

Complejidades «barrocas» en el retrato de la «Sátira a una dama» de Quevedo

Luisa López Grigera
Universidad de Michigan

El arte del retrato satírico produjo en la literatura española de principios del XVII algunas figuras maestras como las de Maritornes del *Quijote* de 1605, del licenciado Calabrés, y del dómine Cabra de Quevedo, en el *Alguacil endemoniado* el primero y en el *Buscón* el segundo, y la de Clara Perlerina del *Quijote* de 1615. Sobre cómo entroncan estas figuras con las técnicas de los *Progymnasmata* retóricos he hablado hace tiempo¹; pero el retrato que voy a comentar aquí, como ejemplo de complejidades, pertenece más al *ars rhetorica* que a los ejercicios de composición. Dicho retrato se inserta en un extenso poema satírico en tercetos de Quevedo y, a su vez, es una parte del doble retrato comparativo entre una casada infiel y su antiguo amante.

El título con que se lo conoce es «Sátira a una dama» y lleva el número 640 en la edición de la *Obra poética* de Quevedo hecha por José Manuel Blecua². La sátira, como ya se sabe, no se hace de individuos, sino de colectivos, especialmente de profesiones. Y la sátira de Quevedo a las mujeres no tiene novedades temáticas, ya que se trata de satirizar a las que podían entonces considerarse profesiones de la mujer: el matrimonio, la vida consagrada y la prostitución. La sátira en torno del matrimonio es muy diversa: la aspirante a casada, la casada que engaña al marido intentando pasar por bella, rica o joven, la casada infiel, con el correlato del marido consentidor, la viuda que en el funeral ya busca al sucesor y la dueña. La sátira a la monja, aunque esporádica, se da en el *Buscón*. Y la prostituta —en todos sus niveles sociales— es uno de los grandes temas del Quevedo satírico, como lo era de casi todos los escritores de su época³, aunque los que vivían de su pluma la suavizaran un poco.

El poema que vamos a comentar no apareció entre los de la musa Talía del *Parnaso español*, editado por González de Salas en 1648 sobre los originales preparados, según parece, por Quevedo⁴, sino en las *Tres Mu-*

¹ López Grigera, 1993.

² Quevedo, *Obra poética*, vol. 2, pp. 125-33.





sas, impresas por el sobrino heredero del poeta en 1670, que la incluye en la *musa Euterpe*, protectora de la danza, aunque un poema de 274 endecasílabos mal se prestaría a baile y música. La versión de este poema que se edita siempre difiere mucho de la que voy a utilizar para mi comentario. Y, aunque no es éste el sitio para hacer la edición crítica del poema, debo hacer un excursus para justificar el texto que uso. En la edición de *Obra poética*, Bleuca publica la versión de *Tres Musas*, pero yo aquí uso el arquetipo que surge del cotejo de esta versión con la de los cuatro manuscritos que conozco, todos del siglo XVIII: dos de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de la Universidad de Cambridge y otro de mi propiedad⁵. Si comparamos la versión del arquetipo con la de *Tres Musas*, la usada por Bleuca en *Obra poética*⁶, hay varias diferencias notables que revelan una enmienda de las que se podrían llamar *ad usum delphini*, tan pedestres que no sabría a quién atribuir. Veamos algunas de las variantes significativas para el poema que vamos a leer:

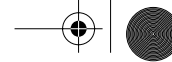
v. 16:	mss: al ronco son de un cuerno;	TM: al son altivo o tierno,
v. 18:	mss: que las putas hacéis;	TM: las damas hacéis
v. 41:	mss: un beso tuyo;	TM: un favor tuyo
v. 50:	mss: no se me da ni un cuerno solo;	TM: un ardite solo,
v. 54:	mss en versos dulces,	TM: en estos versos,
v. 72:	mss. los besabas:	TM: los buscabas.
v. 88:	mss. al Padre Cogollado:	TM: al hermano Cogollado
v. 173:	mss. ninfa vil de;	TM: ninfa Bel.
v. 184:	C: No es como tu vida mi estatura,	A, Ac. B, TM, mi vida tu estatura
v. 186:	mss. larga he menester la sepultura;	TM: larga has menester.
v. 243:	mss. por si pinto mi bragueta;	TM: por si pinto alguna treta.

³ Sobre la poesía satírica de Quevedo siempre son clásicos los excelentes estudios de Sánchez Alonso, 1924 y de Mas, 1957. El primero de ellos resulta hoy, después de la recuperación de las teorías retórico-poéticas vigentes en el siglo XVII, de gran actualidad. No así el segundo que todavía busca la personalidad profunda del escritor a través de sus textos. Un estudio moderno y ya clásico es el de Arellano, 1984. El profesor Arellano ha seguido estudiando y desentrañando textos poéticos satírico-burlescos de Quevedo que no puedo aquí enumerar. Lía Schwartz Lerner también se ha ocupado de la sátira quevediana, género que ha tentado a todos los que admiramos a Quevedo, y que, felizmente seguirá tentando. Entre los más recientes está el editor de este número de *La Perinola*, mi discípulo y paisano Fernando Plata. No sé si mi lectura de la «Sátira a una dama» dará unos minutos de entretenimiento a alguno de ellos. Sobre todo de los muchos que no he podido nombrar aquí.

⁴ En la correspondencia de los últimos meses de su vida, Quevedo comenta que está trabajando, entre otras cosas, en la preparación de su poesía para editarla. Como es bien sabido, muere sin alcanzar a hacerlo; y su amigo, el erudito Jusepe González de Salas, imprime un primer volumen con las seis primeras musas en 1648. Pero éste muere sin haber publicado la segunda parte, que aparecerá 22 años más tarde, editada por el sobrino heredero de Quevedo, con el título de *Tres Musas últimas castellanas*.

⁵ Espero acabar próximamente la edición crítica de este poema, en cuanto pueda estudiar directamente los manuscritos conservados en la Nacional de Madrid y en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge.

⁶ Quevedo, *Obra poética*, vol. 2, pp. 125-33.



Como se ve, los manuscritos leen textos que difieren de la versión canónica fuertemente en su significado. El texto de la primera edición ha sido enmendado con criterios que poco tienen que ver, ni con la precisión significativa, ni con los valores estilísticos. Se han evitado palabras, más que ideas: por ejemplo el suplantar la palabra «cuerno» en los dos contextos (vv. 16 y 50) hace pensar en pudibundez mediocre. Y la enmienda del verso 243 con el texto que el poeta usa para cerrar su retrato, es grotesca. Pensar que Quevedo pudo haber hecho esas correcciones es descabellado. Por otra parte el texto de la estrofa 184-86 de la primera edición es incoherente:

No es como mi vida tu estatura,
Que por no decir ruin, quise ponello:
Bien larga has menester la sepultura.

Como él se está presentando positivamente y, por contraste, rebajándola a ella, se supone que quien necesita la sepultura larga es él, no ella; y que quien tiene algo ruin —su vida— debe de ser ella. Así al comparar vida con estatura, lo acertado será pensar que se compara contrastadamente la ruindad de la vida de ella, con la grandeza de la estatura de él, que es lo que hace necesaria una sepultura bien larga. Por otra parte esa es la versión que trae el manuscrito C: «No es como tu vida mi estatura / que por no decir ruin quise ponello». He enmendado conjeturalmente, apoyada en la razón y en el manuscrito C, el verso primero en mi versión, y leo: «no es como tu vida mi estatura», y he preferido el verso tercero de los manuscritos del arquetipo alfa que leen «he menester». Aquí tenemos un problema de crítica textual: se suele preferir siempre la última voluntad del escritor, de allí que se haya editado hasta ahora la versión de *Tres Musas*. Los manuscritos, al coincidir todos en puntos fundamentales, revelarían una etapa de redacción anterior, que, como tal, es siempre interesante. Pero en este caso las enmiendas del impreso, tanto las del terceto que acabamos de ver como las otras que parecen responder a una pudibundez que enmienda sin sentido, no pueden proceder del autor, con lo que quedan desautorizadas, y hay que considerar como texto definitivo, mientras no contemos con otras fuentes, el del arquetipo alfa, que es el que uso, del cual derivan los cuatro manuscritos conocidos. El texto que transcribo a continuación es el que procede del arquetipo que se fundamenta en los manuscritos, y comienza en el verso 175:

Pero bien me mereces que te aturda 175
y que ninguna falta te la calle,
que un diluvio de sátiras te urda.
Pues tanto mal has dicho de mi talle
que me fuerzas (el cielo me es testigo⁷)
en este tu billete a dibujalle⁸. 180
No mi disculpa en la pintura sigo;

⁷ esme Dios testigo *TM*.

⁸ divulgalle *TM*.



pero quiero mostrar de tu locura
 el trato infame, el término enemigo.
 No es como tu vida mi estatura⁹,
 que, por no decir ruin, quise ponello: 185
 bien larga he¹⁰ menester la sepultura.
 Es como tu linaje mi cabello,
 oscuro y negro; y tanta su limpieza,
 que parece que no has llegado a vello. 190
 Es como tu conciencia mi cabeza,
 ancha, bien repartida, suficiente
 para mostrar por señas mi agudeza.
 No es de tu avara condición mi frente,
 que es larga y blanca, con algunas viejas
 heridas, testimonio de valiente. 195
 Son como tus espaldas mis dos cejas,
 en arco, con los pelos algo rojos,
 de la color de las tostadas tejas.
 Son como tu vestido mis dos ojos
 rasgados, aunque turbios (como dices) 200
 serenos, aunque tengan mil enojos.
 Son como tus mentiras mis narices
 grandes y gruesas; mira cómo escarbas
 contra ti, mi Belisa. ¡No me atices!
 Como tus faldas tengo yo mis¹¹ barbas 205
 levantadas, bien puestas; no me apoca
 que digas que hago con la caspa parvas.
 Es como tú, para acertar, mi boca,
 salida, aunque no tanto como mientes
 con brava libertad de necia y loca. 210
 Como son tus pecados, son mis dientes,
 espesos, duros, fuertes al remate;
 en el morder de todo diligentes.
 Es como tu marido mi gazzate,
 estirado, mayor que tres cohombros; 215
 porque llamarle corto¹² es disparate.
 Como son¹³ los soberbios son mis hombros:
 derribados, robustos a pedazos,
 que causa el verme al más valiente asombro. 220
 Como tus apetitos son mis brazos,
 flacos, aunque bien hechos y galanos,
 pues han servido de amorosos lazos.
 Traigo como tus piernas yo las manos,
 abiertas, largas, negras, satisfecho
 que dan envidia a muchos cortesanos. 225
 Como tu pensamiento tengo el pecho,

⁹ No es como mi vida tu estatura, A, Ac, B, *TM*.

¹⁰ has *TM*.

¹¹ las *TM*.

¹² que el llamalle glotón *TM*.

¹³ sois A, Ac, B.



alto, y en generosa compostura,
 donde pueden caber honra y provecho.
 Como es tu vida tengo la cintura,
 estrecha, sin barranco ni caverna, 230
 y¹⁴ parezco costal en la figura.
 Como tu alma tengo la una pierna,
 mala y dañada; mas, Belisa ingrata,
 tengo otra buena, que mi ser gobierna.
 Como tu voluntad tengo una pata, 235
 torcida para el mal, y he prevenido
 que le sirva a la otra de reata.
 Como tu casamiento es mi vestido,
 mal hecho y acabado; que un poeta
 jura de no ser limpio ni pulido. 240
 Es como tu conciencia mi bayeta,
 raída, y esto basta, aunque imagino
 que aguardas, por si pinto mi bragueta¹⁵.
 Mas yo quedarme quiero en el camino
 que, aunque trato de ti, tengo recato: 245
 no digan que a la cólera me inclino.
 Esta mi imagen es y mi retrato,
 adonde estoy pintado tan al vivo,
 que se conoce bien mi garabato.

El título del poema, «Sátira a una dama», nos aporta dos datos fundamentales: el género¹⁶, sátira, y el tema «sátira a una mujer». Quevedo, maestro en el arte de la sátira, tanto en prosa como en verso, compuso multitud de sátiras a mujeres, como las tiene a todos los tipos y oficios humanos, sin perdonar a nadie. Conviene recordar que, sin embargo, por contraste, la poesía amorosa neo-petrarquista de don Francisco ha sido considerada por algunos como la más alta de toda la literatura española.

La poesía satírica de Quevedo en su mayor parte imita la de los epigramas clásicos, griegos —especialmente de las *Antologías*— y latinos, Marcial. Nuestro autor usa el soneto como equivalente del epigrama clásico, tal como lo consideraba Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso. La poesía que llamamos satírica burlesca, en cambio, adopta las formas consideradas de tipo popular: romances, letrillas, jácaras, bailes. Pero hay un grupo de poemas extensos de sátira a la mujer, casi todos escritos en una estrofa alirada en pareados, de 6 y de 8 versos. Sátiras en tercetos tiene dos burlescas y una seria, que es la más conocida de ellas: «No he de callar por más que con el dedo». González de Salas incluye la poesía satírica a la mujer dentro de la que considera «poesías todas de gracia y de donaire, ingeniosamente licenciosas»¹⁷, cuyo estilo se ca-

¹⁴ que *TM*.

¹⁵ alguna treta *TM*.

¹⁶ Género o subgénero, o especie dentro de uno o de varios géneros, no puedo aquí entrar en la discusión.

¹⁷ Quevedo, *Obra poética*, vol. 1, p. 132.



racteriza por el uso de lo que los españoles llamaban «equivocaciones, los latinos ambigüedades y los griegos dilogías», es decir eso que solemos llamar vulgarmente juegos de palabras. Estos datos serán muy útiles a la hora de nuestro análisis¹⁸.

La «Sátira a una dama», al ser extensa, tiene estructura de discurso retórico que, en este caso, es una carta —un «billete»— de autodefensa, o de descargo, adscripto por ello al género judicial. El yo enunciador del poema dice que, pues ella ha dicho tanto mal de su talle, de su figura, le obliga a dibujar su retrato en ese billete. No hace la pintura para disculparse, sino para mostrar el trato infame y enemigo de la locura de ella, a la que, dice, va a «urdir un diluvio de sátiras» (vv. 175-83). La destinataria de la carta es una mujer casada, una tal Belisa —nombre muy frecuente en la poesía amorosa—, que ha sido su amante y le ha «agraviado sin razón» (v. 24). La causa, el caso, dice él, «yo la sufro, tú la sabes» pero que él prefiere guardar en secreto, lo que puede significar que sería o muy íntima o vergonzosa. En el autorretrato se irá viendo que el agravio o difamación es relativo a su aspecto externo: «tanto mal has dicho de mi talle» (v. 178). A lo largo del poema van cayendo aisladamente referencias a descuidos en la limpieza y el vestido, y finalmente confiesa que ella ha dicho de él que es «bruto y chivo», es decir, cabrón.

El tipo de defensa dependía de si el agravio tenía algún fundamento. Si era infundado, con solo demostrarlo todo estaba solucionado, pero si había fundamento, es decir si la causa era lo que se llamaba técnicamente «torpe», o al menos dudosa, había que usar diferentes recursos para desacreditar al agresor. El exordio, como se sabe, debía captar la benevolencia y ello se podía lograr a partir del que se defiende, del adversario, de los oyentes o de los hechos. Pero el acusado de nuestro poema trata de lograrlo a partir de sí mismo y de la adversaria. De sí, como preceptuaba la *Retórica Ad Herennium*, alabándose sin arrogancia: como se irá viendo él deja caer aspectos positivos físicos e intelectuales, hasta llegar al endecasílabo sáfico que podría ser la mejor definición de Quevedo: «cuajada tengo la cabeza en sesos» (v. 105) y también sacando a relucir «sus desgracias, y calamidades», sobre todo en lo físico, la conocida cojera del poeta, en los versos 232 a 237. También se atraía la benevolencia a partir de la persona del adversario tratando de lograr que sea «mal visto y despreciado», sacando a relucir algún hecho suyo sucio, traidor, o cruel¹⁹. Todo el retrato doble es la enumeración de las miserias morales de ella. Un modo recomendado para esto era usar ambigüedades, conjeturas, alguna burla. Juegos de palabras. Pero ir las sembrando intercaladas para no despertar sospechas de enemistad u odio.

Al exordio bien trabajado, le sigue en el poema, como era preceptivo, la narración. En ella se debía presentar —si se hace apoyada en la perso-

¹⁸ La bibliografía sobre el estilo en la sátira poética de Quevedo es muy rica: y en buena medida está relacionada con los trabajos citados de Sánchez Alonso, Mas, Arellano, Schwartz y Plata.

¹⁹ Cicerón, *Rhetorica ad Herennium*, I, V-IX.



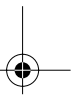
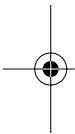
na— sus circunstancias: nacimiento, familia, linaje, usos y costumbres. Aquí se trata de la vida de ella, no la de él. Como veremos esto le sirve a él para presentar indirectamente argumentos que procuren su triunfo. Se puede hacer una transferencia de responsabilidades, o al menos compartirlas. E incluso comparar las dos personas, el defendido y el adversario, como veremos que es el sistema empleado aquí para rematar el descrédito de la adversaria.

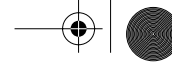
Así empieza entonces la historia de ella: que nació «arrebujada en dos andrajos / de una hija de Adán» (vv. 58-59) que, como sabemos, era el anagrama de Nada. Lo opuesto de hija de algo: hija de nada. Pero su belleza la levantó a «tan sublime altura» (v. 63) que con ella hizo «al mundo guerra» (v. 64). Con cuidado va dejando caer los vicios de ella en dilogías: «siempre para vencer fue vencida» (v. 65), tan amante era de la humildad, que «debajo de todos siempre andab[a] / solamente en dar gusto entretenida» (vv. 67-69) y como el hombre es imagen de Dios, «a todos los besaba» (v. 72). Por eso se asombra de que alguien pueda atreverse a considerar «vil pecado tan devoto celo» (v. 74). Y remata todas las calamidades que ella ha sufrido, afirmando que «a lágrima y a llanto» le provoca ver tanta injusticia cometida contra ella, sometida a tanta persecución e injusticia (vv. 85-87). Por lo que concluye que para ella hubiera sido mejor no haber nacido tan bella, ya que así no la hubieran perseguido tanto, a no ser, que se hubiese «aventurado» «a ser doncella», es decir, a ser casta (vv. 81-84). Continúa adoptando un aire compasivo y protector, y se confiesa su «aficionado», por la generosidad de ella, tan grande «que aún de su cuerpo nunca fue avara» (v. 120); por su espíritu de penitencia, «que siempre está cayendo y levantando» (v. 125). Reconoce que ella llora sus pecados, pero no tiene que llorar el de aborrecer a los enemigos, pues hasta a los del alma —mundo, demonio y carne— los tiene por amigos (vv. 139-43).

Hecha esta síntesis valorativa de la persona de la agresora, que, nacida de la nada y gracias a los méritos de su belleza, subió tanto que sufrió gran persecución e injusticia como los mejores, viene el recurso más fuerte: una comparación de ambos, acusadora y acusado, para defenderse y continuar desprestigiando a la adversaria. Y aquí se produce el anunciado ejemplo de complejidades en un retrato doble. Lo comienza, como el principio del poema, con una causal «pues»:

Pues tanto mal has dicho de mi talle
que me fuerzas (el cielo me es testigo),
en este, tu billete, a dibujalle. (vv. 178-80)

El retrato de ella ya lo había empezado siguiendo las «circunstancias de persona» de Cicerón, pero para el suyo seguirá el orden, ya totalmente desusado para el varón, de la descripción descendente desde la cabeza a los pies. Ha trabado estrechamente dos tipos de retrato que responden a dos cánones antiguos: uno preceptuado por la retórica clásica latina, y el otro desarrollado en la Edad Media europea a partir de





un manual de ejercitaciones retóricas del mundo bizantino. Las formas de presentar a las personas en los tratados clásicos eran varias. Veamos primero la que Cicerón propone en el *De inventione*: trazar una persona por sus circunstancias, que para él eran las once siguientes: «nombre, naturaleza, forma de vida y educación, fortuna, hábitos, afectos y emociones, dedicación y hábitos de trabajo, prudencia, hechos, suerte, habla»²⁰. Dentro de la segunda de las circunstancias se consideraban a su vez seis aspectos: sexo, nación, patria, parentesco, edad y dignidad; y en esta última se tenían presentes los bienes o males que había dado la naturaleza tanto al cuerpo como al alma. Es decir que sólo en una subclase de otra subclase cabía, en la retórica clásica, la consideración de lo que llamamos «retrato físico y moral»²¹. Pero en la Edad Media tardía, según ha demostrado Faral, el sistema característico del retrato de persona era la descripción física que comenzaba por el pelo, e iba descendiendo lenta y detalladamente hasta el vestido, las manos y los pies²². Ya se ha demostrado que en España con el primer Renacimiento el retrato masculino deja completamente de responder a este tipo físico descendente, para seguir el canon ciceroniano que hemos visto más arriba²³. El retrato físico descendente (pelo, frente, cejas, ojos, mejillas, nariz, boca, labios, dientes, mentón, cuello, pecho, etc.) sólo se conservará para la mujer en la poesía neopetrarquista. Pero en los ejercicios escolares de retórica, especialmente en los escolios que Reinaldo Loricchio puso a los *Progymnasmata* de Aphthonio, y que se usaron en toda Europa, para la descripción de persona se especifica algo más que los lineamientos generales del texto básico que vimos más arriba. Fray Luis de Granada, define así la *notatio*: «tiene su uso cuantas veces pintamos a un enamorado, a un lascivo, a un avaro, a un glotón, a un borracho, a un dormilón, o a un charlatán, jactancioso, fanfarrón, envidioso o calumniador»²⁴.

El retrato físico de la mujer, hecho en forma descendente, sobrevivió hasta fines del XVI en la poesía —todos recordamos el soneto de Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena» y otros similares de Góngora y de Quevedo— pero a principios del XVII las cosas van cambiando: los grandes poetas, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, por solo citar estos cuatro, empiezan a satirizar el retrato ideal femenino, es decir, a crear retratos burlescos, en prosa y verso, o a presentar la belleza ideal con cabello negro, no rubio, y ojos oscuros. Así es como el retrato satírico-burlesco invade los textos de la primera mitad del siglo XVII.

²⁰ Cicerón, *De Inventione*, I, 24, «*nomen, natura, victus, fortuna, habitus, affectio, studium, consilia, facta, casus, orationes*».

²¹ En estos grandes tratados se daban otras posibilidades de presentar a las personas, las que la *Rhetorica ad Herennium* llamaba «*effictio*» y «*notatio*». En la «*effictio*» cabe el retrato físico como caracterización de datos individualizantes, y en la «*notatio*», los rasgos de carácter, tanto de las virtudes como de los vicios.

²² Faral, 1971, pp. 75-81.

²³ López Estrada, 1946.

²⁴ Fray Luis de Granada, *De la retórica eclesiástica*, p. 542b.



Quevedo aquí va a trazar el retrato satírico de ella siguiendo el canon ciceroniano, mientras va a usar el medieval para el retrato de él, pero sin sátira ni burla. Esto resulta paradójico, porque como ha escrito al comienzo del poema:

Mas ¿cómo puede ser quien ha cantado
tu bello rostro, tu nevada frente,
el cuello hermoso de marfil labrado,
que en tu nombre escribió tan *dulcemente*,
en levantado estilo, en versos graves,
que le pueda ultrajar eternamente?²⁵.

Por eso es justo que se pregunte cómo puede ser que quien ha ensalzado antes la belleza de ella siguiendo los cánones neo-petrarquistas de raíz medieval, la pueda ultrajar ahora satíricamente usando el canon de la antigüedad clásica, el que estaban aplicando todos los grandes escritores al introducir sus personajes femeninos en las novelas²⁶.

Él anuncia que va a presentar sus quejas «al ronco son de un cuerno», es decir del instrumento rústico, de un solo tono, que se usaba milenariamente para llamar a guerra o a caza²⁷; y lo logra usando las escasas «figuras» que el estilo humilde elegido puede permitirle: la comparación y las dilogías. Va a comparar además dos categorías muy distintas: de ella lo que llamaríamos su personalidad y de él lo que ella había atacado, el tallo o sea «la disposición o proporción del cuerpo humano», según define el *Diccionario de Autoridades*. Como se verá, lo que sirve de eje estructurador en la comparación de rasgos de uno y otro, es el retrato de él: estatura, cabello, cabeza, frente, cejas, ojos, nariz, barbas, boca, dientes, cuello, hombros, brazos, manos, pecho, cintura, piernas, pies, vestido y, dentro de éste, la bayeta, traje talar (posiblemente el de estudiante). Presentados en ese riguroso orden descendente. De ella los rasgos comparados son vida, linaje, conciencia, avaricia, espalda, vestido, mentiras, faldas, personalidad total, pecados, marido, soberbia, apetitos, piernas, pensamiento, vida, alma, voluntad, casamiento, conciencia. Como se ve, en este desorden mezcla ambos campos, el físico y el moral. Del físico de ella solo menciona las espaldas y las piernas, pero de éstas sus posturas, y las referencias al vestido son muy someras, mientras que en lo que se detiene es en su vida y condición, y sobre todo en lo moral: alma, conciencia, pecados, pensamientos, voluntad, casamiento. Rasgos que se completan con los que ha venido trazando en el poema desde el verso 46, para dibujar las «circunstancias» de persona ciceronianas. La técnica retratística vigente y dignificante.

²⁵ Quevedo, *Obra poética*, núm. 640, vv. 7-12.

²⁶ Ver Trelles, 1984 y Peña, 1994.

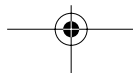
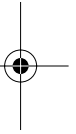
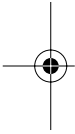
²⁷ Esta es una prueba más de que las correcciones de *Tres Musas* no pueden ser ni de Quevedo ni de González de Salas, sino de alguien que, temiendo las connotaciones del término usado para el marido consentidor, ignorara el significado de instrumento rústico, de pastores, o destinado a convocar a la guerra que él abría contra su adversaria.



El orden desordenado del retrato de ella se estructura por el masculino. Pero el retrato de él, aparentemente positivo, tenía que resultar burlesco para el lector de principios del XVII, al estar «dibujado» con la técnica medieval, ya desusada. Su retrato es positivo, menos en lo referente a los defectos físicos (boca salida, brazos flacos, pierna dañada, pie torcido), y a cierto desorden y falta de limpieza (vestido malhecho, bayeta raída, caspa de las barbas), desaliño que justifica afirmando que un poeta «jura de no ser limpio ni pulido» (v. 240).

Las coincidencias, o las divergencias entre ambos se marcan por los comparativos: *Es como, no es como, son como, no son como, como tú... tengo yo, o no tengo yo*; y un caso de *traigo como tú*. Y en lo que coinciden ambos personajes se presenta en forma de epítetos, que tienen significados dilógicos y que caen negativamente para ella y positivamente para él: *Ruín* es la vida de ella, opuesta a la estatura *alta* de él. En lo *oscuro y negro*, coinciden el cabello de él con el linaje de ella. En lo *ancho* también coinciden la conciencia de ella y la cabeza de él, que la presenta como señal de su agudeza. *Avara* es la condición de ella, al contrario de la frente de él, que es *larga* y blanca, con heridas que revelan su valentía. *En arco* son las espaldas de ella y las cejas de él. *Rasgados* son los vestidos de ella, y los ojos de él: «ojos que siendo grandes, se descubren mucho, por la amplitud de los párpados», según *Autoridades*. Las narices de él son *grandes y gruesas*, como las mentiras de ella. *Levantadas* tienen él las barbas y ella las faldas. No necesita comentarios. La boca de él es como ella: *salida*, calificativo que según *Autoridades* «se aplica a las hembras de algunos animales, cuando tienen propensión al coito». Probablemente en ese sentido le cabría a ella lo de «con brava libertad de necia y loca» del verso final del terceto. *Espesos, duros y fuertes* son, a una, los dientes de él y los pecados de ella. *Estirados*, de gazzate, o garguero, él, y el marido de ella, epíteto que suena a chufa, porque ser estirado era ser grave, autorizado, principal. El pobre marido cornudo mal podía ser principal, ni autorizado. *Flacos* los brazos de él y los apetitos de ella. Cambiando el verbo ser por traer, es decir, una forma de ser o de comportarse o de llevar: *abiertas, largas, negras*, las manos de él, generosas, y las piernas de ella. Sin comentario. *Altos* los pensamientos de ella y el pecho de él. Altas intenciones de él, y altos pensamientos, los oscuros, incomprensibles. También el licenciado Calabrés, de el *Alguacil endemoniado* tiene «los ojos bajos y los pensamientos tiples», o altos. *Estrechas*, vida de ella, y cintura de él. La cintura estrecha es lo que apetecían tener entonces los jóvenes. Lo que da pie para pensar en una redacción juvenil de este poema.

Pero empiezan las calamidades de él: una pierna *mala y dañada*, lo mismo que el alma de ella; *torcidos* para el mal uno de los pies de él y la voluntad de ella. Y así llegamos a lo que el retrato medieval atendía al final: el vestido; *mal hechos y acabados*, tanto el vestido de él como el matrimonio de ella, y *raídos* la bayeta que usa él, el traje talar, de estudiante o de eclesiástico, y la conciencia de ella.





Y con un «esto basta», cierra su retrato, o mejor los retratos de ambos entrelazados. «Aunque imagino / –agrega– que aguardas, por si pinto, mi bragueta» (v. 243). No hay duda de que quiere vencer al adversario insistiendo, no en la inocencia suya, sino en la indignidad de la ofensora, ya que cierra, en la versión original, con una referencia a su bragueta la presentación de las «dos vidas paralelas». Es decir la está acusando de mujer buscona, pero no tanto de dinero, como de sexo.

El léxico es el normal tanto en los retratos como en el poema entero: adecuado al nivel de los personajes, es decir, el que imponía el «decoro» retórico: no hay ni rusticismos, ni cultismos, a pesar de que está usando el verso endecasílabo. Las figuras retóricas casi no existen, fuera de las comparaciones y las dilogías, que cabalgan sobre epítetos estratégicos que enaltecen a él y denigran a ella. Porque fuera de los usados en la comparación, no se ven casi epítetos en todo el poema. Es decir que está usando un estilo claro, sencillo, por oposición al «dulce» que confiesa haber usado antes para cantar «el bello rostro, la nevada frente, el cuello hermoso de marfil labrado» de ella.

No hay duda de que quien escribió este texto era un gran poeta: en tan extensa composición no decae un momento su capacidad creativa.

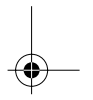
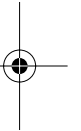
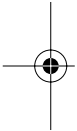
Sin un recurso a la retórica me parece que sería muy difícil desentrañar este poema. Como se ve se trata de un «billete» (v. 180), un papel, como se decía entonces, o mensaje. Pero escrito como descargo y auto-defensa, en el que, como al descuido, va sembrando desprestigio y desautorización de la adversaria.

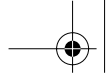
Ahora bien, en cuanto a los retratos, según se desprende del somero análisis realizado, Quevedo está usando cánones retóricos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. E incluso está usando mucho de lo que en sus años escolares aprendió ejercitándose en los colegios de la Compañía. Pero como hemos visto son cánones en cierto modo desencajados de lo que en aquel momento se estaba usando. Y aquí una se pregunta por varias cuestiones no resueltas: ¿Es el poema un simple ejercicio de academia literaria, el desarrollo de un tema propuesto? Y cabe la posibilidad de que esta Belisa no sea más que un estereotipo, una «figura» de mujer liviana que ejerce más por placer que por dinero. Una Mesalina. Podría serlo. Pero como ejercicio retórico podría ser también la combinación de un grupo de ejercicios escolares de sus años mozos en el convictorio jesuítico de Ocaña.

También cabe la pregunta si tiene el poema algún tipo de autobiografismo, como parecen indicar ciertas referencias a los defectos físicos conocidos de Quevedo, al color de las cejas, pelirrojas, que registra algún documento universitario del joven Gómez de Quevedo. El autorretrato era frecuente en los pintores, ¿por qué no podía intentarlo el poeta con aficiones de pintor? En varios textos juveniles se ha autorretratado don Francisco: precioso ejemplo de ello es el *Memorial pidiendo plaza en una academia*, en el que ordena las cosas según las circunstancias de persona. ¿Era éste su objetivo? De ser así ha querido trazar uno especial-



mente complejo: un retrato bifronte de intrincada complejidad: a ella, antigua amada, antigua mitad de sí mismo, ahora repudiada, la vilipendia con el canon ciceroniano, que en la literatura de la época se usaba para presentar seriamente a las verdaderas damas. Mientras que a él, distanciándolo de las miserias de ella, si bien lo dibuja con rasgos predominantemente positivos, lo diseña según el canon desusado ya desde hacía más de un siglo para el varón. Es decir, que a él lo hace grotesco. De lo que no cabe duda es que entrecruza veras y bromas tan mezcladas que se sale fuera de lo que era un retrato como los que pintaban los grandes retratistas de aquellos años en Europa. Por otra parte este precioso retrato no es lo central del poema, sino solo un recurso de argumentación retórica o, mejor, un instrumento que le sirve para vituperar al adversario y autodescargar sus debilidades por comparación. Por eso lo he titulado un ejemplo de complejidades barrocas, y por eso me atrevo a compararlo a una miniatura de sillería de coro medieval.





BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Cicerón, M. T., *Rhetorica ad Herennium*, ed. J. F. Alcina, Barcelona, Bosch, 1991.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- Faral, E., *Les Arts Poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1971.
- Granada, F. L. de, *De la retórica eclesiástica*, en *Obras*, Madrid, BAE, 1945.
- López Estrada, F., «La Retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán», *Revista Filología Española*, 30, 1946, pp. 329-30.
- López Grigera, L., «Notas sobre los *Progymnasmata*, en España en el siglo XVI», en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Actas del Primer Simposio sobre Humanismo*, ed. J. Pascual, Cádiz, 1993, vol. 2, pp. 585-90.
- Quevedo, F., *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'Oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Peña, G., *Estructura retórica de personajes femeninos en el «Quijote»*, Tesis, Universidad de Deusto, 1994.
- Plata Parga, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1997.
- Sánchez Alonso, B., «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, 1924, pp. 33-62 y 113-53.
- Schwartz, L., *Quevedo, discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986.
- Trelles, S., *Rhetorical Techniques of Female Portraiture in Sentimental, Byzantine and Pastoral Novel*, Tesis, Universidad de Michigan, 1984.

