación española*, tr. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1969.
- Bembo, P., *Prose della volgar lingua*, Milano, Classici Italiani, 1810.
- Caramuel, J. de, *Primus calamus. Tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam*, Campania, 1665.
- Carballo, L. A. de, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.
- Carducho, V., *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Imprenta F. Martínez, 1633.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Adjunta del Parnaso*, ed. M. Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico *et al.*, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
- Cicerón, M. T., *De inventione rhetorica libri II*, ed. J. N. Lallemand, Paris, *apud* Saillant-Desaint-Barbou, 1767, vol. I, pp. 143-334.
- Clarke, D. C., *A chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms*, University of California Publications in Modern Philology, 1952.
- Cueva, J. de la, *Ejemplar poético*, ed. J. M<sup>a</sup>. Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986.
- Díaz Rengifo, J., *Arte poética española*, Barcelona, Imprenta M<sup>a</sup>. Á. Martí, s. a. (ca 1759).
- Díez Echarri, E., *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Anejo XLVII de la *Revista de Filología Española*, 1970.
- Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejo LXXII de la *Revista de Filología Española*, 1960.
- Gómez de la Serna, R., «Quevedo y las mujeres», *Clavileño*, 1, 1950, pp. 63-68.
- Grotto, L., *Delle Rime*, Venecia, 1587.
- Hazañas y la Rúa, J., *Obras de Gutierre de Cetina*, Sevilla, T. Sanz y M. Muriello, 1895, 2 vols.
- Iventosch, H., *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Madrid, Castalia, 1975.
- López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, 3 vols.
- Martínez de la Rosa, F., *Poética*, Paris, J. Didot, 1827.
- Mérimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Paris, Picard, 1886.
- Navarro Tomás, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1966.
- Orozco, E., *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- Pacheco, F., *Arte de la pintura*, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan, 1956, 2 vols.
- Palomino de Castro y Velasco, A., *El mundo pictórico y escala óptica*, Madrid, L. A. de Bedmar, 1715, vol. I, y Vda. de J. García Infanzón, 1724, vol. II.

- Quevedo y Villegas, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas*, ed. J. González de Salas, Madrid, Pedro Coello, 1648.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas. I. Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- Quevedo y Villegas, F. de, *Providencia de Dios...*, en *Obras completas. Obras en prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, vol. I, pp. 1541-1617.
- Sánchez de Lima, M., *El arte poética en romance castellano*, ed. R. de Balbín Lucas, Madrid, CSIC, 1944.
- Scaligero, J. L., *Poëtices libri septem*, Lyon, Imprenta A. Vincentius, 1561.
- Senabre, R., *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- Vega Ramos, M<sup>a</sup>. J., *El secreto artificio: «qualitas sonorum»: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.
- Vossler, K., *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960.

