

Suturas monstruosas: la poética del retazo en Francisco de Quevedo

LÓPEZ BARROS, Dalila / Universidad de Buenos Aires (UBA) – dalilavlb@gmail.com

» *Palabras clave:* Francisco de Quevedo, poética del retazo, poesía amatoria y satírica, monstruosidad, Barroco.

> **Resumen**

En la presente ponencia se analizará la representación de la mujer que lleva a cabo Francisco de Quevedo en un corpus selecto de poemas amorios y satíricos. Se pondrán de relieve las descripciones corporales parcializadas que el autor realiza tanto de la amada idealizada en los poemas a Lisis, en donde recrea motivos de la tradición petrarquista, como de las mujeres concretas que se describen en los poemas jocosos. La hipótesis que se intentará demostrar es que las suturas de los distintos fragmentos corporales en ambos tipos de poesías dan como resultado criaturas monstruosas, que serán los productos de la poética del retazo característica de este poeta del Siglo de Oro español. Para demostrar lo anterior, se hará especial hincapié en las metáforas cristalizadas presentes en su poesía de tinte petrarquista y en la literalización de dichas metáforas en su poesía satírica. De esta forma podrá comprobarse que la figura de lo monstruoso da la idea de un todo formado por partes heterogéneas, como si se tratara de una mezcla de retazos que llama a la reflexión sobre las diferencias entre el Renacimiento y el Barroco. Además, lleva a considerar la caducidad de la poesía petrarquista en el momento en que escribe Quevedo para dar lugar a un nuevo período en el que se inscribirá una nueva forma de representar los cuerpos.

> **Introducción**

La representación de la mujer que realiza Francisco de Quevedo en su poesía amorosa dista mucho de aquella otra que lleva a cabo en su poesía satírica. Mientras que, por un lado, encontramos a una mujer idealizada, bella y pura, por el otro, nos chocamos con una mujer “de carne y de güesos hecha” (Jauralde Pou, 2007: “Procura enmendar el abuso...”, v. 26)¹ que está lejos de ser bella y pura, y cerca de ser legañosa y pedigüena. El tono burlesco de este último tipo de poesía lleva a pensar a esta mujer como un monstruo grotesco.

Sin embargo, si no nos detenemos solamente en las descripciones parcializadas que Quevedo traza en sus dos tipos de poesía y vamos un paso más allá, resultaría posible unir esas partes y obtener una imagen mental de un cuerpo –o, al menos, de un rostro– completo. En esas suturas de los distintos

¹ Seguiremos la antología de Pablo Jauralde Pou (2007) para hacer referencia al repertorio poético de Quevedo y en adelante solo citaremos el título del poema y el/los número/s de verso/s empleados.

fragmentos corporales es en donde descubrimos que en realidad la figura de lo monstruoso no se encuentra únicamente en la poesía satírica, sino que también puede apreciarse en la poesía de tinte petrarquista.

Por lo tanto, la sutura del cuerpo fragmentado como símbolo de lo bello, por un lado, y del cuerpo fragmentado como símbolo de lo desagradable, por el otro, dan el mismo resultado en ambos casos: criaturas monstruosas, que son el producto de la poética del retazo característica de Quevedo. Quizás tales formas monstruosas consistieran en una manera de escapar de la realidad o de nombrarla, o quizás solo fueran el modo que encontró el autor de hacer uso y abuso de un tipo de imaginaria cristalizada que ya estaba llegando a su ocaso para hacer innovar la lírica. De cualquier manera, ambas representaciones monstruosas resultan admirables y merecen una mirada más cercana, lo que nos invita a sumergirnos en las entrañas de estos *monstruos del doctor Frankenstein del Barroco*: Francisco de Quevedo.

› **Quevedo: el monstruo lírico**

Antes de introducirnos de lleno en la poética de Quevedo y de catalogar los retratos que allí se hacen como monstruosos, resulta pertinente analizar la noción de *monstruo* que se manejaba en la época en la que él escribía poesía (entre los años 1580 y 1645).

Si uno busca el término “monstro” en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* que publicó Sebastián de Covarrubias Orozco en 1611 –y que fue el primer diccionario etimológico de la lengua castellana– se topará con la siguiente definición, seguida de numerosos ejemplos de lo que se consideraba un monstruo: “cualquier parto contra la regla y orden natural” (1146). Si se avanza un poco más hasta el término “mostrar” (Covarrubias Orozco, 1611: 1150), se puede leer una referencia al vocablo anterior. Siendo así, resulta inevitable destacar que en la época había al menos dos formas de entender lo monstruoso.

Por un lado, se puede considerar al monstruo como aquel constructo social diseñado como una vía de escape de la realidad. El monstruo se instala como algo diferente a las leyes de la naturaleza, con lo cual nos obliga a pensarlo (y leerlo) de otras maneras. En el caso de la literatura española del siglo XVII, dentro de la que se inscribe Quevedo, lo monstruoso llegaba desde la tradición latina, en donde sus figuraciones se representaban tanto a través de portentos como mediante prodigios o maravillas; es decir, bajo la misma unidad léxica se agrupaban, por ejemplo, tanto el ave fénix como un perro de tres cabezas o un aterrador minotauro.

Por otro lado, también resulta posible considerar al monstruo como un constructo social para mostrar la realidad. En este sentido es posible considerar a Quevedo como un autor que crea una suerte de teratología propia dentro del Barroco. Distintos críticos, como Lía Schwartz (2006) y Pablo Jauralde Pou (2007), aseguran que toda esa monstruosidad que él crea representa el desorden moral de la sociedad de la época. Cabe recordar que las estructuras del arte durante el Barroco siguen una idea de no-norma

que busca exponer lo deforme haciendo un espectáculo de esa deformidad, lo que va a terminar en el monstruo como un personaje de comedia.

En ambos casos, la figura de lo monstruoso da la idea de un todo formado por partes heterogéneas, como si se tratara de una mezcla de retazos que llama a la reflexión sobre las diferencias entre el Renacimiento y el Barroco. Por eso, más allá de considerar algunos poemas en particular como representaciones monstruosas, se piensa que la poesía de Quevedo, por no decir su obra completa, es monstruosa, dado que en su vasto corpus de poemas pueden leerse sonetos de amor, poemas morales, religiosos, letrillas y romances satíricos, entre otros. Por lo tanto, es posible advertir que la poesía quevediana resulta tan monstruosa como los cuerpos fragmentados que el autor retrata en ella, ya que abarca desde la grandeza hasta la miseria, desde descripciones elevadas hasta descripciones insignificantes, todas ellas atravesadas por un matiz de monstruosidad.

› **La monstruosa imaginería petrarquista**

Durante el Renacimiento, el *Cancionero* de Petrarca influyó a diferentes poetas españoles que fueron los encargados de introducir en su país la forma del soneto. Este acto tuvo que ver con una situación militante que tenía la finalidad de que la poesía española ganara el relevo que tuvo el soneto petrarquista. Dicha forma lírica atravesará tanto el Renacimiento como el Barroco español y sus temas, principalmente amorosos, se repetirán de poeta en poeta hasta el hartazgo, lo que desembocará, en algunos casos, en sátiras hacia aquella temática fuertemente cristalizada.

No obstante, la idea axial del Renacimiento consistía en que de las cenizas del pasado se construiría el presente. De este modo, el discurso lírico no solo contó con la importación de versos italianizantes, sino que estos se combinaron con la tradición medieval española, lo que dio lugar a un discurso lírico monstruoso, ya que será un todo formado por partes heterogéneas.

Y dentro de ese discurso lírico monstruoso es donde podemos encontrar a Quevedo, quien se nutrió de toda esa poesía renacentista que ya estaba en boga cuando él comenzó a escribir. Uno de los grupos en los que se divide su gigantesco corpus poético es el de la poesía amorosa, que recrea motivos de la tradición petrarquista. El tema principal del cancionero italiano consistía principalmente en el amor, que heredaba las características propias del amor cortés de la época medieval; es decir, un amor que se basaba en la sumisión del enamorado a la dama idealizada: una mujer estática a la que el enamorado amaba pero nunca alcanzaba, lo que daba lugar a un sufrimiento gozoso por un amor que nunca llegaba a consumarse.

En la poesía de Petrarca, esa dama idealizada era Laura de Noves y, para Quevedo, ella toma el nombre de Lisis. Además, la poesía de Petrarca estaba influenciada por los poetas clásicos latinos, por lo que es muy común encontrar en ella referencias eruditas a distintos mitos que se utilizan para realizar comparaciones con la situación del enamorado. Asimismo, el uso de metáforas y símiles era habitual para comparar a la dama con diferentes objetos que se acercaban a su belleza. En el momento en que

Quevedo escribe, dichas características eran tan corrientes que ya no era necesario especificar a qué mito clásico se hacía referencia ni qué parte del cuerpo se estaba describiendo mediante una metáfora. Es más, dichas metáforas pasaron a ser estructuras cristalizadas en las que ya no tenía sentido nombrar el referente.

Así, en uno de los numerosos sonetos quevedianos que retoman los elementos petrarquistas puede verse de qué manera aparece el tópico del cabello de la amada Lisis como oro: “Crespas hebras sin ley desenlazadas,/que un tiempo tuvo entre las manos Midas” (“Retrato no vulgar de Lisis”, vv. 1-2). El lector culto y familiarizado con la metáfora y con el mito del rey Midas entenderá que el autor se está refiriendo a los cabellos dorados y ondulados de Lisis.

Cantarle a los cabellos de la mujer era algo típico de Petrarca y es posible encontrar numerosos poemas de Quevedo dedicados al cabello de la amada ideal. Uno de los más famosos, titulado “Afectos varios de su corazón...”, retoma la forma del soneto petrarquista, como el anterior, y representa nuevamente el cabello de la amada como oro. Sin embargo, aquí puede apreciarse una modificación interesante, ya que el yo lírico trata dicho cabello como si fuera líquido:

En crespa tempestad del oro undoso,
nada golfos de luz ardiente y pura
mi corazón sediento de hermosura,
si el cabello deslaza generoso (vv. 1-4).

En este primer cuarteto puede apreciarse al amante nadando por el cabello rubio de Lisis cuando ella lo suelta; es decir, se parte de una imagen petrarquista (cabello como oro) y se la combina con la innovación de tratarlo como si fuera una “tempestad de oro”. Todo este soneto está atravesado por el tratamiento del cabello como oro y como agua. Esta coordenada del petrarquismo puede apreciarse junto a la coordenada de la mitología, ya que se trabajan los mitos de Leandro, Ícaro, Midas y Tántalo. Dichos mitos están enhebrados por la idea de la frustración, del castigo y de la muerte, lo que nos lleva a pensar en el amor cortés y en el sufrimiento gozoso del amante por la amada.

Además de un lector familiarizado con los mitos para comprender lo que siente el yo lírico, se requiere un reconocimiento de las metáforas para entender que se está refiriendo al cabello de Lisis cuando se lee “crespa tempestad del oro undoso” (v. 1), “senda de oro” (v. 7) y “fuente de oro” (v. 14). Del mismo modo, cuando en el “Retrato no vulgar de Lisis” se lee “en nieve estrellas negras encendidas” (v. 3), también se necesita a un lector familiarizado con esta metáfora cristalizada de la nieve que hace referencia al rostro pálido de la amada, y con la metáfora de las estrellas negras encendidas para referir a sus ojos.

Algo similar ocurre con las descripciones de los dientes y de los labios. En “Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisis” puede leerse “Si buscas perlas, más descubre ufana/su risa que Colón en el mar de ellas” (vv. 9-10); es decir, su boca guarda más perlas que las que Colón encontró en el mar. La descripción de los dientes como perlas es otra de las metáforas cristalizadas de la imaginería petrarquista. Del mismo modo, los labios aparecen referidos como la grana de Tiro.

No obstante, si quien leyera estos poemas no se encontrara habituado al uso metafórico de elementos como el oro, la nieve y las estrellas, seguramente leería una figura monstruosa que dista mucho de ser la amada idealizada que imaginaba Quevedo. Además, si se unieran los retazos de esta mujer estática –compuesta de oro, nieve, estrellas, granas y perlas–, solo obtendríamos cabellos, ojos, bocas y dientes, a la manera de un portento realizado por un doctor Frankenstein al que se le olvidaron ciertas piezas del rompecabezas en esa construcción corporal.

A partir de esto, es posible advertir que los retratos analizados no presentan a una dama idealizada en su conjunto, sino en sus partes. El lector culto de la época debía, inconscientemente, traducir la imagen monstruosa para obtener la imagen de la dama. En este caso, el monstruo funciona como una vía de escape de la realidad, ya que es parte de un juego detectivesco en el que hay que descubrir a la bella que se esconde detrás de la figura de la bestia. Con el correr de los poemas, Quevedo terminará de vaciar de significado a toda la imagería petrarquista y la transformará en algo más: en objeto de burla.

› ***La monstruosa sátira quevediana***

Cansado de ver repetir siempre lo mismo a su alrededor y de repetirse él mismo, Quevedo se lanza a las aguas; pero esta vez no son las aguas de los cabellos de Lisis, sino que es un mar nuevo en el que todo tomará un tono más dinámico.

En la lírica del Barroco, el hombre, después de haberse elevado a su grandeza mediante el antropocentrismo del Renacimiento, se amiga con sus formas más bajas. Las turbulencias ideológicas y el desasosiego característico de esos tiempos ayudan a dar lugar a temas nuevos que estarán más ligados a la miseria y a la insignificancia del hombre. Comienza un período de oscuridad en el que lo monstruoso se hará presente para nombrar la realidad y no ya para eludirla.

En el romance “Procura enmendar el abuso...”, Quevedo se burla de la imagería petrarquista que él mismo había utilizado previamente. En esta combinación métrica de versos octosílabos resulta interesante ver de qué manera el autor deconstruye aquellas metáforas cristalizadas de sus sonetos amorosos y propone un tratamiento literal de las mismas, lo que ayudará a construir un monstruo diferente pero igual de aterrador que el de los sonetos amorosos. Asimismo, puede apreciarse una referencia a todas aquellas partes y secreciones del cuerpo que los petrarquistas dejaron de lado en sus descripciones idealizadas de la mujer. La combinación de estos dos elementos –la literalización de las metáforas y la incorporación de partes del cuerpo consideradas bajas en la lírica culta– harán surgir lo gracioso de la sátira.

Si en los sonetos mencionados en el apartado anterior podía leerse “Si buscas perlas, más descubre ufana/su risa que Colón en el mar de ellas” (“Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisis”, vv. 9-10) para referir metafóricamente a la blancura de los dientes de Lisis, ahora el yo lírico llama la atención sobre las muelas, que los poetas del Renacimiento dejaron de lado y nunca “en ellas gastaron/los amantes una perla!” (“Procura enmendar el abuso...”, vv. 3-4). Como explica en esa primera cuarteta del

romance, dicha selección se debía a que los dientes eran considerados preciosos, mientras que las muelas eran una sección del cuerpo considerada de baja condición.

A continuación, el yo lírico cuestiona la ausencia de narices, orejas, codos, sienes y quijadas en los sonetos de corte amoroso petrarquista, ya que de ellos “nadie que escribe se acuerda” (v. 12). Se vuelve a hacer burla de las cristalizaciones elevadas, que ya se encontraban saturadas debido a la repetición que de ellas se hizo durante todo el siglo anterior, al decir que los poetas no empobrecerían más pronto si en los nácares y en los marfiles con que metaforizaban el rostro pálido femenino tallaran narices y orejas; es decir, los poetas no perderían su fama si se atrevieran a representar otras partes del cuerpo diferentes a las que acostumbraban a representar. Acto seguido, el yo lírico burla la ausencia de los codos preguntándose de qué manera habrán pecado para que nadie haga referencia a ellos. Así, se va plasmando una desarticulación jocosa de esa imaginería, burlando esa forma que ya ha sobrepasado su uso extremo.

Luego, pasan a nombrarse todas las secreciones consideradas tabú en los sonetos petrarquistas, dado que hacen referencia a las partes más bajas del ser humano, algo que en el Barroco es posible traer a cuento, ya que nos encontramos en una época en la que ya no se hace hincapié en la grandeza del hombre, sino que ahora se enfatiza su miseria. Las flemas y las lagañas aparecen aquí en primer plano, en contraposición a la elisión que de ellas se hace en la imaginería petrarquista por considerarse, al igual que los codos y las muelas, elementos bajos en la representación de la amada idealizada.

De esta forma, en su poesía satírica, Quevedo va construyendo otra imagen monstruosa, aunque esta vez sus cimientos no serán las metáforas cristalizadas, sino las secciones del cuerpo consideradas más bajas. A dicha construcción monstruosa ayudará el proceso de literalización que aplica a las metáforas petrarquistas.

En el “Retrato no vulgar de Lisis” es posible encontrar la metáfora “auroras en la risa amanecidas,/con avaricia del clavel guardadas” (vv. 7-8) para referir a la sonrisa recatada por los labios de la dama. Esta metáfora adquiere un matiz jocoso cuando el yo lírico la torna literal y propone la imagen de una mujer ensalada:

¡Cuánto mejor te sabrá
sin corales una jeta,
que con claveles dos labios,
mientras no fueres abeja! (vv. 33-36).

El abuso de las alabanzas de los poetas, que habían utilizado constantemente la imagen del oro como metáfora de los cabellos rubios de la amada, aparece satirizado en este romance ya que el yo lírico advierte que hasta las mujeres pelirrojas (a las que se hace referencia a través de Judas, quien, según la creencia de la época medieval, tenía el cabello rojizo y, por lo tanto, estaba asociado al diablo y a la maldad) pasan a ser rubias en los poemas de corte petrarquista: “y en descuidándose Judas,/se entran a sol las bermejás” (vv. 23-24).

En este romance satírico, el yo lírico no solo utiliza su ingenio para rechazar todos los elogios que se hacían del cuerpo femenino en la poesía de tinte petrarquista, sino que propone utilizar dichos elogios para cantarle a los muslos y a las caderas “en sonetos y canciones,/en romances y en endechas” (vv. 47-48), algo impensable en la lírica de Petrarca y del Renacimiento español.

A partir de las secciones corporales que se resaltan en este poema –ya sea por su ausencia o por la deconstrucción metafórica–, es posible advertir que nos encontramos frente a un monstruo grotesco con muelas, lagañas, flemas, codos, muslos y caderas. La innovación monstruosa que realiza Quevedo en esta lírica consiste en hacer burla a lo establecido y, al mismo tiempo, en burlar su propia producción. Es él quien se atreve a dar el salto y a pasar la página de un tipo de lírica que se encontraba estancada e inmóvil, al igual que la Lisis de sus retratos. En contraposición a dichos retratos estáticos, el yo lírico pasa a representar (y a criticar) a la mujer activa y pedigüeña:

¡Oh, cultos de Satanás,
que a las faciones blasfemas
con que piden, con que toman,
andáis vistiendo de estrellas! (vv. 37-40).

Así, además de parodiar el lenguaje automatizado de la poesía amorosa petrarquista, Quevedo trae a flote otras secciones del cuerpo femenino. Como ocurre con las partes del cuerpo de Lisis, si se dan puntadas a estos retazos, obtendremos un monstruo más en la teratología de este poeta.

› **Las partes en un todo**

Se ha podido observar que en la belleza característica de aquellas damas idealizadas de la poesía petrarquista pueden apreciarse cabellos rubios y ondulados semejantes a un mar de oro donde el poeta se pierde, ojos como constelaciones de estrellas, dientes como perlas y labios como granas. Sin embargo, si realizamos una sutura de todas esas metáforas cristalizadas, nos encontraremos frente a un monstruo que, pese a estar estático, resulta tan o más temible que el que Quevedo representa en su poesía satírica.

Esto lleva a pensar que aquellas representaciones convencionales y establecidas de la poesía amorosa culta habían sido pensadas para ser apreciadas en la fragmentación. Esta apreciación de la belleza corpórea parcializada era producto del acostumbamiento que tanto autores como lectores de la época tenían respecto de esa forma. Quevedo, al hacer burla y reírse de esas normas establecidas, trae un nuevo cuerpo fragmentado, esta vez con las características reales y dinámicas que fueron dejadas de lado por considerarse bajas para el Renacimiento.

De cualquier forma, ya sea que se cante a las partes nobles o a las partes bajas del cuerpo de la mujer, la sutura de dichas secciones resultará siempre en un monstruo más o menos bello, más o menos grotesco, más o menos gracioso. La superposición de estas partes tan diferentes en un todo heterogéneo parecería bramar violentamente que el petrarquismo ha llegado a su fin y que se está gestando un nuevo portento dentro de la poesía española.

› **Referencias bibliográficas**

Covarrubias Orozco, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez.

Recuperado de <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1151/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/> el 10/07/2018.

Jauralde Pou, P. (2007). *Francisco de Quevedo. Antología poética*. Madrid: Austral.

Schwartz, L. (2006). El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores.

En Centro Virtual Cervantes, *Quevedo y la crítica: la poesía amorosa*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/schwartz.htm el 10/07/2018.