

Qué ve don Quevedo

FRUMENTO, Florencia / Universidad de Buenos Aires (UBA) – florencia.frumento@gmail.com

» *Palabras clave: Francisco de Quevedo, la mirada, las metáforas, el retrato fragmentario.*

> **Resumen**

La presente comunicación tiene como objetivo analizar la utilización sistemática de imágenes y metáforas petrarquistas en la obra poética de Francisco de Quevedo. Estos recursos, junto con sus procedimientos formales y estilísticos, conformaron la perceptiva y el imaginario social de los lectores de la época. La descripción del cuerpo de la amada se focaliza canónicamente en determinadas zonas – como el rostro, los ojos, las mejillas, la boca, el cabello y el pecho, entre otras– y las retrata a través de asociaciones metafóricas. Este trabajo examinará un corpus de poemas amorios y satíricos en donde se evidencia la disparidad de tratamiento que reciben las partes corporales mencionadas en los distintos tipos de poemas. La hipótesis de este análisis es que el retrato de la dama en las composiciones poéticas seleccionadas de Quevedo está construido por metáforas que recuperan solamente el componente irreal; es decir, el segundo elemento de la comparación. Así, en las obras queda plasmada una superposición de los modos figurativos que el yo lírico posee al observar a la mujer y no precisamente ella. La mirada del yo lírico no accede a lo visible y da lugar a una representación fragmentaria y monstruosa de la dama. Finalmente, la sátira se encarga de burlar el ocultamiento de determinadas zonas. La belleza idealizada de lo femenino que postuló el Renacimiento ha dado lugar a la realidad aborrecible del Barroco.

> **Introducción**

Gran parte de la lírica de Francisco de Quevedo demuestra la importancia que las imágenes y metáforas propias del *Canzoniere* (1470) de Francesco Petrarca tuvieron en la obra del poeta. En la lírica amoriosa, la descripción del cuerpo de la dama se focalizaba canónicamente en determinadas zonas – como el rostro, los ojos, las mejillas, la boca, el cabello y el pecho, entre otras– y las retrataba a través de asociaciones metafóricas. En otras palabras, el amante expresa sus sentimientos mediante la descripción de la belleza de los rasgos físicos. Si bien es adecuado precisar que la exposición de la hermosura exterior era entendida como el correlato o la manifestación de la interior, es inevitable señalar que los únicos materiales del poema son los mencionados aspectos físicos. Por su parte, en los poemas satíricos, nuevamente y de modo casi obsesivo, se pone atención en ciertas partes del cuerpo de la mujer. Es decir, este nuevo yo lírico también observa a la mujer haciendo referencia a su aspecto, aunque de un modo y con un efecto muy diferentes.

Ante esta forma de composición poética, resulta relevante preguntarse por el estatuto que lo visual obtiene, y a ello se dedica este trabajo, tal como su título pronostica. En el corpus seleccionado se percibe un predominio del sentido de la vista por sobre los demás: el yo lírico focaliza la atención en observar a la dama y relatar cómo es. El presente estudio se propone investigar el modo en que se articula dicha representación. Uno de los puntos centrales es que, tal como se detallará, los retratos están contruidos a partir de metáforas que recuperan únicamente el componente “irreal”. Es decir, a la hora de establecer una relación entre, por ejemplo, el cabello rubio de la amada y el oro –ya que coinciden en color, brillo y luminosidad–, se efectúa la única mención del segundo elemento. La perceptiva y el imaginario social de la época comprendían rápidamente la vinculación de ese metal con lo real o concreto de la dama. De este procedimiento se obtiene que los poemas culminen por ser una superposición de los modos que el yo lírico posee para expresar *su percepción* de la mujer, pero no precisamente a ella. Esta consideración profundiza y problematiza la afirmación inicial sobre la importancia del sentido de la vista en los poemas: si bien se establece un predominio de la mirada, la contemplación que se exhibe no accede a lo tangible, sino una percepción simbólica de ello. Ante la interrogación sobre qué ve don Quevedo o, mejor dicho, el yo lírico, la respuesta parece ser que la vista no alcanza lo *visible*.

› **El desdoblamiento de la dama**

Los poemas a la manera de Petrarca utilizan por antonomasia la figura del retrato que describe el cuerpo femenino vinculando su belleza física con la espiritual. El madrigal “Retrato de Lisi en marmol” (Quevedo, 1794: 432) tematiza la idea de que la dama concreta a la que la naturaleza ha dado origen es imitada por el artista sobre el mármol:

Un famoso escultor, Lisis esquivia,
En una piedra te ha imitado viva,
Y ha puesto mas cuidado en retratarte
Que la Naturaleza en figurarte (vv. 1-4).

Seguidamente a la mención de Lisi, comenzará la puntualización sobre lo que la Naturaleza ha logrado hacer en su creación, y aquello que el artista ha sido capaz de plasmar en su producción. En el fragmento citado se hace referencia al sumo cuidado con que ambos la formaron, aunque se señala que él fue más meticuloso. Por otra parte, la idea de imitación nos remite al desdoblamiento de la dama que es duplicada una vez que el escultor se da en confeccionar una obra que intenta reproducir su belleza y asemejarse a la Lisi original.

Es preciso cotejar los parámetros que van siendo comparados en el resto del madrigal. El primer aspecto hace referencia a su color y frialdad: “Pues si te dió blancura y pecho helado,/El lo mismo te ha dado” (vv. 5-6). En este caso, aquello que la naturaleza originó y lo que el escultor fue capaz de imitar son caracterizados de igual manera por el yo lírico que observa. Asimismo, existe una polisemia en “blancura” y “pecho helado”. El color de la piel era una de las metáforas petrarquistas más utilizadas

para la caracterización de la amada. En el madrigal esta referencia se vincula también con el color pálido del mármol que acierta en imitarla. En cuanto a la frialdad de la dama real –aquella que la naturaleza creó–, es imagen de su desdén y rechazo al amante. El escultor la retrata bien, según esto, ya que la frialdad y dureza de la piedra del mármol es el perfecto correlato del desprecio e ingratitud de Lisi.

Los versos restantes instalarán una diferencia central entre las dos partes de este desdoblamiento de la figura femenina.

Mas ella, que te quiso hacer piadosa,
De materia tan blanda y tan suave
Te labró, que no sabe
Del jazmín distinguirte y de la rosa.
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,
De lo que tú te hiciste te retrata (vv. 9-14).

La Lisi natural fue creada tan blanda y suave como jazmines o rosas. La vinculación del rostro, las mejillas y la boca con determinadas flores era otro de los tópicos petrarquistas. La referencia a la ternura de la mujer se opone al anterior señalamiento de su frialdad desdeñosa. En contraposición se ubica la Lisi figurada por el escultor, que eligió plasmar la dureza de su rechazo. No debe dejar de notarse que, aun en esta exposición contrastiva, la mirada poética expresa únicamente el componente irreal de las asociaciones metafóricas: jazmines y rosas, por un lado, y piedras, por otro lado; pero nunca labios o piel.

› **Focalización de la mirada lírica**

El madrigal pone en evidencia la designación de dos figuras de Lisi: la real y tangible, creada por la naturaleza; y la obra del escultor, la construcción artificial, expresión de la belleza de la dama. En este punto, es interesante recurrir al soneto “Continúa la significación de su amor con la hermosura que le causa, reduciéndole á doctrina Platónica” (Quevedo, 1794: 423):

Lo que conozco; y no lo que poseo
Sigo, sin presumir méritos, quando
Prefiero á lo que miro lo que creo (vv. 12-14).

Este terceto entra en relación con lo trabajado en el madrigal ya que vuelve a exhibir una duplicación en la contemplación. El yo lírico explicita el desdoblamiento entre aquello que él conoce (la belleza de su amada que figura poéticamente) y lo que no posee (la amada en términos concretos). Lo más fecundo y pertinente al presente análisis sobre la mirada del poeta reside en el último verso (“Prefiero á lo que miro lo que creo”). Allí se distinguen dos planos disímiles. El enamorado hace explícita la diferencia entre aquello que ve y lo que cree. Este es, precisamente, el recorte que se busca hacer: mientras por un lado se encuentra la Lisi concreta, la que él ama; por el otro está la poética, la simbólica, la que el yo lírico retrata en sus creaciones, con los artificios de los que dispone para expresar su amor. Es esto último lo que él ve y aquello que efectivamente queda plasmado en la obra: lo demás –la plenitud de la dama,

su interioridad, su cuerpo completo— resulta inabarcable para el poeta. Es aquí donde radica el núcleo del presente trabajo: en la afirmación de que aquello que ve el yo lírico es lo invisible, lo metafórico, lo simbólico. Sin embargo, es posible avanzar aún más en la interpretación de este verso condensador de sentidos. Se trata de la última palabra de este último verso del poema: “lo que creo” es aquello que el yo lírico prioriza. Con ello se abre una interesante polisemia que reside en que lo que prevalece puede ser tanto aquello que el yo lírico cree o siente, como también lo que él crea, es decir, su producción artística. Así, adquiere mayor potencia la idea de que la preeminencia del sentido de la vista para la representación de la amada se construye a través de una mirada que percibe y prioriza la expresión poética de su belleza, en tanto no se la registra real y tangible. La mujer concreta parece rehusarse a ser representada por el poeta y él la elude en términos materiales para exhibirla de forma abstracta: hay un afán de mostrar lo inalcanzable. Ella y su belleza no hallan simbología que pueda nombrarlas por completo, hay un resto, una zona oscura, desconocida, sin nombrar.

› ***La visión de los elementos metafóricos que retratan a la dama***

Retomando la hipótesis de trabajo, la propuesta es analizar la visión del yo lírico que no se dirige a la mujer sino a las metáforas que la describen, desdoblado, de este modo, a la figura femenina en dos. Los siguientes sonetos relegan aún más a la dama concreta y esto hace emerger la mirada sobre los elementos metafóricos identificados con ella.

En “Procura cebar á la codicia en tesoros de Lisi” (Quevedo, 1794: 384) un punto central a analizar es el tono de desmesura que se adopta. Siguiendo el procedimiento petrarquista, la metáfora vincula al cabello con el mar y a los ojos con las estrellas. Con ello aparece un rasgo que se repetirá en los demás poemas: muchas de las metáforas hacen referencia a dimensiones hiperbólicas. La inmensidad del mar representa la cabellera abundante (vv. 1, 4); la infinitud del cielo en el que resplandece la luz de estrellas, sus ojos (v. 14); las flores —que superan cuantitativa y cualitativamente a la primavera—, sus mejillas (vv. 12, 13). Los elementos metafóricos con que se relacionan las partes del cuerpo tienen la similitud de ser objetos de dimensiones muy extensas o cantidades inabarcables. El poema exhibe una superposición de elementos que se suceden y van uniéndose hasta conformar la imagen de la dama. Estos procedimientos hacen referencia a la poética del retazo que Quevedo articula en muchas de sus obras: la exhibición de partes y su sutura para la confección de un retrato.

Estas focalizaciones en determinadas secciones del cuerpo dibujan una imagen fragmentaria e incompleta de la amada. Este es un punto fundamental en el presente análisis: la contemplación de la mujer y su plasmación en el medio artístico —ya sea en una escultura como se tematiza en el madrigal, o bien en los poemas que están siendo considerados— nunca resultan plenas o totales. La observación de la figura femenina rescata partes de su cuerpo para exhibirlas a través de metáforas, pero persisten zonas oscuras e inaccesibles que la mirada del yo lírico no alcanza.

En el soneto “Retrato no vulgar de Lisis” (Quevedo, 1794: 482) continúan las metáforas –en gran parte, hiperbólicas– que fragmentan a la dama. En este caso, los ojos femeninos y la piel de su rostro obtendrán dos designaciones: “En nieve estrellas negras encendidas” (v. 3) y “Vivos planetas en animado Cielo” (v. 9). Las dimensiones exageradas connotan específicamente estos aspectos físicos de la dama. Al hecho de que existen zonas inaccesibles para el observador, se adiciona la poética del retazo que da como resultado una sumatoria y superposición de secciones del cuerpo: una aglomeración de planetas, soles, estrellas, nieve, rosas y perlas, con sus correlatos de ojos, piel, boca, dientes y mejillas. El yo lírico posa su mirada sobre una Lisi perfecta –la irreal y metafórica– y la exaltación de algunos puntos de su cuerpo también produce el ocultamiento obsesivo de otros.

> ***El rescate satírico de los vacíos y su efecto***

Dado el análisis efectuado, es propicio pasar al estudio del poema satírico. El romance “Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas” (Lacarta, 1991: 105-106) es la pieza faltante en esta indagación sobre la poética del retazo y el sentido de la vista en la lírica de Quevedo. Por supuesto, el tono del poema cambia muy notablemente con respecto al grupo de poemas amorosos. La voz narradora se dedicará a señalar aquellas partes del cuerpo de la mujer que permanecieron en la oscuridad: los vacíos. Estos emergen en un gesto característico del Barroco español para denunciar la saturación de las metáforas, imágenes y procedimientos característicos del Renacimiento. Para evidenciar el agotamiento de dichas formas, se realiza una burla al anterior movimiento y sus modos.

El sátiro va rescatando a lo largo de la obra los fragmentos del cuerpo femenino, anteriormente desechados:

¿En qué pecaron los codos,
que ninguno los requiebra?
De sienes y de quijadas
nadie que escribe se acuerda (vv. 9-12).

Este yo lírico plasma aquello que nunca antes había sido retratado, arroja luz sobre lo que antes estaba oculto. El disimulo renacentista de determinadas partes del cuerpo hallará su contrapuesto en la exhibición jocosa de la materialidad corpórea. Por ello se mencionan los codos, las sienes y las quijadas, con la acusación de que ningún poeta hace referencia a estas zonas, como si hubiera algo intrínsecamente malo o desdeñable en ellas.

El señalamiento de estos vacíos, la demostración de que no se trataba de elementos inaccesibles parece, en principio, dirigirse a crear un retrato acabado de la dama. Sin embargo, tampoco la sátira dará origen a tal representación. En otras palabras, en este poema persiste la conceptualización seccionada de lo femenino mediante otros procedimientos.

En principio, la poética del retazo y la fragmentación se mantienen: las imágenes petrarquistas vuelven a mencionarse y, en este caso, se agregan las burlescas, pero nunca deja de ser una sucesión de pedazos de la mujer.

Eran las mujeres antes
de carne y de huesos hechas;
ya son de rosas y flores,
jardines y primaveras (vv. 25-28).

Los dos primeros versos exhiben a la mujer en términos puramente materiales, de carne y huesos, mientras los dos restantes recuperan las cristalizaciones de las flores y la primavera para caracterizar las mejillas o los labios de la amada.

La sátira realiza una lectura literal de las metáforas petrarquistas, por ejemplo, ante la mención de una rosa no se busca figurar su aroma o color, sino precisamente esa flor del modo más concreto. Este método tiene la potencialidad de exacerbar lo más tangible de la dama –aquello tan persistentemente eludido en los poemas renacentistas– para mostrar lo que nunca había sido visto y burlar aquel procedimiento de escritura.

Hortelanos de faciones,
¿qué sabor queréis que tenga
una mujer ensalada,
toda de plantas y yerbas?

¡Cuánto mejor te sabrá
sin corales una jeta,
que con claveles dos labios,
mientras no fueres abeja! (vv. 29- 36).

Lo mencionado anteriormente, sobre la capacidad de ver y retratar únicamente los elementos irreales de la metáfora, se evidencia en este fragmento. Si la mujer estuviera verdaderamente compuesta por los elementos que suponían representarla con suma belleza, sería repugnante.

La sátira se propone burlar y dejar de lado la escritura al modo renacentista, denunciar su saturación. Pero, si bien parecía perseguir el objetivo de iluminar las partes canónicamente eludidas mediante el señalamiento de ellas y la lectura literal de las metáforas, en el romance permanece la poética del retazo. La sátira, lejos de hacer su denuncia confeccionando una imagen completa y fiel de la dama, la hace en la plasmación de otro retrato fragmentado, uno diferente. Esto encuentra su explicación en la naturaleza misma del género satírico, que nunca buscaría ofrecer una imagen real, acabada o verídica, sino que se caracteriza por sus exageraciones con motivo burlesco.

› ***A modo de conclusión: lo que ve Quevedo***

El calambur que compone el título del presente análisis busca guiar la atención hacia lo visual: qué se mira, qué produce la contemplación, cómo se observa, cómo se expresa lo visto, cómo se comprende la imagen que recibe el lector. El estudio del funcionamiento del sentido visual en el corpus de trabajo

seleccionado ha demostrado que *se ve aquello que no se ve*. En rigor, se ha dicho que se ve lo invisible, ya que al momento de expresar lo que mira, el yo lírico da cuenta de todos los elementos metafóricos que podrían representar a la amada. Lo que intenta retratarse, la imagen que se transmite y aquello que el yo lírico prefiere, es lo que él crea: *su* visión de la dama. Las metáforas e hipérboles como recursos estilísticos, la poética del retazo, los ejes del pigmento y lo lumínico van confeccionando la categoría de la dama. La sátira culmina por burlar el escondite de determinadas zonas y la fuerte cristalización de las metáforas, por ejemplo, la que identificaba una boca con una rosa. La belleza excelsa femenina del Renacimiento ha dado origen a la aborrecible mujer que viene a exhibir el Barroco. Quevedo supo ver el nuevo portento que estaba creándose en la poesía de su tiempo: del modo en que lo vio fue como lo creó.

› **Referencias bibliográficas**

Lacarta, M. (Ed.) (1991). Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas. *Francisco de Quevedo para niños* (105-106). Madrid: Ediciones de la Torre.

Quevedo, F. de (1794). *El Parnaso Español*. Madrid: Imprenta de Sancha.