

Vicente José Nebot. Ennoblecimiento y degradación de los mitos en la poesía de Francisco de Quevedo

657



Ennoblecimiento y degradación de los mitos en la poesía de Francisco de Quevedo

Vicente José Nebot Nebot
al054779@alumail.uji.es

I. Resumen

658



La herencia clásica es un factor de primer orden en la literatura europea del siglo XVII y, particularmente, en el Siglo de Oro español. En el presente trabajo expondremos cómo operan los mitos greco-latinos en la obra poética de Francisco de Quevedo.

Los variados estímulos filosófico, amoroso o satírico-burlesco de la lírica quevedesca determinan el tratamiento distinto de los personajes mitológicos. Desde el ennoblecimiento o la desmitificación de sus historias, el escritor barroco traza unas correspondencias culturales entre el motivo clásico y el asunto de sus textos. Los poemas mitológicos muestran un amplio abanico de las pasiones humanas presentadas bajo el original estilo del autor y según sus distintos impulsos creativos: las preocupaciones morales, el desengaño existencial, la sensibilidad amorosa, la parodia o la crítica mordaz de la realidad de su tiempo.

Palabras clave: Francisco de Quevedo, mitología clásica, poesía barroca, Siglo de Oro

II. Introducción

La obra poética de Francisco de Quevedo ofrece una gran riqueza y variedad y manifiesta de forma extraordinaria el espíritu del Barroco español. Nuestro estudio centrará su atención en la presencia de los mitos greco-latinos en la poesía quevediana. El análisis de algunos poemas manifiesta la importancia de la tradición clásica, determinante para la comprensión de los mismos. La originalidad del autor en la utilización de la mitología en todas sus facetas líricas muestra un gran dominio de los recursos expresivos. La representación mítica de las fábulas clásicas proporciona a Quevedo una amplia galería de personajes que sirven de perfecto correlato a su ingenio creativo. Si en los poemas graves el ennoblecimiento de los mitos corresponde al impulso existencial y desengañado, a la preocupación moral o ascética o a la intensa pasión amorosa, su degradación se adscribe a los celeberrimos poemas satírico-burlescos.

III. Ennoblecimiento de los mitos

En los poemas morales de Quevedo la referencia a los mitos clásicos encierra una exposición ejemplarizante, pues la crítica a los vicios o actitudes humanas son puestos de manifiesto mediante la lección o erudición mitológica. El dios por excelencia del panteón romano, Júpiter, asimilado al Zeus griego, divinidad olímpica que mantiene el orden y la justicia en el mundo y protagonista de célebres metamorfosis, ha circulado recurrentemente la literatura y el arte desde los poemas homéricos. La alusión quevediana al dios en el soneto "Advierte el llanto fingido y el

verdadero con el afecto de la codicia” se proyecta, por un lado, desde las citadas metamorfosis, las referentes a los raptos de Europa, bajo la forma de un toro, Leda, bajo la forma de un cisne, y Dánae, bajo la de una lluvia de oro -alusión efectiva en este preciso tratamiento temático-, y por otro, desde el apelativo *el Tonante*, por los rayos que solía lanzar a sus enemigos. El rayo, reiterado atributo literario de Júpiter, serviría a Quevedo para cerrar la famosa “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos”, en su significación de autoridad política: “y os verá el Cielo administrar su rayo”. Con su sentido moralizador, en el soneto “Advierte el llanto...” se transmite la idea de que la herencia otorga contento y las lágrimas vertidas por el difunto son “alquiladas”. Así, los codiciosos son capaces de fundir la estatua del más poderoso de los dioses, reduciéndolo a la figura de un cisne o un toro, animales alusivos a Júpiter en sus raptos a Leda y Europa respectivamente.

Estas metamorfosis del dios son tema recurrente en la poesía del Siglo de Oro: poemas enteros, como el soneto de Lope de Vega “De Europa y Júpiter” (*Rimas*), o alusiones como la de Góngora al inicio de sus *Soledades* para referirse a la constelación de Tauro: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente...”, o simplemente para aludir al toro, como Lupericio L. de Argensola: “el animal que a Europa fue tan caro”.

La huella clásica del soneto de Quevedo “Advierte el llanto...” puede hallarse, asimismo, en Juvenal: “*Ploratur lacrymis amissa pecunia veris*”, el dinero perdido se llora con lágrimas verdaderas, y, en cuanto a aprovechar el oro de las estatuas: “*Qui radat inaurati fémur Herculis...*”, hay profanador mezquino quien desuella el dorado del muslo de Hércules o de la propia cara de Neptuno.

Los poemas amorosos de Quevedo ocupan también un lugar excelso en la historia de la literatura española, donde los tópicos de la tradición petrarquesca y renacentista se transforman según la gran originalidad de la lengua poética del autor barroco. Destaca en este conjunto de lírica amorosa la serie de poemas dedicados a Lisi, (también Lisis o Lísida): *Canta sola a Lisi*, en los que mejor puede observarse la afirmación del propio poeta: “No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir; porque jamás blasoné del amor con la lengua que no tuviese muy lastimado lo interior del ánimo” (1999: XVIII).

El soneto “Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi” está fuertemente construido a partir de personajes mitológicos. La pasión amorosa se identifica con Leandro, Ícaro, Fénix, Midas y Tántalo. La cultura clásica es así un medio expresivo destinado a asociarse con la experiencia vital del yo poético, con todos los artificios del lenguaje que el poeta barroco tan magistralmente sabe esgrimir:

Nótese la cultura, como se decía entonces, del poema, que parte de una nimiedad: Lisis suelta su cabello rubio y todo el soneto, lleno de conceptos, mitología, metáforas bien conocidas, gira alrededor de los efectos que causa en el poeta. González de Salas [amigo y editor de la obra poética de Quevedo] tuvo que explicar que Leandro, como Ícaro y después Fénix, Midas y Tántalo son simplemente el corazón del poeta. Quevedo ha partido de un tópico bien

conocido, el cabello rubio es oro, se convierte en oro, pero al desenlazarlo empieza el juego conceptista de ver sus ondas como una borrasca donde va a perecer ahogado como Leandro, consumido por el fuego del sol como ícaro, o como el castigo de Midas, que convertía en oro todo lo que tocaba, o el conocido suplicio de Tántalo, aquí en fugitiva fuente de oro.” (Blecua, 1999: XXIII).

Todos los referentes clásicos citados por Quevedo eran conocidos en la literatura española y europea de su tiempo. Destaca en este soneto la originalidad de encadenar exuberantes imágenes mitológicas hasta el último verso, donde los personajes nombrados son aposiciones del corazón del poeta y cuyas particulares connotaciones metafóricas trasladan la pasión amorosa no correspondida. La dorada pintura del cuadro poético, simbolizada en los inalcanzables blondos cabellos de la amada, se expande en cada una de las asociaciones de estos mitos como mórbido e imposible deseo amoroso.

En otro soneto del ciclo *Canta sola a Lisi*, “Amor constante más allá de la muerte”, Quevedo escribió uno de sus poemas más famosos. Pablo Neruda afirma que “este soneto es la única flecha, el único taladro que hasta hoy ha horadado la muerte” (1955: 17). El petrarquismo, tan imperante en la época, también influyó en Quevedo de manera decisiva, pero Dámaso Alonso aprecia en su lírica amorosa un “desgarrón afectivo” que lo hace singular, y es en su opinión “el más alto poeta de amor de la literatura española” y el soneto citado como quizá el más bello (1989: 154).

Confluyen las principales características del poemario de Lisi en este, su soneto más representativo: el paso del tiempo y la muerte (temas muy presentes en su obra, cuyos mayores logros se hallan en sus llamados poemas metafísicos) y el amor que no podrá ser destruido u olvidado. La alusión a la mitología clásica se halla en el segundo cuarteto, en esa creencia ancestral de que, tras la muerte, nuestras almas cruzan un río para viajar al mundo de los muertos. Metafóricamente, el mar o el río, han servido a los poetas para hablar de la muerte (el mismo Quevedo, con ecos de Jorge Manrique: “Aun no ha nacido el pie cuando se mueve / camino de la muerte, donde envío / mi vida oscura, pobre y turbio río / que negro mar con altas ondas bebe”; ya en el s. XX, Antonio Machado en su famoso “Retrato”). En la antigüedad, se depositaba un óbolo en la boca o en los ojos de los difuntos para que Carón, el barquero de los Infiernos, cobrara el viaje de las almas de los muertos hacia el Infierno. En el soneto de Quevedo, “esotra parte en la ribera” es una alusión al Leteo o Lete, cuyas aguas no podrán borrar de la mente el amor que siente el poeta. Llegada la muerte (“postrera sombra”), su amor no caerá en el olvido (más no (...) / dejará la memoria, en donde ardía) y superará a la muerte misma (“perder el respeto a ley severa”). Expresión poética que Quevedo fue ensayando en otros poemas de *Canta sola a Lisi* hasta conseguir encumbrarla en este soneto. Nombrado no como río del Infierno, sino como alegoría del olvido, y relacionado con la muerte y el sueño, lo hallamos en la *Fábula de Faetón* (vs. 129-136) de Villamediana.

J. L. Borges, en *Otras inquisiciones*, apunta otra influencia clásica en este poema: “No pocas veces el punto de partida de Quevedo es un texto



clásico. Así, la memorable línea: *polvo serán, más polvo enamorado*, es una recreación, o exaltación, de una de Propertio: *Ut meus oblito pulvis amore vacef*” (2005: 660). Si Borges está en lo cierto, el verso donde Neruda consignaba que “jamás el grito del hombre alcanzó más altanera insurrección: nunca en nuestro idioma alcanzó la palabra a acumular pólvora tan desbordante” (1955: 17), está inspirado por un poeta clásico. El verso de Quevedo quizá más célebre tendría una evidente herencia clásica.

Como tantos escritores de su época, Quevedo elogió a personajes contemporáneos, unas veces por conseguir su favor, sea del rey, de sus validos o de personalidades importantes, y otras, como es el caso presente, el motivo encomiástico se muestra sincero. La faceta política de Quevedo se distingue en la relación que mantuvo con su amigo el Duque de Osuna, Virrey de Sicilia y de Nápoles, donde el poeta estuvo a su servicio en misiones diplomáticas. Cuando el de Osuna perdió el favor real, se le abrió un proceso y murió en prisión; Quevedo, por su parte, fue desterrado a su Torre de Juan Abad.

La amistad y la honda admiración que sentía Quevedo por el Duque de Osuna la plasmó en uno de sus mejores y más recordados sonetos laudatorios. El elogio se centra en el valor en el campo de batalla y las conquistas del Duque y, por otra parte, el reproche que lanza a España por no haberlo tratado como se mereció, representado en el primer cuarteto. De ahí que Marte, dios de la guerra, le diera “el mejor lugar (...) en su cielo”. Los volcanes de Sicilia y Nápoles (ciudades que aparecen en el poema bajo los nombres antiguos, lo que aumenta el clasicismo y la solemnidad), Mongibelo y Vesubio respectivamente, se encienden para honrar las exequias del difunto, que sumándose al verso “y su epitafio la sangrienta Luna” (alusión al emblema de los turcos, a los que el Duque combatió¹) otorgan una tonalidad rojiza alusiva a la guerra, que se acaba de enmarcar con la mención a Marte. Como contraste a ese fuego, “el llanto militar creció en diluvio”, y algunos de los ríos más importantes de Europa “murmuran con dolor su desconsuelo”.

Quevedo aplicó su ingenio para otros tantos sonetos dedicados a la memoria del Duque de Osuna, repitiendo la mención a Marte. En los dos primeros versos del soneto “A un retrato de Don Pedro Girón...” aparecen hasta tres personajes mitológicos. Aquí, el de Osuna ostenta las armas que en otro momento llevara Marte: “Vulcano las forjó, tocólas Midas, / armas en que otra vez a Marte cierra”. Dichas armas son ennoblecidas con la mención al dios del fuego, representado como herrero en su fragua, y al conocido rey que trocaba todo en oro.

¹ J. L. Borges, en *Otras inquisiciones {Obras completas I}*, Barcelona, RBA Coleccionables, 2005) califica el soneto de “ilustre”, y de “espléndida eficacia” este verso y el anterior, pero “en cuanto a la *sangrienta Luna*, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos” (2005: 602).

En *Heráclito cristiano* (1613) Quevedo introduce poemas religiosos, una serie de salmos inspirados por una crisis de conciencia, como él expresa en el prólogo “Al Lector”: “...oye ahora, con sentimiento más puro, lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho...” (1997: 98). En este grupo de poemas, las referencias mitológicas no son tan frecuentes y se relaciona, por la temática y estilo, con sus poemas metafísicos. El sentimiento religioso (“Un nuevo corazón, un hombre nuevo / ha menester, Señor, el alma mía”) se une a preocupaciones metafísicas tan recurrentes en Quevedo como la muerte, única salida a una vida “frágil”, “miserable” y “vana” (“Ven ya, miedo de fuertes y de sabios”), o el paso del tiempo (“Cómo de entre mis manos te resbalas”), todo ello enmarcado en un clima de arrepentimiento (“Y vengo a conocer que, en el contento / del mundo, compra el alma en tales días, / con gran trabajo, su arrepentimiento”).

No obstante, el *Heráclito cristiano* no se entiende solamente desde una postura religiosa, a ella se une el estoicismo, tan presente en Quevedo. La postura pesimista ante la vida que adopta Quevedo, propia del XVII español, viene informada por la filosofía estoica. En ella se predica que todas las cosas están sometidas a la fatalidad y el bien supremo se halla en el esfuerzo por alcanzar la virtud. El sabio no debe conocer la pasión (y de ello se arrepiente Quevedo desde el prólogo “Al Lector”: “Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza...”); debe abstenerse y permanecer impassible a ella. La resignación ante el destino (“Corto suspiro, último y amargo, / es la muerte forzosa y heredada, / más si es ley y no pena, ¿qué me aflijo?”) no impide, sin embargo, la crítica de la sociedad y la participación de la vida política. En este sentido, la influencia de Séneca es determinante².

La inclusión de referentes clásicos en el contexto cristiano de esta obra quevediana ya se advierte desde el mismo título, en que el filósofo griego es asimilado al cristianismo en una distintiva formulación poética. El Salmo XV participa de todo lo expuesto: cristianismo, estoicismo y mitología clásica. Después de una vida poco virtuosa, el yo lírico se refugia en una cabaña, alusiva a una vida contemplativa y sin riquezas (de hecho, por este tiempo se halla en su Torre de Juan Abad, donde escribe el elogio a los libros “Retirado en la paz de estos desiertos”). Existe, además, una cercanía hacia el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea, que se entronca con el mundo cristiano y estoico y que recuerda la *Oda a la vida retirada* de Fray Luís de León (Quevedo editó su poesía) u otros poemas suyos, como el soneto “Dichoso tú, que alegre en tu cabaña...”. El pesimismo existencial queda patente en los dos últimos versos: “...poco tendrá la Muerte que me quite / y la Fortuna en que ponerme tasa.”

La alusión hacia el mito de Deucalión y Pirra en el salmo XV es una muestra perfecta de cómo Quevedo introduce elementos paganos en una obra religiosa. Deucalión es el Noé bíblico, el hombre que se salva del diluvio. Él y Pirra convirtieron en seres humanos las piedras que lanzaron,

² Por ejemplo, la crítica ha indicado como la fuente general del célebre soneto “Miré los muros de la patria mía” es la Epístola XII de Séneca (Crosby, 1997).

así se explican los versos “el escultor a Deucalión imite, / cuando anime las piedras de su casa”, evidente correspondencia con el artista que da vida a su obra. Con el endecasílabo “el pincel a los muertos resucite”, el poeta establece la idea del pincel como medio de comunicación con los muertos, desarrollado en la silva “Al pincel”. Por otra parte, en otra variación del mito de Deucalión en las *Metamorfosis* de Ovidio, no es Zeus quien ordena que se lancen las piedras sino la diosa Temis.

La fábula de Acteón y Ártemis se representa en el soneto “Significa el mal que entra por los ojos con la fábula de Acteón”. Ártemis, enfurecida tras ser observada desnuda en un manantial por Acteón, transforma al cazador en ciervo y muere devorado por sus propios perros. El poema fue publicado en la antología *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa. Con posterioridad, Quevedo corrigió gran parte del poema y su editor y amigo González de Salas cambió el título del mismo. La interpretación del texto ofrece al lector posibilidades diversas. Los poemas de *Flores de poetas...* son en su mayoría satírico-burlescos y, con el texto revisado y el título cambiado, el soneto que aquí nos ocupa oscila entre una dimensión moral (Crosby, 1997: 79) y amorosa (Blecua, 1999: 349). Un suave tono burlesco parece convivir con el sentimiento amoroso, con la particularidad del yo ausente del poeta, aunque identificable con el mismo Acteón y el amor no correspondido.

A partir de esta escena mitológica, Quevedo tiene la oportunidad de mostrar su erudición en temas clásicos. Con fina ironía se basa en la fábula de Acteón para criticar las pasiones exageradas (Acteón muere de amor con tan solo ver a Ártemis, pues cuando van a matarle sus perros, ya había fallecido: “sus perros intentaron el matalle! y adelantóse a todos su deseo”), los deseos pecaminosos como la lujuria (Acteón es un *voyeur* que observa escondido a una mujer desnuda con deseos de poseerla), o quizá también el desdén o la indiferencia amorosa de quien no corresponde a su amado y se “enamora” como “Narciso” (Ártemis es el prototipo de doncella arisca). Por otro lado, le sirve a su vez, para crear un cuadro de contenido erótico (recordemos cuánto ha servido la mitología para que los artistas estudien el desnudo; el motivo de Ártemis/Diana bañándose ha sido multitud de veces representado). Así, los versos “cuando en rabiosa luz se abrasa el año / y la vida en incendios se evapora” aluden tanto al verano como al efecto que produce contemplar a Diana “dando en aljófara el sudor al baño”. Quevedo alude a ella con “la efesia cazadora” del primer verso, por ser una experta cazadora y por el santuario que en Éfeso hay dedicado a la divinidad. Su carácter esquivo frente al amor lo define Quevedo en “De sí, Narciso y ninfa se enamora”, es decir, se trata de una mujer que se enamora de su propia imagen, pues, como Narciso, se contempla reflejada en el agua y desprecia el amor, realizando una asimilación original entre los dos personajes mitológicos. Acteón va “conducido de su engaño”, pues ignoraba que en aquellas aguas se bañaba la diosa, según la versión de Ovidio en las *Metamorfosis* (Libro III, vs. 175- 177), y, seguidamente las ninfas taparon a Diana: “fueron velo a su señora”. En los tercetos se desarrollan dos juegos conceptistas: las ninfas “con la arena intentaron el

cegalle”, sin embargo, Acteón ya había sido cegado por el amor: “más luego que de Amor miró el trofeo / cegó más noblemente con su talle”, pues Cupido ciega a sus víctimas (como es muchas veces representado, con una venda que le tapa los ojos); cuando es convertido en ciervo (“Su frente endureció con arco feo”) y sus perros van a devorarlo, ya había muerto de amores (“adelantóse a todos su deseo”).

Por otro lado, el “talle” de la diosa podría aludir, de forma cómica, a que, debido a su altura superior a la de las ninfas (como aparece en las *Metamorfosis*, Libro III, vs. 181-183), Acteón pudo verla sin ningún problema cuando fue descubierto y ellas la cubrieron con sus cuerpos. El personaje de Acteón está íntimamente ligado a la fábula que hemos comentado, no así Diana, protagonista de varias aventuras, arquetipo de belleza y personificación de la luna. Referido a su hermosura, en el poema de Quevedo “Quiero gozar Gutiérrez; que no quiero...”, claramente satírico-burlesco: “...más me agrada de balde que galana: / por una sierpe dejaré a Diana”. En este contexto ajeno al ennoblecimiento de los mitos persiste, no obstante, la tópica figuración enaltecida de sus atributos. El siguiente ejemplo de Góngora, en unos versos descriptivos del carácter arisco de Diana, subyace la innegable belleza de la divinidad: “tan grandes son tus extremos / de hermosa y de terrible, / que están los montes en duda / si eres diosa o si eres tigre”.

IV. Degradación de los mitos

La degradación de los mitos en Quevedo se adscribe a su afamada producción satírico-burlesca, sumo ejemplo de imaginación expresiva y dominio del lenguaje. Como manifestó James O. Crosby, “los mitos clásicos, tan imitados a lo largo del Renacimiento, inspiraban en Quevedo unas veces el respeto artístico y otras veces unas parodias tan cínicas como profundamente humanas” (1997: 62).

La fábula de Apolo y Dafne motiva en Quevedo dos poemas de tono distinto. Si en “De Dafne y Apolo”, el poeta nos narra la desdichada aventura a partir de un cierto respeto artístico hacia el mito, en otro, “A Dafne, huyendo de Apolo” lo parodia cruelmente, mostrándonos su tan apreciada vena satírica. La fábula que originó la célebre escultura *Apolo y Dafne* de Bernini, narra el deseo no correspondido de Dafne a Apolo y la transformación de la ninfa en laurel tras su huida del dios. El relato mitológico ocasiona en el segundo poema citado de Quevedo una grotesca desmitificación de Apolo, equiparado a un alquimista (por la relación oro / sol) que no quiere pagar a la ninfa para poder gozarla (“está su bolsa muda”; en otro soneto al mismo asunto dice: “si quieres gozarla, paga y no alumbres”). Al fin, metafóricamente el dios se queda “a oscuras” al no poder consumir su deseo; en otro sentido, la oscuridad es debida al escabeche, al que se solía meter hojas de laurel, y al tinte negro del mismo nombre. A Dafne la llama murciélago (por huir del sol), considerado una “selva tosca y ruda” el ambiente que frecuenta, en relación, asimismo, en una variante de la leyenda de Dafne, cazadora, de carácter esquivo y que

no vivía en las ciudades, sino que pasaba el tiempo recorriendo los montes. Además, esta parodia le sirve al poeta también, para incluir la figura del alquimista y del astrólogo, blancos predilectos de los satíricos de la época.

El primero de los poemas aludidos, “De Dafne y Apolo”, fue escrito cuando Quevedo contaba con menos de 23 años, dado que fue publicado en la antología de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, en 1603. Este hecho nos da la idea de cómo los mitos clásicos fueron motivo de su interés desde muy joven. Con el mismo sentido paródico, pero sin una mordacidad tan contundente, Lope de Vega dedicó un soneto al mismo mito: “A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de Dafne” (*Rimas de Tomé de Burguillos*). Por otro lado, puede compararse “A Dafne, huyendo de Apolo” con el soneto de Garcilaso de la Vega “A Dafne ya los brazos le crecían”, para apreciar los cambios de estilo y enfoque sobre el mismo tema. El respeto al mito desde la plasticidad del poeta renacentista frente a su degradación en la imaginativa fórmula expresiva de Quevedo. El Barroco, tentado por ambos tratamientos, igualmente ofreció ejemplos enaltecedores del mito. Así el conde de Villamediana y sus casi mil versos de la *Fábula de Apolo y Dafne*.

El mito más célebre relativo a Orfeo es su descenso a los Infiernos por el amor de su esposa Eurídice. Esta historia mitológica sirve a Quevedo para dos temas bien distintos: la experiencia amorosa y la sátira al matrimonio. En el soneto “Finge dentro de sí un Infierno cuyas penas procura mitigar, como Orfeo, con la música de su canto, pero sin provecho” se alude a la figura de Orfeo como el personaje que cantaba y tocaba la lira tan dulcemente que tranquilizaba a los humanos y amansaba a las fieras. El sujeto poético, padeciendo un infierno similar (el poema es una lamentación amorosa), se consuela con la música de su propio canto. Recurrente en la poesía áurea, la mayoría de las veces se alude a Orfeo por su faceta de poeta, cantor y músico (Góngora: “...si no me presta el sonoro Orfeo / con su instrumento dulce su voz clara”; el mismo Quevedo: “Orfeo del aire el ruiseñor parece”).

La personalidad de Quevedo fue muchas veces contradictoria, pues el creador de bellos poemas de amor es también el de versos de declarada misoginia. En este sentido, escribió duras sátiras contra el matrimonio. La desgracia de Orfeo y Eurídice la retoma Quevedo en el soneto “Hastío de un casado al tercero día” para celebrar a Orfeo como marido “dichoso”, ya que no cumplió las condiciones requeridas para poder llevarse a su mujer del infierno, perdiéndola definitivamente. Del mismo tema es su romance “Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos”.

Otra fábula mitológica, Hero y Leandro, suscitó dos versiones quevedianas. “Hero y Leandro” está narrada como un amor desdichado y se trata de una versión seria, aunque sin la veneración renacentista (compárese con el soneto de Hernando de Acuña, “De la alta torre al mar Hero miraba”, o con el de Garcilaso “Pasando el mar Leandro el animoso”), secundada por otros poetas barrocos. Por su parte, “Hero y Leandro en paños menores” es sumamente burlesca.

En el romance “Hero y Leandro” Quevedo resalta tres aspectos fundamentales de la historia entre estos dos amantes: la luz con la que Hero guiaba a Leandro, la lucha de éste en el mar y el final trágico en que ambos mueren. Además de la luz de la torre (“...a ser farol una torre”), Hero “atrevióse a ser aurora / (...) y dos ojos a ser Soles”, y su amante la seguía con “pretensión de mariposa”. En la figura de Leandro se expresa la intensidad de la pasión amorosa. Se identifica con la salamandra (según la leyenda, no se quema metida en el fuego; alusión a las llamas del amor) o acumula imágenes intensificadoras del hecho amoroso: “Embarcó todas sus llamas / el amor en este joven”, siendo una “caravana de fuego” por el mar, provocando la admiración de los Tritones, deidades marinas que forman parte del cortejo del dios del mar, Neptuno, al que se alude como causante de su muerte (“Pasó el mar en un gemido / aquel espíritu noble, / ofensa le hizo Neptuno...”) debido a la tempestad desatada mientras Leandro cruzaba el estrecho a nado. Cuando Leandro muere, “estrella le hizo Jove” (Júpiter), Hero se lanzó de la torre, calificada la caída como una “ceremonia”, pues ya estaba muerta por el dolor de la pérdida de su amante.

Distinto es el romance “Hero y Leandro en paños menores”, parodia mordaz en la que el autor se burla abiertamente de la historia de Hero y Leandro. La forma métrica, el uso de versos hexasílabos, también se corresponde con los poemas de carácter satírico o festivo, baste citar algún ejemplo de Quevedo, “La vida poltrona”, o de Góngora, “Hermana Marica”. Leandro es aquí “aprendiz de rana”, frente a la “caravana de fuego” del poema anterior, y Hero es “moza de una venta” (“las mozas de las ventas tenían fama de echarse con los que allí se hospedaban”, Crosby, 1997: 476). La descripción de Hero (versos 29-52) es la de una figura grotesca, lejos de la idealización renacentista, con numerosas alusiones sexuales en que los amantes quieren encontrarse por apaciguar su deseo lujurioso: “...por ver la muchacha, / una perla toda / que a menudo ensartan” (la perla se *ensarta* metiendo el hilo por el agujero de ésta); “las uñas con cejas / de rascar la caspa” (“además del sentido literal, alude a rascar el pelo del pubis”, Crosby, 1997: 478); o en los versos 25-28, 45-48, 61-64. Hero es tratada como una ramera (“daifa”) que no cobra por sus favores, dado que Leandro va hacia su torre en cueros y va sin “blanca”. Cuando éste se ahoga, es descrito de esta manera: “Pero ¿qué le ha dado? / sin duda es, que traga / a la engendradora / de las cucarachas”, ya que, explica Cobarrubias, “las cucarachas se criaban debajo de las tinajas de agua y de las piedras, donde hay humedad” (cito Crosby, 1997: 479). Mientras, Hero se desespera viendo a Leandro: “y por él se arranca / todos los cabellos / y se mete a calva”; sus lloros no son nada “ordinarios”, pues van mezclados de “moquitas” y “lagañas”. Seguidamente, el discurso que declama Hero es impropio de ella, insertado en una parodia donde se reúnen elementos burlescos hasta el final. Cuando Hero se lanza desde lo alto de la torre, el mar se aparta “por no sustentarla, / y “por no sustentarla, / y porque la arena / era menos blanda”; Hero anuncia su caída al grito de “¡agua va!”, expresión de la época que anunciaba a la gente de la calle que se iba a tirar

el agua sucia de la casa. Señalar, finalmente, a Góngora como ejemplo de parodia en “Arrojóse el mancebito”, romance en el cual Quevedo copió la imagen de Leandro como huevo pasado por agua y de Leandro como huevo estrellado, chistes que se hicieron muy populares y fueron muy imitados. J. O. Crosby compara los dos poemas: “... la de Góngora es más narrativa; en cambio Quevedo aviva el relato mediante diversos recursos dramáticos, como el diálogo, el lenguaje vulgar, las repetidas preguntas del narrador al lector, y las palabras que el narrador dirige a los personajes” (1997: 486).

La sátira de Quevedo abarca un gran abanico. En ella los oficios como barberos, alguaciles, jueces... son criticados con dureza. Dentro de este tipo de sátira, los médicos ocupan un lugar destacado y aparecen por su obra salpicados de burlas destructoras, incluso macabras. Se trata de un tópico entre los satíricos de la época y un tema, el del médico que mata al enfermo, que se remonta a la literatura griega.

En el soneto “Boda de Matadores y Mataduras, esto es, un boticario con la hija de un albéitar”, la asociación entre los médicos y la muerte se nos muestra contundente de principio a fin del poema. En este contexto, en lugar de invocar a Himeneo, dios que preside los cortejos nupciales, se grita “calavera” en la boda de un boticario y la hija de un albéitar. El médico es “martirologio de la vida” y la presencia del “preste” se ve justificada más por un entierro que por una boda (“Sin dudas hay nueva de la peste...”), por eso se alegra el médico (“con música bailar”). Otra referencia clásica se debe a Hipócrates, famoso médico de la antigüedad: “la hueste de Hipócrates” proclama “calavera” en vez de “Himen”. Siguen en los dos tercetos más burlas para completar la peculiar boda: el barbero tocando la guitarra (se alude a otra de las actividades del barbero: sangrar a los enfermos), el novio que “de bote en bote” (alusión a la bebida y los botes de la botica) “está atestado” (borracho, también alusión a los testigos de la boda), y el médico, con las barbas tan largas que parecen faldas (“de barbas enfaldado”, chanza de su pretenciosa autoridad y experiencia), “bailaba el *Rastro* siendo el *Matadero*”, en referencia a dos bailes de la época que cierra la tesis satírica del médico que mata a sus pacientes.

La presencia de Himeneo en este soneto es original e ingeniosa, puesto que el tema y la finalidad del poema es la sátira a los médicos y no el desarrollo de una boda. El poeta acomoda ingeniosamente el motivo satírico, en otra vertiente temática de su ácido talento. Cortejos nupciales que, por ejemplo, Góngora recreó en sus *Soledades* con los cánticos a Himeneo en las bodas de dos serranos de una aldea, repletos de alusiones mitológicas.

V. Conclusión

En la obra poética de Quevedo la cultura clásica representa un medio expresivo destinado a asociarse con su experiencia vital y su sensibilidad artística. El poeta barroco esgrime magistralmente unos inagotables recursos lingüísticos en sus variadas bogas temáticas.

En los poemas morales la referencia a los mitos greco-latinos encierra una exposición ejemplarizante, pues la crítica a los vicios o actitudes humanas son puestos de manifiesto mediante la lección o erudición mitológica. La postura pesimista y el desencanto existencial de su lírica ascética y metafísica conjugan la filosofía estoica y un distintivo tono poético que denota una original influencia del mundo clásico. Asimismo, en los poemas amorosos la mención mítica sirve de correlato al sentimiento del poeta y su lengua poética otorga una emoción única en la literatura española.

La degradación de los mitos en Quevedo se adscribe a su afamada producción satírico-burlesca, sumo ejemplo de imaginación expresiva y dominio del lenguaje. Los mitos clásicos, venerados durante el periodo renacentista, representaron en Quevedo una gran fuente de inspiración para la composición tanto de poemas graves donde aflora el respeto artístico y, a su vez, para fraguar parodias sumamente degradadoras del mito.

VI. Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1989): *Obras completas. Poesía española y otros estudios*, tomo IX, Gredos, Madrid.
- BLECUA, José Manuel (1997): "Introducción" a QUEVEDO, Francisco de (1999).
- CROSBY, James O. (1997): "Introducción" a QUEVEDO, Francisco de (1997).
- GÓNGORA, Luis de (1992), *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Clásicos Castalia, Madrid.
- GÓNGORA, Luis de (2000): *Romances*, edición de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid.
- OVIDIO (2005): *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Cátedra, Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de (1997): *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de (1999): *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecu, Planeta, Barcelona.
- NERUDA, Pablo (1955): *Viajes*, Nascimento, Santiago de Chile.
- VEGA, Garcilaso de la (1999): *Poesía castellana completa*, edición de Consuelo Burell, Cátedra, Madrid.
- VEGA, Lope de (1998): *Rimas humanas y otros versos*, edición de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona.
- VILLAMEDIANA, Conde de (1990): *Poesía impresa completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid.
- VVAA (2003): *Poesía lírica del Siglo de Oro*, edición de Elías L. Rivers, Cátedra, Madrid.