

Algo más sobre las poesías relojas de Quevedo: arte y cultura material¹

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

En el laberinto conceptual y textual de las silvas de Quevedo brillan algunos grupos unitarios como las cuatro «silvas relojas» (núms. 139-141 y 420), que se dan la mano con dos sonetos hermanos (núms. 380 y 552) y ya han sido bien comentados por Price (1967), Heiple (1983: 127-175) y sobre todo por Asensio (1983: 26 y 1988) y Gargano (2004), quienes han desentrañado a las mil maravillas tanto las relaciones intertextuales como el sentido de los poemas.² Poco —o nada— queda por decir en este orden de cosas, pero en compensación en este trabajo se pretende seguir una pista anotada por Schwartz (2002: 140) casi al paso, cuando conecta muy certeramente la serie de poesías relojas con otras formas de écfrasis (textos sobre *country houses*, retratos, ruinas, etc.). Y es que ciertamente Quevedo gustaba mucho del arte, pero junto al dibujo y la pintura dedica también poemas a la escultura, la numismática, la tapicería y mucho más (ver Sáez 2015a, 2015b, 2017, 2019 y en prensa): otros tipos de arte, en suma, todo lo menores que se quiera, a los que se añade la presencia de relojes con los matices oportunos del caso.

¹ Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

² Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía y se sigue la numeración de Bleuca (1969-1971).

Para el presente repaso artístico de las poesías relojerías de Quevedo, primero se presenta debidamente el corpus en cuestión y se repasa su fuerte marca italiana, para luego pasar al examen de los textos desde una perspectiva que tenga en cuenta tanto el arte como la cultura material, o —en el orden adecuado— la base material y su inmediato reflejo artístico.

Los relojes de Quevedo: seis poesías relojerías (con la hora italiana)

La colección de poesías relojerías de Quevedo —como se ha adelantado— comprende de cuatro silvas y dos sonetos, que presento según el orden de Blecua (1969-1971):³

1. «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?» («El reloj de arena», núm. 139, silva amorosa, con otra versión manuscrita).
2. «El metal animado» («El reloj de campanilla», núm. 140, silva moral).
3. «¿Ves, Floro, que prestando la aritmética...?» («El reloj de sol», núm. 141, silva moral).
4. «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas» («A las cenizas de un amante puestas en un reloj», núm. 380, soneto amoroso).
5. «Este polvo sin sosiego» («Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó», núm. 420, silva amorosa).
6. «A moco de candil escoge, Fabio» («Fragilidad de la vida, representada en el mísero donaire de y moralidad de un candil y reloj juntamente», núm. 552, soneto satírico-burlesco).

Al margen, hay todo un grupo de apariciones relojerías en poemas fundamentalmente satírico-burlescos: el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado», las letrillas «A la que causó la llaga» y «Después que me vi en Madrid», los romances «Lindo gusto tiene el Tiempo», «Matraca de los paños y sedas», «Pues el bien comunicado», «A una cena que dieron cinco caballeros» y el baile *Las sacadoras* (núms. 513, 665, 667, 757, 763, 792, 799 y 870), más la cala encomiástica de «Coronado de lauro, yeda y box» (núm. 287) (Parada Juncal 2021b). No obstante, en todos estos ejemplos la referencia al objeto es ocasional —y hasta vaga— porque importa sobre todo la función cómica de chistes y juegos de palabras, así que hay que considerar este segundo conjunto aparte del sexteto propiamente sobre el reloj: baste decir que en casi todos los ejemplos de esta segunda serie se hace referencia a relojes personales y portátiles, en sintonía con las poesías relojerías *stricto sensu*, como se verá.

³ Para este corpus, ver además los comentarios de Moreno Castillo (2017: 132-145) y Arellano (2020: 805). A la lista hay que añadir dos pequeñas calas más: Rosales (1966: 47) considera el soneto amoroso del grupo como ejemplo de desengaño, y Parada Juncal (2021a) comenta dos de los poemas relojeríos por su conexión con el tema de la muerte junto a un pasaje del soneto «Falleció César, fortunado y fuerte» («Contiene una elegante enseñanza de que todo lo criado tiene su muerte de la enfermedad del tiempo», núm. 112).

De buenas a primeras, en este manojito de seis poemas se aprecia un tríptico inicial formado por «El reloj de arena», «El reloj de campanilla» y «El reloj de sol» desde su publicación en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, Imprenta Real, 1670, como núms. 7-9 de la lista de silvas, fols. 152-156), que se distingue de los otros tres textos (una silva más de la segunda serie poética de Quevedo) que van por libre.

En general, el grupo destaca por la variedad métrica y genérica, porque hay dos silvas morales («El reloj de campanilla» y «El reloj de sol»), otras tres declinan el tema en clave amorosa («El reloj de arena», «Al polvo de un amante» y «A las cenizas de un amante») en medio de una capa de «motivos morales» (Candelas Colodrón 1997: 167) y finalmente hay una cala satírico-burlesca («Fragilidad de la vida») (Gargano 2004: 187-188) que —se verá luego— constituye una pequeña desviación del resto ya desde el tema (el motivo doble del candil y el reloj).

Asimismo, varios de estos poemas relojeros de Quevedo tiene la intertextualidad por santo y seña, cosa que han demostrado primero Asensio (1988: 20-26) con su sabiduría habitual y después Ruiz Sánchez (1998): en concreto, la silva «Al polvo de un amante» es un ejemplo de imitación compuesta que combina dos epigramas fúnebres latinos de Girolamo (o Hieronimo) Amalteo («*Horologium pulvereum. Tumulus Alcippi*» e «*Idem. Iolae Tumulus*», en *Carmina*, Venezia, Gabriele Giolito, 1550 o quizá en la recopilación de los tres hermanos, *Trium fratrum Amaltheorum*, Venezia, Andrea Muschio, 1627, fol. 50) y sus seguidores Filippo Alberti (el madrigal «*Arse Alcippo d'amore*», en *Rime*, Roma, Guglielmo Facciotto, 1602 y Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602) y Tommaso Stigliani (el soneto «*Orologio da polvere*», en sus *Rime*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1601), una red en la que se integra en menor medida el soneto «A las cenizas de un amante».⁴ Esta conexión revela el conocimiento y el manejo por parte de Quevedo tanto de la tradición neolatina de su tiempo como de otra camada de poetas italianos (en la que también está reclamando atención Girolamo Fontanella) (Sbriziolo 2013: 118), que —en un giro de 180°— pronto comenzarán a imitar a Quevedo (como Ciro di Pers) (Pinna 1971; Bonito 1992).

A grandes rasgos, de este careo resulta que el milagroso motivo doble (la unión del amor infeliz y el reloj de arena) de algunos de los poemas quevedianos posee un valor sombrío que procede del fúnebre origen intertextual (Amalteo), más ciertos elementos tomados —a modo de «taracea»— de aquí (Alberti) y allá

⁴ Añado que tal vez Quevedo conociera los poemas de Alberti y Stigliani a partir de la *raccolta* del *Giardin di rime, nel quale si leggono i fiori di nobilissimi pensieri* (Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1608), «singolare collezione di rime» que «prevedeva la ristampa» con portada autónoma «la legatura in un unico volume delle raccolte poetiche di autori coevi (Casoni, Stigliani, Alberti e così via)» y que «non era però un'antologia poetica come il titolo lascia supporre» (Sacchini 2014: 643, n. 21).

(Stigliani) que comento rápidamente, mientras en el soneto «A las cenizas de un amante» en cambio «las reminiscencias [...] son simple puente», siempre a decir de Asensio (1988: 20-26). Con la ventaja inicial de la *amplificatio*, de los poemitas neolatinos procede tanto el tema como la organización estructural y retórica básica con la identificación del polvo con el amante, que Quevedo toma del arranque de «*Horologium pulvereum*» (con la sucesión restos-Alcipo, v. 1) y precisa con la pareja de deícticos de cercanía («Este polvo sin sosiego», «este fue Fabio algún día», vv. 1 y 6):

Quevedo

Este polvo sin sosiego
a quien tal fatiga dan,
vivo y muerto, amor y fuego,
hoy derramado, ayer ciego,
y siempre en eterno afán;
este fue Fabio algún día,
cuando el incendio quería
que en polvo le desató,
y en el vidrio amortajó
la ceniza, nunca fría.

A tal tormento tu amante
destinas, Floris traidora;
pues, ya polvo caminante,
corre el día cada hora
y la hora cada instante.

Quitóle tu crueldad,
dándole así monumento,
mal desmentida en piedad,
con vidrio y con movimiento,
quietud y seguridad.

Relej es el que yo vi
idolátrar tus auroras,
Floris, cuando me perdí;
no cuentas por él las horas,
sino sus penas por ti.

¡Oh horrible beldad!, a quien
te mira, si arde también,
pues su penar eternizas,
y después de las cenizas
vive aun, Floris, tu desdén.

Amalteo

Perspicuo in vitro pulvis, qui dividit horas
dum vagus angustum saepe recurrit iter,
olim erat Alcippus, qui Gallae ut vidit ocellos,
arsit et est caeco factus ab igne cinis.
Irrequiete cinis, miseros testabere amantes
more tuo nulla posse quiete frui.

Horarum in vitro pulvis nunc mensor, Iolae
sunt cineres: urnam condidit ater Amor
ut, si quae exticto remanent in amore favillae,
nec iam tutus eat, nec requietus amet.

Frente a este valor organizativo, el madrigal de Alberti y el soneto de Stigliani contribuyen de otro modo:

Alberti

Arse Alcippo d'amore
e cenere divenne,
ch'in questo vetro ancor penoso errando
corre e ricorre e ne divide l'hore.
Oh d'infiniti guai
miser esempio! E quando
credo aver pace io mai,
se dopo morte ancora
non sa requie trovar chi s'innamora?

Stigliani

Questa in cavo cristallo accollta arena
che l'hore addita e la fugace etade,
mentre ogni hor giù, quasi filata, cade
rapidamente per angusta vena,
era un tempo Aristeo, ch'amò Tirrena,
Tirrena, che comm'angelo in beltade,
così parve in orgolio, o'n crudeltade,
libica serpe, o fera tigre armena.
Amolla, e n'era il misero deluso,
finchè dall'aspro incendio addutto a morte,
disfessi in polve e fu da lei qui chiuso.
Oh crudel degli amanti e strania sorte!
Servan l'arse reliquie anco il prim'uso:
travagliar vive, e non riposan morte.

Creo que se puede decir que se trata de una influencia más ornamental (lo que puede explicar que Asensio, 1988, se olvide de explicar la aportación de Alberti), porque proveen la exclamación final («Oh d'infiniti guai...!», vv. 5-6, Alberti; «Oh crudel degli amanti...!», v. 12, Stigliani) y el segundo además también la batería de insultos a la dama («Tirrena» es «libica serpe, o fera tigre armena», v. 7) y «Floris traidora» es acusada de «la crueldad [...] mal desmentida en piedad», vv. 12 y 16-18).

Por lo demás, toda esta teoría de la conformación imitativa que se comenta está muy bien, pero vale solo para dos de los textos de la serie, aunque se podría pensar en una génesis en cadena de los demás: de ser así, podría bastar el desafío de la intertextualidad para explicar la génesis de los poemas relojeros de Quevedo, pero hay más y quizá otro enfoque permita considerar todo este manajo de poemas en conjunto.

Uno más uno: cultura material y arte

Es una perogrullada recordar que, como parte de la «literatura relojera» (Montañés 1991), estos poemitas de Quevedo conectan directamente con el reloj: se trata de toda una verdadera «macchina del tempo» (Cipolla 1981) que vale —entre muchas otras cosas— como «emblema del renacimiento» (Cardinal 1998) y símbolo de poder (Aranda Huete 2008 y 2011) que se abre a un gran abanico de sentidos y valores. Candelas Colodrón (1997: 167) ya dice que el origen del motivo se puede hallar «en la poesía epigramática y en la literatura de emblemas, que gusta de compaginar e integrar ilustración gráfica y palabra», pero la crítica suele centrarse en su valor simbólico: en palabras de Gargano (2004: 189), el reloj «es una de las imágenes o figuras que se presta a la producción de una densa red de conceptos» que da pie a «una combinación polifónica de diversos sistemas simbólicos que está en la base

del pensamiento analógico, el cual constituye, a su vez, la irrenunciable y regresiva condición de cualquier forma de cultura y de poesía barroca[s]».

Pues bien, justamente interesa darle la vuelta a la cosa y acercarse a la dimensión técnica y visual del reloj como «oggetto costruito per vedere il tempo» que «rappresentava la tendenza del “pensiero visivo”» y, así, funciona como «metafora visibile dell’invisibile», en palabras de Bonito (1995: 71-72 y 93). En este orden de cosas, hay dos ingredientes que conviene examinar: la cultura material sobre el reloj que está en la base de todo y el reflejo artístico del símbolo cronométrico, como complemento —o filtro— para este manojo de poesías relojeras de Quevedo. Es decir: para redondear el acercamiento emblemático y metafórico, se pretende tocar con las manos el reloj como un documento material (con su función social) y contemplar sus posibles relaciones artísticas a partir de unas pocas pistas técnicas iniciales de los textos: en la silva del «Reloj de campanilla» se elogia la «mano atrevida, industriosa» (v. 2) responsable del «juguete» tanto «embarazoso» cuanto «atrevido» según reza el epígrafe, mientras que en el poema «El reloj de sol» se hace referencia a dos disciplinas del *quadrivium* («¿Ves, Floro, que prestando la aritmética / números a la docta geometría...?», vv. 1-2) que remiten a las categorías de espacio y tiempo, amén de los apuntes sobre materiales (la dupla «polvo»-«vidro» que cierra «El reloj de arena»; vv. 35-36, «el metal animado» y «la cuerda enferma y delicada» de «El reloj de campanilla», vv. 1 y 40, etc.).

Así pues, conviene comenzar por el hombre y las cosas (o las cosas del hombre): Bernasconi (2016 y 2022) apunta que tanto en ámbito general como relojero hay que adoptar una perspectiva material de amplio espectro (de la producción al uso), que luego —añado— se tiene que redondear teniendo en cuenta el concepto de tiempo de cada época y lugar (para España, ver Herrero García 1955; Bouza 1989; Pérez Álvarez 2016).⁵ Es verdad que en literatura siempre está el matiz fundamental de la posible distancia entre vida cotidiana y reflejo ficcional, que puede limitar o reducir a tópico la aparición del elemento en cuestión (Fernández Mosquera 2008), pero a veces una mirada a ras de suelo puede resultar de interés.

Y es que el reloj es un instrumento de apariencia cotidiana de toda la vida, pero que en realidad cifra un avance técnico que explota como una moda en los siglos xvii y xviii y puede constituir un producto de lujo (o semilujo) al alcance de pocos (Bernasconi 2016: 35-36) con variantes de forma, función (científico, lúdico, social, etc.) y material (del metal al oro).

De hecho, lo primero que dice Covarrubias al respecto es que «hay muchas maneras de relojes» (*Tesoro*, s.v.). En buena ley, el sexteto de poesías de Quevedo

⁵ Sobre la historia del reloj, ver de modo general Cardinal (1985), Thompson (2008) y Fléchon (2011), así como la aproximación colectiva a cura de García Santo-Tomás (2008) para diversos aspectos de cultura material de España en el Siglo de Oro. Santos Torroella (1953) y Herrero García (1955: 67-114 y 129-164) catalogan muchos textos narrativos, poéticos y teatrales relojeros.

comprende tres tipos de reloj desde el epígrafe (más tal vez un cuarto), y poco importa de quien sea la etiqueta en este caso: se distingue rápidamente un trío de relojes de arena (núms. 139, 380 y 420), uno de campanilla (núm. 140), otro de sol (núm. 141) y uno más mecánico en el soneto de Fabio (núm. 552, con el «índex» o manecilla que señala las horas en la esfera).⁶ Acaso esta pequeña precisión puede parecer una banalidad, pero intentar precisar el modelo relojero de cada poema puede ayudar a añadir algún matiz al sentido de los textos desde esta perspectiva material: frente a la tradicional clepsidra con arena que abre la serie y era conocida por todos como parte del *atrezzo* habitual de un escritorio, los otros tres relojes (campanilla, sol y mecánico) de las dos silvas morales y el soneto final probablemente sean una variante portátil («aquel reloj de sol que no está fijo en un lugar determinado, sino que, mediante algún artificio, sirve para llevarle de una parte a otra», *Aut.*) de entre la amplia familia de relojes solares, pues «hay varias especies conforme la superficie y en la forma que se describen» (*Aut.*, que registra «de reflexión», «de refracción», «equinoccial», «horizontal», «meridiano» y «polar».)⁷



Urs Graf, *Bildnis eines Mannes mit Taschensonnenuhr*, ca. 1505-1508.
© Kunstmuseum Basel, Basel.

⁶ Esta variedad para Heiple (1983: 128) representa «a kind a history of the development of the clock from the sundial to the mechanical clock».

⁷ Precisamente, se insiste sobre esta revolución técnica del *objet portatif*: «Hácense de varios tamaños, hasta haberlos reducido a poderlos traer en la faltriquera y aun en un anillo» (*Aut.*), como se puede ver en ejemplos recogidos por Herrero García (1955:45-65. Pero, pese a todo, el reloj de sol se mantiene como el «most popular time-telling device» incluso cuando mejora la precisión de otros tipos (Bedini 1980: 21-22).

Un buen ejemplo —que acerca ya al mundo del arte— es el grabado es el *Retrato de un hombre con un reloj de sol de bolsillo*, que presenta a un personaje (un humanista, un noble o un comerciante) con una miniversión del cronómetro solar: sea quien fuere, el personaje maneja con atención y curiosidad «a universal pocket instrument» que permite «measure time, whether at home or on the go, day or night», una imagen que muestra a la perfección la compleja interacción del usuario con un *time-keeping device* y representa el paso del tiempo y —en alianza con el pasador del sombrero— la muerte (Bernasconi 2022: 9-10).

Desde esta perspectiva, se descubre la curiosidad de Quevedo por las novedades científico-técnicas que se suma al recurso a las «allegoresi più arcaiche e geroglífiche degli orologi a polvere o a sole» (Bonito 1995: 72). Del mismo modo, los poemas relojeros de Quevedo —y especialmente las variantes mecánica y solar— pueden tenerse por vestigios de una práctica viva en la época, porque representan reflexiones de valor amoroso-melancólico (núms. 139, 380 y 420) y moral (núms. 140-141 y 552) según los casos, que parten de una escena de contemplación meditativa en primera (núm. 139) o segunda persona (núms. 140-141, 380, 420 y 552) del símbolo *par excellence* del tiempo. Esto es: la estructura comunicativa de los poemas reproduce una estampa de recogimiento en solitario (o en dos) con un objeto (el reloj) en el centro. Es tan solo un pequeño detalle, pero así se prueba que los poemas al reloj de Quevedo tienen también una base material —corriente y movente si se quiere— en la que se fundamenta para el juego intertextual e ingenioso.

Asimismo, el reloj une arte y técnica (Mumford 1980 [1952]) como una suerte de máquina prodigiosa con una gran potencia visual, de modo y manera que se puede considerar esta dimensión artística en diálogo con tres modalidades (pintura en general, emblemática y bodegones), teniendo en cuenta que habitualmente «l'iconografia si accenta sul carattere funebre e luttuoso dell'allegoria piuttosto che su una referencia vitalista» (Bonito 1995: 35).

En pintura aparecen con cierta frecuencia relojes de diverso tipo (*clocks* y *watches*), al punto de poder considerar la existencia y popularidad del *clock portrait* con el que muchos personajes deciden presentarse escoltados por la fuerza simbólica del objeto (Faraday 2019). Recuerdo solamente un par de ejemplos sobresalientes, cada uno de su padre y de su madre.

El primero es *Il cavaliere dell'orologio* (ca. 1550) de Tiziano, que representa al veneciano Giuseppe Horolloggi acompañado de un reloj que se repite en otros retratos del pintor (*Granvela*, *Cristoforo Madruzzo* y *Eleonora Gonzaga, duchessa di Urbino*) porque seguramente era de su propiedad y lo usaba según el caso con intenciones simbólicas (templanza), como reflejo de un gusto coleccionista o en un juego nominal (Falomir 2014: 76):



© Museo del Prado, Madrid.

A su vez, el segundo es plural, porque en el pequeño gabinete de maravillas del cuadro alegórico *El sentido del oído* (1617-1618) de la serie a cuatro manos de Brueghel el Viejo y Rubens, se cuentan siete tipos de relojes distintos a la derecha de la imagen, que se representan por el sonido con el que marcan el paso del tiempo (Benninga 2019: 106-107):⁸



(Detalle)

© Museo del Prado, Madrid.

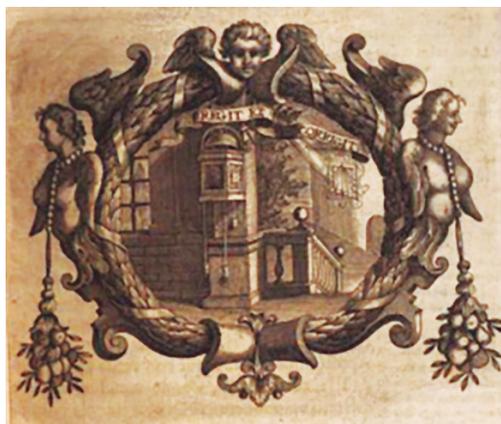
⁸ Al respecto, Picinelli (*Mondo simbolico*, XXI, cap. 10, 763) dice que el reloj de ruedas indica la hora con «lo stilo» y «col suono della squilla, che a suoi tempi altamente rimbomba», a la par que en la silva «El reloj de campanilla» se señala su «sonora voz» y sus «advertencias sonoras repetidas» (vv. 6 y 19).

Tal vez sea más pertinente para esta comparación echar un vistazo a otra categoría artística como la emblemática, pese a la «comunicación difícil» de Quevedo (Fernández Mosquera 1996) con este género mixto de palabra e imagen.⁹ Sin embargo, hay tres cartas a favor: primero, el reloj es de entrada un «misterioso emblema» según Emanuele Tesaurò (*Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Giovanni Sini-baldo, 1654, 76), un artilugio «tra l'emblema e la macchina» (Bonito 1995: 13-38); la prueba está en el segundo motivo, pues ya Filippo Picinelli (*Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate ed illustrate*, Milano, Francesco Vigone, 1669, XXI, cap. 11, 770) explica en sus reflexiones relojeras que el «horologio da polvere» es un «emblema» o «simbolo di mondano inquieto, che di continuo angustiato fatica, ed è gratiosa imagine d'un amante profano, che agitato da suoi vani pensieri, non mai trova riposo» y lo ejemplifica con el citado soneto de Stigliani; a su vez, Price (1967: 207-208) dice que el soneto «Fragilidad de la vida» es «a kind of emblem sonnet» que podría tener por mote «la mano del reloj es de la muerte» (v. 12) y sería una suerte de reacción cómica contra la habitual gravedad en el tratamiento de estos temas, aunque no precisa posibles blancos de respuesta ni nada más.

Picinelli (*Mondo simbolico*, 1669, XXI, caps. 9-11, 758-770) explica con todo lujo de detalles la historia y los sentidos de todo pelo que pueden poseer los relojes de sol (núms. 65-95), ruedas (96-134) y polvo (135-139), y me interesa destacar que significativamente solo el reloj de ruedas («horologio da rote») se elogia como una «nobil macchina» y un «prodigio raro dell'arte» (XXI, 10, 763), al tiempo que presenta muchas más opciones simbólicas que las otras dos variantes. También la *Icologia* (Roma, Leipido Faci, 1603) de Ripa se mencionan unos cuantos relojes (en la «Diligenza» como «il tempo avanzato», uno de arena en la «Eloquenza» como «misura del tempo» del orador, otro en el «Giudice», «L'ora terza», «Inquietudine d'animo», la «Metafisica», la «Fisica», la «Temperanza» y la «Vecchiezza», 104, 127, 186, 206, 234, 327, 397, 480 y 493-494), pero únicamente para la «Sollecitudine» se reproducen dos relojes de arena en cada mano de la figura por «il tempo», que es «tanto veloce, che propriamente l'andar suo si puol volo» (460).

Pese a lo que pueda parecer, en la emblemática española el reloj puede presentarse de diversas maneras (como motivo central o un elemento más) y suele tener un valor moral y político. Eso sí, se pueden hallar relojes de todos los tipos (de arena, de brújula, de pesas, de sol fijo y portátil, y hasta uno volador con alas) incluso en combinación, como el caso de una imagen de Núñez de Cepeda («*Regit et corrigit*», en *Empresas sacras*, León, Anisson y Posuel, 1688) que presenta el

⁹ Ver también Arellano (2004).



reloj de ruedas (como imagen del príncipe) con la ayuda del reloj de sol («persona de maduro juicio que le avise de sus defectos») para corregir sus posibles errores:¹⁰

Es pues, entre otras cosas, una imagen de precisión con una valencia moral y política, que aprovecha el funcionamiento técnico del artilugio para la lección didáctica de cada caso.

Para ir acabando, los relojes aparecen repetidamente también en los bodegones (o *nature morte*), género pictórico con tanto de cultura material como de sentido moral adicional que llega a la literatura, según demuestra Sánchez Jiménez (2011: 246-274) a propósito de Lope de Vega. En este ámbito, con mucho de *memento mori* y *vanitas*, con cierta frecuencia se muestran relojes de arena y mecánicos, tal y como puede verse respectivamente en el cuadro *In ictu oculi* (1670-1672) de Juan de Valdés Leal (en el Hospital de la Caridad, Sevilla) y en la *Alegoría de la vanidad* (1632-1636) de Antonio de Pereda (en el Kunsthistorisches Museum, Viena).

Ahora bien, más que la clásica y fúnebre clepsidra de arena del lienzo de Valdés Leal y otras figuraciones anteriores y posteriores a Quevedo, interesa la presencia de pequeños relojes de sol o de máquinas mecánicas porque son signo de modernidad, reflejan otros intereses y se abren a otros sentidos (curiosidad, dignidad, nobleza, virtud, etc.) más allá del recuerdo de la omnipresencia de la muerte (Faraday 2019: 243). En este sentido, destaca la serie de *Stilleben* (*still-life*) de Pieter Claesz, coetáneo del poeta que gusta de representar un pequeño reloj abierto como un estilema marca de la casa:

¹⁰ Ver estas y otras referencias en los catálogos de Henkel y Schöne (1967: 1339-1342) y Bernat Vistarini y Cull (1999: 36, 159, 163, 193, 380, 437, 541 y 683-686).



Vanitas-stilleven, 1630.
© Het Mauritshuis, Den Haag.



Vanitas-stilleven, 1645.
© Johnny van Haeften Gallery, London.

Y, por si fuera poco, también se puede encontrar una escena pareja con una vela encendida, según el esquema que articula el soneto «Fragilidad de la vida» de Quevedo:

A moco de candil escoge, Fabio,
los desengaños de tu intento loco,
que en los candiles es muy docto el moco
y su catarro en el refrán es sabio.

Tiene el moco en la llama lengua, y labio
en el índice que habla poco a poco,
contador que a la edad sirve de coco

y es del vivir imperceptible agravio.

Con llama y con aceite te retrata
cuantas veces te alumbra, si lo advierte
tu salud presumida y mentecata.

La mano del reloj es de la muerte
y la de Judas, pues las luces mata
si no las soplan ni el candil se vierte.



Vanitasstillleven, 1625.
© Frans Hals Museum, Haarlem.

Cierto es que, para rizar el rizo, en la época también se puede encontrar el reloj-candil de Hans de Evalo, relojero flamenco de la corte de Felipe II, que constituye el único reloj construido en España del siglo XVI y se testimonia igualmente en uno de los retratos de la reina viuda Mariana de Austria por Carreño de Miranda (Montañés 1991: 11-22; y Llorente 1778-1779 y 1782-1783):



Hans de Evalo, *El candil*, 1583.
© Monasterio de San Lorenzo,
El Escorial.



Juan Carreño de Miranda,
Doña Mariana de Austria, 1573.
© Ringling Museum of Art, Sarasota.

Situado cerca de la cama del rey, este reloj de custodia servía para poder conocer la hora de noche y simboliza tanto la gran disposición al trabajo de Felipe II como en general la consonancia y perfección del gobierno (según Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, núm. 57, 674), un poco al estilo del *Relox de príncipes* (1529) de fray Antonio de Guevara.

En todo caso, la imagen doble del soneto satírico de Quevedo, que tiene pinta de ser asunto de academia (Arellano 2020: 805) porque se repite en otros textos coetáneos (Bocángel, Pantaleón de Ribera y alguno más), posee asimismo un fundamento material y artístico que puede conectar con la serie de *still life* de moda y hasta directamente con el prestigioso modelo del reloj de custodia de Felipe II, toda vez que los contactos cortesanos quevedianos podrían justificar que lo conociera de algún modo. Sumado al guiño claramente moral del destinatario (Fabio, de cristalinus ecos a la *Epístola* de Fernández de Andrada), el soneto «Fragilidad de la vida» se tiene que ver como una lección preferentemente didáctica, por mucho que tenga giros cómicos y se encuentre entre los poemas satírico-burlescos.

Se podría explorar igualmente la representación figurativa del pasaje bíblico sobre el rey Ezequías en la que se da la equiparación del «hombre como sombra» con el reloj solar (*2 Reyes*, 20, 9-11) que señala con erudición Gargano (2004: 192-193) y ya se indica en la entrada oportuna del *Tesoro* de Covarrubias (*s.v.*), pero baste por el momento.

El tiempo justo: final

En resumidas cuentas, la doble perspectiva material y artística vale como clave de aproximación a las seis poesías relojerías de Quevedo, un *plus* inicial que se explica por la curiosidad del poeta y la potencia tanto simbólica como visual del reloj en todas sus formas, con una clara preferencia por el objeto de bolsillo que seguramente se deba —entre otras cosas— a su valor cotidiano e íntimo. Junto a la carta intertextual que puede avivar el ingenio, en estos poemas se tiene muy en cuenta la dimensión del reloj como objeto clásico y revolucionario a un tiempo, a la vez que la construcción de los poemas comprende elementos propios de la écfrasis: es el arte del ingenio o, quizá mejor, el ingenio del arte.

Bibliografía

- Amalteo, Girolamo, Giovanni Battista y Cornelio (1627): *Trium fratrum Amaltheorum*, Venezia: Andrea Muschio. [Ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, signatura P.o.lat. 1666 m, disponible en la Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek].
- Aranda Huete, Amelia (2008): «El reloj, símbolo de poder en la Europa humanista», en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wilfredo Rincón

- García (coords.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid: CSIC, pp. 153-167.
- Aranda Huete, Amelia (2011): *La medida del tiempo: relojes de reyes en la corte española del siglo XVIII*, Madrid: Patrimonio Nacional.
- Arellano, Ignacio (2004): «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (coords.), *Quevedo en Manhattan*, Madrid: Visor Libros, pp. 15-31.
- Arellano, Ignacio, ed. (2020): Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid: RAE.
- Asensio, Eugenio (1983): «Un Quevedo incógnito: las silvas», *Edad de Oro*, 2, pp. 13-48.
- Asensio, Eugenio (1988): «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, pp. 17-32. [Luego en: *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 189-207].
- [Aut.] (1969): *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, Madrid: Gredos, 3 vols.
- Bedini, Silvio A. (1980): «The mechanical clock and the scientific revolution», en Klaus Maurice y Otto Mayr (eds.), *The clockwork universe: German clockcs and automata, 1550-1650*, Washington: Smithsonian Institution, pp. 19-26.
- Benninga, Sara (2019): «The changing perception of the five senses», *Ikonotheke*, 29, pp. 103-122.
- Bernasconi, Gianenrico (2016): «L'objet comme document: culture matérielle et cultures techniques», *Artefact: techniques, histoire et sciences humaines*, 4, pp. 31-47.
- Bernasconi, Gianenrico (2022): «Introduction», en *Material Histories of Time: objects and practices, 14th-19th Centuries*, Berlin: De Gruyter, pp. 7-16.
- Bernat Vistarini, Antonio y John T. Cull (1999): *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal.
- Bonito, Vitaniello, «Intertestualità barocche: Quevedo e Ciriaco di Pers», *Rivista di letteratura moderna e comparata*, 3, 1992, pp. 231-244.
- Bonito, Vitaniello (1995): *L'occhio del tempo: l'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica*, Bologna: CLUEB.
- Bouza, Fernando (1989): «El tiempo: cómo pasan las horas, los días y los años. La cultura del reloj», en José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid: Temas de Hoy, pp. 21-28.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel (1997): *Las silvas de Quevedo*, Vigo: Universidade de Vigo.
- Cardinal, Catherine (1985): *La montre des origines au XIX siècle*, Fribourg: Office du Livre.

- Cardinal, Catherine (1998): «L'horloge, un objet emblématique de la Renaissance», en *Trésors d'horlogerie: le temps et sa mesure du Moyen Âge à la Renaissance*, Avignon : Éditions RMG, pp. 19-31.
- Cipolla, Carlo M. (1981): *Le macchine del tempo: l'orologio e la società (1300-1700)*, Bologna: Il Mulino.
- Covarrubias, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Falomir, Miguel (2014): «Titian *Nobleman with a clock*», en *Italian masterpieces from Spain's royal court*, Madrid-Melbourne: Museo del Prado-National Gallery of Victoria Thames & Hudson, p. 76.
- Faraday, Christina J. (2019): «Tudor time machines: clocks and watches in English portraits c. 1530-c.1630», *Renaissance Studies*, 33, 2, pp. 239-242.
- Fernández Mosquera, Santiago (1996): «Quevedo y los emblemas: una comunicación difícil», en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: Actas del I simposio internacional*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 447-459.
- Fernández Mosquera, Santiago (2008): «El tabaco en el XVII: entre lo cotidiano y lo literario, la paradoja del “doctor Tabaco” en Quevedo y el entremés *El médico del tabaco*», en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 321-337.
- Fléchon, Dominique (2011): *La conquête du temps: l'histoire de l'horlogerie des origines à nos jours*, Paris: Flammarion.
- García Santo-Tomás, Enrique, ed. (2008): *Materia crítica: formas de ocio y consumo en la cultura áurea*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Gargano, Antonio (2004): «Quevedo y las poesías relojeras», *La Perinola*, 8, pp. 187-199.
- Giardin di rime, nel quale si leggono i fiori di nobilissimi pensieri*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1608.[Ejemplar de la Biblioteca del Museo Correr, Venezia, signatura OP.CICOOGNA 0055 .3 y OP.CICOOGNA 0055 .4].
- Heiple, Daniel L. (1983): *Mechanical imagery in Spanish Golden Age poetry*, Madrid: Porrúa.
- Henkel, Arthur y Albrecht Schöne (1967): *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Herrero García, Miguel (1955): *El reloj en la vida española*, Madrid: Roberto Carbonell Blasco.
- Llorente, Mercedes (2008): «Mariana de Austria como gobernadora», en José Martínez Millán y María Paula Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid: Polifemo, vol. 3, pp. 1777-1809.

- Montañés, Luis (1991): *El escape y el péndulo: literatura relojera*, Madrid: Antiquaria.
- Moreno Castillo, Enrique, ed. (2017): Francisco de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos*, Pamplona: Eunsa.
- Mumford, Lewis (1980): *Arte e técnica*, trad. Enrica Labo, Milano: Etas. [*Art and technics*, New York, Columbia University Press, 1952].
- Núñez de Cepeda, Francisco (1692 y 1688): *Idea del buen pastor representada en empresas sacras*, León: Anisson y Posuel, 2 vols.
- Parada Juncal, Samuel (2021a): «La enunciación en los poemas de Quevedo sobre la muerte», *eHumanista*, 49, pp. 149-172.
- Parada Juncal, Samuel (2021b): «El motivo del reloj en la poesía satírica y burlesca de Quevedo», en Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Irebertegui (eds.), «*Labor improbus*»: *Actas del X Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2020)*, Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 259-272.
- Pérez Álvarez, Víctor (2016): *Técnica, tiempo y ornato: el reloj público en Castilla entre los siglos XIV-XVI*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Picinelli, Nicolò (1669): *Mondo simbolico: formato d'impresa scelte, spiegate ed illustrate*, Milano: Francesco Vigone.
- Pinna, Mario (1971): «Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers», en *Studi di letteratura spagnola: Lope de Vega, Quevedo, Rosalía de Castro, Antonio Machado, Guillén*, Ravenna: Longo, pp. 73-87.
- Price, Richard M. (1967): «The lamp and the clock: Quevedo's reaction to a commonplace», *Modern Language Notes*, 82, pp. 198-209.
- Ripa, Cesare (1603): *Iconologia*, Roma: Leipido Faci.
- Ruiz Sánchez, Marcos (1998): «Los epigramas de G. Amalteo sobre el reloj y las cenizas del enamorado y sus enamorados en la poesía neolatina», *Myrtia*, 13, pp. 187-221.
- Quevedo, Francisco de (1670): *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid: Imprenta Real. [Ed. facsímil F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999].
- Quevedo, Francisco de (1969-1981): *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 4 vols.
- Quevedo, Francisco de (2020): *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Madrid: RAE.
- Rosales, Luis (1966): *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Saavedra Fajardo, Diego de (1999): *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid: Cátedra.

- Sáez, Adrián J. (2015a): *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid: Visor Libros.
- Sáez, Adrián J. (2015b): «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance “Matraca de los paños y sedas”», *Boletín de la Real Academia Española*, 95. 32, pp. 453-470.
- Sáez, Adrián J. (2017): «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6, pp. 211-229.
- Sáez, Adrián J. (2020): «Las monedas de Quevedo: usos anticuarios entre arte e historia», en María José Alonso Veloso (ed.), *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid: Sial, pp. 319-339.
- Sáez, Adrián J. (2021): «Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas* 9, pp. 97-114.
- Sacchini, Lorenzo (2014): «Sulle *Rime* del perugino Filippo Alberti (1548-1612)», *Aevum*, 88. 3, pp. 637-663.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Santos Torroella, Rafael, ed. (1953): *Los números del tiempo: antología del reloj y las horas en la poesía castellana*, Madrid: Roberto Carbonell Blasco.
- Sanz de la Higuera, Francisco José (2010): «La medida del tiempo en Burgos: relojes a mediados del siglo XVIII», *Historia social*, 67, pp. 23-49.
- Sbriziolo, Carola (2013): «La presencia de Groto en la poesía amorosa de Quevedo: tres poemas de argumento mitológico», *Acta literaria*, 47, pp.117-133.
- Schwartz, Lía (2002): «Velázquez and two poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», en Suzanne L. Stratton-Pruitt (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 130-148.
- Stigliani, Tommaso (1601): *Rime, parte prima*, Venezia: Ciotti. [Ejemplar de la Biblioteca Nazionale Marciana, signatura C 093C 335 1].
- Tesauro, Emanuele (1654): *Il cannocchiale aristotelico*, Torino: Giovanni Sinibaldo.
- Thompson, David (2008): *The History of watches*, New York-London: Abbeville Press Publishers.