

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**La corporalidad en un conjunto de sonetos
de Francisco de Quevedo (Tesis para optar
al grado de Magíster en Literatura con
mención en literatura española)**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

Nombre del alumno:

Patricio Henríquez Lorca

Profesor patrocinante: Andrés Morales Milohnic

[2010]

Dedicatoria . .	4
INTRODUCCIÓN . .	5
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO . .	8
CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO . .	20
1. El Barroco . .	20
<u>Rasgos fundamentales del Barroco como estilo epocal . .</u>	21
<u>Los tipos específicos de Barroco: las variantes formales . .</u>	24
2. El barroco en España . .	26
<u>Entorno histórico, social, económico y cultural de España en el siglo XVI . .</u>	26
<u>Características del Barroco español . .</u>	27
3. La poesía barroca en España . .	30
<u>Características de la poesía barroca en España . .</u>	30
<u>El soneto en la lírica barroca española . .</u>	31
4. Los principales movimientos líricos del siglo XVI : Conceptismo y Cultismo . .	32
5. Vida y obra de Francisco de Quevedo . .	33
Obras de Francisco de Quevedo . .	37
Algunos rasgos importantes de la obra lírica de Quevedo . .	38
CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DEL TRATAMIENTO DE LA CORPORALIDAD EN UN CONJUNTO DE SONETOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO . .	42
1. Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos . .	42
2. Bebe vino precioso con mosquitos dentro . .	46
3. “Quiero gozar, Guitérrez; que no quiero...” . .	49
4. Otro (“Que tiene ojo de culo es evidente,”) . .	51
5. Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas . .	53
6. Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi . .	55
7. Amor Constante Más Allá De La Muerte . .	58
8. Conveniencias de no usar de los ojos, de los oídos, y de la lengua . .	60
9. Amor que, sin detenerse en el efecto sensitivo, pasa al intelectual . .	62
CONCLUSIONES . .	67
BIBLIOGRAFÍA . .	70
FUENTES PRIMARIAS . .	70
Obras de Quevedo . .	70
2. Obras de Francisco de Quevedo utilizadas en esta investigación . .	71
FUENTES SECUNDARIAS . .	71
Bibliografía crítica acerca de la obra de Francisco de Quevedo . .	71
2. Bibliografía acerca del tema de la corporalidad . .	72
Bibliografía complementaria . .	73
Libros . .	73
Artículo . .	73
Sitio web . .	73

Dedicatoria

A mis padres, que siempre me dieron la oportunidad de cambiar. A mis amigos y colegas, Juan de Dios Cortés, Milton Paredes y Francisco Soto, que siempre han apoyado mis locas empresas. A mi amada esposa, Giovanna Vargas, y en especial a mi hija Javierita, que con su alegre desfachatez ante la vida iluminó este trabajo.

INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo se originó en el curso, para Magíster en Literatura en la Universidad de Chile, “Estética y metodología en Bajtin” a cargo del profesor Manuel Jofré. En este curso escribimos el ensayo titulado “Lo inferior corporal en Bajtin”, que es utilizado y ampliado en esta investigación. Teníamos desde mucho antes un gran interés en el tratamiento de corporalidad humana en la poesía, pero no fue sino hasta que luego de una profunda lectura de *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* y las exhaustivas clases sobre los principales planteamientos de este texto que logramos organizar un sistema eficaz y profundo para el estudio de este tema.

Nuestra preocupación por el cuerpo en la lírica se relaciona principalmente con la defensa de un análisis literario abierto y libre pensante, y, en consecuencia, un ferviente rechazo a los tabúes, en especial, de índole sexual, y a la consideración errada de que el cuerpo es un factor nimio en la literatura. Pensamos, al contrario, que la literatura se ha servido del cuerpo para expresar diferentes percepciones de la realidad.

Por otra parte, hemos estado interesados en la poesía española de los Siglos de Oro, de manera especial, en este magíster en literatura, y esta preocupación ha sido apoyada por el profesor Andrés Morales. El autor de aquella época que siempre nos había intrigado era Francisco de Quevedo. ¿Cómo era posible que el autor de los más elevados y apasionados poemas de amor, fuese también el creador de magníficas obras religiosas y moralizantes, y aún más, el autor de textos extremadamente groseros?

Esta pregunta nos llevó directamente a esta investigación.

Sabemos que la obra de Quevedo es inmensa. De hecho, como bien lo documenta Bleuca en *Obra poética*¹, el español escribió una cantidad enorme de poemas, y aún más, utilizó las más diversas formas líricas: sonetos, romances, letrillas, jácaras, entre otros tipos de obras poéticas. De todas estas clases de poemas hemos elegido únicamente sus sonetos, puesto que nos interesa como en esta forma literaria convencionalmente tan noble y tan vinculada a los más elevados asuntos de la existencia humana Quevedo se sumerge a veces con respeto y otras veces con un afán literario irreverente y transgresor. Sostenemos que sus sonetos son una excelente muestra de su variedad estilística respecto de la corporeidad humana.

La hipótesis que se ha tratado de comprobar en esta investigación es que en los sonetos del autor se encuentran diferentes visiones acerca de la corporalidad humana y que entregan una perspectiva pesimista y desengañada sobre la realidad de la España del siglo XVII y del Barroco en general.

Es imposible que estudiásemos todos los sonetos de este poeta español, pues nos daría para un trabajo prácticamente inacabable, por ende, con el fin de lograr un estudio profundo sobre el tema solo hemos elegido diez de sus sonetos que nos han parecido más representativos sobre el tema del cuerpo humano. Estos poemas son los siguientes:

1. Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos.

¹ Quevedo, Francisco de. *Obra poética*, Edición crítica de José Manuel Bleuca: Madrid, Editorial Castalia, 1969-1971 (Volúmenes I, II y III).

2. Bebe vino precioso con mosquitos dentro.
3. (“Quiero, Gutiérrez, que no quiero”).
4. Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas.
5. Otro. (“Que tiene ojo de culo es evidente.”)
6. Procura cebar a la codicia con los tesoros de Lisi.
7. Amor constante más allá de la muerte.
8. Conveniencias de no usar los ojos, los oídos y la lengua.
9. Amor que, sin detenerse en el efecto sensitivo, pasa al intelectual.
10. Salmo XVIII.

Por otra parte, estamos conscientes que la bibliografía sobre la lírica de este gran escritor español es extensísima, y advertimos que en esta tesis solo se han utilizado los textos pertinentes a nuestro tema.

Asimismo, debemos especificar que en este estudio literario de la corporalidad humana indagaremos solo en las siguientes zonas del organismo:

- Cabello
- Cabeza
- Rostro
- Ojos
- Boca
- Oídos
- Vientre
- Genitales (específicamente, pene y vagina)
- Trasero
- Pies
- Médulas
- Venas

Todas estas partes serán vistas tanto el cuerpo masculino y femenino, salvo el vientre y los pies que en estos poemas elegidos aluden únicamente al hombre.

Esta tesis pretende ser la primera parte de un exhaustivo estudio sobre la corporalidad humana en la poesía de Quevedo en general.

En el Capítulo 1 de esta tesis, se establece un marco teórico adecuado para el análisis de estos sonetos y que tiene su base en nuestra sistematización sobre las principales ideas del texto *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, de Mijail Bajtin. En síntesis, establecemos que hay dos cosmovisiones sobre la realidad (Seriedad y Comicidad), que tienen diferentes factores que los componen, y se expresan en diversas circunstancias (que en el caso de lo cómico es principalmente el Carnaval) y sistemas culturales (como es el Realismo grotesco). A su vez, estas percepciones se ligan a dos cánones sobre el cuerpo: Clásico y Grotesco. Siguiendo al teórico ruso segmentamos al cuerpo en dos zonas: lo Superior y lo Inferior. Caracterizamos y valoramos en cada canon las partes del cuerpo que correspondan según el modelo de Bajtin.

Posteriormente, definimos y establecemos los siguientes elementos para el análisis técnico de los textos líricos elegidos: Hablante lírico, ritmo, figuras retóricas y temple de ánimo. Para estos conceptos se ha trabajado con los libros *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, de Johannes Pfeiffer y *El arco y la lira*, de Octavio Paz. Se propone desde ya un análisis ecléctico de los sonetos seleccionados.

En el capítulo 2, contexto histórico, se comienza revisando la definición del movimiento epocal denominado Barroco, sus causas, sus características, sus temáticas y sus principales tipos, sobre la base de los textos *Estudios sobre el barroco*, de Helmut Hatzfeld, e *Historia social de la literatura y del arte*, de Arnold Hauser. Luego se estudia de forma general el barroco español, señalando sus principales rasgos a partir de las ideas de Ludwig Pfandl en su *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Debemos aclarar que utilizamos esta bibliografía con una perspectiva crítica, de esta forma, advertimos las imprecisiones en que puedan caer estos autores, y también señalamos sus virtudes. Posteriormente y de manera breve establecemos las principales características de la forma lírica denominada soneto y describimos los dos grandes movimientos de la poesía española barroca: Conceptismo y Cultismo.

De esta contextualización general pasamos a una contextualización más específica, ya que indagamos en la vida de Don Francisco y señalamos las que nos parecen las características fundamentales de su obra lírica.

En el capítulo 3 se procede al análisis de los sonetos elegidos sobre el tema de la corporalidad humana y también vinculado a una forma de percibir la realidad del tiempo de Quevedo. Como ya se ha establecido se trata de un análisis ecléctico y en que se analizan, en este orden, cinco sonetos satírico burlescos, dos amorosos, uno moral, uno religioso y un último poema amoroso.

Luego se encuentran las Conclusiones de este trabajo y, finalmente, la Bibliografía, que muestra de manera pormenorizada los diversos textos que se han utilizado para esta investigación.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

El cuerpo humano, tema de gran trascendencia en la historia de la literatura, suele estar relacionado con formas de ver y comprender el mundo. Uno de los teóricos literarios que más ha contribuido a este enfoque ha sido Mijail Bajtin. Este autor afirma en su libro *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* que hay dos formas de percibir el mundo y la vida humana². Estas visiones en las épocas primitivas coexistían³. No obstante, posteriormente, cuando se imponen ciertas formas sociales y gubernamentales, estos aspectos se separan, pero quedan permitidos en diferentes esferas. Estas cosmovisiones son:

1. La Seriedad: caracterizada principalmente por la consagración de la estabilidad, la inmutabilidad y eternidad de las normas que regían el mundo: jerarquías, valores, reglas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes; todos éstos con valor de verdades absolutas y perennes⁴. Existen dos tipos de Seriedad: la **Oficial** (que corresponde a quienes gobiernan) y la **No Oficial**⁵ (que corresponde a los que son gobernados, como el esclavo y la víctima). Dicho de otra manera: “En boca del poder, la seriedad trataba de intimidar, exigía y prohibía; en boca de los súbditos, por el contrario, temblaba, se sometía, adulaba y bendecía⁶”. La base de toda cosmovisión sería el **miedo**, que se divide en dos tipos: **temor cósmico** (miedo a las entidades materiales concretas superiores al hombre y en ese sentido, a las catástrofes naturales)⁷, y **temor místico** (miedo *por algo más terrible que lo terrenal*⁸, es decir, al poder divino, sus representantes humanos y su normativa)⁹. Este sentimiento se fundamenta en la configuración del cosmos medieval, formado por los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego)¹⁰, en que existe una valoración topográfica de las entidades¹¹. En consecuencia, lo alto corresponde al cielo (eterno y perfecto), mientras que lo bajo corresponde al fuego, agua y, en especial, la tierra (efímera e imperfecta). Se trata entonces de **un orden Vertical con valores absolutos**¹².

Esta percepción posee su propio lenguaje en que se evidencia la jerarquía tanto del aspecto social instaurado como también de las apreciaciones (ante las cosas y

² Bajtin, Mijail; *La cultura popular en la Edad y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*: Madrid, Alianza Editorial, 1995. P. 11.

³ *Ibíd.* P. 111.

⁴ *Ibíd.* P. 13.

⁵ Esta clase de Seriedad es notablemente explicada en Bajtin, Mijail; “Adiciones y cambios al Rabelais” en Bubnova, Tatiana; Averintev, S. S. y otros (Eds.) ; *En torno a la cultura popular de la risa*. México, Editorial Antrophos, 2001.

⁶ Bajtin, Mijail. Op.CitP. 89.

⁷ *Ibíd.* Pp. 301- 302

⁸ *Ibíd.* P. 86.

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ibíd.*P. 327.

¹¹ *Ibíd.* P. 328.

¹² *Ídem.*

nociones) y muestra las fronteras estáticas entre las cosas y los fenómenos¹³. Además es tremendamente unilateral pues “en todos los sistemas oficiales de la literatura, así como en cualquier discurso oficializado en cualquier medida el encomio y el vituperio aparecen desunidos y opuestos”¹⁴.

2. La Comicidad: corresponde a una “alegre concepción del mundo, basada en la confianza en la materia y en las fuerzas materiales y espirituales del hombre”¹⁵. Queda arraigada al ámbito de lo No Oficial. Está regida por la risa, es decir, una forma interior, que descubriría al mundo desde una nueva perspectiva, en su aspecto más cómico y lúcido y que jamás pudo transformarse en instrumento de represión y embrutecimiento del pueblo sino que siempre fue un arma de liberación en las manos de éste¹⁶. En consecuencia, “aclaraba la conciencia del hombre”¹⁷. Se trata en este caso de una risa “popular” (porque es propiedad de la colectividad), “general” (ya que todos ríen), “universal” (puesto incluye todas las cosas y la gente, el mundo entero se percibe cómico) y “ambivalente” (pues niega y afirma, mata y da vida)¹⁸. En la vida del hombre medieval la risa solo podía manifestarse plena y puramente en el carnaval¹⁹.

El **carnaval** es una “fiesta popular de carácter ritual que implica el festejo del suceder histórico en un ciclo constante de vida y muerte, evento en donde tiene su mayor realización el dialogismo²⁰”. Es aún más “la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva²¹”. En oposición a la seriedad desaparecen las distinciones: no hay escenario, no hay actores, no es una representación puramente artística, sino que todas las personas y en todo su mundo viven el carnaval (ya que éste no tiene fronteras espaciales)²². Se debe agregar que “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes”²³. Se instalaba “una forma especial de contacto libre y familiar entre los individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar”²⁴. Sus únicas leyes son las leyes de la libertad²⁵, y su único límite es temporal (el tiempo de la fiesta). El pueblo penetraba temporalmente “en el reino utópico de la universalidad,

¹³ *Ibid.*P. 379.

¹⁴ *Ibid.* P. 204.

¹⁵ Bajtin, Mijail. Op. cit.P.90.

¹⁶ *Ibid.* Pp. 88- 89.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ibid.*P. 17.

¹⁹ *Ibid.*P. 14.

²⁰ **Drucaroff** , **Elsa** . *Mijail Bajtin, la guerra de las culturas* : Buenos Aires, Ed. **Almagesto** , 1996.

²¹ Bajtin, Mijail; Op. Cit.P. 14.

²² *Ibid.* Pp. 12- 13.

²³ *Ibid.* P. 15

²⁴ *Ídem.*

²⁵ *Ibid.* P. 13

de la libertad, de la igualdad y de la abundancia²⁶. De esta forma, aspectos de la vida material como la sexualidad, los actos de orinar, defecar, y también el comer y beber en abundancia se muestran a la luz, se permiten irrestrictamente.²⁷ El viejo mundo muere y un mundo nuevo nace. Se da plenamente en la Edad Media y el Renacimiento, pero luego de este último período va perdiendo su carácter universal, y se establece en la literatura. Sin embargo, como ya se verá más adelante hay ciertas festividades de esta clase en el período que enmarca la obra de Quevedo, el Barroco.

El carnaval se manifiesta artísticamente en el **Realismo grotesco**, y este último es un sistema de imágenes de la cultura cómica popular que hace prevalecer y valora positivamente el elemento espontáneo material y corporal²⁸. Éste es percibido como *universal y popular*; y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*²⁹. El Realismo Grotesco utiliza dos procedimientos fundamentales. Estos son:

- **La Degradación:** Transferencia de todo lo elevado, espiritual, ideal y abstracto al plano material³⁰. Este acto tiene el significado de “entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo nacimiento*³¹”. En este sentido es ambivalente por que tiene el doble valor, la doble función de negar y afirmar, destruir y construir³².
- **El Rebajamiento:** Proceso bastante parecido a la degradación solo que también incluye la tierra (y lo que está bajo tierra), lo inferior material, como lugar donde se lleva todo lo superior con el mismo objetivo que el procedimiento anterior (los rebajamientos se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz)³³.

Estos métodos tienen una doble consecuencia: por un lado, aniquilan la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal; por otro lado, liberan a la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanos, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades³⁴.

Hay también otras características importantes del realismo grotesco: la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso del cuerpo y de la vida material³⁵.

En resumen, esta cosmovisión cómica es radicalmente opuesta a la cosmovisión seria, y por lo tanto, “el cuerpo adquiere una escala cósmica mientras que el cosmos se corporaliza”³⁶. El cuerpo es un microcosmos³⁷. El universo es degradado. La risa vence al

²⁶ Ídem.

²⁷ Ibídem.

²⁸ Ibíd. Pp. 23- 24.

²⁹ Ibíd. P. 24.

³⁴ Ibíd. P. 50.

³⁵ Ibíd.P. 373.

³⁶ Ibíd.P. 305.

temor cósmico y a todo temor. En consecuencia, en relación al cosmos, se da un **Orden Horizontal, pues se transfiere el mundo a un solo plano y el movimiento es temporal ya que no es de abajo hacia arriba sino que va del pasado al futuro**³⁸.

En contraposición al anterior, este lenguaje carnavalesco (de la cosmovisión cómica) es ambivalente ya que posee una doble función, un doble tono. Las fronteras establecidas entre las cosas, fenómenos y valores, comienzan a mezclarse y desaparecer³⁹. Este es un lenguaje es que se dan las groserías, juramentos y obscenidades, que tienen como tema central lo bajo corporal.

Bajtín relaciona estas dos cosmovisiones con los dos Cánones⁴⁰ sobre el cuerpo. Éstos son los siguientes:

1. Canon Clásico: Modelo de buena parte del arte literario y plástico de la Antigüedad “Clásica”⁴¹, de la literatura seria de la época medieval, de una parte importante del Renacimiento, y que asumió un papel fundamental en la literatura oficial europea de los últimos cuatro siglos⁴². Se presenta “un cuerpo *perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo*”⁴³. Es un cuerpo separado de los demás cuerpos y del mundo. Además está alejado al máximo de los “umbrales” temporales de la vida individual (seno materno y muerte)⁴⁴.

En suma, todas las señales que expresan el inacabamiento, o la inadecuación del cuerpo son estrictamente eliminadas, así como también todas las manifestaciones aparentes de su vida íntima que adoptan roles caracterológicos y expresivos (cabeza, rostro, ojos labios, sistema muscular, situación individual que ocupa del cuerpo en el mundo exterior)⁴⁵.

Es el canon que presenta *un solo cuerpo*⁴⁶. Los hechos que le afectan solo tienen un sentido único: las edades están radicalmente separadas, tal como la distinción total entre muerte y vida⁴⁷.

Es en este canon, **vinculado a una percepción Seria del mundo**, donde se hace una segmentación del organismo: en lo Superior o Alto corporal (desde la cintura a la cabeza, excluyendo algunas partes del rostro) y lo Inferior o Bajo corporal (desde la cintura a los pies, incluyendo algunas partes del rostro). Esta separación tiene un fundamento topográfico.

³⁷ Ibíd. P. 302.

³⁸ Ídem. El destacado es mío

³⁹ Ibíd.P. 379.

⁴⁰ Según Bajtín el concepto de Canon debe ser entendido en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo

⁴¹ Ibíd.P. 32

⁴² Ibíd.P. 288.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ibíd.P. 33.

⁴⁵ Ibíd.P. 289.

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ Ibídem.

2. Canon Grotesco: Proviene en línea directa del folklore cómico y del realismo grotesco⁴⁸. Se trata de un enfoque en que el cuerpo es abierto, está inacabado y en interacción con el mundo⁴⁹. “*Está siempre en estado de construcción, creación y el mismo construye otro cuerpo; además este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste*”⁵⁰.

Es un organismo en movimiento⁵¹ y afectado por los *actos del drama corporal*, es decir, los acontecimientos en que se unen indisolublemente el principio y el final: comer, beber, necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc), acto sexual, embarazo, parto, crecimiento, vejez, enfermedades, muerte, descuartizamiento, despedazamiento, absorción de un cuerpo por otro⁵². Se trata de una suerte de cadena infinita de la vida corporal, “*donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo*”⁵³.

Es necesario agregar que no solamente se muestra la fisonomía externa, sino también la interna, es decir, aquí se les da un lugar a la sangre, las entrañas, etc. y otros órganos interiores⁵⁴.

En oposición al canon clásico ya descrito, el cuerpo de este otro canon es “bicorporal”⁵⁵: la unión de dos cuerpos en los actos del drama corporal. Las principales partes de la corporeidad humana para esta concepción son: el vientre, el trasero, los genitales (femeninos y masculinos), la boca y la nariz.

Gracias a esta configuración de dos cánones, el cuerpo humano queda segmentado en dos zonas:

1. Lo Superior Corporal: es principalmente la zona del cuerpo que va desde la cintura hacia arriba. Está asociada al **Canon Clásico** del cuerpo y, por esto, a la **Cosmovisión Seria** de la realidad.

Bajtín establece que esta zona está gobernada por la **Cabeza** (una suerte de rey de lo alto del cuerpo). Se infiere entonces que el seso y el cerebro funcionan como sinécdoques de esta parte específica del cuerpo.

En este mismo sentido se encuentra el **Rostro**, que vuelve único a cada ser humano. En el rostro se destacan los **Ojos**, como elementos fundamentales: “Expresan la vida puramente individual, y en algún modo interna, que tiene su existencia propia, la del nombre, que no cuenta mucho para la grotesco”⁵⁶. De esta manera, abrir los ojos se comprende como un signo superior de vida⁵⁷.

⁴⁸ Ibid. P. 282

⁴⁹ Ibid. P. 252.

⁵⁰ Ibid. P. 285.

⁵¹ Ídem.

⁵² Ibid. P. 286.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibid. P. 285.

⁵⁷ Ibid. P. 345.

Las **Orejas** tienen la misma valoración. Sin embargo, si las zonas anteriormente señaladas son exageradas, se vuelven parte de lo Inferior Corporal⁵⁸.

A pesar de su ubicación en el rostro, la boca y la nariz no corresponden a esta zona.

Por otra parte, se debe revisar la valoración del **Pelo** en esta clasificación. El pelo, aspecto no estudiado por Bajtin, se establece en este trabajo que deberá ser comprendido en base al lugar del cuerpo en que se ubica. En consecuencia, el **Cabello** (pelo de la cabeza ya sea perteneciente a un hombre y una mujer) corresponde a lo superior corporal. Por el contrario, el **Vello púbico y anal** forman parte de lo inferior corporal.

Se establece que estas son las zonas oficiales y permitidas del cuerpo.

Lo Superior Corporal se expresa, como ya se ha establecido, en un lenguaje oficial, lleno de formalidades, asimetrías y rigidez⁵⁹.

2. Lo Inferior Corporal es fundamentalmente la zona que va desde la cintura a los pies, sin embargo, también involucra ciertas partes del rostro humano. Por lo tanto, el criterio puramente topográfico es incompleto. En consecuencia, se debe considerar que lo bajo del cuerpo está fuertemente vinculado al **carnaval**, y en especial, a su ya citada manifestación que es el **Realismo Grotesco**, y por todo esto, es un reflejo de la **Cosmovisión Cómica** de la realidad. Esta es la zona, estos son los órganos que permiten el contacto físico con las otras personas y con el mundo. De ahí que éstos sean disminuidos y silenciados por la voz oficial.

Se debe comprender que lo inferior corporal es siempre un comienzo. Las partes bajas del cuerpo tienen una doble función: cavan una tumba corporal y a la vez, fecundan y dan a luz⁶⁰. Las degradaciones y rebajamientos llevan todo lo elevado a lo inferior para renovarlo. Esto debido que las partes de la baja corporalidad alivian y materializan, liberando a las cosas de la seriedad falsa, de las sublimaciones e ilusiones, inspiradas por el temor⁶¹.

En esta zona se destaca el **Vientre**. Importa más su aspecto interior que el exterior, representado especialmente por las tripas. Según Bajtin, son la imagen favorita del realismo grotesco para lo inferior material y corporal ambivalente⁶². En primer lugar, éstas son las que absorben el alimento, y en consecuencia, se vinculan con el banquete, el triunfo universal de la vida sobre la muerte⁶³. Son imagen de la abundancia, pues de hecho, la gente durante el carnaval disfrutaba colectivamente y a destajo de las tripas. En este sentido, suelen estar marcadas por la hiperbolización.

En segundo lugar, las tripas son un lugar de **desfronterización**, es decir, se pierden los límites entre los cuerpos (devorador y devorado), entre el mundo y los cuerpos, y también del principio y el final. Esto debido a que “se consideraba que, por minucioso que fuera el lavado, siempre quedaba en las tripas a lo menos un diez por ciento de los excrementos, que eran inevitablemente comidas con ellas”⁶⁴. En este mismo sentido, se relacionan a la

⁵⁸ Ibid. P 285.

⁵⁹ El destacado es mío

⁶⁰ Ibid. P. 134.

⁶¹ Ibid. P. 338.

⁶² Ídem.

⁶³ Ibid. P. 254.

⁶⁴ Ídem.

muerte (“la matanza de reses y el asesinato, destripar a alguien”⁶⁵) y a la vez con la vida porque se refieren a las entrañas que dan a luz⁶⁶. En el interior del vientre materno se suele mezclar de hecho la muerte y la vida.

En tercer lugar, son el centro de la topografía corporal donde lo alto y lo bajo son elementos permutables⁶⁷.

Es fundamental también para lo inferior corporal **el Trasero**, zona corporal que es el lugar más usual para las degradaciones y rebajamientos ya que “es “el envés del rostro”, “el rostro al revés”⁶⁸. Es un lugar de comunicación con el mundo: es la zona que expelle los excrementos. Bajtin afirma aunque en la actualidad se suele atribuir a las heces una significación banal y estrechamente fisiológica, antes en el realismo grotesco y en Rabelais estos “estaban considerados como un elemento sustancial en la vida del cuerpo y de la tierra, en la lucha entre la vida y la muerte, contribuían a agudizar la sensación que tenía el hombre de su materialidad, de su carácter corporal, indisolublemente ligado a la vida de la tierra”⁶⁹. Los **excrementos**, alegre materia, se relacionan a la virilidad (penetran a la tierra) y a la fertilidad, rasgo que debe relacionarse con su carácter de intermedio entre la tierra y el cuerpo, y entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, pues tal como el cuerpo muerto, los excrementos fecundan la tierra⁷⁰. Son un eslabón cósmico entre el cuerpo y la tierra⁷¹.

Además tenían la importante función de unir de la manera menos trágica la tumba y el nacimiento: en una forma cómica, no espantosa⁷². Se trata de una “corporalización alegre, de un alegre retorno a la tierra”. A través de lo excremento se vence el temor a la muerte.

El trasero es también es el lugar del **pedo**, un signo vital, similar a la defecación⁷³. Bajtin considera en su análisis de la obra de Rabelais, como “el verdadero símbolo de la vida, la verdadera señal de resurrección”⁷⁴ de un cuerpo que se recupera de una enfermedad. El teórico ruso cita un fragmento de una obra de Rabelais donde un personaje (Epistemón) emite como signo definitivo, de su vuelta a la vida, un gran pedo, tras el cual los que lo acompañan consideran que está curado⁷⁵. No obstante, también pueden señalar el último acto antes de morir de forma alegre⁷⁶. Se establece, del análisis que Bajtin hace de un tratado de Hipócrates, que los pedos (así como también los eructos) son un médium entre el aire y el cuerpo⁷⁷. Es un eslabón cósmico.

⁶⁵ Ibídem.

⁶⁶ Ibídem.

⁶⁷ Ibídem.

⁶⁸ Ibíd. P. 336.

⁶⁹ Ibíd. P. 201.

⁷⁰ Ibíd. P. 158.

⁷¹ Ibíd. P. 301.

⁷² Ídem.

⁷³ Ídem.

⁷⁴ Ibíd. P. 345.

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Ibíd. P. 137.

⁷⁷ Ibíd. P. 321.

Los genitales, masculinos y femeninos, son también de una gran relevancia por dos funciones: en primer lugar, porque excretan la **orina**, líquido que es otro eslabón cósmico, ya que vincula al cuerpo con el mar⁷⁸. Se le asocia además al buen beber, porque es el líquido que se secreta en abundancia luego de haber bebido profusamente. El beber (principalmente alcohol) es uno de los principales momentos del banquete. Es el momento de comunión con la verdad⁷⁹.

En resumidas cuentas, “la materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo comprensible (la materia y el elemento segregados por el cuerpo). Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo del carnaval⁸⁰”.

Por otra parte, los genitales son el lugar de la **fertilidad**. El **falo** es un lugar grotesco por excelencia (pues se une un cuerpo con otro en el acto sexual, se da la desfronterización de los cuerpos). Se alude a él también a través de la bragueta (abertura delantera de los pantalones o calzoncillos), y que tiene el poder de curar, de volver a la vida gracias a la virilidad (en una obra de Rabelais se dice: “Panurgo reanima la cabeza de Epistemón, colocándola sobre su bragueta⁸¹”). Muchas veces es hiperbolizado, así por ejemplo, puede ser comparado con la altura de un campanario⁸².

Los **testículos**: “así como el bufón (loco tonto), era el rey del “mundo al revés”, el cojón, reservado principal de la fuerza viril, era, por así decirlo, el centro del cuadro no oficial, marginal, del mundo, el rey de lo bajo “corporal” topográfico⁸³”.

Por otro lado, los **genitales femeninos**, son un lugar profundamente ambivalente es el lugar de donde todo parte (tumba, infiernos) y de donde todo viene (el seno maternal)⁸⁴.

Aunque la **boca** se encuentra en el rostro, es para Bajtin una zona fundamental para el cuerpo grotesco. El autor ruso afirma que debe ser relacionada al cuadro de lo inferior corporal. El ya citado teórico literario dice: “En todos los episodios e imágenes del libro del Rabelais analizados en los capítulos precedentes, lo “bajo” corporal figuraba sobre todo en el sentido restringido del término. No obstante, la gran boca abierta desempeña igualmente, como ya hemos dicho, un rol primordial. Está, ciertamente, ligada a lo “bajo” corporal topográfico: la boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales⁸⁵”. Esto debido a que la boca está estrechamente a los actos de beber y comer. En esta zona (zona de contacto fundamental) el ser humano “degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace parte de sí mismo⁸⁶”. Es decir, allí es

⁷⁸ Ibid. P. 301.

⁷⁹ Ibid. P. 158.

⁸⁰ Ibid. P. 301.

⁸¹ Ibid. P. 344.

⁸² Ibid. P. 281.

⁸³ Ibid. P. 377.

⁸⁴ Ibid. P. 216.

⁸⁵ Ibid. P. 292.

⁸⁶ Ibid. P. 253.

donde “el cuerpo victorioso absorbe el cuerpo vencido, y se renueva”⁸⁷. Vida y muerte se juntan en ella. El banquete es siempre un alegre triunfo universal sobre el mundo⁸⁸.

Hay dos expresiones corporales que se relacionan estrechamente con la boca, como consecuencias del acto de comer y beber: el eructo (expresión de satisfacción, luego de haber degustado sabrosos alimentos) y el hipo (manifestación de una ingesta excesiva de comida y bebida, y que connota enfermedad).

Por otra parte, **los pies** no son estudiados por Bajtin, pero se infiere que pertenecen a lo inferior corporal ya que: están más abajo de la cintura, tienen contacto directo o casi directo con el suelo (la tierra, es decir, lo inferior material), y por su forma se podrían considerar, tal como símbolos del pene. Estas extremidades se ven aumentadas más aún en su calidad grotesca cuando se presentan enfermas. La cojera lleva directamente a lo bajo del cuerpo.

Lo inferior corporal se manifiesta en los aspectos extraoficiales del lenguaje, es decir, las groserías, juramentos, y obscenidades, que son y fueron considerados una transgresión de las reglas normales del lenguaje y a las convenciones verbales y sociales: etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc.⁸⁹ No obstante, todos estos elementos tienen una función ambivalente, doble, dos tonos, porque alaban e injurian a la vez⁹⁰. Así por ejemplo, groserías como “Me cago en ti” o “Mierda para él”⁹¹, que existen en casi todas las lenguas, ofenden (destruyen) pero llevan a la risa a través de la cual renuevan al objeto o ser que ha sido tocado por el excremento, porque éste alimenta a la tierra, tal como alimenta al lenguaje.

Estos conceptos descritos acá son el eje principal del marco teórico de esta tesis. A diferencia de lo que hace Bajtin en el libro ya aludido, en este trabajo se aplican estos términos a la poesía. La lírica presenta, por supuesto, problemas distintos (y probablemente mayores) que la narrativa en cuanto al análisis de sus obras, de ahí que este ensayo plantee un modelo “eclectic” de indagación textual, recurriendo a diferentes fuentes teóricas sobre la poesía. Esto se fundamenta en una importante afirmación de Ana María Cuneo, en torno al problema del estudio de las obras líricas: **será necesario tomar en cuenta solo los procedimientos que cada poema sugiera y no aplicar a su lectura esquemas previos que pueden ser de gran coherencia, pero ajenos a la naturaleza misma del poema en estudio**⁹². En consecuencia, se utilizarán para el análisis de los sonetos afirmaciones y conceptos sobre la poesía, y procedimientos analíticos extraídos de los textos *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*, de Johannes Pfeiffer y *El arco y la lira*, de Octavio Paz.

En primer lugar, los autores ya citados coinciden en el juicio, explicitado por Pfeiffer, de que todo poema está indisolublemente conformado por forma y contenido, y en este sentido debe comprenderse⁹³. Es más, la forma es parte del contenido y viceversa. Por este

⁸⁷ Ibíd. P. 254.

⁸⁸ Ídem.

⁸⁹ Ibíd. Pp. 165- 166.

⁹⁰ Ibíd. Pp. 149.

⁹¹ Ibíd. P. 134.

⁹² Cuneo, Ana María. “Arte poética” de Jorge Luis Borges. Proposición de una lectura” en : *Revista Chilena de Literatura*, N° 13, 1979. El destacado es mío.

⁹³ Pfeiffer, Johannes. *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*: México, Editorial Fondo de Cultura Económica , 1959. P. 52.

motivo la poesía es una experiencia “intraducible”⁹⁴, y cada obra de este género literario está hecha de elementos irremplazables⁹⁵ (de ahí que cambiar una sola palabra, aunque fuese por un sinónimo significaría destruir su esencia).

En segundo lugar, el poema nos presenta un lenguaje que no puede comprenderse como el lenguaje de lo práctico y cotidiano, pues se muestra en él un lenguaje lleno de connotaciones, una pluralidad de sentidos: “La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete en el momento de estallar en el cielo”⁹⁶. Es una comprensión que debe además integrar la sensibilidad del lector.

En tercer lugar, la poesía da a conocer, en su manera propia, una “verdad interior”⁹⁷, una “iluminación del ser”⁹⁸, y que en palabras de Octavio Paz corresponde a que el poema es “una revelación de nuestra condición original”⁹⁹. Esta esencialidad humana recae en el hecho de que la persona es contingencia y finitud¹⁰⁰.

Los elementos que se utilizarán para revisar estos tres aspectos centrales de la poesía son:

- **Hablante lírico:** Es el sujeto ficticio, distinto del autor, que habita dentro del poema y que mediante ciertos mecanismos en que se funde forma y contenido, expresa una visión de la realidad.
- **Ritmo:** Un aspecto que convencionalmente se ha relacionado a la forma, y que se ha comprendido como una suerte de musicalidad del poema, es un elemento muy estudiado por Pfeiffer y Paz.

Pfeiffer afirma que el ritmo no debe confundirse con la cadencia medible y contable del verso, esto es, el esquema métrico,¹⁰¹ sino que es una especial tensión y vibración interna del poema¹⁰², o mejor dicho, una masa acústica que le confiere vida a la obra¹⁰³. Se apoya en la melodía (sonidos de determinada coloración, altura y profundidad¹⁰⁴). No debe tampoco limitarse estos conceptos a la pura forma, ya que “ritmo y melodía, van fundidos, íntima e inseparablemente, con un contenido, un clima espiritual”¹⁰⁵.

Paz, por otra parte, señala que el ritmo es un aspecto que si bien no es privativo de la poesía, cobra vital importancia en ella y le otorga su unidad¹⁰⁶. En sí, es contenido cualitativo

⁹⁴ Idém.

⁹⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética*: México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1993. P. 45.

⁹⁶ Ibíd. P. 22.

⁹⁷ Pfeiffer, Johannes. Op. Cit. P. 90.

⁹⁸ Ibíd. P. 52.

⁹⁹ Ibíd. P. 143.

¹⁰⁰ Idém.

¹⁰¹ Ibíd. P. 18.

¹⁰² Ibíd. P. 20.

¹⁰³ Ibíd. P. 22.

¹⁰⁴ Idém.

¹⁰⁵ Ibíd. P. 44.

¹⁰⁶ Ibíd. P. 70.

y concreto,¹⁰⁷ y, en ese sentido, porta una visión de mundo¹⁰⁸. De hecho, es la expresión del hecho más decisivo del ser humano: que es temporalidad y siempre está lanzado hacia algo¹⁰⁹. Sería incluso anterior a las palabras. Es un reflejo del ritmo del universo, por lo tanto, de una condición original, del mito. En consecuencia, es un retorno al tiempo original, donde todo se repite¹¹⁰.

Es importante señalar que Paz afirma que el ritmo se reproduce en un poema a través de procedimientos importantes como metros, rimas, aliteraciones, paronomasias, etc.

De esta forma, tomando en cuenta, las definiciones de los dos autores mencionados, la categoría del ritmo se asociará a la alternancia o conservación de una clase de versos (de arte Menor o Mayor), tipo de rima y reiteración de sonidos y palabras, pero como un fenómeno que nace en la médula de cada poema, y que expresa un sentido.

La metáfora y las figuras retóricas: Pfeiffer señala que toda palabra posee concepto e imagen¹¹¹. El concepto se refiere a un conocimiento racional donde lo que importa es lo general de un serie de objetos o seres, y por el contrario, la imagen alude a un conocimiento intuitivo donde interesa la carga particular de cada término¹¹². Además la imagen se conforma en una sucesión temporal, no puede verse concretamente, se asoma gradualmente y es dinámica¹¹³. En este sentido la imagen predomina en la poesía¹¹⁴. Esta es la base de la metáfora.

La Metáfora es una construcción formada por imágenes que en la realidad concreta está separadas e incluso son incompatibles¹¹⁵. Dicho de otro modo, se trata de dos series representativas que se van convirtiendo en una sola, es decir, una unidad radicalmente nueva e indestructible. Funciona en base a una comparación¹¹⁶. Gracias a la metáfora la poesía logra abarcar de un solo golpe la totalidad de lo existente, invoca de un solo golpe lo más lejano y lo más cercano¹¹⁷.

Paz afirma que la imagen es toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas conforman un poema¹¹⁸. El escritor mexicano comprende lo que Pfeiffer ha denominado metáfora, pero con el nombre de Imagen. Aún más en el concepto de imagen Paz abarca una multiplicidad de figuras: "Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o conjunto de frases. Cada imagen – o cada poema hecho de imágenes - contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos"¹¹⁹. De esta forma, acerca

¹⁰⁷ Ibid. P. 57.

¹⁰⁸ Ibid. P. 67.

¹⁰⁹ Ibid. P. 57.

¹¹⁰ Ibid. P. 58.

¹¹⁵ Ibid. P. 39.

¹¹⁶ Ibid. P. 37.

¹¹⁷ Ibid. P. 40.

¹¹⁸ Paz, Octavio. Op. Cit. P. 90.

¹¹⁹ Ídem.

o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí: somete a unidad la pluralidad de lo real¹²⁰. Además se debe aclarar que la imagen, en su conjunto, y tal como el ritmo, es intraducible: “*La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir*”¹²¹.

En esta tesis se utilizará el concepto de metáfora en el sentido que le proporciona Pfeiffer, y en vez del término Imagen, de Paz, se usará el concepto de Figuras Retóricas, que incluye a la metáfora.

· **Temple de ánimo:** Otro aspecto relevante para el análisis poético, que convencionalmente se ha referido al estado de ánimo con que se presenta el hablante lírico dentro de un poema, vinculándose de esta forma a un aspecto tremendamente sensitivo y emocional. Esta definición no es errada, pero necesita complementarse. Pfeiffer profundiza en este concepto. Establece que el temple de ánimo es una sintonía en que está vinculado el sujeto (lírico) en su totalidad, algo que surge dentro de cada ser y lo inunda¹²². No depende conscientemente, en su totalidad, de las personas¹²³, y exhibe lo que ocurre en lo más profundo del ser, muestra una verdad interior¹²⁴.

En sí se refiere a un estado, como una nostalgia angustiosa, tedio, etc.

120 Ídem.

121 Ibíd.

CAPÍTULO 2: CONTEXTO HISTÓRICO

1. El Barroco

Helmut Hatzfeld, en su libro *Estudios sobre el barroco*, establece que el barroco es un estilo artístico internacional y que no se puede identificar con sus propios excesos¹²⁵. Se trata entonces de “un movimiento de interés universal, que abarca todas las manifestaciones artísticas de un determinado período de tiempo, y entonces las fronteras lingüísticas y literarias son meras ficciones, que no limitan en ningún modo la extensión del fenómeno”¹²⁶. Este gran proceso cultural se extiende aproximadamente de 1550 a 1680¹²⁷, y se origina, en primer lugar, en Italia, para luego expandirse por casi toda Europa y luego llegar hasta la zona centro y sur de América.

Hatzfeld afirma que el barroco es un estilo epocal¹²⁸, sin embargo, es muy difícil darle un carácter totalmente unitario, ya que, como lo corrobora Arnold Hauser en su libro *Historia social de la literatura y el arte*, este movimiento “comprende [...] esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan variadas en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador”¹²⁹.

.Esta multiplicidad de expresiones artísticas se manifiesta especialmente en el siglo XVII “cuando ya existen varios círculos culturales orientados de manera completamente diversa en el aspecto social, económico y religioso, los cuales plantean al arte tareas a menudo completamente diversas”¹³⁰. Pese a esta heterogeneidad de sus manifestaciones, consideramos que el barroco tiene dos principales causas que le dan una identidad propia:

1. Una nueva percepción del Universo: Es sabido que el siglo XVI es una época de notables avances científicos, donde varios de ellos tienen repercusiones trascendentales en las épocas posteriores. Uno de ellos es el avance llevado a cabo por el conocido científico polaco Nicolás Copérnico. En síntesis, este científico descubre que la Tierra gira alrededor del Sol, y, por ende, derriba la percepción anterior, esencialmente cristiana, de que la Tierra se erigía como centro absoluto de la creación. Las consecuencias de este hito son fundamentalmente dos:

1. Conciencia de la pequeñez e insignificancia del ser humano en el Universo. *Ibíd.* Pág. 614. .

¹²⁵ Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Ed. Gredos, 1964. P. 125.

¹²⁶ *Ibíd.* P. 73.

¹²⁷ *Ibíd.* P. 108. No son fechas exactas, por lo tanto, más de alguna manifestación barroca podría escaparse de estos márgenes temporales.

¹²⁸ *Ibíd.* P. 51.

¹²⁹ Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Ed. De Bolsillo, 2004. P. 603.

¹³⁰ *Ibíd.* P. 612.

2. Adquisición de un inédito sentimiento de confianza y orgullo en la capacidad intelectual humana, la única capaz de comprender las complejas leyes de la Naturaleza, y poder dominarla, y por tanto, se configura “una conciencia cósmica”, esto es, “la concepción de una infinita interdependencia de efectos, que abarcaba en sí al hombre y también la última razón de éste”^{Idem.} En este sentido, hay que aclarar que de ninguna forma el cosmos se comprende como algo incoherente, sino como una entidad infinita, pero unitaria^{Idem.} .

2. El concilio de Trento y la Contrarreforma: El cisma religioso provocado por Lutero causó una fuerte reacción de la Iglesia católica, y éste fue el Concilio que se celebró en Trento, a finales de 1545. Esta fundamental reunión “afrontó problemas dogmáticos como la precisión de la fe católica contra los errores del protestantismo, aunque las cuestiones de la primacía papal y del concepto eclesial no se modificaron. Reafirmando la doctrina tradicional, el Concilio fijó el contenido de la fe católica. En primer lugar, se estableció que Dios ha creado al hombre bueno y éste, a pesar del pecado original que corrompió su naturaleza, conserva su libre albedrío y su aspiración al bien. [...] Con relación a la cuestión de la justificación por la fe, la doctrina (católica) difiere notablemente de la mantenida por Lutero. Según éste, Dios nos justifica atribuyéndonos los méritos de su Hijo. Para la Iglesia reunida en Trento, Dios nos hace justos transformándonos por la acción de la gracia. Por otra parte, el Concilio estableció que la misa es un sacrificio que renueva el de la cruz, y afirmó, con relación a la Eucaristía, la presencia real, la conversión de toda la sustancia del pan en el cuerpo de Cristo, y de toda la sustancia del vino en la sangre, no permaneciendo más que las apariencias del pan y del vino. Sobre el concepto de Iglesia, el Concilio mantuvo que Dios quiere la Iglesia y que ésta es una, santa, universal y apostólica, está inspirada

por el Espíritu Santo y es infalible en materia de fe”¹³¹ . Posteriormente “la lucha con el protestantismo ha cesado; la Iglesia católica ha renunciado a los países perdidos y se ha sentido más segura en los conservados [...] El catolicismo representado por el Papa y el alto clero se hace cada vez más protocolario y cortesano, en oposición al protestantismo, que tiende más y más a lo burgués”¹³² . Estas son las principales ideas de este movimiento religioso e intelectual denominado Contrarreforma.

Entonces “la curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un “arte popular”, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas; la directa plebeyez de la expresión la desea evitar”¹³³ .

En conclusión, en este trabajo consideramos que el cambio de paradigma ocasionado por el descubrimiento de Copérnico no es negado, sino que es integrado a una doctrina católica que rige la visión de mundo. Entonces, el ser humano, ínfimo y consciente de su pequeñez, se ve envuelto en un mundo donde las leyes son establecidas por la voluntad de Dios. El hombre, gracias a su inteligencia, ha comprendido el poder inmenso de la divinidad y ha quebrado el tan mentado antropocentrismo imperante en el Renacimiento.

Rasgos fundamentales del Barroco como estilo epocal

¹³¹ *Portal Arte e Historia*: <http://www.artehistoria.jcyl.es>

¹³² Hauser, Arnold. Op. Cit. P. 620.

¹³³ *Ibid.* P. 618.

En esta investigación afirmamos que estas son las principales características del período barroco para profundizar en el estudio de los sonetos de Francisco de Quevedo, poeta tremendamente conectado con su época. Estos rasgos son los siguientes:

1. **La presencia férrea de la Unidad en la obra de arte:** Es la característica fundamental del Barroco, sin embargo, va en contra de lo que se ha pensado muchas veces respecto de este estilo. Se recordará que el concepto “barroco” surge en el siglo XVIII, a la luz de una teoría clasicista del arte, aplicada solo a aquellos fenómenos del arte que eran percibidos como “desmesurados, confusos y extravagantes”¹³⁴, es decir, un arte incoherente. En realidad, según lo que afirma Hauser: el barroco “**muestra casi por todas partes en sus creaciones la voluntad de síntesis y subordinación**”¹³⁵. De esta forma, “**el artista se acerca con una visión unitaria a su objeto y en esa visión se hunde finalmente todo lo particular e individual**”¹³⁶. Esta característica no es privativa de este período, ya que de hecho también se verifica (con menos intensidad) en el Renacimiento. De ahí que tanto Hauser como Hatzfeld postulan que el barroco es la **continuación** del arte clásico del Renacimiento, y no su antítesis¹³⁷. De esta manera, se comprende que “el barroco literario original es, como hemos visto, fundamentalmente el mismo en todas partes, como estilo viviente formado por *La Poética* y *La Retórica* de Aristóteles”¹³⁸, pensador griego esencial tanto para los períodos mencionados.

2. **Interés metafísico:** El interés en el plano espiritual es central, y de ahí que se comprenda a este movimiento artístico un instrumento de la Contrarreforma, una suerte de propaganda de la fe católica, como ya se ha afirmado. “En todas las artes, el período barroco, es un intento de sustituir el hedonismo renacentista por unos valores más serios y espirituales, así como una ruptura de los estrechos límites del humanismo antropocéntrico por medio del transcendentalismo paradójico que tiene que ver con el espacio y con el tiempo”¹³⁹. Un rasgo fundamental para todo este movimiento es que hay un “giro espiritual desde el hedonismo renacentista a los valores religiosos”¹⁴⁰. El humanismo barroco tiene un carácter ascético. Hay una fuerte tendencia a librarse de las pasiones y un estímulo para la práctica de la virtud, a superar las malas inclinaciones y a despertar las buenas, y hasta el cultivo de un temor general al infierno¹⁴¹. Sin duda, el interés metafísico es una característica, como veremos más adelante, muy marcada en la obra poética de Quevedo, escritor con una fuerte raigambre en el catolicismo más ferviente y riguroso, y además intensamente influenciado por el pensamiento estoicista.

¹³⁴ Pp. 604-605

¹³⁵ *Ibid.* P. 609. El destacado es mío.

¹³⁶ *Ibid.* P. 610. El destacado es mío.

¹³⁷ *Ibid.* P. 609. El destacado es mío. Sin embargo, Ludwig Pfandl no considera esto, y aún más denomina al barroco una degeneración del Renacimiento.

¹³⁸ *Ibid.* P. 162.

¹³⁹ Hatzfeld, Helmut. *Op. Cit.* Madrid: Ed. Gredos, 1964P. 108.

¹⁴⁰ *Ibid.* P. 59.

¹⁴¹ *Ibid.* P. 133.

3. Interés en el cuerpo y lo material: Este el rasgo que se opone al interés metafísico, pero que convive con él. Como ya hemos visto con Bajtin, es natural en la historia de la humanidad una inclinación hacia lo corporal, sin embargo, se suele ocultar en los ámbitos oficiales y solo se permite en los ámbitos no oficiales. Hemos establecido que ciertos actos (comer, beber, la relación sexual, orinar y defecar), y ciertas partes del cuerpo se relacionan a un afán por lo corpóreo que atraviesa todas las épocas y culturas.

En el período que corresponde al barroco hay cierta permisividad en este aspecto, especialmente, en las festividades públicas, pero sin que se transgredan los fundamentos de la religión católica, que ha tomado nuevos y más profundos aires con el Concilio de Trento. El interés particular de la España del siglo XVII en la corporalidad se tratará más adelante, pero ya se debe señalar que la obra literaria de Quevedo se asienta bastante en este tema.

4. Temple de ánimo melancólico y la obsesión por el tiempo y la muerte: En la centuria del 1600 late una profunda melancolía, porque el artista percibe como se resbala de sus manos la vida a cada momento, ya que el hombre no es, como ya se ha afirmado, el centro del Universo, sino un pequeño factor subordinado al poder de Dios. De esta forma, se vuelve a los valores medievales, en que se considera a la vida humana como algo pasajero y hasta intrascendente frente a la vida eterna. Entonces, la existencia terrenal no es lo fundamental para esta época que no se debe comprender jamás como un tiempo de ateísmo y anarquía, sino como un movimiento en esencia fuertemente cristiano en lo ideológico, que si bien continúa con aspectos del Renacimiento, en otros, es una suerte de retorno de lo

medieval. En consecuencia, el tiempo, su paso inexorable¹⁴², es una verdadera obsesión para el arte barroco. De ahí que muchas veces el poeta de esta época canta la belleza de la mujer pensando que pronto será podredumbre, o como en uno de los más conocidos sonetos de Góngora: “en polvo, en sombra, en nada”. “El siglo XVII siente el paso del tiempo como el enfermo lo comienza a sentir en la agonía. Lo canta reiteradamente, acaso con el más dramático y acezante pasmo de la lírica universal. [...] Dominado por el sentimiento del desengaño, el poeta barroco no piensa propiamente en nuestra temporalidad sino en nuestro acabamiento; no piensa en nuestra vida y en la temporalidad de nuestra vida, sino en la muerte y en su constante acercamiento”¹⁴³. No solo la vida humana sino que también “la naturaleza se ha convertido en ceniza, o, si se quiere, en alegoría”¹⁴⁴. De ahí la fuerte presencia de ruinas y jardines, como muestras de un fin y un comienzo entremezclados.

5. Introducción de los motivos mitológicos del arte clásico greco-latino en el arte Barroco: Ya hemos descrito una fuerte tensión entre un anhelo del espíritu y una pulsión por el cuerpo en la época barroca. Este conflicto tendrá como una de consecuencias, la integración de motivos mitológicos de la cultura grecolatina. De esta forma el mito, en distintos tonos y estilos, vuelve a aparecer en el arte, como una suerte de continuidad con el Renacimiento, pero con los siguientes objetivos (afines con el choque de fuerzas propio del Barroco): por una parte, justificar cierta sensualidad artísticamente necesaria, y por otra parte, mitigar, en cierta medida, el horror a la muerte¹⁴⁵. Algunos autores vuelven

¹⁴² Ibíd. P. 671.

¹⁴³ Rosales, Luis y Orozco Díaz, Emilio. “Temas y tópicos” En Rico, Francisco (editor). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980.P. 670.

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Ibíd. P. 112.

a la mitología con un tono absolutamente serio, pero otros lo retoman con una finalidad cómica, desacralizadora, parodiando personajes y hechos. En esta segunda corriente, hay que incluir una buena parte de la producción literaria de Quevedo. Este afán desacralizador se da respecto de los mitos grecolatinos, pero no ataca los fundamentos del catolicismo.

6. Tendencia al claroscuro y a ver al mundo como un escenario finito que refleja lo infinito: La luz diurna propia del renacimiento cede paso a esta oscuridad en que aparecen ciertos ramalazos de luz que iluminan a algunos seres, objetos y espacios de manera ambigua en todas las manifestaciones artísticas y literarias.

Por otro lado, el mundo se comprende como un gran escenario, “el gran teatro del mundo”, un lugar limitado que deja abierta la puerta para ver lo ilimitado. “Todo el arte del barroco está lleno de este estremecimiento del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo

unitario y vivificado en todas sus partes, un símbolo del Universo”¹⁴⁶. Una tendencia que predomina en el arte barroco es el anhelo de despertar en el contemplador los sentimientos

de inagotabilidad, incomprendibilidad e infinitud de la representación¹⁴⁷. En este mismo sentido, está el tópico del desengaño, que ya se configuraba más arriba: lo que parecía eterno, se está destruyendo a cada segundo. Quevedo expresa muy bien este sentir en su prólogo al *Epicteto y Focilides en español, con consonantes*: “Vivamos no solo como quien algún día ha de morir, sino como quien cada instante muere.”

Los tipos específicos de Barroco: las variantes formales

Se ha señalado que el Barroco es un movimiento cultural tremendamente complejo y nuestra tarea fue construir una definición de éste sobre la base de los aspectos que consideramos más acertados, para los fines de este trabajo; de los libros ya citados de Hauser, Hatzfeld, y del artículo de Rosales y Orozco. De esta forma se hace necesaria una clasificación de las variantes formales que conforman el Barroco, siguiendo de este modo a Hatzfeld, pero subrayando que este autor comete grandes imprecisiones¹⁴⁸ y expresa afirmaciones muy cuestionables en torno a los tipos de Barroco¹⁴⁹. De esta manera,

¹⁴⁶ Hauser, Arnold. Op. Cit. P 615.

¹⁴⁷ Ibid. P. 609.

¹⁴⁸ Ibid. Pp. 71 -72. En estas páginas y de una manera muy básica, Helmut Hatzfeld afirma lo siguiente: El Barroco manierista o Manierismo se da exactamente en los tres países estudiados por Hatzfeld, en estas fechas: Italia (1530 – 1570), España (1570 – 1600), Francia (1590- 1640) El Barroco clásico se limita a estas fechas: Italia (1570- 1600), España (1600 – 1630), Francia (1640- 1680). El Barroquismo se circunscribe a estas fechas: Italia (1600 -1630), España (1630 – 1670), Francia (1680 -1710). De ninguna manera podemos creer en la exactitud de estas fechas en un ámbito tan ambiguo como el de los movimientos literarios. Es más, estos estrechos criterios entran en pugna con la datación convencional de ciertas épocas literarias. Solo tomemos un ejemplo, si Francia es Barroca hasta 1710; ¿que pasa entonces con el “Siglo de las Luces”?

¹⁴⁹ Estas afirmaciones están principalmente referidas al Manierismo y al Barroquismo y son las siguientes: este autor establece que un aspecto clave del primer movimiento mencionado es la utilización de una retórica de “fuegos artificiales” (Ibid. P. 56), aseveración altamente cuestionable y peyorativa, frente a los planteamientos de Hauser sobre el mismo tema. Por otra parte, señala que los autores de esta variante formal están “presos aún en los sueños obsoletos del Renacimiento, confundidos y sin claro objetivo artístico, anhelantes de corregir lo natural con caprichos intelectualistas” (Ídem.). Se trata de una sentencia incluso ofensiva contra el Manierismo. Además, Hatzfeld afirma tajantemente que las características fundamentales del Barroquismo son: “la búsqueda de un ingenio rebuscado; la proliferación exagerada de agudezas y adornos sin función estructural alguna; un abuso de descripciones por el placer de hacerlas; la combinación absurda de los más menudos detalles con la más hinchada magnificencia; la metáfora como

dejamos solos los planteamientos acertados y los complementamos con las ideas de Hauser, quién también se refiere al Manierismo. En consecuencia, conformamos un modelo más eficaz en que se tiende a una evolución que, en general, no tiene características negativas en cuanto a la calidad de las obras.

Por último, evitando criterios maniqueístas, es perfectamente posible que un poeta, un escritor o un dramaturgo, hayan transitado literariamente por dos o por todas las variantes formales de este movimiento.

Estos tipos específicos de Barroco epocal son:

1. El **Manierismo o barroco manierista** : Hatzfeld afirma que esta variante formal “se origina por alargamiento y distorsión de las formas del último Renacimiento”¹⁵⁰. El mismo autor señala que sus rasgos centrales son: el uso de distorsiones preciosistas; un eludir lo decisivo; un evitar lo dramático; un notable virtuosismo en el manejo de las formas convencionales y la presencia, en la ficción y en la realidad, de seres desgarrados¹⁵¹.

Arnold Hauser concuerda con Hatzfeld que la complicación y el refinamiento son rasgos propios del Manierismo, pero el primero señala dos aspectos claves más: El profundo intelectualismo y la exclusividad en lo social. El autor de *Historia social del arte y la literatura* establece también que el principio de unidad, tan propio del Barroco maduro, aún no se consolidaba totalmente, en consecuencia, una obra manierista surge por la adición de elementos relativamente independientes, manteniendo su estructura atomizada. Por último, afirma que esta variante está íntimamente vinculada a la herencia petrarquista.

2. El **Barroco clásico**¹⁵² : Según Hatzfeld posee “formas a la vez majestuosas y sobrias dentro de su pomposa ostentación”¹⁵³. Es un planteamiento acertado ya que muestra una contraposición de aspectos muy propia de esta variante. Este autor establece que las características centrales de este estilo formal son: la capacidad de comprender una auténtica tensión psicológica; el anhelo de paz espiritual; el gusto depurado en la expresión; la sencillez en el enredo; la nobleza y el discernimiento en el estilo¹⁵⁴. Se trata entonces para Hatzfeld del canon barroco por excelencia. Hauser establece además que este Barroco se orienta en una dirección emocional que apela a amplios estratos del público, y que ya ha madurado el principio de unidad en sus obras, a diferencia del Manierismo.

3. El **Barroquismo**: Es para Hatzfeld la exageración de la línea barroca, que deriva ya en el sobrecargado churriguerismo español, o bien en el más ligero Rococó francés¹⁵⁵. Este es un barroco exagerado o artificioso¹⁵⁶, si bien esta hiperbolización es natural en el Barroco en general, se da con mayor intensidad en esta variante epigonal.

sorpresa y fanfarronada” (Ibidem.). Podemos comprender entonces, que esta es una visión muy peyorativa, y que, en palabras más sencillas, esta tendencia es una degeneración moral y artística. Curiosamente más adelante incluye a Quevedo en el “Barroquismo”. Sin duda, que para Hatzfeld nuestra investigación no tendría ningún sentido.

¹⁵⁰ Ibid. P. 51.

¹⁵¹ Ibid. P. 56.

¹⁵² En esta tesis se utilizará para nombrar al segundo estilo formal la expresión “barroco clásico” a fin de no provocar confusiones.

¹⁵³ Ibid. P. 51.

¹⁵⁴ Ibid. P. 54.

¹⁵⁵ Ibid. P. 51.

¹⁵⁶ Ibid. P. 54.

Hatzfeld afirma que los barroquistas son “una generación de visionarios, virtuosos de un erotismo obsesionado curiosamente por la ruina y la muerte, llenos de sorprendentes incongruencias, de analogías enigmáticas, de una originalidad preconcebida y calculada, de simbolismos alegóricos o de un arte asombrosamente dinámico en la observación de lo material envuelto en melindres”¹⁵⁷. Defectos que, para nosotros, son virtudes de un movimiento que produjo obras de extraordinaria calidad. Es necesario que reinvidiquemos esta variante. No porque se aleje del canon valdrá lo que una flor para un poeta barroco.

Una vez establecido este punto, podemos sintetizar el origen y la evolución del barroco en los tres países estudiados por Hatzfeld: El Barroco es la progresión del Renacimiento hispanizado en el momento en que se celebra el Concilio de Trento. Empieza, por tanto, en Italia, en la atmósfera española del reino de Nápoles y en la Roma de los Papas. Obtiene en España una excelente acogida, mientras que, en Italia, no alcanza más tarde sus cimas anteriores. A pesar de la visión peyorativa del autor, esta corriente pasa a Francia donde se desarrolla con particulares características¹⁵⁸.

Valdría la pena preguntarse entonces ¿Quevedo, como poeta, fue manierista, barroco clásico o barroquista? ¿O transitó por algunos o por todos estos senderos? ¿O tuvo diversos rasgos de estos estilos formales en sus sonetos? Estas preguntas quedan planteadas e irán dilucidándose más adelante.

2. El barroco en España

Sin embargo, antes de describir los principales rasgos del Barroco español, se debe dar a conocer el ambiente histórico y social que rodeó a este movimiento y que tuvo concomitancias importantes a la hora de revisar sus características.

Entorno histórico, social, económico y cultural de España en el siglo XVI

España, aquel gran imperio en esplendor, entró en un proceso de degradación social y económica al promediar el siglo XVII. Este fenómeno se debe en gran medida a la deficiente administración de los reyes Felipe III y Felipe IV, cuyos gobiernos estuvieron marcados por la indolencia y la corrupción, y que ensombrecían el legado de Felipe II, quien ganó grandes avances para España. Estos funestos monarcas se olvidaron de gobernar y delegaron su poder en sus “favoritos” o “validos”. En consecuencia, “ya se afianzó la unidad (nacional), pero cada provincia es regida por normas propias y se da inicio a las rivalidades de señor a señor y villa a villa y todos se ocupan ya nada más de enriquecerse a sí mismos, aunque para esto haya que perjudicar al pueblo. Se olvidan del antiguo sentimiento de libertad e independencia”¹⁵⁹. Este ambiente, en términos más específicos, estuvo marcado por la decadencia de la clase media que era casi la única que tenía que pagar impuestos, la proletarización de las masas, la ruina de los agricultores, la emigración de los hombres productivos, la invasión de las ciudades por comerciantes,

¹⁵⁷ *Ibíd.* P. 60.

¹⁵⁸ *Ibíd.* P. 69.

¹⁵⁹ García Marruz, Fina. *Quevedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. P. 28.

banqueros y pequeños negociantes extranjeros, el encarecimiento del pan y los motines por hambre y la peligrosa debilitación de la autoridad monárquica¹⁶⁰. Profundizando en esta crisis, se observa que en las clases más bajas de la sociedad aparecen dos formas de vida marginales: la Picardía (españolización de la vagancia sin freno moral y enemiga del trabajo¹⁶¹) y la Germanía (fusión criminal de la prostitución, la rufianería y cuadrilla de bandidos¹⁶²). Sin embargo, la picardía fue motivo de inspiración de un excelente género novelesco, la novela picaresca, acertada e implacable crítica social y cultural de España, y por otro lado, las germanías son fruto de los gremios de los trabajadores medievales y constituirán una de las pocas bases sólidas de la España del siglo XVII.

En conclusión, se trata del **oscuro atardecer de aquella decadencia nacional**¹⁶³. A pesar de lo señalado anteriormente, y en palabras de Pfandl, en el arte, y específicamente, en la literatura la centuria del 1600, destacó por la calidad notable de escritores, poetas y dramaturgos. Este luminoso período literario, según el autor señalado, se apagó con Calderón de la Barca¹⁶⁴. Por otra parte, Según Hatzfeld, España fue fundamental para este movimiento artístico, ya que fue “la primera fomentadora y misionera de la literatura barroca”¹⁶⁵

. Además, el espíritu de esta nación predominó en la literatura europea del siglo XVII, y, de hecho, España impuso el sello barroco sobre este arte en los siglos posteriores¹⁶⁶. Uno de los países donde la literatura española de este período tuvo mayores repercusiones, fue Italia. Esta intensa influencia cultural ya se veía en la península italiana desde el Renacimiento, hecho que es explicable, fundamentalmente, por los siguientes motivos:

1. El predominio político de España sobre Italia desde la segunda mitad del 1500 junto con su influencia espiritual desde el comienzo del Concilio de TrentoIbíd. P. 434..
2. La influencia específica del reino de Nápoles: Jacopo Sannazaro y León Hebreo, poetas de ascendencia española, trasladan a Italia cierta falta de moderación y una constante emoción lírica que se contraponen con el tono moderado del humanismoIbíd. Pp. 434 -435..
3. El poeta Juan de Valdés lleva la exaltación religiosa a Italia, ya que en ese país se hace maestro de Vittoria Colonna, poetisa que tendrá gran influencia en la lírica italiana de ese momentoIbíd. P. 435..

Características del Barroco español

Varias son los rasgos que hacen del Barroco en España un movimiento con matices muy particulares. **Según Pfandl, la característica fundamental para comprender el Barroco**

¹⁶⁰ Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1952. Pág. 238. Pfandl establece que Felipe IV provocó, por lo menos en parte, estas graves conmociones sociales: Sublevación de Cataluña, lucha por la independencia de Portugal, rebeliones en los reinos de Sicilia y Nápoles, forzado reconocimiento de la independencia de Holanda en la paz de Westfalia y, finalmente, aceptación ante todo el mundo de la supremacía de Francia en la paz de los Pirineos.

¹⁶¹ Ibíd. P. 245.

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ Ibíd. P. 238. El destacado es mío

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Hatzfeld, Helmut. Op. Cit. P. 431.

¹⁶⁶ Ídem.

español es la profunda contradicción existente en la idiosincrasia española: por un lado hay una intensa inclinación a los ideales utópicos, y por otro lado, un vínculo

apasionado a todo lo que es corpóreo y sensual¹⁶⁷. Desde esta perspectiva, se comprende que el barroco “en sentido español no es solamente algo elevado, noble, artístico, como nos enseña la historia del arte (la cual solo considera un fragmento del conjunto), sino algo tremendamente humano, feo, desagradable y doloroso, desgarrado en su dinámica movilidad”¹⁶⁸. Caractericemos específicamente estos dos polos:

A) Anhelos de lo corporal: A pesar de una evidente valoración negativa, hay una descripción de Pfandl muy ilustrativa de esta dimensión: “La depravación de los sentimientos, paralela a la decadencia de las costumbres, se manifiesta en la forma y naturaleza de las diversiones públicas, en los juegos circenses y luchas de animales llevados a cabo con una barbarie y gusto en el matar verdaderamente romanos, en la grosería de las fiestas del carnaval, y no menos en la crueldad de las ejecuciones”¹⁶⁹. El ya mencionado autor, de alguna forma resume el meollo de esta carnalidad y goce de lo

material en esta cultura española: **la exageración del sentimiento afectivo**¹⁷⁰, que se da tanto en el ámbito sagrado como en el profano. El español del siglo XVII, en realidad, “siente” demasiado, y en este polo corpóreo, algunos de los principales sentimientos son el desengaño, el pesimismo y la melancolía¹⁷¹. Estas tres sensaciones humanas están ligadas a lo terreno¹⁷², y claramente son respuestas a la decadencia de la patria y los conflictos de la época.

El **desengaño** es central. Se trata de una profunda desvaloración de la vida terrenal. No es ya la idea de que la existencia humana sea una prueba, o mejor dicho, un aprendizaje para una vida eterna como en cierta literatura del renacimiento español, sino que “es ahora la vida un sueño, una sombra vana, un soplo”¹⁷³. En este sentimiento “la muerte es el mayor de los horrores puesto al fin de esta vida”¹⁷⁴. De ahí que “es impresionante el ávido y doloroso deseo de revolver la podredumbre y los restos humanos, que se apodera como una enfermedad del hombre barroco, el ansioso revolotear por cementerios y sepulcros, el abrir tumbas y sarcófagos, el cortar, aserrar, raspar y arrancar reliquias del cuerpo de los santos, para cuyos restos no hubo reposo en la época del barroquismo”¹⁷⁵.

El desengaño también se dirigirá hacia los gobernantes en la forma de “la sátira descarada (que) alza, más atrevida que nunca, la cabeza multilingüe, no se detiene ante las gradas del trono ni ante la persona del rey, convertida en figura ridícula. Versos insultantes

¹⁶⁷ Pfandl, Ludwig. Op. Cit. P. 240. El destacado es mío

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 240.

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 242.

¹⁷⁰ *Ibid.* P. 243. El subrayado es mío.

¹⁷¹ *Ibid.* P. 253.

¹⁷² *Ídem.*

¹⁷³ *Ibid.* Pp. 246- 247. Pfandl cita un conocido verso de Calderón de la Barca.

¹⁷⁴ *Ibid.* P. 247.

¹⁷⁵ *Ibid.* P. 248.

nacen directamente del pueblo, se dan al público sin disimulo y corren manuscritos o de boca en boca”¹⁷⁶. Este complejo sentimiento en buena medida causará otros dos sentimientos de gran importancia para la comprensión de las manifestaciones artísticas barrocas, y estos son: el **pesimismo** (una oscuridad que palpita en los textos) y la **melancolía** (que se torna prácticamente una moda “pues se vuelve un distintivo psíquico de la colectividad”¹⁷⁷).

A pesar de todo esto, hay una certidumbre inalterable: “la fe en los valores y en los fines sobrenaturales permanece inconvulsa, como serena y obligada compensación después de todas las contradicciones, exageraciones y desencantos. Sobre la base de esta concepción del mundo, tan firmemente asentada contra la duda, la ignorancia y la negación, cualquier incoherencia interior, cualquier desorientación o cavilación es inútil, en cuanto se refiera a las relaciones del hombre y del mundo con Dios, o sea con su verdadero origen y último fin, es decir, a cosas metafísicas [...] **La certeza en el más allá resuena triunfadora sobre el desencanto mundanal, la cavilación y la duda**”¹⁷⁸.

Por otra parte, además hay que considerar en esta tendencia, según Ignacio Arellano, que “para el Siglo de Oro una de las fuentes fundamentales de la comicidad es la escatología [...] Lo mismo cabe decir de otros motivos de la comicidad erótica o deformaciones corporales que desde nuestros códigos ideológicos se ven en perspectivas serias, pero que en el Barroco pertenecían al territorio de la jocosidad”¹⁷⁹.

B) Anhelos de lo ideal: La última afirmación corrobora que estamos frente a un pueblo que posee un idealismo innato¹⁸⁰. “La busca de Dios después del Renacimiento, bajo la guía de España, fue el último esfuerzo común de Europa en el arte y en la literatura”¹⁸¹.

Paradójicamente los españoles solo ven a un Dios que es “salvador y redentor, consolador, compasivo, lleno de amor indulgente e inagotable”¹⁸².

Una espiritualidad dirigida por la mano del férreo catolicismo, y que se comprende como una intensa orientación al ascetismo.

A pesar de la innegable contraposición de estos dos aspectos, se produce en la realidad la unión de estos dos polos: “Inconcebible oposición entre riqueza y miseria, rígida etiqueta y escandaloso desenfreno, majestuosa severidad y galantería obscena [...] Lujo y miseria, devoción y galantería, libertinaje en la práctica de las costumbres y severos preceptos morales en la teoría, ferviente consagración a la devoción por un lado y moral relajada por el otro”¹⁸³. En este sentido, Pfandl establece que el barroco viene a ser una exageración

¹⁷⁶ Ibíd. P. 244. El destacado es mío.

¹⁷⁷ Ibíd. P. 250.

¹⁷⁸ Ibíd. P. 253. El destacado es mío.

¹⁷⁹ Arellano Ayuso, Ignacio. *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*: Madrid, Arco Libros, 1998.

¹⁸⁰ Ibíd. Pp. 253- 254.

¹⁸¹ Ídem.

¹⁸² Ibíd. P. 269.

¹⁸³ Ibíd. Pp. 240 – 241.

de los contrastes propios de la cultura española¹⁸⁴. Es un pueblo que reacciona vivamente cuando se ve asaltado por el hambre, la pobreza y la humillación¹⁸⁵.

3. La poesía barroca en España

La lírica española del siglo XVII es inmensa en cantidad y calidad, y además suscita grandes problemas para su estudio, dado los graves conflictos en cuanto a su transmisión, ya que este proceso fue especialmente complejo en este período, puesto que ni la imprenta ni los manuscritos individuales fueron medios suficientes para publicar tan enorme cantidad de poemas¹⁸⁶. “La principal causa de este problema fue que la mayoría de los autores no imprimieron en vida sus escritos poéticos ni casi nunca pusieron en circulación una manuscrito que los recogiera”¹⁸⁷. Una de las peores consecuencias de este hecho era que cuando efectivamente el autor moría sin ordenar sus poemas, uno o más editores los sistematizaban a su manera, y muchas veces siguiendo un criterio eminentemente temático (las obras se clasifican en amorosas, morales, satíricas, etc.)¹⁸⁸. Pese a estos problemas e insuficiencias, las colecciones impresas fueron y siguen siendo mucho más conocidas que las manuscritas: nos referimos a *Flores, Cancioneros y Romanceros*, entre otros, donde la más popular es la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1605), a cargo de Pedro Espinosa¹⁸⁹. En este libro aparecen varios poemas del joven Quevedo. Por otra parte, también tiene importancia para la divulgación y conocimiento de los poetas la transmisión de manuscritos de poemas aislados y particulares inmersos en volúmenes facticios, como *cartapacios, poesías varias y florilegios*, aunque este otro medio de publicación trae consigo innumerables problemas de autoría y atribución aún no resueltos totalmente en la actualidad¹⁹⁰. También se puede inferir que hasta la censura de la Iglesia complicó aún más la transmisión de los poemas, ya que géneros, convencionalmente considerados inmorales y escandalosos para la época, como son la *sátira política* y la *poesía erótica* prácticamente solo se divulgaron mediante los manuscritos¹⁹¹.

Características de la poesía barroca en España

Se trata de una poesía tremendamente heterogénea, como ya se ha afirmado anteriormente, donde el rasgo más llamativo de esta obra es la **dualidad, ya que se encuentran poemas de arte menor y arte MAYOR, textos con un tono popular y**

¹⁸⁴ Ibid. P. 240.

¹⁸⁵ Ibid. P. 240.

¹⁸⁶ Rozas, Juan Manuel y Pérez Priego, Miguel Ángel; “Trayectoria de la poesía barroca” En Rico, Francisco (editor). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980. P. 631.

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸ Ibid. P. 633.

¹⁸⁹ Ibid. P. 632.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

culto, obras con temas trascendentales tratados con gravedad y obras que versan sobre asuntos circunstanciales desde un enfoque burlesco, obras que tratan sobre la oposición de la naturaleza frente al arte, el uso de la fábula mitológica, trágica

y heroica y las versiones paródicas de ésta¹⁹². En realidad y en la práctica, la mencionada separación no es tan tajante y como veremos posteriormente, es posible encontrar poemas donde se entrecruzan estos polos, aún así, lo afirmado anteriormente es una convención relativamente superflua, pero útil para realizar una somera descripción.

Otros rasgos importantes de la lírica barroca española son:

1. En la poesía, tal como en la literatura del siglo XVII en España, en general: es una tendencia predominante que “ningún pensamiento verdaderamente barroco se manifiesta sin salientes desviaciones, sin vueltas y revueltas, énfasis y retorcimientos”Pfundl, Ludwig. Op. Cit. P 261.. Dicho de otro modo, Arellano plantea que es una lírica “difícil (consciente e intencionadamente difícil, pues considera la dificultad como objetivo de su producción o creación textual)Arellano Ayuso, Ignacio. Op. Cit. P. 10. .
2. Un fuerte simbolismo (en el sentido, del anhelo de expresar más lo que aparentemente se expresa), que se manifiesta en buena medida en figuras retóricas como metáforas, metonimias, alegorías, epítetos, hipérboles y comparaciones, entre otrasIbíd. P. 261. . De todas maneras, tal como lo establece Arellano se trata de una lírica “inteligible (el ingenio del lector y su cultura serán las llaves para acceder a esta inteligibilidad, que quita cualquier grado de absurdo o irracionalidad)Arellano Ayuso, Ignacio. Op. Cit. P. 10. .
3. En este mismo sentido, aunque no lo parezca a simple vista, el significado de estas obras se organiza de modo racionalIbíd. Pág. 16.

Estas características pueden rastrearse en diversas formas líricas que se utilizan en esta época (el soneto, el romance, la canción, la décima, la jácara, la letrilla, etc.), pero esta investigación se detendrá solo en una: el soneto.

El soneto en la lírica barroca española

“El soneto es un pequeño poema que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos”¹⁹³. Generalmente, sus versos constan de once sílabas. En cuanto a la rima, el soneto presenta principalmente el esquema:

ABBA- ABBA- CDC- DCD¹⁹⁴.

Su origen es italiano, y adoptó su noble estructura formal y conceptual gracias al talento de Dante Aligheri y Francisco Petrarca¹⁹⁵. Los reales introductores y masificadores del

¹⁹² Ibíd. P. 636. El destacado es mío.

¹⁹³ Quilis, Antonio. *Métrica española*: Madrid, Ediciones Alcalá, 1969. P. 132.

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ Ibídem.

soneto en España fueron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, quien tomó como modelo a Petrarca¹⁹⁶.

“En el Barroco alcanza el soneto su mayor auge y esplendor. Todos los poetas de la época lo cultivan con maestría sin igual: Lope, Góngora y Quevedo, son los máximos sonetistas de la época (solo de Lope se calculan más de 1500 sonetos)”¹⁹⁷.

En cuanto a las temáticas del soneto se puede hablar de heterogeneidad, pero considerando que se le considera una forma culta, en general, se le asignan temas elevados. De ahí que se suele afirmar que en el Barroco español. “el amor se concentró en los sonetos”¹⁹⁸. En este mismo sentido Marie Roig Miranda afirma que este tipo de poema nace para expresar cierto tipo de discurso amoroso¹⁹⁹.

Aunque se creyó en un comienzo que solo iba a ser un pueril artificio o un juego, el soneto es una suerte de extraña criatura que seguirá existiendo y masificándose, y aún más tendrá una eterna voz siempre igual, pero siempre distinta y nueva²⁰⁰.

4. Los principales movimientos líricos del siglo XVI : Conceptismo y Cultismo

Según Pfandl, los dos principales movimientos poéticos de la época, conceptismo y cultismo, presentan características absolutamente opuestas. En este sentido, se ha construido un cuadro comparativo reuniendo en opinión del ya mencionado autor las principales características de estas dos tendencias poéticas. No obstante, este esquema solo debe ser considerado como una orientación general para comprender que son el cultismo y el conceptismo, pues, en realidad no se puede establecer un antagonismo tan cabal entre estas dos tendencias poéticas, porque de hecho, hay un elemento en común que nos habla de una misma dirección: de una poesía renacentista más diáfana y con menor cantidad de recursos retóricos se pasa a una lírica barroca donde, tanto en lo cultista como en lo conceptista, hay una mayor utilización de figuras retóricas, una búsqueda de la complicación y a la sofisticación en dirección a la novedad y una llamada a un papel más activo en el lector²⁰¹. De todas formas, podemos establecer que en el Cultismo se tiende a una mayor complicación formal y mayor inclusión de motivos grecolatinos, mientras que en el Conceptismo se tiende a una mayor condensación de las ideas y alejamiento de lo que se considera puro adorno lingüístico.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibid. P. 133.

¹⁹⁸ Rozas, Juan Manuel y Pérez Priego, Miguel Ángel; “Trayectoria de la poesía barroca” En Rico, Francisco (editor). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980. P. 632.

¹⁹⁹ Roig Miranda, Marie; “Soneto y poesía amorosa en Quevedo” En *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. Antología crítica*. http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa/roig.htm P. 53.

²⁰⁰ Quilis, Antonio. Op. Cit. P. 141. Quilis en este fragmento cita a Dámaso Alonso.

²⁰¹ Arellano Ayuso, Ignacio. Op. Cit. P. 16.

<p>Conceptismo No es una tendencia estilística consciente y metódica generalmente, sino más bien es un estado latente²⁰². Fue cultivado y admirado, pero no dio motivos a controversias literarias²⁰³. Quiere sugerir un significado profundo con un lenguaje agudo²⁰⁴. Son centrales para esta poesía además de la ya nombrada agudeza, el ingenio y el humor²⁰⁵. Su nombre procede del “concepto” en el sentido de la iluminación recíproca de dos ideas ingeniosamente ligadas o comparadas entre sí²⁰⁶. Desde un punto de vista psicológico: “Procede de la exaltación del individuo y del afán de genialidad”²⁰⁷. El conceptista es un pensador²⁰⁸. La figura literaria más utilizada por el conceptismo es la Antítesis²⁰⁹. Representante más notable: Francisco de Quevedo.</p>	<p>Cultismo Movimiento estilístico que jamás dejó de ser un fuerte objeto de la más intensa controversia literaria: algunos lo cultivaban con pasión, otros lo odiaban con pasión²¹⁰. De todas formas, desde sus albores se sentía en el cultismo la conciencia de que había una novedad esencial, de una marcada contraposición al uso interior²¹¹. Sin embargo, posee más palabras que ideas²¹². Su objetivo es el adorno erudito y elegante del lenguaje²¹³. Se origina de una interpretación original de los autores clásicos grecolatinos²¹⁴. El cultista es más bien un ser contemplativo²¹⁵. La figura literaria más utilizada por el cultismo es la Metáfora. Representante más notable: Luis de Góngora y Argote.</p>
---	---

5. Vida y obra de Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo nació el 14 de septiembre de 1580 en Madrid, día de las llagas de San Francisco²¹⁶, y por este motivo recibió el nombre de este mártir, según una confesión que el afamado escritor hizo en su adultez a su amigo Sancho Sandoval²¹⁷. Sus padres, Pedro Gómez de Quevedo y María de Santibáñez, aunque provenían de clases sociales

²¹⁶ San Francisco, fundador de la orden sacerdotal de los franciscanos (que proponían una vida ascética, alejada de los bienes materiales), se dice que vivió un hecho trascendental: se retiró al Monte Alverna, el 14 de septiembre, día de la exaltación de la cruz, y se le apareció, poco antes de salir el sol, un serafín. El religioso oró: "Señor, que experimente yo en mi cuerpo y en mi espíritu, en cuanto sea posible, aquel sufrimiento que tú padeciste por nosotros. Y que yo te ame con aquel amor con que tú diste tu vida por nosotros en la cruz. Mientras rezaba vio que este ser que era a la vez ángel y ser humano tenía los brazos extendidos y los pies juntos y su cuerpo estaba fijo en una cruz. Dos alas se alzaban sobre la cabeza, otras dos se extendían como para volar, y otras dos le cubrían el cuerpo. La faz era de una belleza superior a toda hermosura terrena; no obstante, ostentaba las huellas del sufrimiento. Inundó a Francisco una gran alegría al contemplar la belleza de aquel rostro; al propio tiempo sentía una gran compasión y un dolor profundo, a causa de la pena y el padecimiento que en ella se reflejaban. De pronto, en un momento de sufrimiento indecible, el serafín le hirió, de modo que Francisco sintió gran temor; mas el serafín le habló como un amigo. Pasado un instante, que le pareció un siglo, desapareció la visión. En su cuerpo aparecieron las señales del ángel crucificado; en manos, pies y costado, las llagas de las heridas que tienen la impresión de los clavos.

²¹⁷ ²²⁷ <http://www.franciscodequevedo.org/productos.php?id=68>

humildes, estuvieron fuertemente ligados a la vida de Corte, en el rol de ayudantes y consejeros²¹⁸, de hecho, él fue secretario de la Reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, pasando después a ser Escribano de Cámara de los Reyes, y ella era asistente de Cámara de la Reina²¹⁹. En consecuencia, Quevedo conoció desde muy pequeño los ambientes aristocráticos.

Su infancia estuvo llena de momentos muy dolorosos, ya que su padre falleció cuando él tenía solamente 6 años, y 8 años después fallece su hermano mayor²²⁰. Su madre, por otra parte, deja de existir cuando Don Francisco tenía 25 años. Esta presencia constante de la muerte produjo, según García Marruz, que cayesen los velos que pudiesen haber protegido su inocencia, es decir, desde sus primeros años de vida, tuvo que percibir la realidad humana de una forma absolutamente cruda²²¹. Sin duda, este primer y decisivo “desengaño” tendría importantes consecuencias en su obra.

Inició sus estudios en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, y allí se sabe que tomó cursos de Gramática, Retórica y Humanidades y donde leyó a Cicerón, Séneca, a quien nombraría muchas veces como “Mi Séneca”, Cesar, Virgilio, Horacio, etc. y donde tradujo a Isócrates, Esopo, Aristófanes o Demóstenes.

Cuando era ya un adolescente, entre los años 1594 y 1595, se traslada a la Universidad de Alcalá donde se inscribe el 20 de Octubre de 1596 en la Facultad de Artes y Filosofía y estudia Dialéctica, Física, Lógica, Filosofía etc., hasta Junio de 1600 en que recibe el grado de Bachiller. El 20 de Noviembre de 1600 se matricula en Teología y el 31 de Diciembre obtiene la Licenciatura de Artes y Filosofía²²². Sin embargo, es muy posible que no haya terminado esta carrera de Teología en el ya mencionado centro de estudios, pues no se tiene constancia suya en los libros de aquella universidad²²³. De todas formas, profundizó en este tiempo en el estudio de las lenguas clásicas (griega y latina), además de árabe, hebreo, francés e italiano e incluso en la siríaca y caldea y rimaba en castellano y portugués²²⁴.

Por otra parte, comienza a llevar una vida licenciosa, donde conoce los ambientes más sórdidos de la ciudad y se aficiona a la bebida.

En conclusión, su adolescencia está fuertemente marcada por la pasión por el conocimiento en general, llegando a ser un hombre culto de verdad, esto es, él que maneja con destreza amplios conocimientos ciencias y artes, así como también la cultura popular²²⁵. Por lo tanto, es un hombre, que desde una perspectiva lingüística, maneja diestramente todos los niveles y registros de habla de su tiempo.

En el año 1601 se va a la Corte de Valladolid, trabajando para el Duque de Lerma, y reinicia un año después en este lugar sus estudios de teología²²⁶. El período que va de 1603

218 García Marruz, Fina. Op. Cit. Pág. 8.

219 <http://www.franciscocodequevedo.org/productos.php?id=68>

220 Ídem.

221 García Marruz, Fina. Op. Pág. 9.

222 <http://www.franciscocodequevedo.org/productos.php?id=68>

223 Ídem.

224 Ídem.

225 Ibíd. Pág. 8.

226 <http://www.franciscocodequevedo.org/productos.php?id=68>

a 1609 es bastante fructífero para la producción literaria de Quevedo, y por primera vez da a conocer su obra lírica públicamente en la antología *Flores de poetas ilustres de España* (1603), donde ocupa un lugar destacado. Por ese entonces comienza a ganar fama y se codea con grandes autores de su tiempo, ya que conoce a Pablo Rubens y a Miguel de Cervantes, y comienza su enemistad tan conocida (en especial, a nivel literario) con Luis de Góngora²²⁷.

Por otra parte, hay que destacar que por este período Don Francisco hace amistad con altos representantes de la aristocracia, como son el Marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota y, en especial, el Duque de Osuna²²⁸. A estos dos señores dedicó algunas obras.

En 1609 se inician por parte del escritor español los pleitos por la Torre de Juan Abad, señorío que estaba lleno de deudas y del que antes se había hecho cargo la madre del poeta. Una vez que la mayoría de edad, cuando ya ha fallecido su progenitora, trata de responsabilizarse económicamente del lugar y comienzan una serie de conflictos legales, que solo se calmaran cuando su amigo Don Alonso Mexía de Leiva compra esta jurisdicción para Quevedo. Sin embargo, los problemas por la posesión legal del lugar se darán hasta después muerto Don Francisco. En este lugar escribirá varias de sus obras más notables.

Este mismo año Quevedo entra a la Hermandad y Congregación de Indignos Esclavos del Santísimo Sacramento, fundación a la que también pertenecían Miguel de Cervantes, Vicente Espinel y Lope de Vega²²⁹.

Don Francisco ocupó durante su vida más de algún cargo político gracias a sus grandes habilidades intelectuales y su estrecha relación con miembros de la Corte. El primero de estos roles fue en 1615, pues se le nombra embajador en Sicilia para traer y presentar al rey don Felipe los pliegos del Parlamento documentos muy importantes²³⁰. Asimismo el Duque de Osuna le encargó la misión de conseguir para él el nombramiento de Virrey de Nápoles para el siguiente año²³¹. Una vez que Don Francisco consigue este propósito regresa a finales de Julio de 1616 a Sicilia, se traslada a Nápoles con el ya citado Duque²³².

En 1617, se le otorga el título de Caballero de la Orden de Santiago cuya ceremonia de toma del hábito se celebró el siguiente año²³³.

En una importante diligencia en Nápoles casi pierde la vida. Este hecho expresa lo estrechamente unido de Quevedo con la vida política de su tiempo²³⁴.

En 1620 Don Francisco es apresado por motivos no esclarecidos.

En 1621 muere el rey Felipe III, hecho que trae como consecuencia una revolución política donde caen los Duques de Uceda y Osuna, grandes aliados de Quevedo. Don Francisco trata de ganarse el favor del Conde de Olivares.

227 Ídem.

228 Ídem.

229 Ídem.

230 Ídem.

231 Ídem.

232 Ídem.

233 Ídem.

234 Ídem.

En el período en que alcanza Quevedo a ver España ser gobernada por mano de Felipe IV, luego de algunas persecuciones, logra quedar en una temporal buena posición respecto del rey.

En 1634 Don Francisco contrae matrimonio con doña Esperanza de Mendoza, madura señora de Cetina, viuda y con varios hijos. Esta unión fue promovida por la esposa del Conde de Olivares, doña Inés de Zúñiga. Quevedo había sido hasta ese entonces un férreo detractor del matrimonio, pero se sabía que había tenido una gran cantidad de amores furtivos. El más conocido de ellos fue su relación con la actriz conocida como "La Ledesma", con quien tuvo varios hijos. Mantenía con ella una relación desde 1620.

Sin embargo, este matrimonio dura muy poco tiempo.

En 1635 aparece una obra llamada *El Tribunal de la justa venganza, erigido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres*, un libro donde se habían juntado varios de los tantos enemigos que Quevedo se había granjeado por sus mordaces críticas literarias y sociales. Don Francisco se encontraba en una complicada posición donde fue hasta incluido en el índice de libros prohibidos por la Inquisición a causa de algunas de sus obras y de otros textos, escritos por sus enemigos, que se le atribuyeron falsamente a él²³⁵. Su situación empeora aún más al criticar duramente el nombramiento del virrey de Aragón, y escribir un memorial que va dirigido al rey donde se critica su actuar tan parcial y corrupto. Por este motivo es encarcelado, donde se enferma gravemente. En *Viaje al corazón de Quevedo*, Pablo Neruda muestra parte de una carta en que Quevedo expresa esta terrible estadía en prisión:

"Un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de Nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el rigor del invierno, y sin una camisa, de sesenta y un años, a este Convento Real de San Marcos de León, donde he estado todo este tiempo en rigurosísima prisión, enfermo con tres heridas, que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera, se me han cancerado, y por falta de cirujano, no sin piedad me las han visto cauterizar por mis propias manos, tan pobre, que de limosna me han abrigado y entretenido la vida. El horror de mis trabajos ha espantado a todos..."²³⁶

Es liberado en 1643. Entonces, se vuelve a la Torre de Juan Abad donde comienza un período de alejamiento de la vida mundanal. Se enferma muy gravemente, es llevado a casa de su amigo Bartolomé Ximenez Patón y luego a una celda del convento de Santo Domingo donde muere el 8 de septiembre de 1645²³⁷. Su sepultura queda olvidada y escondida en la parroquia de San Andrés en la Capilla de los Bustos²³⁸.

²³⁵ Quevedo afirma poco después: "siendo bastantes mis ignorancias para culparme, la malicia ha añadido a mi nombre obras impresas y de mano que nunca escribí". Ettinghausen, Henry; Blüher, Karl. A. Balcells, José María. "El neoestoico" En Rico, Francisco (editor). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980.

²³⁶ Neruda, Pablo. *Viajes: al corazón de Quevedo; y los costas del mundo: Chile, Edición Sociedad de Escritores de Chile, 1947. Pág. 56*

²³⁷ <http://www.franciscodequevedo.org/productos.php?id=68>

²³⁸ Íbid. P. 70. Pablo Neruda cuenta que curiosamente Federico García Lorca se encontró, con espanto, con la tumba de Quevedo en uno de sus viajes donde montaba obras teatrales en apartados pueblos de España.

Obras de Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo produjo textos en los tres grandes géneros literarios, y otra clase de textos. Sus obras son las siguientes:

Novela:

- Historia de la vida del Buscón (1626)

Obras ascéticas:

- *Providencia de Dios*(1641)
- *Vida de San Pablo*(1644)
- *Vida de Santo Tomás de Villanueva*(1620)
- *La constancia y paciencia del santo Job* (publicada póstumamente en 1713)

Obras jocosas:

- *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (1631). Este libro recoge las siguientes obras: “Capitulaciones matrimoniales y Vida de Corte y oficios entretenidos en ella”, “Premática que este año de 1600 se ordenó”, “Desposorios entre el Casar y la Juventud”, “Origen y definición de la necedad”, “Premática y aranceles generales”, “Premática del desengaño contra poetas güeros”, “Carta a una monja”, “Epístolas del Caballero de la Tenaza”, “Premática que han de guardar las hermanas comunes y premática contra las cotorreras”, “Memorial que dio don Francisco de Quevedo y Villegas en una Academia pidiendo plaza en ella”, “Carta a la Rectora del Colegio de las Vírgenes”, “Carta de un cornudo a otro (“El siglo del cuerno”)", “Premática que ha de guardar las hermanitas del pecar, hechas por el fiel de las putas”, “Gracias y desgracias del Ojo del Culo”, “Alabanzas de la moneda”, “Confesión de los moriscos”, “Premática del Tiempo”, “Libro de todas las cosas y otras muchas más”, “Lo más corriente en Madrid”.

Obras filosóficas:

- La cuna y la sepultura (1635)
- Las cuatro pestes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida (obra póstuma, publicada en 1651)

Obras políticas:

- Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás (1617 e impresa en 1635)
- Vida de Marco Bruto (1644)
- Mundo caduco y desvaríos de la edad (1621, editada en 1852)
- Grandes anales de quince días (1621, ed. en 1788)
- Lince de Italia y zahorí español (1628, ed. en 1852).
- El chitón de Tarabillas (1630)
- Execración contra los judíos_(1633)
- La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero (1641)

Obras satírico morales:

- *Los Sueños*_(entre 1606 y 1623, ed. en 1627)
- *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado* (1627, publicado en 1628). También publicado como *El peor escondrijo de la muerte* (1928) y como “El

Entremetido, la Dueña y el Soplón”, en la antología titulada *Juguetes de la Niñez* (1631)

- *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (publicada póstumamente recién en 1935)

Obras de crítica literaria:

- La aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un día (1631)
- La culta latiniparla_(1624)
- La Perinola (1633, ed. en 1788)
- Cuento de cuentos_(1626)

Traducción:

- *De los remedios de qualquier fortuna*, de Lucio Aneo Seneca

Lírica: José Manuel Blecua y O.J. Crosby afirman que solo en su vejez, Quevedo muestra por escrito su interés de publicar en general buena parte de sus poemas (específicamente, hay dos referencias: una 1635 y otra en 1645)²³⁹. A pesar de esta predominante despreocupación de divulgar su obra lírica durante buena parte de vida, de todas maneras ya había aparecido algunos de sus poemas en la antología *Flores de poetas ilustres* (1605), de Pedro Espinosa y en otra selección *Segunda parte del Romancero general* (1605) de Miguel de Madrigal²⁴⁰. Comienza “poco después a ser editado en pliegos los sueltos y romancerillos [...] A lo cual hay que añadir las numerosísimas copias manuscritas de romances y sátiras, sobre todo, que inician un curioso proceso de tradicionalización de Quevedo para las masas”.

No obstante, ya en vida había terminado dos poemarios Lágrimas de Hieremías y *Heráclito cristiano* en 1613²⁴¹. Libros que serán publicados de forma autónoma y completa tiempo después de su muerte.

Una vez ya fallecido Don Francisco, “José González de Salas publicó en Madrid, en 1648, la mayor parte de los poemas quevedescos bajo el título bien barroco de *El parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas*”²⁴². Uno de los que ayudaron a editar la obra de González de Salas fue Pedro Cohello y es quién admite que inevitable se perdieron, por la falta de orden del mismo Quevedo al guardar sus textos, la mayor cantidad de sus poemas²⁴³. En el siglo XX Blecua logra recopilar de manera notable los poemas de Quevedo, pero aún así podría faltar más de alguno, y los divide en poemas metafísicos, religiosos, morales, amorosos y satírico burlescos.

Algunos rasgos importantes de la obra lírica de Quevedo

Consideramos que para los fines de esta investigación características claves de la poesía de Quevedo son:

²³⁹ Blecua, José Manuel y Crosby, J. O; “Transmisión y creación de la poesía quevedesca” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983. P. 586.

²⁴⁰ Ibíd. P 587.

²⁴¹ Jauralde, Pablo; “Quevedo” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983. P. 539.

²⁴² Blecua, José Manuel y Crosby, J. O; Op. Cit. 587.

²⁴³ Ibídem.

1. Condensación: Es uno de los dos rasgos fundamentales de la lírica de Quevedo para Dámaso Alonso, y se refiere a “lo compacto de su pensamiento”²⁴⁴, es decir, expresar con pocas y precisas palabras amplias reflexiones. En este sentido, Don Francisco tiende en general a rechazar el adorno verbal (por oposición a la obra de Góngora). De hecho para Quevedo en la poesía “todo lo que sobra, atenta”, de ahí que esté “en contra de la repetición, el adorno y la falsa novedad”²⁴⁵.

2. Presencia de lo corporal: La tendencia al cuerpo, por lo demás tan española como sabemos, se manifiesta fuertemente en la poesía de Quevedo, en primer lugar, por la utilización, en varios de sus poemas satírico burlescos, niveles de habla propios de los bajos fondos donde aparecen rufianes, pícaros, prostitutas y dueñas, y evidentemente aflora lo coprolático, es decir, lo inferior corporal, y en segundo lugar, y en segundo lugar, en el uso de lenguaje culto formal para señalar los aspectos más elevados del amor y la divinidad, exhibiendo en su lírica zonas de lo alto corporal.

De ahí que sus palabras en la lírica a veces sean crudas y entonces prefiera los términos brutales del idioma (tizne, mugre, rastros, cascajos, rancio, fiambre, arrendajo, almagrote, chapinazo, etc)²⁴⁶. En este sentido que para García Marruz el objetivo de la poesía quevediana sea “no embellecer el mundo, sino reflejarlo en toda su deformidad”²⁴⁷.

Por el contrario, en otras ocasiones su lenguaje puede llegar a las más altas cumbres de la elegancia, sutileza y espiritualidad.

3. Pasión irrefrenable: Aunque es un poeta que propondrá en buena parte de su obra una existencia casi o totalmente ascética, hay en él una incontrollable pasión por el amor espiritual a una mujer o por Dios mismo. Se trata de una sensibilidad tremenda y desbordante. Alonso y Laín afirman que es “una ocasional capacidad afectiva, un hincharse súbito de la expresión, que nos agarra, que nos zarandea, porque detrás de aquellas palabras de hombre del siglo XVII sentimos que bulle de sangre y que quieren reventar ya ira, ya lágrimas”²⁴⁸. En este sentido, resulta coherente que su verbo preferido sea “arder”²⁴⁹. Es característico que en las obras poéticas de Quevedo haya muchas veces un dolor tan tremendo que sobrecoge al lector.

4. La autenticidad de los seres y objetos es el único valor verdadero: Este esencialismo es uno de los motivos centrales de su obra literaria en general, y sobre la base de esta temática, se comprende que en su amarga y apasionada voz poética lo que más le repugna sea todo aquello que perciba sobrepuesto a la **dignidad y hermosura naturales**, dicho de otro modo todo lo que se contraponga a ser sin pujo ni chabacanería²⁵⁰. De ahí que “tiene velada piedad y defiende lo pobre del pueblo”, salvo cuando las personas de esta clase social olvidan su dignidad natural²⁵¹. De ahí que es comprensible que el poeta español sea absolutamente contrario a la Envidia, quizá el mayor problema español para

²⁴⁴ Alonso, Dámaso; Laín Entralgo, Pedro; “Expresión y talante poético” En Rico, Francisco (editor). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980. P. 593.

²⁴⁵ García Marruz, Fina. Op. Cit. Pp. 12 – 13.

²⁴⁶ Ibíd. P. 74.

²⁴⁷ Ibíd. Pág. 10.

²⁴⁸ Alonso, Dámaso; Laín Entralgo, Pedro. Op. Cit. P. 595.

²⁴⁹ García Marruz, Fina. Op. Cit. P. 8.

²⁵⁰ Op. Cit. Cit. P. 24.

²⁵¹ Ibíd. P. 27.

él, que significa “querer ser lo que no se es”²⁵². En esta defensa de lo auténtico se vuelve se debe entender su “misoginia”, ya que a las mujeres les exigía más que a los hombres y esto tiene algo de encubierto homenaje²⁵³. La mujer es en esencia un ser superior, como postula en su lírica amorosa. Por esto que “la falsedad de la mujer lo hiere más que la del hombre porque en más alta estima la tiene”²⁵⁴.

5. Anhelos por lo metafísico: Esta otra tendencia del barroco español, fuertemente influenciada por la Contrarreforma, es fundamental en la obra poética de Quevedo. Es un anhelo por algo más allá de lo corporal, una inclinación al espíritu, que se da principalmente por los siguientes motivos:

- **Catolicismo ferviente:** Aunque para el grueso de las personas Don Francisco sea un transgresor de la moral, es un católico ortodoxo. Defiende una forma de vida ascética, que si bien en un comienzo se permite algunos limitados placeres, luego cuando va envejeciendo se torna más férreo y propone un retiro absoluto de la vida mundanal. Sin duda, que la influencia de fray Luis de León es crucial en este aspecto. Su objetivo es alcanzar la vida eterna y para esto es necesaria la purificación del ser humano para volverse nada más que espíritu.
- **Neostoicismo:** Alonso afirma que “Quevedo está en una línea de pensamiento estoico (entiéndase: en lo moral), largamente fecundada en las letras españolas. Esta es la dimensión fundamental de su pensamiento, porque de ella sale una actitud ética frente a la realidad del mundo”²⁵⁵. Se trata de una tendencia filosófica en que sus principales exponentes eran Séneca, Epicteto, Marco Aurelio, entre otros²⁵⁶.
- Los grandes tormentos de su vida es probable que hayan hecho que Don Francisco llegue a esta tendencia filosófica²⁵⁷. No obstante, como es una adaptación de un modo de pensar nacido en la Antigüedad Clásica, se le denomina neostoicismo. Son tres los puntos fundamentales del pensamiento neostoicista de Quevedo: **“conocimiento de sí mismo, desengaño respecto a las cosas que no pertenecen al dominio del hombre, y pensamiento profundo e intenso, por no decir obsesivo, referido a la muerte”**²⁵⁸. Estos tres factores se explican de la siguiente manera: “Según Quevedo gracias al conocimiento de sí mismo el hombre puede llegar al conocimiento del mundo y de Dios, y puede alcanzar esta tranquilidad y esa paz del alma que en la doctrina de los estoicos es el objeto supremo al cual tienden todos los esfuerzos humanos. Al igual que los estoicos, Quevedo confía en la razón del hombre como medio para aspirar a ese objetivo. La razón humana es la que debe conducir al hombre al verdadero conocimiento de las cosas. La razón que es la única capaz de desenmascarar las falsas “opiniones” que, siempre según la doctrina estoica, suscitan y provocan las “pasiones” que turban el alma y le impiden hallar la tranquilidad. Por un juicio ejercido sobre el verdadero valor de las cosas, el entendimiento humano llega a reconocer la fragilidad y la nada de los anhelos y de los temores, y consigue dominar sus pasiones, la concupiscencia, la codicia, la ambición, la cólera, el miedo e incluso la angustia de la muerte. El desengaño estoico, tal como lo concibe Quevedo, consiste, pues en un acto de desilusión respecto a las apariencias engañosas de las cosas y respecto a las pasiones

²⁵² Ibíd. P. 30.

²⁵³ Ibíd. P. 31.

²⁵⁴ Ídem.

injustificadas²⁵⁹. Esta tendencia es progresivamente acercada al catolicismo del poeta español.

· **Idealismo:** Se expresa en una búsqueda de modelos de perfección para los gobernantes (de ahí la nostalgia por el ya pasado esplendor de España en el Renacimiento) y su concepto de amor, que atraviesa toda su poesía. Alonso describe lo que Quevedo comprende como amor con las siguientes características: no pretende posesión del otro, no lo insta lo material, sino que lo espiritual y lo corporal es solo una escala para ascender al alma, lo único eterno²⁶⁰. En este mismo sentido, Sobejano, Blanco Aguinaga y Lázaro Carreter sostienen que “es un amor que posterga los deseos y solo atiende a amar, una atracción hacia la hermosura que eleva a virtudes y heroicas perfecciones²⁶¹. Las musas que inspiran este sublime sentimiento en la lírica de Quevedo son: Laura, Aminta, Amarili, Flora, Floralba, Manuela, Floris y, la más importante, Lisi, pseudónimo para una mujer imposible de alcanzar para Quevedo.

CAPÍTULO 3: ANÁLISIS DEL TRATAMIENTO DE LA CORPORALIDAD EN UN CONJUNTO DE SONETOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO

En este apartado se intentará dilucidar cuál o cuáles son las visiones respecto de la corporalidad que hay en los sonetos de Francisco de Quevedo, y como estas perspectivas son una profunda lectura de la España del siglo XVII.

Se ha establecido anteriormente que el examen de estos poemas será de carácter ecléctico, y por lo tanto, según los rasgos particulares de cada uno de éstos se utilizarán los instrumentos y planteamientos ya dados a conocer en el marco teórico. También estos textos líricos se relacionarán al contexto histórico, descrito en el capítulo anterior.

Comenzaremos con los sonetos calificados como satíricos-burlescos, para luego llegar a los amorosos y morales. Este es el orden que nos parece más pertinente y el que nos entregará mejores frutos, dada la pluralidad de visiones y tratamientos sobre el cuerpo humano que se manifiesta en esta lírica.

Los poemas seleccionados son los siguientes y se indagarán en este orden:

1. Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos.
2. Bebe vino precioso con mosquitos dentro.
3. (“Quiero, Gutiérrez, que no quiero”).
4. Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas.
5. Otro. (“Que tiene ojo de culo es evidente.”)
6. Procura cebar a la codicia con los tesoros de Lisi.
7. Amor constante más allá de la muerte.
8. Conveniencias de no usar los ojos, los oídos y la lengua.
9. Amor que, sin detenerse en el efecto sensitivo, pasa al intelectual.
10. Salmo XVIII

1. Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos

“ Mejor me sabe en un cantón la sopa, y el tinto con la mosca y la zurrapa, que al rico, que se engulle todo el mapa, muchos años de vino en ancha copa.

Bendita fue de Dios la poca ropa, que no carga los hombros y los tapa; más quiero menos sastrero que más capa: que hay ladrones de seda, no de estopa.

Llenar, no enriquecer, quiero la tripa; lo caro trueco a lo que bien me sepa: somos Píramo y Tisbe, yo y mi pipa.

Más descansa quien mira que quien trepa; regüeldo yo cuando el dichoso hipa, él asido a Fortuna, yo a la cepa²⁶² ”.

Este conocido poema ya en su título contiene una contraposición de estados socioeconómicos: pobreza y riqueza. El hablante lírico considera mejor la miseria que la opulencia, porque en ella goza de serenidad. Por el contrario, la vida de los poderosos tiene como rasgo central la “inquietud” (es decir, la preocupación o falta de tranquilidad) y que es calificada con el adjetivo “magnífica”, lo cual significa principalmente dos cosas: A) la inquietud de los ricos es admirable, llena de majestuosidad y lujo, B) los poderosos padecen una gran preocupación.

En la primera estrofa se encuentra un hablante en primera persona que desarrolla la idea condensada ya en el título, puesto que él prefiere los más pobres bienes materiales, alimento y bebida en este caso, disfrutados como deliciosos manjares:

“Mejor me sabe en un cantón la sopa, y el tinto con la mosca y la zurrapa,” (...)

En estos versos el sujeto lírico prefiere tomar su miserable sopa en la esquina de una calle, y esto tiene una importante connotación: refuerza la idea del mendigo, aquella persona que no posee bienes materiales duraderos, y de hecho, carece del principal de éstos, una casa. Asimismo el hablante prefiere un vino sucio y asqueroso, pues posee una especie de sarro (la zurrapa) y por si fuese poco, contiene moscas, bichos que revolotean en lo sucio como los excrementos y en los cadáveres de animales y personas. Estos insectos, en cierta forma, son como el pueblo: una muchedumbre ruidosa e inacabable, y que tal como el mendigo, viven solo valorando el efímero presente. El sujeto lírico se traga las moscas en el vino, hecho que nos lleva a la festiva idea de la desfronterización, típica del realismo grotesco, donde varios cuerpos se unen (hombre y moscas), mediante el canal que es la boca, que como ya sabemos, se la califica como una zona de lo inferior corporal, porque además el sabor es el sentido que lo guía y no la cabeza (es decir, la razón, lo alto corporal). Postulamos que en esta fusión no hay una dominación del hombre sobre las moscas.

En los siguientes versos, se muestra la contraparte de lo anterior: es lo que el hablante considera inferior a sus placeres, es decir, los deleites del poderoso y que son exhibidos de forma totalmente hiperbólica:

(...) “que al rico, que se engulle todo el mapa, muchos años de vino en ancha copa” (...)

No es de extrañar que el rico beba vino en copa muy ancha y que lo haga desde hace muchos años, referencia temporal que contiene una connotación de perdurabilidad. Sin embargo, llama bastante la atención que el poderoso se coma todo el mapa, alusión indirecta a comerse el mundo. Es decir, tanto es el poder de esta persona que además de gobernar territorios, animales y personas, puede engullirlos, como acto extremo de su dominancia. Aquí hay una fusión de cuerpos, pero no carnavalesca, pues hay una clara jerarquía, propia de lo oficial y de un canon clásico, dibujando a un gobernante monstruoso. Ya se puede entrever una crítica social a tan inmenso poder²⁶³.

²⁶² Quevedo, Francisco de. *Obra poética*. Editada por José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1969-1971. Todos los poemas citados en esta investigación son extraídos de esta monumental colección.

²⁶³ Es posible que en estos versos haya una profunda crítica al desmedido poder del imperio español, dominador de buena parte de Europa y América, aunque ya en decadencia en el siglo XVII.

En la tercera estrofa, se da nuevamente una oposición de formas de vida, pero que gira en torno al vestuario. En los dos primeros versos el hablante abandona la primera persona y usa la tercera persona singular, un modo más indirecto, para arrojar una sentencia que perfectamente se entronca a unos de los puntos centrales del pensamiento estoicista: el abandono de los bienes materiales²⁶⁴:

(...) **“Bendita fue de Dios la poca ropa, que no carga los hombros y los tapa;”**
(...)

El sujeto lírico justifica y ennoblece su forma de vida, la mendicidad, puesto que está bendecida por Dios, que aparece aquí como sustantivo propio, mostrando, en consecuencia, que este hablante es creyente. La deidad cristiana beneficia a este hombre pobre, pero no dice lo mismo respecto del rico. Entonces, el mendigo se enorgullece de su miserable ropa, porque no le pesa. Está contento de andar ligero por la vida. Su situación es totalmente opuesta a la del poderoso, cuya forma de existencia es rechazada en los siguientes dos versos:

(...) **“más quiero menos sastré que más capa: que hay ladrones de seda, no de estopa.”** (...)

El hablante prefiere más bien la capa, una ropa sencilla, y no quiere cerca a aquel personaje, tan mal visto por Quevedo, que es el sastré, un aprovechador, casi un ladrón. El pobre además parece no necesitar de nadie más que de sí mismo.

En el siguiente verso se esclarece una de las principales razones de la inquietud del poderoso: tener tantos lujos, además de generar un peso en el cuerpo (que es una crítica a la artificiosidad), produce la ambición y el riesgo de ser acosado por los ladrones. Por ende, tener estos bienes origina la posibilidad cierta de perderlos, así, se expresa que la riqueza es inestable. Entonces, este pobre mal vestido apenas con los desechos de la seda, la estopa, no tiene de que preocuparse.

La siguiente estrofa, se vuelve a centrar en la alimentación y la bebida, por lo tanto, en lo bajo corporal. Sin embargo, el carácter carnavalesco de estos versos es cuestionable, ya que no se desea la abundancia del banquete, propia de esta festividad estudiada por Bajtin:

(...) **“Llenar, no enriquecer, quiero la tripa;”** (...)

Si bien en este verso hay comicidad y se alude a la tripa, órgano central para lo inferior corporal, pues es sinécdoque del vientre, zona de unión y alegría, hay un rechazo al exceso de alimentos y bebida. El hablante solo quiere alimentarse, y no “reventarse” con comida.

En el siguiente verso se fortalece la idea anterior:

(...) **“lo caro trueco a lo que bien me sepa”.** (...)

Aun cuando este mendigo considera a lo inferior corporal (boca y vientre) lo más importante, prefiere la calidad de la comida y la bebida (dentro de sus posibilidades económicas) frente a la cantidad desmesurada de éstas. El carácter carnavalesco de estos dos últimos versos es bastante limitado.

En el tercer verso se presenta otra muestra notable de humor:

(...) **“somos Píramo y Tisbe yo y mi pipa.”** (...)

Esta metáfora bimembre es claramente una jocosa degradación, digna del realismo grotesco, de un mito de la antigüedad clásica: el irrefrenable pero ideal y también funesto

²⁶⁴ Vaíllo, Carlos; “El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo” en Schwarz, Lía; *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*; en la página Web del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/default.htm

romance del príncipe Píramo y la doncella Tisbe. Aquí esta relación amorosa es comparada al intenso (y quizás fatal) amor del hablante con su pipa (ese tonel o candiota que sirve para transportar o guardar licores), es decir, es un enamorado del vino.

En la última estrofa, también formada por claros contrastes, se presenta primero en tercera persona una sentencia:

(...) **“Más descansa quien mira que quien trepa;”** (...)

Entonces, este pobre, quién solo se dedica al sosiego y a saciar sus apetitos menores, descansa y su posición frente a la vida es contemplativa, por el contrario, el rico, siempre ambicioso de poseer más y más riquezas, no reposa, esto es, goza mucho menos de la vida que el mendigo. El poderoso es un “trepador” y debe cuidar sus bienes para que nadie se los quite.

El penúltimo verso del poema presenta una oposición muy asentada en la corporalidad:

(...) **“regüeldo yo cuando el dichoso hipa,”** (...)

Se establece entonces que el pobre eructa, vale decir, manifiesta corporalmente su satisfacción luego de que ha ingerido comida y bebida sabrosas, pero no en exceso. Por el contrario, el poderoso ha comido y bebido tan abundantemente a tal punto que le da hipo, esto es, se ha enfermado. Además, este segundo fenómeno corporal señala que la persona ha consumido demasiado rápido los alimentos, en este caso, porque no quiere que le hurten nada. En este sentido, hay una profunda crítica a la desmesura, ya que se establece que no produce el mayor placer y aún más, puede dañar la salud de las personas y evidencia un alto grado de descontrol en las personas.

Ninguno de estas dos personas, representantes de diferentes socioeconómicas, es carnavalesca, pues el mendigo no consume alimentos en abundancia, y el rico no comparte su banquete con el pueblo.

En este sentido, el último verso es muy decidor:

(...) **“él asido a Fortuna, yo a la cepa”.** (...)

El poderoso vive bajo el gobierno del caos, la diosa Fortuna, por lo tanto, está asido a lo que no tiene ningún asidero, en consecuencia, un día puede quedarse sin nada. Por otra parte, el vagabundo está arraigado a la cepa, subrayando su gran gusto por la bebida, pero además, este sujeto está vinculado a la naturaleza, a la tierra, a esa raíz que da estabilidad. Además su forma de vida es de buena “cepa” (es de buen origen). Por lo demás, si el pobre se queda sin sus ínfimos bienes, no perderá nada.

En conclusión, encontramos un soneto que nos muestra como Quevedo se sumerge en el mundo más popular, donde goza de su libertad creativa e inventa un hablante lírico que es un mendigo, pero tremendamente jovial e inteligente, como señala Jauralde²⁶⁵, además de transgresor, ya que con todo desparpajo invierte el mundo: coloca al pobre como el gozador de la vida y al rico, como el atribulado. Sin embargo, ya hay aquí un fuerte aire a estoicismo en las ideas de que no hay que tener bienes materiales duraderos, y en la crítica que se hace al descontrol de las pasiones menores (en este caso, comer y beber) que trae la abundancia. A su vez, también hay en este poema ciertos rasgos carnavalescos (de hecho, hay una visión alegre del mundo), aunque limitados, pues en este poema el mendigo bebe y come restringidamente y lo hace solo, no celebra con el pueblo. No hay nadie salvo esas moscas que se ha tragado. Este soneto es una muestra de cómo concretamente se va

²⁶⁵ Jauralde Pou, Pablo; “La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad” en Schwarz, Lía; *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*; en la página Web del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/default.htm

degradando el carnaval en el Barroco²⁶⁶ y como Quevedo se puede servir de las temáticas de lo inferior corporal para hacer una crítica de los males de su época.

Se utiliza un ritmo propio de las alabanzas religiosas, y que es acá degradado al tratar asuntos referidos a lo inferior corporal.

2. Bebe vino precioso con mosquitos dentro

“ Tudescos moscos de los sorbos finos, Caspa de las azumbres más sabrosas, Que porque el fuego tiene mariposas, Queréis que el mosto tenga marivinos.

Aves luquetes, átomos mezquinos, Motas borrachas, pájaras vinosas, Pelusas de los vinos envidiosas, Abejas de la miel de los tocinos,

Liendres de la vendimia, yo os admito En mi gaznate pues tenéis por sogá Al nieto de la vid, licor bendito.

Tomá en el trazo hacia mi nuez la boga, Que bebiéndoos a todos, me desquito Del vino que bebistes y os ahoga”.

Este es uno de los sonetos satíricos más conocidos de Quevedo. En su título ya se nota este tono de encomio en el adjetivo que acompaña a vino, “precioso”, término polisémico, por tanto, se puede comprender que este licor es hermoso, además de significar un alto valor, y contener la idea de que es exquisito. Sin embargo, se produce una violenta antítesis, puesto que este sabroso líquido tiene mosquitos dentro (insectos, que como ya se ha dicho, son expresión de lo más vulgar, coprolático y putrefacto).

La primera estrofa presenta a un hablante enamorado del vino, describiendo el gusto irrefrenable de los moscos por esta bebida y llamándolos de las más diversas maneras mediante metáforas, perífrasis y un neologismo. Quevedo hace gala de sus rasgos conceptistas, luciendo una notable ingenio.

“Tudescos moscos de los sorbos finos, Caspa de las azumbres más sabrosas, Que porque el fuego tiene mariposas, Queréis que el mosto tenga marivinos ”
(...)

En primer lugar, el sujeto lírico afirma que los moscos son tan gordos como los tudescos (alemanes obesos y sibaritas). Esta es una primera alusión a la abundancia. Semejantes insectos gustan de este licor, que es calificado irónicamente de fino.

En el segundo verso encontramos una espectacular perífrasis, que explicada sería la siguiente: los moscos son como la caspa que vive en la superficie de un par de litros de vino. La referencia a la caspa nos lleva a la grasitud, y también, comprendiendo este término como una sinécdoque, a que el vino es una suerte de sucia cabeza de ese mundo o realidad carnavalizada que vive este hablante en su embriaguez.

Los dos últimos versos son de una inmensa creatividad. Indirectamente se refieren que tal como el fuego es atractivo y fatal para las mariposas, el vino tiene ese doble filo para los moscos, porque lo beben con fruición, pero los mata, ya que los ahoga cuando caen en él.

²⁶⁶ Recordemos que Bajtin afirma que el carnaval se da plenamente en la Edad Media y el Renacimiento, pero luego de este último período va perdiendo su carácter universal, y se establece en la literatura

El neologismo “marivinos” es una parodia de una sola palabra (mariposas), y que se forma por condensación de una parte de una palabra (mari-) más otra (vinos)²⁶⁷.

En la segunda estrofa se intensifica aún más el proceso que venía dándose en el poema: denominar de maneras muy ingeniosas e hiperbólicas a estos insectos, acercándose el texto a una alucinada y grotesca loa:

(...) “Aves luquetes, átomos mezquinos, Motas borrachas, pájaras vinosas, Pelusas de los vinos invidiosas, Abejas de la miel de los tocinos, ” (...)

En el primer verso destaca la metáfora “aves luquetes”, que es una degradación, típica por lo demás del realismo grotesco, porque expresa que las moscas (seres que transitan por lo bajo material) son como aves (animales propios de lo alto material), pero son “luquetes”, es decir, son como las rodajas de limón o naranja que se echan al vino para darle mejor sabor, y por lo tanto, se vuelven apetecidas por el bebedor, pues concentran una buena cantidad de esta bebida. Esta es una referencia a que las moscas se vuelven bebida y alimento, tal como en el soneto anterior, aunque en este poema este hecho toma dimensiones mucho más voluptuosas y se prepara camino para la fusión del bebedor con estos insectos. En este mismo verso se expresa que las moscas son tan pequeñas como átomos, y tal es su mezquindad al beber vino que han muerto por este hecho. Por otra parte, la referencia a los átomos expresa que las moscas se asemejan a esta unidad básica, porque por el hecho de que se han posado en todas partes y en ellas todo se mezcla, son un poco la base de todo lo material²⁶⁸.

En el segundo verso vienen otras dos denominaciones metafóricas que refuerzan lo anterior: estos bichos son como motas borrachas, es decir, insectos que el bebedor ya pasado de copas ve como manchas, sin forma clara, y que parecen moverse, producto de todo el alcohol que ha tomado. Además se califica a la moscas de borrachas, viciosas por el vino, lo cual es otra degradación, que se orienta en la misma dirección que la segunda denominación para estos insectos en el mismo verso: las moscas son pájaras vinosas.

En el tercer verso las moscas están como fusionadas al vino, que ya son como la pelusa que naturalmente se encuentra en vinos que han sido guardados hace mucho tiempo.

En el cuarto verso, hay un alarde de creatividad, al comparar dos clases de insectos. En este sentido, se expresa que las moscas son atraídas por el alcohol como las abejas por las flores, y que en vez de la inteligencia y laboriosidad de los insectos de la miel, los insectos que revolotean en el vino son profundamente estúpidos, pues son capaces de morir por saciar irracionalmente sus vicios. La estulticia de las moscas es comparable a la de los seres humanos que se dejan arrastrar por sus pasiones menores. Es una degradación de muy grueso calibre, y muy digna de ese momento tan propio del carnaval denominado el banquete.

Si bien hasta acá hay una constante invocación de las moscas y ,en consecuencia, la figura literaria denominada apóstrofe es bastante reiterada, en la tercera estrofa se vuelve aún más intensa, ya que es una festiva llamada a las moscas a entrar con todo gusto al cuerpo del hablante (este es un caso muy interesante en que el sujeto de la enunciación se fusionará con el sujeto del enunciado):

²⁶⁷ Alarcos, Emilio; “Quevedo y la parodia idiomática” en Schwarz, Lía; *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*; en la página Web del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/default.htm

²⁶⁸ Aunque no lo podemos saber a ciencia cierta, es muy probable que Quevedo esté aludiendo al legendario filósofo Mosco de Sidón, a quién se considera el padre del atomismo, doctrina que afirma que los seres y objetos están formados por pequeños elementos.

(...) “Liendres de la vendimia, yo os admito En mi gaznate pues tenéis por sogá Al nieto de la vid, licor bendito ”. (...)

En el primer verso las moscas son denominadas parásitos que como tales viven del vino, y tal como en el caso de la caspa, aluden nuevamente , sobre la base de una sinécdoque, a que el licor mencionado es la cabeza del mundo del carnaval (puesto que en la cabeza de ciertas personas habitan estos parásitos). En el término “liendre” hay implícita una referencia a la renovación, es el huevo, es lo que va a nacer. En este sentido, la mosca que muere se convierte alegóricamente en un huevo, proceso que apunta a la renovación del mundo. Sin embargo, tal como se puede ver en esta estrofa y todo el poema, este insecto se vuelve un complemento del vino.

De una manera que parodia una invitación elegante, el hablante permite a las moscas la entrada a su gaznate, término no muy poético tal vez para referirse a la garganta.

En el último verso de esta estrofa se califica de bendito a ese licor, hecho que liga al vino con la alegría y que también sería una degradación, pues se establecería que esta sucia bebida es algo santo.

En la última estrofa continúa la invocación a las moscas, pero con un tono algo distinto:

(...) “Tomá en el trazo hacia mi nuez la boga, Que bebiéndoos a todos, me desquito Del vino que bebistes y os ahoga”.

En el primer verso el hablante dibuja un ambiente incluso épico, aunque degradado, donde las moscas navegan por un mar que es el vino hacia los infiernos corporales del sujeto lírico. Asimismo se utiliza el coloquialismo “Tomá”, en vez de la expresión culta que es “Tomad”, acercado al poema al ambiente popular.

En los dos últimos versos se produce una suerte de venganza contra el vino, que es por supuesto una gran ironía, y se destaca nuevamente el doble filo del vino para las moscas: les da alegría y muerte. En este sentido, hay que señalar que estos insectos al vivir de los excrementos y cadáveres, ya se habían comido en parte a los seres humanos, y es ahora un hombre quien se las come a ellas, y en este acto, se devora indirectamente a otros seres humanos. De esta forma se engulle a “todos”, incluso a sí mismo, vale decir, se produce una autofagia. En la teoría de Bajtin, esto significaría que hay aquí una renovación humana y de los insectos por medio de la alegría del vino.

En conclusión, este soneto muestra una visión del cuerpo y lo material muy carnavalesca, pero con la misma limitación que en el poema anterior: el hablante bebe solo. Se tiende a lo inferior corporal en el acto de beber como lo fundamental en la vida de este hablante. El pensamiento estoicista no se presenta de forma directa en este soneto, sin embargo, hay una censura a la estupidez (ocasionada por las bajas pasiones), propia de esta corriente filosófica.

Hay que señalar que en el hablante lírico de este poema hay una serie de alucinaciones producto de la ingesta de vino, o bien un proceso de reflexión que justifica el acto de tragarse moscas en un vino sucio. Este procedimiento se entronca con el carnaval, ya que esta festividad tenía como función presentar una visión distinta de la realidad, y de esta forma, establecer; aunque fuese por un momento un conocimiento más libre de la naturaleza, en este caso, de todo un ciclo de vida.

Por último, se da en este texto un temple de ánimo de reflexiva alabanza y un ritmo falsamente solemne que de nueva degrada la forma clásica del soneto.

3. “Quiero gozar, Guitérrez; que no quiero...”

“Quiero gozar, Guitérrez; que no quiero tener gusto mental tarde y mañana; primor quiero atisbar, y no ventana, y asistir al placer, y no al cochero. Hacérselo es mejor que no terrero; más me agrada de balde que galana; por una sierpe dejaré a Diana, si el dármele es a gotas sin dinero. No pido calidades ni linajes; que no es mi pija libro del becerro, ni muda el coño, por el don visajes. Puta sin daca, es gusto sin cencerro, que al no pagar, los necios, los salvajes, siendo paloma le llamaron perro”.

En este soneto sin título se observa de manera bastante directa el goce por lo carnal y en este sentido, se incorpora el lenguaje vulgar, o dicho de otro modo, un nivel de habla inculto, en este caso, propio de los bajos fondos. Quevedo, como ya hemos afirmado más arriba, maneja de forma diestra estos registros verbales.

En la primera estrofa el hablante lírico expresa a alguien que llama Gutiérrez (que probablemente es una prostituta), un enorme deseo sexual, que no quiere que se quede únicamente en el plano mental, sino que quiere concretarlo físicamente con una mujer.

“Quiero gozar, Guitérrez; que no quiero tener gusto mental tarde y mañana; primor quiero atisbar, y no ventana, y asistir al placer, y no al cochero.” (...)

En el primer verso la palabra gozar nos lleva inmediatamente al ámbito del placer sexual, propio del mundo del carnaval. La palabra “quiero” expresa la voluntad del hablante de orientarse a este deleite.

Entre el primer y segundo verso se produce un encabalgamiento, completando aquel hecho que el hablante no desea (solo imaginar el acto sexual) y que es claramente un rechazo al amor cortés. Se produce entonces en estos versos una antítesis (el deseo de concretar la relación sexual, se opone al amor espiritual).

En el tercer verso se produce una nueva oposición: el sujeto lírico anhela vislumbrar el primor, alusión a la belleza del cuerpo desnudo de la mujer, y lo que no quiere es solo quedarse desde la ventana mirándola a ésta, como solía hacerlo el galante caballero en la literatura del amor cortés.

En este mismo sentido se encuentra el cuarto verso, un nuevo antagonismo: el hablante quiere “asistir” al placer y no quedarse en el coche (lugar de amores furtivos) ayudando a su conductor (que se podría pensar es una suerte de voyeurista). Se da aquí una silepsis, pues es un interesante juego verbal con la palabra “asistir”: por un lado, significa ayudar; por otro lado, es servir, y por otro, es estar o hallarse presente. La primera acepción se relaciona al trabajo del cochero, mientras que el segundo y tercer significados nos llevan de una forma muy directa al realismo grotesco: el sujeto lírico desea servir y ser parte del goce carnal.

La segunda estrofa alaba al acto sexual, presentándonos a un hablante “ardiente” que persiste en su anhelo carnal por una mujer:

(...) “Hacérselo es mejor que no terrero; más me agrada de balde que galana; por una sierpe dejaré a Diana, si el dármele es a gotas sin dinero.” (...)

En el primer verso el hablante expresa que llevar a cabo el coito, es mejor que “hacer terrero”, es decir, galantear o enamorar a una dama desde la calle o campo delante de su casa. En consecuencia, se origina una nueva degradación del amor cortés.

En el segundo verso el hablante afirma que gusta más de la mujer entera, o sea, de balde, pura corporalidad, que como una elegante y casta dama llena de adornos (“galana”).

Por otra parte, la palabra “balde” es una referencia grotesca a la vagina, que es la zona donde el sujeto se unirá a la mujer y obtendrá el placer que desea.

En el tercer verso hay una degradación que toma en cuenta dos personajes mitológicos: la diosa romana Diana (símbolo de la castidad) y la serpiente (forma del diablo para tentar a la mujer con el pecado original en la religión católica). La interpretación es bastante clara: el sujeto lírico prefiere el goce pecaminoso frente a la pureza.

El cuarto verso alude directamente a la calidad de prostituta de esta mujer deseada, y que gozaría más de ella si no le tuviese que pagar.

En la cuarta estrofa la denostación continúa de forma más intensa, y se utilizan palabras, que lisa y llanamente, son groserías para denominar los genitales.

(...) “No pido calidades ni linajes; que no es mi pija libro del becerro, ni muda el coño, por el don visajes.” (...)

En el primer verso el hablante señala, respecto de su deseo sexual, que no es necesario para gozar una dama elegante ni hermosa, sino que cualquier mujer, por más vulgar y poco agraciada que sea, le sirve para estos fines.

En el segundo verso el sujeto lírico expresa que su pene no es para nada un objeto sagrado (pues no es libro de becerro, vale decir, el texto en que algunas comunidades religiosas tienen asentadas sus pertenencias). Hay una total carnavalización, y el realismo grotesco se da de forma cabal, remarcado por la palabra “pija”, término vulgar que es propio de esta realidad.

El tercer verso completa este cuadro, ya que ahora expresa que la vagina no cambia su grotesco gesto o forma (cavidad donde se unen los cuerpos), por más altas virtudes que tenga la mujer. En consecuencia, es un órgano de lo inferior corporal, y que se hace más baja aún con la grosera palabra “coño”.

En la cuarta estrofa hay una nueva degradación de estas mujeres y otra vez se expresa que se goza más a la prostituta cuando no se le paga.

(...) “Putá sin daca, es gusto sin cencerro, que al no pagar, los necios, los salvajes, siendo paloma le llamaron perro”.

En los últimos versos hay que señalar que el hablante afirma que a esta mujer promiscua cuando no exige una retribución económica por la relación carnal la llaman perro (o perra), pero que él, con toda ironía, piensa que deberían llamarle “paloma”. Por supuesto, el hecho de denominar paloma (símbolo de pureza) a una prostituta es una enorme denostación, una tajante carnavalización, que sin embargo, esconde una crítica a las mujeres más descarriadas. Por otra parte, en el lenguaje rufianesco de la época el término “perro” se relaciona a “dar perro muerto”, que según Arellano significa “irse con una prostituta y no pagarle”²⁶⁹

En síntesis, es un poema profundamente carnavalesco, sin embargo, lo inferior corporal pierde cierta fuerza porque los genitales no son aludidos como una fuerza procreadora, sino solo como fuente de placer, y además, el soneto da a conocer el momento anterior a la unión carnal. En este sentido, se establece que hay acá una parodia del amor platónico (fuertemente cristianizado), que con tanta pasión Quevedo defenderá en otros poemas, como veremos más adelante.

Finalmente hay que considerar que hay un temple de ánimo de “calentura” por una prostituta, y un ritmo en que la rima consonante perfecta contrasta la grosería formal y de

²⁶⁹ Arellano Ayuso, Ignacio. Op. Cit. Pág. 53.

contenido de este poema, provocando entonces nuevamente una profunda degradación de esta forma lírica llamada soneto.

4. Otro (“Que tiene ojo de culo es evidente, ”)

“Que tiene ojo de culo es evidente, y manajo de llaves, tu sol rojo, y que tiene por niña en aquel ojo atezado mojóñ duro y caliente. Tendrá legañas necesariamente la pestaña erizada como abrojo, y guiñará, con lo amarillo y flojo, todas las veces que a pujar se siente. ¿Tendrá mejor metal de voz su pedo que el de la mal vestida mallorquina? Ni lo quiero probar ni lo concedo. Su mierda es mierda, y su orina, orina; sólo que ésta es verdad, y esotra, enredo, y estánme encareciendo la letrina”.

Este es uno de los poemas groseros más célebres de Quevedo, y hasta el día de hoy podría escandalizar a ciertos lectores.

En la primera estrofa el hablante lírico hace una carnavalesca e ingeniosa comparación entre dos partes del cuerpo humano:

“Que tiene ojo de culo es evidente, y manajo de llaves, tu sol rojo, y que tiene por niña en aquel ojo atezado mojóñ duro y caliente.” (...)

Quevedo hace gala del conceptismo, pues utiliza notables metáforas y comparaciones que se suceden de forma tan vertiginosa que dejan sorprendido y con ataque de risa al lector de mente abierta. En palabras más detalladas, el hablante asemeja al ano con el ojo. En consecuencia, el órgano ocular es degradado ya que es trasladado desde lo alto corporal (la cabeza, el rostro) a lo bajo corporal (el trasero).

En segundo lugar, el orificio anal es comparado a un manajo de llaves puesto que las líneas arrugadas de piel que giran en torno a éste se parecen a estos objetos reunidos. Semejante analogía trae además una posible connotación: el trasero es una forma de abrir la puerta a un mundo nuevo y festivo.

En tercer lugar, se asemeja a esta zona del cuerpo con un sol rojo, dada su forma circular y su color. El rojo es un matiz propio de las pasiones y el hecho de que sea el sol nos lleva a que es el centro, el eje, en torno al cual todo lo demás gira²⁷⁰. Este astro es profundamente degradado.

En cuarto lugar, se sigue completando la semejanza entre la ya mencionada cavidad corporal y el ojo, pues tiene como iris a un excremento negro, duro y caliente. En la adjetivación de esta porción de heces hay una referencia al falo en erección, hecho que ya había sido establecido, por Bajtin: el excremento penetra la tierra y hace nacer lo vegetal ; el pene se introduce en la vagina y da origen a la vida humana. El trasero que se describe acá está defecando, por lo tanto, está en ese momento de comunión con lo material, que es esencial para el carnaval y el realismo grotesco.

La segunda estrofa prosigue con esta degradación del ojo y con esta ascensión del ano a un plano totalmente visible:

²⁷⁰ Es posible que hubiese una referencia grotesca a la teoría de Copérnico, que sin duda, Quevedo, como hombre docto, ha de haber conocido.

(...) “Tendrá legañas necesariamente la pestaña erizada como abrojo, y guiñará, con lo amarillo y flojo, todas las veces que a pujar se siente.” (...)

El ano, además de todo lo ya descrito, también se parece al ojo porque tiene tal como éste una materia innoble, la legaña, que acá se vuelven aún más innoble, ya que en lo bajo corporal esto corresponde a los restos de excrementos que han quedado. Asimismo, esta zona de lo inferior posee pestañas, que, en este caso, son los pelos que naturalmente se encuentran cerca del ano. Por ende, la pestaña, tan típica de la elegante y refinada coquetería femenina de la poesía amorosa se vuelve un conjunto de vellos del culo, siendo degradada totalmente. Aún más ésta también guiña, es decir, se mueve cuando el ser humano va a defecar.

La tercera estrofa se vuelve una valoración del orificio anal en cuanto a algunas de sus características.

(...) “¿Tendrá mejor metal de voz su pedo que el de la mal vestida mallorquina? Ni lo quiero probar ni lo concedo.” (...)

El hablante pregunta si tiene mejor timbre de voz el sonido típico del trasero, el pedo, o la melodiosa voz de una mujer, que a su vez simboliza al ojo. El sujeto lírico afirma que suena mejor el pedo, lo cual es una tremenda degradación y que puede apuntar a una renovación del mundo a través de la alegría²⁷¹.

La cuarta estrofa complementa la respuesta a la pregunta, y se transforma en una positiva valoración del ano.

(...) “Su mierda es mierda, y su orina, orina; sólo que ésta es verdad, y esotra, enredo, y estánme encareciendo la letrina”.

El primer verso es mucho más que una tautología, ya que al afirmar que los excrementos y las orinas son eso y nada más, en primer lugar, se aprecia la autenticidad de estas excrecencias, es decir, son materia natural y no artificial; en segundo lugar, ya que son materia, son fuente de renovación para la vida. Esta valoración se basa en la analogía que atraviesa todo el poema: el ano se parece al ojo, y en este cotejo, se concluye que son mejores los desechos de trasero (porque son “verdad”), frente a los desechos del ojo, que son calificados de enredo, término que nos lleva a dos acepciones muy significativas en este caso: enredo, en primer lugar, es engaño, mentira que ocasiona disturbios, disensiones y pleitos, y en segundo lugar, también se comprende, coloquialmente, como amancebamiento (esto es, trato sexual habitual entre hombre y mujer no casados entre sí). En resumen, el ojo es el origen de todos los conflictos derivados de un imprudente amor hacia una mujer y que llevan al pecado carnal.

El último verso remarca el aprecio a lo auténtico, porque se afirma que la “mierda” y la “orina” hacen más valioso el baño (o letrina), lugar donde se expelen estas materias.

En conclusión, nos encontramos con un poema con varios rasgos carnalescos, propio del realismo grotesco, a causa de la inversión física, expresada en la degradación de lo alto corporal (simbolizado por el ojo), a la par de una reivindicación de lo bajo corporal, debida a su poder de alegre renovación del mundo, pero más que esto, esta defensa del ano tiene que ver con uno de los temas principales de Quevedo: la única dignidad verdadera la da la autenticidad. Efectivamente, el culo es grosero, pero no miente respecto de lo que

²⁷¹ El aspecto renovador del pedo es un tema solo insinuado en este poema y que es desarrollado de forma más clara por el autor en “La voz del ojo, que llamamos pedo, (ruiseñor de los putos), detenida, da muerte a la salud más presumida, y el propio Preste Juan le tiene miedo. Mas pronunciada con el labio acedo y con pujo sonoro despedida, con pullas y con risa da la vida, y con puf y con asco, siendo quedo (...)”

es. Para Don Francisco, lo que pierde al hombre está en lo alto corporal, pues ahí están las voluntades y decisiones. Los placeres carnales proceden no del hecho de tener trasero, sino de perder la cabeza. En lo inferior corporal no hay falsedades. En consecuencia, esta grosería sirve para una crítica de esta sociedad tan descarriada y dada a las apariencias, donde la envidia es uno de los peores males. Asimismo el texto es toda una parodia de la poesía amorosa, siendo crítica de la lírica erótica (ejemplar de esta poesía es el texto analizado anteriormente). En este sentido, más que alegría por lo inferior corporal hay acá un poema sobre el desengaño.

En cuanto a su ritmo encontramos una rima consonante perfecta, anáforas groseras, que degradan aún más a esta forma lírica considerada tan alta, el soneto, y de hecho, con una estructura decidida: El primer cuarteto es una descripción y el segundo, también; los dos tercetos son una valoración de esta zona corporal. Por lo tanto, Quevedo ha creado un poema con forma de trasero, al juntar estrofas que al juntarse parecen las nalgas.

5. Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas

“Sol os llamó mi lengua pecadora, y desmintiome a boca llena el cielo; luz os dije que dábades al suelo, y opúsose un candil, que alumbra y llora.

Tan creído tuviste ser aurora, que amanecer quisiste con desvelo; en vos llamé rubí lo que mi abuelo llamara labio y jeta comedora.

Codicia os puse de vender los dientes, diciendo que eran perlas; por ser bellos, llamé los rizos minas de oro ardientes.

Pero si fueran oro los cabellos, calvo su casco fuera, y, diligentes, mis dedos los pelaran por vendillos”.

Este es un soneto burlesco que, fundamentalmente, parodia la descripción física ideal de las mujeres en la poesía amorosa renacentista, en especial, en la corriente petrarquista.

El título expresa que es peligroso alabar la belleza de ciertas mujeres que son calificadas de tontas. Entonces, nos encontramos nuevamente con una denostación de una parte del género femenino.

En la primera estrofa el hablante lírico expresa su desengaño ante al acto de haber divinizado la hermosura de las mujeres y como la realidad material le demostró la falsedad de su sacralización.

“Sol os llamó mi lengua pecadora, y desmintiome a boca llena el cielo; luz os dije que dábades al suelo, y opúsose un candil, que alumbra y llora.” (...)

El sujeto lírico afirma en el primer verso haber llamado sol a la mujer hermosa, recurriendo de esa manera a una metáfora bastante común en la poesía amorosa. En consecuencia, ya hay acá una referencia del propio Quevedo a su poesía amorosa de juventud, que el denomina en este poema “mi lengua pecadora”, lo que nos lleva a un ámbito religioso cristiano que ordena el mundo de este hablante lírico, y en que divinizar la belleza femenina es una blasfemia. El pecado en este caso es pensar que la mujer bella sea el centro del universo, arrebatando su cetro al sol, ya que se conocía la teoría de Copérnico, y dejando de lado al ordenador de este sistema, que es Dios.

El segundo verso muestra como la realidad concreta “desengaña” al sujeto lírico de una manera innegable, pues solo en el cielo concreto está el sol real. En estos versos se crea entonces la contraposición de pecado con respecto del lugar de la virtud. Hay entonces una connotación que se vincula al cristianismo, en el sentido de una vida espiritual.

En el tercer verso el hablante da a conocer otra comparación de la belleza de mujer, que hizo en su pasado, pero que es de menor magnitud respecto de la anterior, y que se comprende gracias al siguiente verso: la mujer es como un candil, porque ilumina al suelo con su belleza. La mujer pasa de haber sido sol a una pequeña lámpara, pero ni siquiera merece ser llamada de esta manera, la grandeza de su hermosura es cada vez más aminorada y es llevada desde el cielo a la tierra, en un claro rebajamiento. En una notable personificación el candil llora de tristeza al ser comparado con la mujer, hecho que lo ofende profundamente. En resumen, el sol y el candil tienen auténtica luz, pero la mujer no la tiene.

La segunda estrofa prosigue con este proceso de desengaño, pero agrega que la mujer se creyó en un lugar sobrehumano, divino, gracias a las comparaciones de los poetas acerca de su belleza.

(...) “Tan creído tuviste ser aurora, que amanecer quisiste con desvelo; en vos llamé rubí lo que mi abuelo llamara labio y jeta comedora”. (...)

En los primeros dos versos se afirma que la mujer se creyó bastante ser aurora (luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del Sol) y por vanidad quería levantarse temprano y no dormir. Es importante que en este segundo cuarteto está denunciada una grave falta de comprensión “literaria” por parte de la mujer: ella podría haber entendido que se parecía al sol, a la aurora y al candil, pero ella pensó que ella misma era el principal astro del sistema solar, la más incipiente luz de la mañana y la pequeña lámpara. De ahí que en el título del poema sea llamada “tonta”, porque cree ser más de lo que efectivamente es.

En los dos últimos versos de esta estrofa el hablante lírico expresa un nuevo desengaño: en su poesía pasada afirmó que la boca de la mujer era como un rubí (metáfora bastante tradicional, donde la semejanza está en el intenso color rojo tanto de la joya como de los labios), pero que esto es falso, ya que esta zona corporal no es más “labio” y hocico que come. La boca es auténticamente algo muy vulgar, donde como ya sabemos el ser humano se vincula con el mundo material. Esta verdad proviene no de un hombre del presente, sino de uno del pasado, abuelo del hablante, quien posee más sentido común que muchos poetas. La traslación de piedra preciosa a boca común, donde se juntan los cuerpos y la naturaleza en los actos de la vida material es profundamente carnavalesca.

La tercera estrofa prosigue con este desenmascaramiento de la mujer y su degradación.

(...) “Codicia os puse de vender los dientes, diciendo que eran perlas; por ser bellos, llamé los rizos minas de oro ardientes”. (...)

Los primeros versos son bastante llamativos porque el sujeto lírico afirma haberse vuelto en su poesía amorosa de antaño, una suerte de mercader, que por ambición (codicia) trató de vender sus dientes como perlas.

Además en esta estrofa el hablante reconoce haber llamado antes minas de oro a sus cabellos. En estas dos últimas comparaciones hay una degradación porque ciertas partes físicas de la mujer son asimiladas a objetos comerciales.

La cuarta estrofa remata este soneto, degradando brutalmente a la mujer:

(...) ***“Pero si fueran oro los cabellos, calvo su casco fuera, y, diligentes, mis dedos los pelaran por vendillos”.***

Si en realidad, como este hablante dijo antes, haciéndose eco de la poesía amorosa petrarquista, el cabello rubio de la mujer hermosa fuera oro, no sería objeto de ninguna devoción religiosa, sino que sería vendido y ella sería una mercancía más en este mundo. En conclusión, la belleza femenina vale bastante menos que el dinero, y no es más que algo auténticamente material y terrenal. Este soneto si bien en cuanto a contenido y forma es una degradación y rebajamiento de la belleza femenina y también del amor cortés, solo es carnavalesco a medias, ya que hay no hay una incitación a una renovación, y lo que está en esencia es una profunda amargura ante el desengaño de esta hermosura, que más una transgresión se relaciona a una crítica del antropocentrismo, donde si bien es aceptado que el Sol es el centro del universo, este descubrimiento es adaptado a la ideología católica, pues quien gobierna este orden es Dios, por ende, es un poema plenamente propio de la corriente contrarreformista.

De todas maneras el ritmo del soneto degrada la forma clásica de este tipo de poema, y se manifiesta un temple de ánimo de irónico y amargo desengaño, más allá de la comicidad que presenta el texto.

6. Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi

“Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!, molestas, codicioso y diligente, por sangrarle las venas al Oriente del más rubio metal, rico y flamante, detente aquí; no pases adelante; hártate de tesoros, brevemente, en donde Lisi peina de su frente hebras sutil en ondas fulminante. Si buscas perlas, más descubre ufana su risa que Colón en el mar de ellas; si grana, a Tiro dan sus labios grana. Si buscan flores, sus mejillas bellas vencen la primavera y la mañana; si cielo y luz, sus ojos son estrellas.”

Este soneto pertenece a un conjunto de poemas titulado *Canta sola a Lisi*, sección que ocupa un lugar central en la lírica de Quevedo, y que surge, en primera instancia, del amor platónico que Don Francisco siente por una mujer que él ha llamado Lisi, dama muy importante en su obra y de la cual ya hemos hablado más arriba. El texto que analizaremos ahora corresponde a la poesía amorosa del autor español, y presenta una visión elevada e idealizada de determinadas partes del cuerpo humano, por lo tanto, se opone al poema anteriormente examinado.

En este soneto se muestra una descripción sublime²⁷² de la cabeza y rostro de Lisi.

En el título de este poema se encuentra que esta mujer es calificada como una persona muy valiosa, y se infiere en relación a la lectura total del soneto que su belleza física es mayor que el oro y todas las piedras preciosas que existen en el mundo terrenal. En consecuencia, este texto se funda sobre la base de una hiperbolización de la hermosura

²⁷² La caracterización elevada de las partes superiores del cuerpo de Lisi se encuentra en muchos poemas amorosos de Quevedo, en especial, en sus sonetos dedicados a este tema, y sobre todo en los que componen *Canta sola a Lisi*, como “Retrato no vulgar de Lisi”, “Ofrece a Lisi la primera que se abrió del año”, “A Lisi cortando flores y rodeada de abejas”, entre otros. La visión que se entrega de la corporalidad femenina en estos múltiples poemas es una sola, y es la que extraemos del soneto que se analiza en este trabajo.

de esta dama. Por otra parte, en este epígrafe se afirma que el hablante desea “cebar” a la codicia, es decir, no a una persona en particular que sea codiciosa, sino que a este anhelo como una suerte de personaje alegórico, o bien como una fuerza natural que, por supuesto, también se encuentra dentro de él. Es de importante atención que la palabra codicia tiene principalmente dos significados: A) Es el afán excesivo de riquezas; B) Corresponde al apetito sensual. Estas dos acepciones deben ser consideradas para el análisis de este texto, pero sobre todo la segunda definición, pues nos lleva directamente al ámbito de la corporalidad. En este sentido, se encuentra el verbo “cebar”, que se puede comprender de dos maneras en este caso: el hablante quiere alimentar, o sea, hacer crecer este deseo, o bien, solo quiere engañarlo (hacerle una trampa a la codicia).

En la primera estrofa el hablante invoca a un navegante y lo caracteriza:

“Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!, molestas, codicioso y diligente, por sangrarle las venas al Oriente del más rubio metal, rico y flamante,” (...)

En los primeros dos versos se muestra claramente un apóstrofe hacia un navegante que es descrito como un individuo deseoso de riquezas materiales y profundamente activo. En esta caracterización se expresa que este hombre podría estar lleno de deseo sexual y que lleva una vida llena de aventuras. Además se afirma que no deja tranquilo al mar, conformado de aguas que tienden a un estado de tranquilidad. El mar simbólicamente puede significar, en este caso, dos cosas: por un lado es la otra vida, después de la terrenal, es decir, la eternidad (y en este sentido, se estaría aludiendo que los placeres carnales pueden hacer perder la eternidad, el paraíso) al ser humano, aunque también acá, en el caso de este hombre de mar, puede referirse a la vida en la tierra, llena de placeres mundanos. De una u otra manera, este navegante no está quieto.

En los versos 3 y 4 continúa el dibujo de los rasgos de este personaje: tal es su ambición que aniquila a un hemisferio del mundo en busca del oro, metal caracterizado como valioso, pero también rubio, adjetivo que nos lleva a la corporalidad, ya que se refiere a un determinado color de cabello, y que suele ser el que poseen las musas de muchos poetas, en especial, del Renacimiento y del Barroco. Asimismo, este preciado elemento es calificado como flamante, lo que puede significar que es resplandeciente o que es algo nuevo.

En la segunda estrofa continúa la invocación de este navegante y comienza a compararse la belleza de Lisi con los mayores tesoros terrenales:

(...) “detente aquí; no pases adelante; hártate de tesoros, brevemente, en donde Lisi peina de su frente hebras sutil en ondas fulminante”. (...)

El primer verso es fundamental, pues aunque parece ser solo una orden del hablante a que este aventurero solo observe a Lisi, es, en realidad, todo un mandato de refrenar los deseos sexuales hacia a esta susodicha mujer, es decir, su belleza es solo para contemplarla, y no para poder disfrutar concretamente de su cuerpo. Si consideramos que este personaje apelado en el texto no es más que un desdoblamiento del sujeto lírico para nombrar indirectamente su apetito carnal, se establece que es una llamada al autocontrol, tan propio del amor platónico.

El segundo verso es una invitación a disfrutar brevemente²⁷³ y de manera únicamente visual de la hermosura de Lisi. Este hablante no es un amante posesivo, sino que quiere

²⁷³ Recordemos que en muchos sonetos de Quevedo se expresa que basta solo con ver una sola ocasión a la amada para quererla siempre. De ahí el título de uno de estos poemas “*Que amor que de una vista se enciende y alimenta la llama*”.

compartir su admiración por su amada con otro hombre, y en este sentido, se enorgullece de controlar sus deseos eróticos, y jamás propasarse con ella.

En los versos 3 y 4 se indica que la zona física que el hablante invita a observar de esta mujer es su cabeza, donde lo primero que se destaca es su cabello, que por su forma ondulada es parecido a las olas del mar. Este hecho tiene importantes connotaciones: su cabeza es como el mar, es entonces, eterna en su belleza, y si lo alabado es esta parte del organismo, lo que se loa y se coloca en el lugar máspreciado es lo alto corporal. En este sentido, se podría pensar que también se alaba lo que simboliza esta cabeza: racionalidad y prudencia.

En la tercera estrofa prosigue la analogía ya establecida, esto es, se expresa que Lisi es más bella que los más apetecidos bienes materiales terrestres:

(...) “Si buscas perlas, más descubre ufana su risa que Colón en el mar de ellas; si grana, a Tiro dan sus labios grana”. (...)

En los dos primeros versos se afirma que los dientes de esta dama son más hermosos que las perlas y que aún más su sonrisa es como un mundo nuevo (en este sentido, la referencia a Cristóbal Colón que en su travesía descubre nuevos territorios).

En el tercer verso se expresa que los labios de esta mujer son más rojos y hermosos que la grana, elemento que se encontraba en el antiguo pueblo de Tiro. Este color tenía una especial connotación de realeza en los pueblos antiguos, y en este sentido, hay que comprenderlo en este soneto. En consecuencia, los labios de Lisi son nobles y llenos de opulencia. Además, al ser comparados con Tiro, hay una cierta alusión a lo pecaminoso, ya que este remoto pueblo de Oriente fue duramente castigado por Dios. De esta manera, pese a lo refrenado que están los ímpetus sexuales en este poema, la descripción de la boca de la amada de este hablante tiene cierta voluptuosidad.

La cuarta estrofa prosigue la comparación ya anteriormente establecida, pero agrega a este cotejo tiempos y espacios mucho más elevados que los ya utilizados.

(...) “Si buscan flores, sus mejillas bellas vencen la primavera y la mañana; si cielo y luz, sus ojos son estrellas.” (...)

En el primer verso ya no se le habla únicamente al navegante, sino que se alude a las personas en general, para afirmar que si buscan flores (símbolo de la belleza más efímera) en Lisi pueden encontrar mayor belleza en su rostro, ya que estas mejillas superan a la parte más temprana del día (la mañana) y a la estación del año donde todo se rejuvenece (la primavera). Estos versos son de una notable importancia, ya que aquí se establece que la hermosura de la cara de esta mujer vence a la juventud, y aún más, derrotan al tiempo.

El último verso, muy en consonancia con lo anterior, expresa que los ojos de la dama son estrellas, lo que nos lleva directamente a lo alto corporal (un rostro celestial). Sin embargo, al ser estrellas son una referencia a la noche, instancia que en que se pierde la racionalidad y priman los instintos.

En consecuencia, encontramos un soneto donde se alaba la belleza del rostro y la cabeza de Lisi, así que se sitúa en lo superior corporal, el canon de un cuerpo único y perfecto, y se plantea que el único goce carnal permitido es la contemplación, por lo tanto, se sitúa en la corriente del amor platónico. Sin embargo, hay voluptuosidad en la caracterización del rostro de esta mujer, en especial, por aquella zona que se liga a lo inferior del cuerpo, la boca. Es necesario detallar en este sentido que los labios y dientes de ésta aluden a tesoros terrenales, elementos que han llevado a la pérdida de la razón por una desmedida codicia. Por otra parte, las otras zonas del rostro descritas (ojos y mejillas), que

son cerradas e individualizadoras, se vinculan a lo más sublime y hacen referencia a lo alto corporal. De todas formas, esta belleza es imperecedera, pero casi intangible. Asimismo hay que decir que Lisi es para el amante el paraíso, y que el amor se vuelve una expedición mental, donde el control de los deseos se vuelve fundamental.

Esta cabeza de la mujer amada trasciende a la muerte, un cuerpo indestructible, pero que al omitir todo lo que está debajo de éste, es censura hacia lo que puede aniquilar al hombre.

Se encuentra en este texto un ritmo que respeta la solemnidad y elegancia típica del soneto, y un temple de ánimo de pura cautivación amorosa.

7. Amor Constante Más Allá De La Muerte

“Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día, y podrá desatar esta alma mía hora, a su afán ansioso lisonjera; Mas no de esotra parte en la ribera dejará la memoria, en donde ardía: nadar sabe mi llama el agua fría, y perder el respeto a ley severa. Alma, a quien todo un dios prisión ha sido, venas, que humor a tanto fuego han dado, médulas, que han gloriosamente ardido, Su cuerpo dejará, no su cuidado; serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado”.

Este soneto, que también forma parte de *Canta sola a Lisi*, es probablemente el más conocido y celebrado de Francisco de Quevedo, y es para muchos una de las más altas cimas literarias en lengua española. En esta investigación solo nos concentraremos en el aspecto de la corporeidad humana, tema que tiene una presencia protagónica en este poema.

El título ya nos sitúa en un asunto que ya se había encontrado en la indagación del soneto anterior: la trascendencia. En este caso se trata no de la trascendencia de la belleza de la amada, sino que de la eternidad del amor.

En la primera estrofa el hablante expresa la certidumbre de la inexorable llegada de su muerte:

“Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día, y podrá desatar esta alma mía hora, a su afán ansioso lisonjera; (...)

En el primer verso el sujeto lírico afirma con calma que sabe muy bien que llegará su muerte, convertida en una sombra y que esto ocurrirá un día blanco. El color blanco hace alusión a la falta de colores y en este sentido a la palidez propia del moribundo.

Los ojos, órganos que ya hemos establecido son tan centrales en los sonetos de este autor, aparecen acá cerrados, por lo tanto, podría pensarse que el amor también se ha acabado, ya que era el canal que sostenía este sentimiento. Pronto sabremos que no es así.

En los versos tercero y cuarto se establece que el alma está anudada al cuerpo y que la muerte, hambrienta de aniquilar, destruye este vínculo.

En la segunda estrofa se afirma que algo permanece después de la muerte: el amor.

(...) “Mas no de esotra parte en la ribera dejará la memoria, en donde ardía: nadar sabe mi llama el agua fría y perder el respeto a ley severa”. (...)

En los dos primeros versos del poema se lleva a cabo una oposición bastante típica en la lírica quevedesca: fuego y llanto. Sobejano, Blanco Aguinaga y Lázaro Carreter afirman que Don Francisco es “sobretudo poeta de fuego”²⁷⁴, y que en este caso la llama son todas aquellas cosas “que dan vida al amante, la vida misma, el puro arder vivir apasionado”²⁷⁵. En primer lugar, el amor es fuego, pero este sentimiento se manifiesta también en el llanto, símbolo predilecto del padecer del amante²⁷⁶. En este poema las lágrimas son tan grandes que se han convertido en una suerte de Estigia, de esta manera, el dolor amoroso conduce al sujeto a su muerte, sin embargo, el amor sobrevive y deja recuerdo suyo en el cuerpo donde surgió.

En los versos tercero y cuarto se da cuenta que el amor se traslada por esa muerte y permanece ardiendo, y, en consecuencia, no respeta la rigurosa ley, tan barroca por lo demás, de que todo se acaba. Es un sentimiento rebelde, transgresor.

En la tercera estrofa se caracteriza aún más lo trascendente que es este amor:

(...) “Alma, a quien todo un dios prisión ha sido, venas, que humor a tanto fuego han dado, médulas, que han gloriosamente ardido,” (...)

El primer verso muestra que el alma ha estado encerrada en un cuerpo que ha sido su dios, pero que no es la divinidad verdadera, ya que este sustantivo no aparece con mayúscula. En este sentido, hay ya una denostación del cuerpo.

En el segundo y tercer verso se da a entender que el amor es un sentimiento tan profundo que ha penetrado hasta en lo más hondo del cuerpo: venas (por donde circula la sangre) y en la sustancia que está dentro de los huesos (las médulas) , y que han dado vida a la existencia misma. Es un amor sublime, ya que ha hecho arder al cuerpo de forma gloriosa.

La cuarta estrofa de forma desafiante, pero tranquila, establece que el amor vence a la muerte:

(...) “Su cuerpo dejará, no su cuidado; serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado”.

El primer verso afirma que el alma puede dejar el cuerpo, pero ésta no deja de amar.

El segundo verso es tremendamente importante, porque acá se expresa que si bien el amor da vida, también destruye al cuerpo. Dicho de otro modo, el cuerpo ha ardido tanto por el amor que se ha quemado y se ha vuelto cenizas. Entonces el amor es también un sentimiento doloroso altamente destructivo. En consecuencia, es preciso aclarar que aunque vencer a la muerte sigue siendo un padecimiento, un sufrimiento eterno²⁷⁷.

El último y célebre verso es la certeza de que este ambiguo sentimiento derrota a la muerte, puesto que en la doctrina cristiana el cuerpo viene de la tierra y vuelve a la tierra, pero el amor permanece. A pesar de esto, no hay que engañarse: este no es un amor de raíz corporal, siempre es algo que va más allá. Ha transitado por el cuerpo, pero lo supera.

²⁷⁴ Sobejano, Gonzalo; Blanco Aguinaga, Carlos; Lázaro Carreter, Fernando. “Cerrar podrá mis ojos ...” y la lírica amorosa” en Rico, Francisco (Ed.) en *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica, 1980. P.604.

²⁷⁵ Ibid. P. 608.

²⁷⁶ Ibid. P. 605.

²⁷⁷ Recordemos el último verso de otro soneto de Quevedo (*Persevera en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer*) muy en consonancia con esta idea: (...) “mi corazón es el reino del espanto”. (...)

En conclusión, encontramos un poema con un solo rasgo carnavalesco: la subversión. El amor se rebela a la muerte, y esta es una transgresión enorme al pensamiento estoicista.

sin embargo, el cuerpo del amante o de la amada, no sobreviven a su final, solo su sentimiento. El cuerpo solo ha sido esta efímera cárcel de un amor siempre elevado.

Por otra parte, lo que es comprendido como inferior corporal (venas, que hacen referencia a la sangre, y médulas, alusiones a los huesos) es vuelto trascendente, pero sin fines paródicos. En cierta forma el cuerpo es elevado por el amor.

Además el hecho de que el amor sobreviva a la muerte establece que el padecimiento es eterno, afirma la superioridad de una pasión, idea que se opone a una doctrina estoicista.

Pese a estos rasgos carnavalescos, acá predomina una visión sublime, propia de un canon clásico, puesto que es un amor espiritual, aunque es un sentimiento altamente destructivo. Es un amor ambivalente. Se remarca, pese a todo, la inferioridad del cuerpo, frente a la grandeza del amor. El único valor del cuerpo es ser canal y guarida transitoria de un perenne amor.

8. Conveniencias de no usar de los ojos, de los oídos, y de la lengua

“Oír, ver y callar, remedio fuera en tiempo que la vista y el oído y la lengua pudieran ser sentido, y no delito que ofender pudiera. Hoy, sordos los remeros con la cera, golfo navegaré que (encanecido de huesos, no de espumas) con bramido sepulta a quien oyó voz lisonjera. Sin ser oído y sin oír, ociosos ojos y orejas, viviré olvidado del ceño de los hombres poderosos. Si es delito saber quién ha pecado, los vicios escudriñen los curiosos: y viva yo ignorante, e ignorado”.

Este soneto corresponde a la lírica moralista del autor español. Es un texto que tiene una visión radicalmente peyorativa de la corporeidad humana.

En el título se rechaza la utilización de tres órganos físicos: dos que se sitúan en lo superior corporal (oídos y ojos), y uno que se relaciona con lo inferior corporal (lengua, un componente fundamental de la boca). Se expresarán en el poema los beneficios de no ocupar estas zonas del cuerpo.

En la primera estrofa se afirma el anhelo por parte del hablante lírico de retornar a un tiempo en que estas tres partes del organismo humano debidamente usadas podrían no hacer mal, pero se considera realmente que son intrínsecamente perversas:

“Oír, ver y callar, remedio fuera En tiempo que la vista y el oído Y la lengua pudieran ser sentido, Y no delito que ofender pudiera”. (...)

En los tres primeros versos el sujeto lírico da a conocer que le gustaría que para vivir solo hiciese falta ocupar dos sentidos físicos (la vista y el oído), que quizás pudieron haber tenido “sentido”, es decir, una razón que justificara su beneficio para la humanidad. Por otra parte, la boca es aludida como instrumento para hablar, pero también se vincula a escribir, por ende, el acto verbal en general es censurado, ya que se prefiere el silencio (concreto y figurado). Entonces, se establece que solo observar, escuchar y callar serían la cura para una enfermedad que se deduce del poema es la intromisión en asuntos de vidas ajenas e

intrigas palaciegas. Sin embargo, la enfermedad se puede extender a todo lo que pueda proporcionar un placer a los seres humanos, es decir, además de la riqueza y el poder social y político que se pueden obtener por un astuto comportamiento en la corte, se trata de los amores, las relaciones carnales, la ingesta de bebida y comida.

Sin duda que en esta aversión a la lengua aparece un Quevedo que efectivamente ganó gracias a su destreza discursiva importantes cargos diplomáticos, pero que por sus ácidas críticas sociales (donde solía atacar la ineptitud hasta del rey y sus favoritos) fue duramente sancionado y hasta estuvo en la cárcel.

El cuarto verso radicaliza la posición estoicista, lejana de la corte y todas las demás tentaciones mundanas, ya que señala que derechamente que para no cometer falta, además de todo lo ya afirmado, no hay que hablar, ver ni escuchar. Asimismo es un verso con una clara crítica social, donde un Quevedo ya viejo y abatido se refiere irónicamente contra esa censura que, ya sabemos, padeció profundamente.

En la segunda estrofa el hablante expresa connotativamente como va a conducir lo poco que le queda de vida y que ya más bien se está preparando para la muerte y la llegada de la otra vida:

(...) “Hoy, sordos los remeros con la cera, golfo navegaré que (encanecido de huesos, no de espumas) con bramido sepulta a quien oyó voz lisonjera”. (...)

En estos versos se encuentra concretamente un sujeto lírico en retiro de la existencia terrenal, pues es un anciano (tiene canas), y en esta última parte de su vida (una vida que ha sido como un viaje por las aguas) ha decidido dejar de escuchar las tentaciones mundanas. En este sentido se cita un episodio de *La odisea*, de Homero. Recordemos que Ulises es advertido por Circe del peligro de escuchar el canto de las sirenas: cualquier hombre que las escuche, va en su búsqueda, deja de ser persona, y muere como un embrutecido animal. Sin embargo, esta diosa le propone al protagonista de esta epopeya que las oiga, pero que antes de pasar cerca de ellas sea atado al mástil de su barco por sus hombres y que ellos se tapen los oídos con cera. De esta forma sobrevivirán a esta aventura. Realmente, en este conocido fragmento se muestra la prudencia de Odiseo, que percibe la música de estas ninfas, pero al estar amarrado, no se extravía, y por lo tanto, conserva su condición humana. En este poema queda al hablante algo de Ulises, pues una parte de él aún podría oír, no obstante, nada más que el sonido desgarrador de un mar tormentoso (el golfo, entendido como una gran porción de mar), que puede ser el ruido de la muerte, el último antes de la total sordera, y que sepultará todos los deseos terrenales que se percibían auditivamente (palabras amorosas, y también las alabanzas literarias, cortesanas, políticas y personales, de ahí que se use el término “lisonja”) y todos lo demás anhelos de este mundo.

Por otra parte, este bramido del mar, podría ser también la eternidad.

En la tercera estrofa el hablante continúa precisando como será su estoica vejez:

(...) “Sin ser oído y sin oír, ociosos ojos y orejas, viviré olvidado del ceño de los hombres poderosos”. (...)

En los dos primeros versos el sujeto lírico muestra que quiere pasar desapercibido por la vida. De esta manera, se comprende la sordera y la ceguera. Quiere que ya sus ojos y sus oídos no sirvan de nada, sean innecesarios para la existencia que quiere llevar. Si su vida es de esta manera, ya no será amenazado por los poderosos. La crítica social es de nuevo evidente, y reafirma un alejamiento definitivo de este sistema corrupto, de esta España en franca decadencia social, económica y política, donde los reyes no gobiernan, tienen sus favoritos y se preocupan de gozar de los más exquisitos placeres corporales y materiales, pero que cuando se ven ofendidos, castigan duramente a sus agresores.

Por otra parte, vinculando este poema a lo que hemos ya descrito en la lírica amorosa de Don Francisco, el abandonar la percepción visual significa dejar el único sentido que le daba un placer carnal, ya que su único goce era contemplar a la amada.

La cuarta estrofa señala aún más este alejamiento de la vida mundanal:

(...) Si es delito saber quién ha pecado, los vicios escudriñen los curiosos: y viva yo ignorante, e ignorado". (...)

En los dos primeros versos el hablante expresa que prefiere ni siquiera percibir los pecados de los otros para no mancharse, ya que hasta la curiosidad es negativa. Otra vez es intensamente criticada la intromisión en las vidas ajenas y las intrigas de todo tipo, y se comprende además, desde una perspectiva moral, como cortar todos los lazos con la humanidad, vale decir, anular toda relación entre su cuerpo y otros, y de hecho, anular todos los sentidos de su propio cuerpo.

El último verso subraya lo anterior: no saber más del mundo ni que el mundo sepa de él.

En conclusión, se trata de un soneto que radicaliza una posición estoicista frente a la vida y al cuerpo: el ser humano para llevar una existencia correcta debe alejarse de la existencia terrenal. Este alejamiento muestra una profunda crítica social, pues muestra que el mundo (probablemente se alude de manera fundamental a España) que rodea al hablante está profundamente degradado ética, moral y espiritualmente, a causa del uso de cuerpo en general, y en especial de tres zonas. Se deduce que lo inferior corporal es pernicioso para la humanidad (en este sentido, se censura la boca), pero es aún más perjudicial lo alto corporal, pues es allí donde voluntariamente el hombre se comienza extraviar (de la contemplación de la amada proviene el deseo que luego se concretizará en pecado, de las palabras lisonjeras y mentirosas proceden luego la corrupción y las injusticias en las actividades políticas). Si bien, ya habíamos visto una valoración negativa del ojo en otro soneto, este texto se centra más bien en negativa apreciación del oído (que percibe el canto de las sirenas).

En las categorías de Bajtin este soneto se enmarca en una visión completamente seria de la realidad, afín con un canon clásico del cuerpo, ya que se propone un organismo totalmente unitario, cerrado en sí mismo y sin comunicación con los demás. Es un sujeto que está borrando toda zona de contacto y que trata de convertirse en puro espíritu en su rechazo contra un mundo absolutamente degenerado. En este sentido el cuerpo es profundamente denostado, y ni siquiera el amor lo puede salvar, porque este sentimiento es negado (ya no hay ojo) como todas las demás pasiones, salvo la pasión (incluso masoquista) de purificarse.

9. Amor que, sin detenerse en el efecto sensitivo, pasa al intelectual

“Mandome, ¡ay Fabio!, que la amase Flora y que no la quisiese; y mi cuidado, obediente y confuso y mancillado, sin desealarla, su belleza adora. Lo que el humano afecto siente y llora, goza el entendimiento, amartelado del espíritu eterno, encarcelado en el claustro mortal que le atesora. Amar es conocer virtud ardiente; querer es voluntad interesada, grosera y descortés

caducamente. El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada; de Dios procede a eternidad la mente: eterno amante soy de terna amada”.

Este conocido soneto, que también corresponde a la lírica amorosa de este escritor, tiene una inmensa importancia para el tema que estamos estudiando.

El título de este poema señala que existen dos formas de amor, el sensitivo y el intelectual, pero establece que el texto se centrará en caracterizar este sentimiento en su vertiente más sublime. Además se deduce que el amor inevitablemente surge de un deseo físico, pero a fin de llegar a su plenitud se eleva hasta convertirse en algo espiritual.

La primera estrofa muestra que el hablante le confiesa a alguien cómo surgió y cómo es su gran amor por Flora:

“Mandome, ¡ay Fabio!, que la amase Flora y que no la quisiese; y mi cuidado, obediente y confuso y mancillado, sin desearla, su belleza adora”. (...)

En el primer verso se establece que el sujeto lírico conversa con un hombre llamado Fabio, quién es, en este caso, confesor de este enamorado y quejoso hablante. Asimismo en este verso el amor se comprende como una obligación dictada por la amada, es decir, está aquí presente el amor cortés donde la superioridad total es encarnada por la mujer. Sin embargo, ella es más que una mujer particular, pues es la diosa Flora, quien gobierna las flores y vegetación, y es símbolo de la hermosura de la naturaleza. Ya se ha dicho que en el barroco la flor es una típica representación de lo pasajero, y el jardín simboliza este espacio donde se unen vida y muerte. En este poema no se alaba a una mujer específica o al género femenino, sino que al sentimiento que ella provoca.

El segundo verso expresa que es digna de Flora un sentimiento más alto que el “querer”.

En el segundo y tercer verso, por medio de un encabalgamiento, se expresa que el hablante tiene un gran preocupación por este amor, que es calificado primero como obediente (ya que se deja llevar por el mandato de Flora), luego como confuso (porque se le presenta al sujeto lírico en dos vertientes: física y espiritual), y finalmente como mancillada (pues al comenzar como algo corporal se vuelve una mancha para el espíritu).

El cuarto verso da a conocer que el hablante ama a la mujer, pero no siente un deseo corporal por ella.

En síntesis, esta primera estrofa muestra que el más elevado amor es el platónico, ese es el sentimiento que ha cultivado para Flora, y no un deseo carnal que sería la primera y más primitiva manifestación del amor.

La segunda estrofa sigue caracterizando este amor platónico, que es comparado al amor corporal:

(...) “Lo que el humano afecto siente y llora, goza el entendimiento, amartelado del espíritu eterno, encarcelado en el claustro mortal que le atesora”. (...)

El amor corporal es algo concretamente sensible para el ser humano, por lo tanto, se expresa de manera material, en consecuencia, se termina. Por otra parte, el amor platónico, espiritual, hace gozar a la racionalidad, y en consecuencia, puede servir para crear obras artísticas de gran ingenio. Asimismo es un sentimiento puro, por esto que el hablante está “amartelado”, vale decir, es excesivamente galante o rendido al más sublime sentimiento, por ende, no tiene ni siquiera una pizca de grosería. Además este amor es imperecedero, se le considera un tesoro y está encerrado en el cuerpo, que se vuelve una prisión pasajera. Esta representación del cuerpo como “claustro” es notablemente peyorativa, y nos sitúa

claramente es una cosmovisión seria de la realidad, vinculada al canon clásico sobre el cuerpo.

En la tercera estrofa el sujeto lírico expone en pocas palabras su teoría respecto del amor:

(...) “Amar es conocer virtud ardiente; querer es voluntad interesada, grosera y descortés caducamente”. (...)

Amar es el acto más elevado y significa una virtud, o sea, una disposición constante del alma para las acciones conformes a la ley moral. Sin embargo, este sentir es ardiente, pues es el motor que da vida a la existencia, y de todas maneras al arder provoca dolor como una inmensa quemadura. Por el contrario, el querer, que ya se había mencionado al comienzo de este soneto es una pasión muy inferior, puesto que es grosera (el deseo sexual es plenamente criticado y en esencia es contrario al verdadero amor), es caduca (es efímera como el cuerpo), es descortés (se contrapone al amor cortés, propio de la más elevada poesía) y se basa únicamente en el interés, es decir, en el inmediato placer que brinda a los amantes.

La cuarta estrofa evidencia una opinión muy negativa del cuerpo, y nos presenta un enfoque profundamente estoicista:

(...) “El cuerpo es tierra, y lo será, y fue nada; de Dios procede a eternidad la mente: eterno amante soy de terna amada”.

El primer verso viene ser una síntesis, en general, del pensamiento sobre el cuerpo en la poesía seria de Quevedo: el cuerpo es tierra, la tierra es algo pasajero, por lo tanto, el cuerpo no trasciende, es realmente nada y así siempre lo será. La expresión “fue nada” remarca brutalmente la condición efímera del organismo humano.

El segundo verso da a conocer que la eternidad proviene de algo sobrehumano, de Dios, y es este amor espiritual, que solo se percibe en la mente. Si bien el cuerpo es denostado acá, la única parte que podría tener un valor es la cabeza, por lo que guarda, es decir, la racionalidad, aspecto colocado en primer lugar en esta obra.

El tercer verso establece nuevamente la inmortalidad de este amor, pues el hablante aún después de muerto, convertido únicamente en espíritu, seguirá amando. De ahí se deriva que este sublime sentimiento vuelve imperecedero al amante. En este sentido, el amor se vuelve una abstracción espiritual a la que se llega mediante operaciones intelectuales.

En conclusión, este soneto exhibe una visión sobre el cuerpo tremendamente peyorativa que nos sitúa en la cosmovisión seria de la realidad, y así se sitúa en el canon clásico sobre el organismo humano. Existe un notable desprecio por la corporalidad, y la única zona que podría valorarse de éste es la cabeza, pues ampara lo intelectual. Sin embargo, se subraya la condena hacia la vida material.

Por otra parte, hay un nuevo intento de superar el tópico de que todo destruye y también el poema puede ser comprendido como una manifestación de que el arte, como obra de ingenio, ayuda al ser humano a encontrar su trascendencia.

Se presenta un ritmo solemne y un temple de ánimo de alabanza al amor platónico.

10. Salmo XVIII

“Todo tras sí lo lleva el año breve de la vida mortal, burlando el brío el acero valiente, al mármol frío, que contra el tiempo su dureza atreve. Antes que sepa andar el pie, se mueve camino de la muerte, donde envió mi vida oscura; pobre

y turbio río que negro mar con altas ondas bebe. Todo corto momento es paso largo que doy, a mi pesar, en tal jornada, pues, parado y durmiendo, siempre aguijo. Breve suspiro, y último, y amargo, es la muerte, forzosa y heredada: mas si es ley, y no pena, ¿ qué me aflijo? ”

Este soneto pertenece a *Heráclito cristiano*, que se ha comprendido como un poemario religioso, aunque toque en realidad todos los grandes temas que atraviesan la obra de Quevedo. Es un libro de madurez, por ende, aparece el cuerpo humano al final de sus días, desde la visión de un hombre viejo y desengañado.

Este poema, como todos los que integran este libro, ha sido titulado salmo. El salmo se define como una composición o cántico que contiene alabanzas a Dios. Este sentido es importante, ya que muchos de estos líricos muestran a un hablante dirigiéndose a Dios o bien en una meditación religiosa muy profunda.

Predomina, en general, un fuerte tono de padecimiento y hasta de arrepentimiento por los pecados que el hablante ha cometido al dejarse llevar por el cuerpo, y entre estos actos perversos, su poesía satírica, llena de inmoralidades²⁷⁸.

Se examinará solo el salmo XVIII.

La primera estrofa es una reflexión sobre lo efímera de la existencia humana

“Todo tras sí lo lleva el año breve de la vida mortal, burlando el brío el acero valiente, al mármol frío, que contra el tiempo su dureza atreve. (...)”

El primer verso es una referencia a uno de los temas centrales de Quevedo: el tiempo es un verdugo para la humanidad. En los siguientes tres versos se establece que este tiempo vence todos los entusiasmos humanos y hasta derrota a las grandes construcciones que alojan al cuerpo (casas y lápidas).

En la segunda estrofa se señala que inexorablemente la vida lleva a la muerte:

(...) “Antes que sepa andar el pie, se mueve camino de la muerte, donde envió mi vida oscura; pobre y turbio río que negro mar con altas ondas bebe”. (...)”

En los primeros dos versos se señala la importancia del pie es esta inevitable ruta: antes de que esta zona, que corresponde a lo inferior corporal, aprenda a caminar, lleva al ser humano a su fin. Los pies en la obra de Quevedo hacen referencia además a su cojera, que expresan connotativamente su condición de pecador. Por otra parte, el pie simboliza el falo, ya que penetra, se introduce, pero solo produce muerte.

Los versos 3 y 4 describen la vida terrenal y la muerte de forma semejante a lo que expone Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de su padre*: la existencia es un río y la muerte, un mar. Sin embargo, ambas entidades son colocadas con tintes muy oscuros, de lo que se deduce una posición muy pesimista respecto de la realidad. Es posible que Quevedo en este sentir tan barroco se adelante a pensamiento existencial, que propone que vivimos para la muerte.

La tercera estrofa reafirma lo inevitable que es morir:

(...) “Todo corto momento es paso largo que doy, a mi pesar, en tal jornada, pues, parado y durmiendo, siempre aguijo”. (...)”

²⁷⁸ El libro comienza con esta introducción: “Al lector Tú que me has oído lo que he cantado y lo que dictó el apetito, la pasión o naturaleza, oye con oído más puro, lo que me hace sentir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho: que esto lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la consciencia, y esas otras cosas que canté porque me lo persuadió así la edad”.

En estos versos se expresa que el acto del pie es trágico: lleva a la muerte. El pie por el hecho de ser órgano corporal de lo inferior lleva al final de los seres. En este sentido, la expresión “siempre aguijo”, es decir, siempre el tiempo está pasando y cada vez más cerca de la muerte. De esta manera, hay una condena al cuerpo: éste se origina y se desarrolla para morir. No hay salvación alguna para lo corporal, ni siquiera un amor auténtico. El desengaño respecto de los placeres terrenales es absoluto.

La cuarta estrofa presenta un planteamiento radicalmente estoicista frente a la muerte:

(...) “Breve suspiro, y último, y amargo, es la muerte, forzosa y heredada: mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?”

En los primeros dos versos el hablante caracteriza a la muerte como un hecho inevitable, amargo y apenas perceptible para el ser humano. El tercer verso propone que hay que entregarse a la muerte, por lo tanto, se desprecia el cuerpo, ya que, tal como en el poema anterior es nada.

En síntesis, este poema nos lleva a un Quevedo en ruinas, vuelto un cuerpo apenas vivo, donde lo inferior corporal es percibido como una autodestrucción, como un acelerador de la muerte, y en consecuencia, la vida material no vale nada. Hay una indirecta alusión a la procreación, que se anula en su sentido vital, ya que solo trae el inexorable final. Se trata entonces de un soneto que se sitúa en una cosmovisión seria (la condición trágica del hombre está subrayada), que muestra a un cuerpo solitario al final de la vida, luego de todos los pecados materiales. El pensamiento estoicista se expresa plenamente ya que se propone el abandono de la vida y el encuentro con la muerte. En este sentido, es un poema lleno de barroquismo y que más que destacar una crítica social a su época, exhibe la condición trágica del ser humano.

Se presenta un ritmo de solemne sentencia moral y un temple de ánimo de aceptación de la finitud humana.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha partido de la siguiente hipótesis: hay diferentes visiones sobre el cuerpo humano en los sonetos de Quevedo que expresan un enfoque pesimista y desengañado de la España del siglo XVI y del Barroco en general. Luego de establecer un marco teórico adecuado (centrado en los planteamientos de Mijail Bajtin sobre las zonas, funciones y sentidos de la corporeidad humana), una contextualización histórica, literaria y biográfica de los sonetos de Don Francisco, y un análisis pormenorizado de diez de sus sonetos más representativos para el tema estudiado, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. Existe una intensa presencia de lo superior y lo inferior corporal en los sonetos analizados.

2. Son cuatro las visiones sobre la corporalidad humana en los poemas de Quevedo examinados y se relacionan con cuatro formas de concebir la existencia humana:

A) El cuerpo como fuente de placer carnal, pero intrascendente y que se relaciona a un existencia hedonista, pero rufianesca. Se trata de un goce alegre, pero vulgar e intrascendente, ya que no se interesa en la procreación ni menos en una existencia superior. La mujer es relegada a lo inferior corporal y es vuelta una mercancía, mientras que el hombre, dominado por lo bajo corporal, se presenta como un engañador. El cuerpo es materia para un ambiente absolutamente marginal. Este enfoque se fundamenta en el tercer poema analizado (*“Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero”*).

B) El cuerpo como fuente de placeres limitados y como crítica del exceso y la abundancia, y que se vincula con un modo de existir alegre, pero contemplativo y austero: Se permite la ingesta restringida de vulgares comidas y bebidas, como señales de una vida sana, sencilla y vinculada a una creencia cristiana. Por el contrario, se considera que el lujo material, el placer sexual y el exceso de alimentos y alcohol causan la perdición física, moral y espiritual del hombre. Esta visión se fundamenta en los sonetos *Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos*, *Bebe vino precioso con mosquitos dentro*, *Otro* (*“Que tiene el ojo del culo”*), *Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas*.

A pesar de la embriaguez de uno de estos poemas, esta visión tiende a ridiculizar el hedonismo. Además es en esta perspectiva donde se permite que el cuerpo mediante la degustación se una al mundo y a los otros seres, pero considera peyorativamente a la unión sexual. En este sentido hay una valoración positiva de las siguientes zonas inferiores del cuerpo: boca, vientre y ano.

C) El cuerpo como una efímera prisión de la forma más elevada del amor, como poseedor de ciertas zonas trascendentes y que se relaciona con una existencia orientada paulatinamente al ascetismo: El amor platónico (el único verdadero para Quevedo), es lo único que trasciende a la muerte. El cuerpo solo tiene validez al ser el canal y efímera guarida de este amor, que debe trabajarse y moderarse con ahínco, pues si no se convierte en un deseo egoísta y perecedero que extravía al ser humano. Sin embargo, ciertas zonas del cuerpo de la mujer amada son fuente de eternidad, es decir, trascienden: cabello, cabeza, rostro, ojos y boca. De esta manera lo inferior corporal disminuido en

su valor, mientras que lo superior corporal es mejor apreciado y a veces es fuente de perennidad, no obstante, el espíritu es lo trascendental. Este enfoque se fundamenta en los poemas *Procura cebar a la codicia con los tesoros de Lisi y Amor constante más allá de la muerte*.

D) El cuerpo es totalmente desvalorizado y se vincula una perspectiva que extrema el ascetismo y el idealismo: Este enfoque significa una radicalización de la posición anterior, en consecuencia, se rechaza lo inferior y lo superior corporal, y de hecho, se objeta todo placer salvo el intelectual. Esta perspectiva tiene dos variantes: una que el amor es el sentido de la existencia y otra, más oscura, en que solo se desea llegar a la vida espiritual después de la muerte y existe un total desengaño acerca de los placeres del mundo terrenal. Este punto de vista se fundamenta en los sonetos: *Conveniencias de no usar los ojos, los oídos y la lengua, Amor que sin detenerse en el sensitivo, pasa al intelectual, Salmo XVIII*.

3. Es evidente que salvo uno de los poemas analizados (*“Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero”*), todos se dirigen en menor o mayor medida dirigidos hacia una posición ascética e idealista de la vida, y se produce en general un movimiento de progresivo rechazo al cuerpo en la medida que el hablante se presenta más viejo.

4. Sin embargo, la posición hacia de Quevedo hacia lo alto corporal es ambigua, pues, en algunos poemas, se le considera a determinada zonas de esta parte del cuerpo en la mujer amada como lo trascendente y en otros, se entiende que ahí en la cabeza está la voluntad que puede llevar al humano a su total perdición. En este sentido, puede ser fuente para la falsedad. Va haber un desengaño de estas zonas en el Quevedo más viejo (voluntariamente sordo y ciego). Por otra parte, lo inferior corporal se alaba en dos poemas principalmente (*“Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero”* y *“Que tiene el ojo del culo”*), mientras que se rechaza en los poemas más serios, pero de todas maneras se le defiende por un motivo: son órganos que jamás mienten respecto de lo que son, son auténticos, y asumen su condición natural y temporal.

5. Según el modelo teórico de Bajtin solo el poema *“Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero”* y *“Que tiene el ojo del culo”* es plenamente carnalesco (se entiende como parodia del amor platónico). En los poemas *Prefiere la hartura y sosiego mendigo a la inquietud magnífica de los poderosos, Bebe vino precioso con mosquitos dentro, Otro (“Que tiene el ojo del culo), Riesgo de celebrar la hermosura de las tontas* hay una cierta alegría festiva y el uso de los procedimientos denominados degradación y rebajamiento. Se trata en estos casos de un carnaval que oculta en su interior una intensa crítica a la moral permisiva y al lujo de la época. Predomina una comicidad, pero con un dejo amargo de fondo. Se tiende a un canon grotesco del cuerpo, pero limitado, ya que está este organismo solo y alejado de la muchedumbre.

En los otros sonetos se presenta claramente una cosmovisión seria de la realidad, y en consecuencia, se presenta un canon clásico sobre el cuerpo. No se trata acá de un miedo a la muerte, sino un terror a los sufrimientos causados por una pecaminosa vida.

6. Se establece que lo bajo del cuerpo es arma de crítica moral y social para Quevedo.

7. Entonces, aunque algunos textos presenten ciertos rasgos carnalescos, en los sonetos de Quevedo predomina casi totalmente una visión cristiana y estoica de la existencia humana y en que se propone, en menor o mayor medida, una existencia ascética.

8. El cuerpo sirve al poeta español para criticar la decadencia moral y social de la España de su tiempo: hipócrita, falsa, lujuriosa, corrupta e inoperante, y para alabar los valores esenciales que deberían ser retomados (austeridad y pureza cristianas), por lo

tanto, se hace de una visión profundamente contrarreformista. Sin embargo, su visión de mundo es muy pesimista ya que establece que aunque haya vida después de la muerte, el amor, esto es en fondo un padecimiento.

9. En este sentido, Francisco de Quevedo es un poeta profundamente barroco y solo en sus últimos y más oscuros poemas (*Salmo XVIII* y *Conveniencias de no usar los ojos, los oídos y la lengua*) se vuelve barroquista.

10. Quevedo amplía y renueva la forma lírica denominada soneto gracias a la incorporación de temáticas, procedimientos, ritmo y un lenguaje que no le era propio a este tipo de obra literaria, pero una cosmovisión conservadora y cristiana de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Obras de Quevedo

Historia de la vida del Buscón (1626)

Heráclito cristiano

Flores de poetas ilustres (1605), de Pedro Espinosa

Segunda parte del Romancero general (1605) de Miguel de Madrigal

Providencia de Dios(1641)

Vida de San Pablo(1644)

Vida de Santo Tomás de Villanueva(1620)

La constancia y paciencia del santo Job (publicada póstumamente en 1713)

Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio (1631).

La cuna y la sepultura (1635)

Las cuatro pestes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida (obra póstuma publicada en 1651)

Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás (1617 e impresa en 1635)

Vida de Marco Bruto (1644)

Mundo caduco y desvaríos de la edad (1621, editada en 1852)

Grandes anales de quince días (1621, ed. en 1788)

Lince de Italia y zahorí español (1628, ed. en 1852).

El chitón de Tarabillas (1630)

Execración contra los judíos (1633)

La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero (1641)

Los Sueños (entre 1606 y 1623, ed. en 1627)

Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado (1627, publicado en 1628).

También publicado como *El peor escondrijo de la muerte* (1928) y como “*El Entremetido, la Dueña y el Soplón*”, en la antología titulada *Juguetes de la Niñez* (1631)

La Hora de todos y la Fortuna con seso(publicada póstumamente recién en 1935)

La aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un día_(1631)

La culta latiniparla_(1624)

La Perinola (1633, ed. en 1788)

Cuento de cuentos_(1626)

De los remedios de cualquier fortuna, de Lucio Aneo Seneca

2. Obras de Francisco de Quevedo utilizadas en esta investigación

Quevedo, Francisco de. *Obra poética*, Edición crítica de José Manuel Blecua: Madrid, Editorial Castalia, 1969-1971 (Volúmenes I, II y III)

----- . *Poesía completa*: Madrid, Editorial Turner, 1995 (Volúmenes I y II).

----- . *Obras satíricas y festivas*: Madrid, Editorial Espasa-Calpe, [19--]

----- . *Obras jocosas*: Madrid, Editorial Edimat, 1998.

----- ***Poesía varia*** . Edición de James O. Crosby : Madrid, Cátedra, 1982.

----- *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Edición Facsimilar de la publicada en Sevilla: España, Magalia Ediciones, 1901.

FUENTES SECUNDARIAS

Bibliografía crítica acerca de la obra de Francisco de Quevedo

Libros

Alonso, Dámaso. *Poesía Española*: Madrid, Editorial Gredos, 2008.

García Marruz, Fina. *Quevedo* : México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2003.

Arellano Ayuso, Ignacio. *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*: Madrid, Arco Libros, 1998.

Artículos

Alarcos García, Emilio y Sabor de Cortázar, Celina; “ La parodia idiomática y la invención grotesca” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Alonso, Dámaso y Laín Entralgo, Pedro; “Expresión y talante poético” En En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983

Ayala, Francisco y Borges, Jorge Luis; “Quevedo: personalidad e imagen” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Blecua, José Manuel y Crosby, J. O; “Transmisión y creación de la poesía quevedesca” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Ettinghausen, Henry; Blüer, Karl. A y Ballcels, José María; “El neoestoico” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Jauralde, Pablo; “Quevedo” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

“La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad” En Schwartz, Lía (Ed); *Las sátiras de Quevedo y su recepción*, en página web del Centro Virtual Cervantes: [www.http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/jauralde.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/jauralde.htm)

Neruda, Pablo. *Viajes: al corazón de Quevedo; y los costas del mundo*: Chile, Edición Sociedad de Escritores de Chile, 1947.

Pozuelo, José María; “Introducción” En Quevedo, Francisco de. *Antología poética*: Madrid, Editorial Libro Clásico, 1989.

Roig Miranda, Marie; “Soneto y poesía amorosa en Quevedo” En Fernández Mosquera, Santiago (Ed). *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, en página web de Centro Virtual Cervantes: [www.http://cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa/roig.htm](http://cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa/roig.htm)

Snell, Ana María; Vaíllo, Carlos y Jauralde Pou, Pablo; “La poesía satírica” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Sobejano, Gonzalo; Blanco Aguinaga, Carlos y Lázaro Carreter, Fernando; “Cerrar podrá mis ojos... y la lírica amorosa” En: Rico, Francisco (Ed). *Historia y crítica de la literatura española*: Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

Vaíllo, Carlos; “El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo” En Schwartz, Lía (Ed); *Las sátiras de Quevedo y su recepción*, en página web del Centro Virtual Cervantes:

[www.http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm](http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/satiras/vaillo.htm)

Sitio web

Fundación Quevedo. *Biografía de Quevedo*.<http://www.franciscodequevedo.org/productos.php?id=68>

2. Bibliografía acerca del tema de la corporalidad

Bajtín, Mijail; “Adiciones y cambios al Rabelais” en Bubnova, Tatiana; Averintev, S. S. y otros (Eds.) ; *En torno a la cultura popular de la risa*. México, Editorial Antrophos, 2001.

Bajtín, Mijail; *La cultura popular en la Edad y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* :Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Drucaroff , Elsa . *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas* : Buenos Aires, Ed. Almagesto , 1996.

Bibliografía complementaria

Libros

Hatzfeld, Helmut . *Estudios sobre el barroco*: Madrid, Editorial Gredos, 1964.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*: Barcelona, Editorial Labor, 1988.

Paz, Octavio. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética*: Me#xico, Editorial Fondo de Cultura Econo#mica, 1993.

Pfandl, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*: Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1952.

Pfeiffer, Johannes. *La poesía: hacia la comprensión de lo poético*: Me#xico, Editorial Fondo de Cultura Econo#mica, 1959.

Quilis, Antonio. *Métrica española*:Madrid, Ediciones Alcala#, 1975.

Artículo

Cuneo, Ana María. “Arte poética” de Jorge Luis Borges. Proposición de una lectura” en : *Revista Chilena de Literatura*, N° 13, 1979.

Sitio web

Portal *Arte e historia* en <http://www.artehistoria.jcyl.es/>