Estudios

Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo

Rodrigo Cacho Casal
University of British Columbia

La poesía amorosa de Quevedo ofrece un conjunto de textos que destacan por su variedad y por el original diálogo que entablan con la tradición literaria. El epigrama griego, la elegía latina, la lírica cancioneril y el petrarquismo constituyen la base fundamental que sustenta sus elaborados versos conceptistas, los cuales, al tiempo que imitan estos precedentes, los combinan y renuevan.

Buena parte de estos poemas se publicó tres años después de la muerte de Quevedo en la sección cuarta del antológico *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas,* editado en 1648 por el humanista José Antonio González de Salas: la Musa *Erato*. Este grupo está organizado en dos partes. La primera incluye poesías amorosas que reproducen motivos variados y que están dirigidas a damas diferentes. La segunda contiene versos dedicados a una sola mujer a imitación del cancionero de Petrarca y lleva un título independiente: *Canta sola a Lisi*[1].

Hacia la mitad de la primera parte de la Musa *Erato* aparecen tres sonetos que forman un pequeño subapartado dedicado a la alabanza de mujeres que tienen algún defecto en los ojos: *A una dama bizca y hermosa, A una dama tuerta y muy hermosa* y *A otra dama de igual hermosura y del todo ciega*[2]. No es infrecuente encontrar agrupados en el *Parnaso español* poemas relacionados temáticamente[3]. En cambio, resulta bastante más inusual el argumento escogido por Quevedo; tanto que hasta ahora estos tres sonetos han sido poco estudiados. En este trabajo me propongo analizarlos, situándolos en su contexto estético y cultural.

La tradición literaria del Siglo de Oro tenía codificadas diferentes modalidades argumentativas transmitidas por las retóricas clásicas. El escri-

[1] Sobre la estructura de la Musa *Erato* ver Fernández Mosquera, 1999, pp. 15-54 y 329-71.

[2] Son los sonetos numerados del 24 al 26 en la Musa cuarta del *Parnaso español* (pp. 202-203), y del 315 al 317 en la edición de Blecua, *Obra poética.*

[3] Cacho Casal, 2001, pp. 260-65.

tor se apoyaba en los preceptos de estos textos que habían configurado de forma decisiva la literatura europea ya desde la época medieval. Al reproducir tales esquemas discursivos, este imitaba también a los autores que le habían precedido conformando el canon occidental[4]. Todos los géneros, incluida la lírica, participaban de este sistema artístico. En concreto, la poesía amorosa había desarrollado con gran fortuna el soneto de alabanza dedicado a celebrar la belleza de la dama, especialmente el relacionado con la escuela petrarquista[5]. En estos versos se solían ponderar todos los atributos que hacían de la amada un ser superior e inalcanzable.

Sin embargo, además del soneto de elogio, existía también su reverso: el soneto de escarnio y burla de la mujer deforme y horrible, generalmente retratada como una vieja viciosa y repelente. Quevedo escribió muchos sonetos de ambos tipos. En los amorosos extrema su capacidad verbal para crear metáforas y juegos conceptistas innovadores[6]. En los burlescos hace lo propio, pero esta vez centrándose en la hipérbole y en la caricatura grotesca[7].

Además de estos dos cauces, encomio y escarnio, había un tercero que en cierta medida los fundía a ambos: el elogio paradójico. Desde la tradición greco-romana, los oradores y los escritores habían puesto a prueba su ingenio en el difícil arte de alabar sujetos indignos o despreciables como las enfermedades, los vicios o los insectos. Recordemos, por ejemplo, el conocido *Encomio de la mosca* de Luciano. Esta modalidad experimentó un nuevo impulso a partir del Renacimiento, sobre todo después de que Erasmo publicara su *Elogio de la locura*. A partir del siglo XVI circularon, pues, numerosos elogios en prosa y en verso de argumentos disparatados en los que a menudo se difuminaban las fronteras entre lo serio y lo ridículo. Quevedo también practicó este género en varios textos y poemas, donde lo que prima suele ser la risa y la ostentación de ingenio[8].

La estética barroca valoró especialmente estos desafíos retóricos donde el escritor debe enfrentarse al esfuerzo ingente de ensalzar un asunto indigno, como destacó Gracián en el discurso XXIII de su *Agudeza y arte de ingenio:* «Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos»[9]. En la literatura italiana del siglo XVII es posible encontrar varios ejemplos de poemas de encomio dirigidos a mujeres que tienen algún defecto físico o cuyo aspecto no cumple con los ideales de belleza establecidos por el petrarquismo[10]. La dama joven, hermosa,

[4] El libro de referencia sobre estas cuestiones sigue siendo el de Curtius, 1976.

[5] Brown, 1976-1977.

[6] Estos aspectos han sido analizados especialmente por Pozuelo Yvancos, 1979; Smith, 1987; y Fernández Mosquera, 1999. Acerca de sus sonetos amorosos ver Roig Miranda, 1997.

[7] Sobre la caricatura en Quevedo ver, entre otros, Arellano, 1984, pp. 250-68; y Cacho Casal, 2003, pp. 228-97.

[8] Acerca del elogio paradójico en Quevedo ver Cacho Casal, 2003, pp. 103-228.

[9] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* tomo 1, p. 225.

[10] Getto, 2000, pp. 48-50. Macchioni Jodi, 1958, y Bettella, 1998, relacionan estos textos barrocos con la poesía burlesca italiana del siglo XVI, con las obras de Francesco Berni y sus imitadores a la cabeza.

rubia, de tez blanca, con ojos claros y labios rosados es sustituida por ancianas arrugadas, mujeres feas, piojosas, enanas o cojas. La estética conceptista de la maravilla y de la sorpresa favorece la aparición de versos que tratan estos motivos pero en un tono serio, sin una clara intención jocosa. De hecho, a menudo es frecuente que se especifique en el título que la dama es «bella» pese a sus peculiaridades y taras. Tal es el caso de los sonetos *Bellissima mendica* de Claudio Achillini, *La bella nana* de Giovan Leone Sempronio, *Bellissima donna cui manca un dente* de Bernardo Morando, *Bella balbuziente* de Scipione Errico, *Bella zoppa* de Giovan Battista Soprani o *Bella pidocchiosa* de Antonio Maria Narducci. Lo mismo ocurre en los marbetes de los tres sonetos de Quevedo, donde aparecen significativamente las palabras *hermosa* y *hermosura*[11].

Es posible encontrar también ejemplos que anuncian este nuevo gusto por lo anticanónico ya en los siglos XV y XVI, como en el caso de Serafino Aquilano, en cuyas rimas se halla un soneto centrado en el elogio de una dama a quien le falta un diente («Poiché solo in costei volse natura»)[12], o también Torquato Tasso, que fue uno de los precedentes más destacados de la estética barroca. En su soneto *Ad una dama vecchia* recoge el motivo de la vieja bella y aún deseable pese a su edad, que es de ascendencia clásica y que se halla ya en la *Antología griega*[13].

Dentro de los poemas renacentistas dedicados a alabar la hermosura de la dama, una parte del cuerpo que recibía especial atención eran los ojos, considerados como el espejo del alma y la puerta por la que los enamorados se comunican sus sentimientos. En estas poesías los ojos son generalmente comparados con estrellas o con el sol para destacar su luminosidad y el poder de penetración de los «rayos» del amor a través de las miradas de la dama[14].

En el Siglo de Oro el elogio paradójico se ocupó también de jugar con estas alabanzas de los ojos, ponderando la belleza de las mujeres bizcas, tuertas o ciegas. En las *Actas de la Academia de los Nocturnos,* activa en Valencia de 1591 a 1594, hay casos bastante significativos[15]: *Soneto a una nube que tenía una dama en el ojo* del académico Soledad (pseudónimo de Evaristo Mont), *Cuartetos a una dama que perdió la vista y quedó con los ojos claros* de Lluvia (Guillém Belvis), *Redondillas de una señora que estaba enferma de los ojos y su galán la curaba* de Sosiego (Miguel Beneyto) y, sobre todo, el *Soneto a una señora tuerta* presentado ante la Academia el día 20 de enero de 1593 por Centinela, pseudónimo de An-

[11] Aunque Quevedo emplea los mismos términos también en los títulos de tres canciones 'paradójicas' claramente burlescas (*Obra poética,* núms. 621-23): «Dama hermosa, entre rota y remendada»; «A una moza hermosa, que comía barro»; y «A una dama hermosa y borracha», estudiada por Plata, 2002.

[12] *Opera,* soneto núm. 55.

[13] En la *Antología griega,* libro V, poemas 258 y 282. El soneto de Tasso es el número 641 de sus *Rime.*

[14] Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 81-82; Manero Sorolla, 1992, pp. 17-30.

[15] De hecho, tanto Carreira, 1997, p. 96; como Blanco, 2000, p. 225, nota 26, relacionan los tres sonetos amorosos de Quevedo con la poesía de academias.

drés Rey de Artieda. Este poema tuvo que gozar de una relativa fama, pues se publicó en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605) bajo el título de *A una dama bizca* y con algunas variantes[16]. Motivos similares se reproducen también en las *Rimas* (1602) de Lope de Vega, que incluyen un soneto *A las ojeras de una dama* y otro *A una dama que tenía los ojos enfermos,* y, sobre todo, en sus *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), en el soneto *A una dama tuerta*[17].

También los humanistas se midieron con el elogio de la ceguera. En estas obras, plagadas de citas eruditas, se defiende sobre todo el beneficio que la ceguera aporta a los hombres sabios, pues les aleja de las cosas materiales y del pecado, ayudándoles a concentrarse en lo espiritual y en la búsqueda interior de la virtud. La segunda sección de la más importante y voluminosa antología de encomios paradójicos del siglo XVII, el *Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae* editado por Caspar Dornavius en 1619, incluye un apartado dedicado precisamente a la *Caecitatis*[18]. En él, además de un fragmento de las *Tusculanae disputationes* (V, 38) de Cicerón, aparece el poema *Rhemus ad Perosium caecum* de Joannes Vulteius y la *De caecitate oratio* de Jean Passerat, publicado por primera vez ya en 1597. No hay que olvidar tampoco la *Caecitatis consolatio* de Ericio Puteano impresa en 1609 y el *Tiresias seu caecitatis encomium* de Jacobus Gutherius, recogido en varias colecciones de elogios paradójicos[19]. Uno de los ejemplos más tempranos es el de Ortensio Lando, quien se ocupó en el cuarto de sus *Paradossi* (1543) de demostrar que «Meglio è d'esser ceco che illuminato»[20]. Esta paradoja fue imitada muy de cerca por Giovan Francesco Ferrari en sus tercetos *In commendatione dell'esser cieco* de las *Rime burlesche* (1570)[21].

Los tres sonetos amorosos de Quevedo sobre la bizca, la tuerta y la ciega hermosas parten de esta tradición y están especialmente relacionados con la literatura de academias y la lírica marinista[22]. El motivo tuvo mucho éxito entre los poetas italianos del siglo XVII y es muy probable que estos influyeran en los textos quevedianos. Por ejemplo, en la antología recopilada por Giacomo Guaccimani, *Raccolta di sonetti d'autori diversi & eccellenti*

[16] Buena prueba de ello es que aparece atribuido a Lupercio Leonardo de Argensola en una versión manuscrita con el título de *A una dama bizca* (ver sus *Rimas,* p. 228). El texto se acerca más a la versión impresa (fol. 103v), aunque comparte lecturas también con la recogida en las *Actas de los Nocturnos* (vol. 3, p. 408).

[17] Lope de Vega, *Rimas,* sonetos núm. 43 y núm. 88; *Rimas de Tomé de Burguillos,* núm. 97.

[18] *Amphitheatrum,* II, pp. 261-64.

[19] Se lee, por ejemplo, en *Admiranda rerum admirabilium encomium,* pp. 245-76. Sobre la tradición humanista del elogio de la ceguera y, más concretamente, sobre la *Caecitatis consolatio* de Puteano, ver De Landtsheer, 2000.

[20] Lando, *Paradossi,* pp. 115-21. Quevedo conocía esta obra y la citó en su *Defensa de Epicuro* (Cacho Casal, 2003, p. 109).

[21] Es el *capitolo* núm. 31 de sus *Rime burlesche* (fols. 67-69).

[22] Roig Miranda, 1997, pp. 64-66, identifica 16 sonetos dentro de la Musa *Erato* relacionados con el marinismo, donde se tratan temas menudos y sin trascendencia. Entre ellos se encuentran también los tres poemas sobre la bizca, la tuerta y la ciega.

dell'età nostra (1623), se publicaron los sonetos de Antonino Galeani, *Bella donna per li vaiuoli perde un occhio,* y de Bernardo Morando, *Amante con gli occhiali;* en 1626 se imprimieron las *Poesie* de Marcello Giovanetti, que contienen un soneto donde *Loda bella guercia;* y en la segunda parte de las *Rime* (1626) de Giuseppe Salomoni hay otros dos sonetos semejantes, *Loda bella cieca* y *A bella donna ch'avea un occhio men chiaro dell'altro.* Todos estos precedentes condicionan el contenido, el estilo y la estructura de las tres composiciones de Quevedo, en las que este intenta renovar el lenguaje de la lírica amorosa y desafiar su pericia retórica en unos textos protagonizados por mujeres con defectos físicos. Recordemos que el mismo autor se había burlado de las bizcas y de las tuertas en varios escritos festivos. Por ejemplo, en este pasaje de la *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier estado o tamaño que sean* son presentadas como mujeres defectuosas, que merecen ser requebradas solo 'a medias': «Bizcas y tuertas valen dos miraduras con cuidado y un medio suspiro»[23]. En sus tres sonetos amorosos Quevedo intenta rebatir justamente argumentos como estos, demostrando que pese a sus taras estas damas merecen una alabanza sofisticada y extremada.

La voluntad innovadora es constante en toda la Musa *Erato,* que aprovecha fuentes variadas para superar la ya desgastada estética petrarquista y sus limitaciones. Esto se hace aún más evidente en la primera parte de *Erato,* la que precede a *Canta sola a Lisi,* donde se concentran varios poemas inspirados en temas y motivos de procedencia diversa[24]. Un caso llamativo lo constituyen los dos sonetos que intentan demostrar que se puede amar a dos personas a la vez, argumento presente en la *Antología griega* y en Ovidio[25]. Es significativo que Quevedo incluya estos grupos de poemas de contenidos afines que, además, tienen en mayor o menor medida un carácter innovador.

Los tres sonetos sobre la bizca, la tuerta y la ciega constituyen, pues, una pequeña colección unitaria de rarezas barrocas. Su orden sigue una gradación ascendente: el defecto en los ojos se va haciendo cada vez más grave. Se pasa de una mujer bizca a una tuerta y de esta a una ciega. Esta gradación se nota también en el tono de los poemas, ya que el primero contiene elementos burlescos que en los otros dos van desapareciendo. Por tanto, para su mejor comprensión resulta necesario leer estas poesías conjuntamente y, asimismo, a la luz de la tradición de la que dependen. El primer soneto es el que se encuentra más claramente a mitad de camino entre la alabanza seria y la burla. Así lo indica el propio González de Salas en la nota que encabeza el texto, «Tiene parte de donaire, respondiendo a un letrado»:

[23] Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 307.

[24] Sobre los elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo ver Carreira, 1997. Los 16 sonetos, donde Roig Miranda, 1997, p. 64, detecta influencia marinista, se hallan todos en la primera parte de la cuarta Musa.

[25] Se trata de los sonetos numerados 38 y 39 en el *Parnaso* (pp. 212-13) y 329 y 330 en la edición de Blecua, *Obra poética.* Ver el estudio de Schwartz, 1993.

A una dama bizca y hermosa

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
Y si a diversas partes no miraran,
se helaran el ocaso o el Oriente.
El mirar zambo y zurdo es delincuente;
vuestras luces izquierdas lo declaran,
pues con mira engañosa nos disparan
facinorosa luz, dulce y ardiente.
Lo que no miran ven, y son despojos
suyos cuantos los ven, y su conquista
da a l'alma tantos premios como enojos.
¿Qué ley, pues, mover pudo al mal jurista
a que, siendo monarcas de los ojos,
los llamase vizcondes de la vista?[26]

Supuestamente, el poema está escrito como una jocosa respuesta a un abogado que llamó a los ojos «vizcondes de la vista». Se trata de un chiste que parte de la falsa etimología de *vizconde,* basado en el retruécano *vizco-nde*, asimilado fónicamente a *bizco*[27]. La referencia a un jurista no es meramente anecdótica, pues Quevedo la aprovecha especialmente en los equívocos sobre *partes, ver* y *vista* que juegan con el lenguaje forense, ofreciendo una doble lectura implícita del soneto. En efecto, *ver* tiene según el *Diccionario de Autoridades* también otro significado: «En lo forense vale asistir a la relación de algún pleito e informe del derecho de las partes para la sentencia», así como *vista:* «En lo forense es el reconocimiento primero que se hace ante el juez con relación de los autos y defensas de las partes para la sentencia». Las *partes* pueden ser: «En los pleitos se llama la persona que tiene derecho o interés en ellos». Estas agudezas formadas sobre el léxico especializado, sobre todo el forense, son muy comunes en la lírica amorosa cancioneril, y aquí Quevedo parece aprovecharse de ellas y, al mismo tiempo, darles un giro inesperado al asociarlas con un tono jocoso.

En estos versos, pues, asistimos a un auténtica defensa 'legal' de la belleza de la hermosa bizca. El primer cuarteto parte de una hipérbole típica de la poesía amorosa: los ojos son asimilados metafóricamente con soles abrasadores. Si estas dos luces ardientes se concentraran en el mismo punto lo quemarían y, por otro lado, el Oriente (donde nace el sol) y el ocaso (donde se pone) echarían en falta su calor y se helarían[28]. En cambio, como se trata de dos ojos torcidos, estos distribuyen gene-

[26] Todos los poemas de Quevedo se citan de la *Obra poética.* En el verso 13 Blecua enmendó «de los» que aparece en el *Parnaso* por «los dos», sin señalarlo en el aparato textual. Roig Miranda, 1989, pp. 500-501, comenta este cambio y se pregunta si existen ediciones del *Parnaso* con lecturas diferentes. En todo caso, si se trata de una corrección «*ope ingenii*» de Blecua, esta resulta innecesaria.

[27] Quevedo repitió una agudeza similar en un soneto burlesco de la Musa *Talía:* «Son los vizcondes unos condes bizcos, / que no se sabe hacia qué parte conden» (*Obra poética,* núm. 591, vv. 1-2).

rosa y proporcionadamente su luz a diferentes partes. Con este sencillo razonamiento, Quevedo introduce el primer argumento a favor para sustentar su defensa de la bizca. Algo muy similar se halla en el soneto *Loda bella guercia* de Giovanetti:

> Sapea pur ben l'artefice Natura
> che l'sol, se dritto il miri, non consente
> che soffra tu sì luminosa arsura.
>
> Or, perché fosse occhio mortal possente
> a contemplarla, con industre cura
> le travolse de' lumi il sol lucente[29].

Todos estos razonamientos son presentados de forma seria. El contenido jocoso de los primeros versos de la poesía quevediana no es aún tan evidente como en el segundo cuarteto, aunque también podría suponerse una lectura muy maliciosa de *parte* en el verso segundo, «cuál parte no abrasaran», pues como indica *Autoridades*, las *partes:* «Se llaman asimismo los instrumentos de la generación. Lat. *Genitalia*».

En el segundo cuarteto la carga festiva de la composición toma cuerpo gracias al vocabulario bajo empleado por Quevedo, sobre todo en el sexto verso: «El mirar zambo y zurdo», imagen grotesca que recuerda otros escritos burlescos quevedianos como, por ejemplo, este romance: «Carátula de una bizca, / desmentí dos ojos zambos, / y en sus niñas vizcaínas / el vascuence de sus rayos»[30]. El poeta italiano Marcello Giovanetti usa un sintagma semejante en su soneto dedicado a la *bella guercia:* «bieco guardo».

El tono jocoso del texto de Quevedo continúa en los versos siguientes, donde otro elemento muy frecuente en la lírica amorosa es subvertido: la metáfora que equipara la luz emanada por los ojos de la amada con rayos o con flechas («nos disparan»). En este caso, al tratarse de una bizca, los rayos están torcidos. Giovanetti introduce metáforas e imágenes similares en su poema, apodando los ojos de la *guercia* «auree quadrella» ('flechas doradas'), e indicando que llegan torcidas a su corazón: «torta e vagante, e l'una e l'atra stella». La agudeza en el texto quevediano depende del uso dilógico de *izquierdo:* «Vale también lo mismo que torcido, o no recto, física o moralmente» (*Autoridades*). Recordemos que todo lo izquierdo tenía una connotación negativa en la cultura del Siglo de Oro, pues se asociaba a lo negativo y a lo desviado de la norma y del bien, esto es, de lo 'derecho'. Quevedo reflejó esta idea en numerosos

[28] La idea pudo haber sido inspirada por el soneto a la bizca de Rey de Artieda (vv. 13-14): «con el un ojo mires a poniente / y con el otro mires a levante» (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* fol. 103v).

[29] Giovanetti, *Poesie,* p. 36.

[30] Quevedo, *Obra poética,* núm. 687, vv. 33-36. En el verso 34 recojo la enmienda propuesta por Arellano, 1990, p. 129: «desmentidos», «desmentí dos». Profeti, 1984, p. 31, nota 9, ofrece más ejemplos de chistes similares en las obras quevedianas. La carga cómica del soneto de la bizca es destacada también por Alonso, 1976, pp. 538-39; y Arellano, 1997, p. 75.

textos, sobre todo en aquellos donde ataca a los zurdos, encarnación física de este defecto moral[31]. En su poema juega con dichas implicaciones, como queda de manifiesto en el empleo de los sintagmas «mira engañosa» y «facinorosa luz». Según el juego de contrastes y opuestos propio del lenguaje de la poesía de amor, la amada es a la vez un ser positivo y pernicioso: su belleza eleva espiritualmente, pero también hiere el corazón del amado. Por eso, los hermosos ojos de la bizca dan una luz que es al mismo tiempo «dulce y ardiente».

En el primer terceto se insiste en la representación de sentimientos encontrados causados por los ojos de la dama («tantos premios como enojos»): su belleza «conquista» todas las almas. Además, se reitera nuevamente su defecto, puesto que lo «que no miran ven». Al estar torcidos no pueden *mirar:* «Fijar la vista en el objeto» (*Autoridades*), aunque pueden ver. Aquí es también posible que haya un juego con la acepción forense de *ver* o, incluso, con esta otra: «En el juego de cartas es reconocer los naipes, para admitir u no admitir el envite» (*Autoridades*). Ambas son plausibles asociadas a la idea de «despojos» (no olvidemos la fama de corruptos e interesados de los representantes de la ley en el Siglo de Oro), que pueden estar aludiendo a la rapacidad femenina, tan criticada por Quevedo en sus obras misóginas.

En el terceto final se cierra la argumentación en defensa de la bizca con la afirmación más contundente en su favor: los suyos son los «monarcas de los ojos». Pero el chiste del último verso sobre «vizcondes de la vista» confirma otra vez el contenido ambiguo de esta poesía, que se halla entre la alabanza sesuda y la burla.

En el soneto siguiente, Quevedo diluye el tono jocoso de sus versos y se mide con un elogio aún más difícil, pues el defecto de la mujer protagonista es mayor:

A una dama tuerta y muy hermosa

Para agotar sus luces la hermosura
en un ojo no más de vuestra cara,
grande ejemplar y de belleza rara
tuvo en el sol, que en una luz se apura.
Imitáis, pues, aquella arquitectura
de la vista del cielo, hermosa y clara;
que muchos ojos, y de luz avara,
sola la noche los ostenta obscura.
Si en un ojo no más, que en vos es día,
tienen cuantos le ven muerte y prisiones,
al otro le faltara monarquía.
Aun faltan a sus rayos corazones,
victorias a su ardiente valentía
y al triunfo de sus luces aun naciones.

[31] Gendreau-Massaloux, 1979.

El primer cuarteto afirma que la hermosura del único ojo de la tuerta es tanta, que parece haber tomado como ejemplo («ejemplar grande») la «belleza rara» del sol. Vuelve, pues, a aparecer la metáfora *ojos* 'soles', pero en este caso resulta mejor aplicada puesto que la dama tiene solo un ojo, así como en el cielo solo hay un sol. El verbo *apurar* debe ser entendido en una de las acepciones incluidas en *Autoridades:* «concluir, rematar y acabar una cosa dándola fin». Una ponderación hiperbólica similar se da en el soneto de Antonino Galeani, *Bella donna per li vaiuoli perde un occhio:* «rinchiuse il viso adorno / tutti i lumi del cielo in un sol lume»[32]. En el segundo cuarteto Quevedo insiste en la misma idea expresada en los versos anteriores. El ojo de la dama imita la «arquitectura / de la vista del cielo», donde campea, único y brillante, el sol. En contraste, la noche tiene «muchos ojos», esto es, las estrellas[33].

El primer terceto añade un nuevo argumento hiperbólico para ensalzar a la tuerta: su único ojo somete con la mirada a todos los enamorados («tienen cuantos le ven muerte y prisiones») y, si tuviera dos, el segundo se quedaría sin almas de amantes que conquistar: «al otro le faltara monarquía». El terceto conclusivo refuerza este razonamiento, destacando que aun son pocas todas sus conquistas («corazones», «victorias», «naciones») comparadas con la hermosura del ojo de la tuerta. Cabe destacar aquí el empleo de un léxico político para aludir al poderío de la dama («monarquía», «naciones»), utilizado también por Rey de Artieda en su poesía *A una dama bizca,* que tiene varios puntos de contacto con estos sonetos quevedianos:

Viendo la redondez del hemisferio
y que un gobierno sólo no bastara,
dividieron el cetro y la tiara
y en dos partes partieron el imperio.
Este partir, que no fue sin misterio,
hermosísima bizca, nos declara
la perfición que Dios puso en tu cara
ocupada en diverso ministerio.
Que así como en el mundo fue decente
para tener los súbditos delante
repartir las provincias y la gente,
así, señora, es bien que en un instante
con el un ojo mires a poniente
y con el otro mires a levante[34].

[32] Ver vv. 13-14 (en *Raccolta di sonetti d'autori diversi*, p. 16). Es posible leer el primer cuarteto del soneto quevediano de forma algo diferente si se cambia la puntuación y se acentúa «él»: «Para agotar sus luces la hermosura / en un ojo no más de vuestra cara, / grande ejemplar y de belleza rara, / tuvo en él sol que en una luz se apura». Dado que ambas versiones hacen sentido, prefiero mantener la puntuación del *Parnaso.* Además, creo que «ejemplar» se entiende mejor si se asocia al sol y no al ojo de la tuerta, pues contiene la idea del ojo que emplea como 'ejemplo' al sol, retomada al principio del segundo cuarteto: «Imitáis, pues, aquella arquitectura / de la vista del cielo».

[33] Para otra interpretación de este soneto ver Profeti, 1984, pp. 32-33.

[34] Ver *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, fol. 103v. Nótese también el uso insistente de *parte* y de *partir,* comparable al del soneto quevediano sobre la bizca.

Quevedo cierra su trilogía con un soneto que alcanza el grado más alto de dificultad: en este caso elogia a una ciega. La ponderación hiperbólica de bellezas imposibles llega a su cumbre, en catorce versos de ostentación conceptista que desafían el canon estético:

A otra dama de igual hermosura y del todo ciega

Invidia, Antandra, fue del sol y el día,
en que también pecaron las estrellas,
el quitaros los ojos, porque en ellas
el fuego blasonase monarquía.
A poder vos mirar, la fuente fría
encendiera cristales en centellas;
viera cenizas sus espumas bellas,
tronara fulminando su armonía.
Hoy, ciega juntamente y desdeñosa,
sin ver la herida ni atender al ruego,
vista cegáis al que miraros osa.
La nieve esquiva oficio hace de fuego;
y en el clavel flagrante y pura rosa
vemos ciego al desdén, y al Amor ciego.

En el poema la belleza de la dama es presentada de forma tan extremada que su ceguera se explica como resultado de una conjuración cósmica del sol, el día y las estrellas, envidiosos de la hermosura de sus ojos[35]. Esta hipérbole se expone en el cuarteto inicial y queda de manifiesto ya en la primera palabra del soneto: «Invidia». Otra novedad con respecto a los anteriores poemas es que en este se incluye el nombre de la mujer protagonista: Antandra.

En el segundo cuarteto se enumeran los efectos devastadores que hubieran ocasionado los ojos de la dama de no haber sido ciega. Nuevamente, es el tono hiperbólico el que domina en estos versos. La «fuente fría» habría sido afectada por los rayos encendidos de su mirada, transformando sus aguas en «centellas» y en «cenizas». El resultado sería tan intenso que causaría un efecto similar al de un trueno descompuesto y violento: «tronara fulminando su armonía». La belleza en exceso hubiera causado desorden y caos. Un pasaje similar se halla en el cierre del soneto de Giuseppe Salomoni dedicado a *La bella cieca:*

Natura, oprando il suo saver profondo,
cieca la fe', perché d'Amor saria,
se le fea gli occhi, un basilisco al mondo[36].

[35] Profeti, 1984, p. 33, analiza también este soneto quevediano, destacando, como en los otros dos, la carga de agresividad presente en su argumentación. Pero me parece que la insistencia de Quevedo en señalar los defectos de las tres mujeres se justifica más por el deseo de destacar su habilidad poética a la hora de elogiar mujeres que rompen con el canon de belleza imperante en el código petrarquista.

[36] Salomoni, *Rime,* II, núm. 22, vv. 12-14.

En el primer terceto se describe el carácter desdeñoso de la protagonista del soneto. Su actitud es fría y distante con los enamorados, atributos típicos de las damas de la lírica amorosa. Quevedo se detiene en juegos basados en la reiteración de vocablos asociados a la vista, que contrastan con la ceguera de Antandra: «sin ver la herida», «vista cegáis al que miraros osa». En el segundo terceto se ofrece la tópica caracterización del rostro de la dama que, según la estética petrarquista, debe ser de tez clara y de mejillas y labios rojos: «nieve», «clavel», «rosa». En el verso doce aparece nuevamente la oposición de elementos como el fuego y la nieve, que sirve para expresar los sentimientos encontrados de amor y rechazo que experimenta el pretendiente de la protagonista. Y en el último verso hay un equívoco en el adjetivo *ciego* usado con dos significados; en el segundo caso («Amor ciego») se trata de la ceguera física, en el primer caso («ciego al desdén») se trata de esta acepción: «Metafóricamente se suele llamar también al amor, al odio, a la envidia y a las demás pasiones del ánimo que ofuscan la razón» (*Autoridades*). En el soneto de Salomoni *Loda bella cieca* también se describe a la mujer de una forma parecida («candida e vermiglia») y se incluye la comparación con Amor, el dios ciego:

> Cieca è la donna che m'accieca il core,
> perché suora è d'Amor, di Vener figlia,
> e quasi viva imagine, somiglia
> Vener col volto, e con le luci Amore.[37]

Con el tercer soneto quevediano dedicado a la ciega se cierra esta breve y original antología amorosa. Conforme al cauce del encomio paradójico, los tres poemas gravitan en una zona fronteriza entre lo serio y lo burlesco. Ello no es infrecuente en un autor como Quevedo, que a menudo compuso textos que cruzan géneros, modelos y tonos[38]. En la alabanza de la bizca el aspecto jocoso está mucho más presente, mientras que se va difuminando en las poesías a la tuerta y a la ciega. Es sobre todo en estas dos donde se aprecia el desafío literario e intelectual que supone loar en tono serio sujetos extravagantes y fuera de la norma. En ellos Quevedo hace gala de su arte combinatoria, recogiendo y fusionando modelos previos en un proceso creativo que responde a esa amalgama de tendencias y búsqueda de la maravilla propias de la estética del Barroco. En estos sonetos lo feo se torna bello gracias a las acrobacias lingüísticas quevedianas, pues, como dijo Lope, en manos de un tal creador verbal «tal vez los defetos hermosean»[39].

[37] Salomoni, *Rime,* II, núm. 22, vv. 1-4.

[38] Snell, 1981, se ocupa de varios aspectos del dualismo temático y estético en Quevedo. Otro buen ejemplo de este cruce de cauces es su soneto amoroso «Flota de cuantos rayos y centellas» (*Obra poética,* núm. 311), que también puede contener elementos burlescos como ha señalado Bentley, 2000.

[39] Lope de Vega, «A una dama tuerta», *Rimas de Tomé de Burguillos,* núm. 97, v. 11.

Bibliografía

Actas de la Academia de los Nocturnos, ed. J. L. Canet, E. Rodríguez y J. L. Sirera, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987-2000, 5 vols.

Admiranda rerum admirabilium encomium, Noviomagi Batavorum, Reineri Smetii, 1677.

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1976.

Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae, ed. C. Dornavius, Hanoviae, Typis Wechelianis, Impensis Danielis ac Davidis Aubriorum et Clementis Schleichii, 1619.

Aquilano, S. (S. de' Ciminelli), *Opera,* Vinegia, Pietro di Niconi da Sabbio, 1540.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., «Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 123-31.

Arellano, I., «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 71-84.

Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Bentley, B. P. E., «Reading and Contextualising Quevedo: The Case of "Flota de cuantos rayos y centellas"», *Calíope,* 6, 1-2, 2000, pp. 251-62.

Bettella, P., «Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola», *Modern Language Notes,* 113, 1998, pp. 192-203.

Blanco, M., «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega,* ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. 1, pp. 219-40.

Brown, G. J., «Rhetoric in the Sonnet of Praise», *Journal of Hispanic Philology,* 1, 1976-1977, pp. 31-50.

Cacho Casal, R., «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza,* 43, 2001, pp. 245-300.

Cacho Casal, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

Carreira, A., «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 85-100.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.

De Landtsheer, J., «Erycius Puteanus's *Caecitatis consolatio* (1609) and Constantijn Huygens's *Ooghentroost* (1647)», *Humanistica Lovaniensia,* 49, 2000, pp. 209-29.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1969, 3 tomos.

Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

Ferrari, G. F., *Le rime burlesche, sopra varii, et piacevoli soggetti; indrizzate a diversi nobili signori,* Venetia, Heredi di Marchiò Sessa, 1570.

Gendreau-Massaloux, M., «Le gaucher selon Quevedo: un homme à l'envers», en *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires*

de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e, ed. J. Lafond y A. Redondo, Paris, J. Vrin, 1979, pp. 73-81.
Getto, G., *Il Barocco letterario in Italia,* Milano, Bruno Mondadori, 2000.
Giovanetti, M., *Poesie,* Roma, Ad instanza di Giovanni Manelfi, per Francesco Corbelletti, 1626.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1988, 2 tomos.
Lando, O., *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere,* ed. A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
Macchioni Jodi, R., «Poesia bernesca e marinismo», en *La critica stilistica e il Barocco letterario. Atti del secondo Congresso Internazionale di Studi Italiani,* Firenze, Felice Le Monnier, 1958, pp. 261-71.
Manero Sorolla, M. P., «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 68, 1992, pp. 5-71.
Plata, F., «Comentario de la *Canción a una dama hermosa y borracha*», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 225-37.
Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984.
Quevedo, F. de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido,* ed. J. A. González de Salas, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Raccolta di sonetti d'autori diversi & eccellenti dell'età nostra, ed. G. Guaccimani, Ravenna, Pietro di Paola e Gio. Battista Giovanelli, 1623.
Rey de Artieda, A., *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* Zaragoza, Angelo Tavanno, 1605.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Roig Miranda, M., «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 53-69.
Salomoni, G., *Rime,* ed. C. Giovannini, Torino, Res, 1996.
Schwartz, L., «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo (*Parnaso, Erato,* XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 303-20.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
Snell, A. M., *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo,* London, Tamesis, 1981.
Tasso, T., *Le Rime,* ed. B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 vols.
Vega, L. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia,* ed. A. Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
Vega, L. de, *Rimas,* en *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 1-292.