

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ Y ADRIÁN J. SÁEZ (EDS.)

LA ESTIRPE DE PIGMALIÓN:
POESÍA Y ESCULTURA
EN EL SIGLO DE ORO



Esta obra ha sido publicada gracias al apoyo de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel (Suiza) y del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara (Italia).

© de los textos: Los autores.

© Grupo Editorial Sial Pígalión, S.L., 2017
Bravo Murillo, 123, 6.º D• 28020 Madrid (España)
Tels.: 91 535 4113 / 686 500 013
Correo electrónico: editorial@sialpigmalion.es

Cubierta: Jean-León Gérôme, *Pygmalion et Galatea*, 1890.

Dirección de la colección: José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez Cañada
Diseño de la colección: Grupo Editorial Sial Pígalión

La reproducción total o parcial de este libro, incluido su diseño, sin autorización de los titulares del *copyright*, vulnera derechos reservados.

ISBN: 978-84-17043-64-3
Depósito Legal: M-27451-2017
Hecho en España (Unión Europea)



Trivium
Biblioteca de textos y ensayo, 34
SIAL ediciones

- *Laurel de Apolo*, 1630, en *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp. 439-701.
- *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634, A. Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope y la polémica sobre astrología en el seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 219-243.
- VOSTERS, Simon A., *Antonio de Guevara y Europa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

LAS ESTATUAS DE QUEVEDO:
ARTE Y ENCOMIO FUNERAL
EN UN POEMA AL DUQUE DE OSUNA*

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

CON las estatuas de Quevedo por bandera se podría decir algo sobre un par de bustos quevedianos (Roig Miranda, 1983; Jauralde Pou, 2010), pero en verdad los tiros van por otro lado: en esta ocasión me interesan algunos poemas de Quevedo sobre el arte de la escultura. Más en detalle, se pretende examinar la oda manuscrita —y posiblemente inacabada— «Al duque de Osuna» (núm. 289), en la que el poeta delinea una suerte de *paragone* entre la escultura y la poesía en un encomio funeral, que además se relaciona con otros poemas «marmóreos» y «pétreos» de Quevedo¹. Con esta guía se

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco las sugerencias de mi caro Fernando Plata (Colgate University), así como el capote emblemático prestado por mi querido Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza), sabio entre sabios.

¹ Sobre la poesía funeral quevediana, ver Llamas Martínez (2016).

pretende realizar un acercamiento a la presencia de la escultura en la poesía quevediana, que a su vez se inscribe en el marco mayor del arte en los poemas de Quevedo (Sáez, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015e, 2015f, 2017 y en prensa c).

LA POESÍA ESCULTÓRICA DE QUEVEDO: PÓRTICO

Para empezar, se tiene que deslindar entre un pequeño manojó de poemas escultóricos y una serie de apariciones menores: ciertamente, primero se encuentra un tríptico de poemas dedicados a las estatuas de bronce del rey Felipe III («A la estatua de bronce del santo rey don Filipo III», núms. 211-212) y del emperador Carlos V («Las selvas hizo navegar y el viento», núm. 214) en el que el arte se entrecruza con la política (Sáez, en prensa d), y un madrigal amoroso («Retrato de Lisi en mármol», núm. 507) con dos versiones que aprovecha la escultura para dar un nuevo sabor —y valor— al *topos* de la amada desdeñosa (Sáez, en prensa a); a la par, se hallan una serie de menciones diseminadas aquí y allá (núms. 27, vv. 9-11; 30, vv. 1-4; 145, vv. 220-222; 802, v. 2) en las que, como quien no quiere la cosa, entran en juego algunos conceptos e ideas de provecho sobre el *ars sculpturae*².

Especialmente interesante es el salmo XV del *Heráclito cristiano* (1613, núm. 27), donde se establece el valor creador tanto de la escultura como de la pintura a partir de un guiño clásico³: «El escultor a Deucalión imite, / cuando anime las piedras de su casa; / el pincel a los muertos resucite» (vv. 9-11), un feliz hallazgo que se repite en otro lugar («el rústico linaje / que fue de piedra dura / vuelve otra vez viviente en escultura», núm. 145, vv. 220-222) (Schwartz y Arellano, 1998: 687-688)⁴. Otro buen botón de muestra está en las apariciones

² Algunos de estas pequeñas apariciones escultóricas ya se consignan en Galiano (1945: 352).

³ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación.

⁴ Igualmente, se recuerda otro pasaje algo más complejo: «y erudito ya el hierro, / porque el hombre acompañe / con magnífico adorno sus insultos, / los duros cerros adelgaza en bultos, / y viven los collados / en atrios y en alcázares cerrados, / que apenas los cubría el campo eterno que camina el día» (núm. 145, vv. 199-206). Ver también las notas de

de la estatua de Nabucodonosor, que Quevedo modela a partir de la fuente bíblica (*Daniel*, 2) en un soneto («A la Soberbia, con el ejemplo de la estatua de Nabuco», núm. 127) y en los tratados *Providencia de Dios* (1641-1642) y *Virtud militante* (1651), según un precioso alarde de reescritura (Sáez, en prensa b)⁵.

Todos estos ejemplos del *rapporto* entre poesía y escultura tienen interés porque conforman una modalidad poética que —excepciones aparte— suele pasar mucho más desapercibida en los acercamientos interartísticos, lo que realmente se entiende por la victoria de la pintura en el *paragone* con la escultura y otras artes, que hacen lógica la mirada prioritaria sobre los poemas pictóricos (con los retratísticos al frente), si bien tampoco conviene marginar la presencia de la escultura y la tapicería, toda vez que poseían un gran valor coetáneo que era especialmente fuerte en ámbito cortesano⁶.

Al margen se encuentran los poemas amorosos y fúnebres dedicados al sepulcro de los amantes (núms. 275, 289, 462, 488, 510) (Fernández Mosquera, 1999: 107) y a las tumbas de héroes y personajes célebres (núm. 244-245, 254, 263, 266 y alguno más), que —como mucho— pueden conectarse en ocasiones con el arte funerario, y todavía más esquinadas quedan otras piedras quevedianas (imágenes bíblicas, mil y un conceptos y juegos petrológicos, etc.) que ha rastreado sagazmente Fernández Mosquera (2005: 81-111).

ESCULTURA Y POESÍA EN EL ENCOMIO AL DUQUE DE OSUNA

La oda «Al duque de Osuna» (núm. 289) se encuentra autógrafa en una de las hojas de guarda (la tercera) del libro *Pindari poetae vetustissime lyricorum* (Basilea, Andream Cratandrum, 1535), paráfrasis clásica de Johan Lonitzer⁷:

Moreno Castillo (2012: 161).

⁵ Ver también Candelas Colodrón (2007: 43-44).

⁶ Ver Blanco (1988: 217-222) y la introducción de Rubio Áñez y Sáez (2017), con un panorama sobre las relaciones entre poesía y escultura en el Siglo de Oro.

⁷ En el texto debe corregirse una errata del v. 4 («imitas») por sentido y concordancia (lo advierte Horst, 2013: 198; pero ya Galiano, 1945, recoge la buena lectura). El título manuscrito parece ser «Lisipo y Policeto», seguido de una indicación métrico-estructural («Strophe»), pero posteriormente se ha preferido la etiqueta «dual». Entre otras cosas,

No con estatuas duras
en que el mármol ocioso
y el arte perezoso,
difunto, imita fijas las figuras,
detendré tu semblante,
que se llevó en los pies la postrer hora
que el mundo teme y llora;
ni émulo de Lisipo y Policeto,
¡oh, grande, ya inmortal duque de Osuna!,
para contradecir a tu fortuna
procuraré con tus faciones reales
animar los metales:
que los dorados bultos
más doctos y más cultos
lisonja muerta son sin movimiento.
Valdreme del acento
de la lira y del canto
que, disfrazando mi sonoro llanto,
tu nombre llevará de gente en gente
y a la tumba del sol desde el oriente.
Razonarale el Noto por las gavias,
y el mar, que tanto honor debe a tus quillas,
hará que le pronuncien sus orillas;
y sus golfos, que fueron
teatro a sus hazañas,
aplaudiendo sus sañas
las pirámides tres de tus jirones,
que hicieron callar en tus pendones
las bárbaras de Egipto,
hoy, lastimados de tu ausencia [eterna]
de lágrimas serán borrasca [tierna].

porque acaso se trate realmente de un ensayo iniciado «con una comparación *ex abrupto*» al modo de las odas pindáricas y posteriormente abandonado, como sugiere Galiano (1945: 351-352).

De entrada, esta oda osunesca es valiosa por su condición puramente material: es testimonio de los hábitos de escritura quevedianos, pues permite acercarse a su *modus scribendi* (Rey, 1990; Peraita, 2003; Alonso Veloso, 2008: 283, n. 39), que en este caso parece ser resultado de un golpe de inspiración en medio de la lectura de poemas pindáricos, cual ejemplo máximo de las anotaciones que el poeta gustaba de hacer en los libros de su biblioteca (Sáez, 2015e)⁸.

Si el modelo de la oda ya le era caro desde al menos el *Anacreón castellano con paráfrasi y comentarios* (manuscrito de 1609) con el que se ejercita en labores filológicas de primer orden, con esta «Strophe» regresa a un esquema clásico para cantar la muerte de su principal patrón (1624)⁹. Este impactante suceso se refleja en un ciclo de cinco poemas, conformado por cuatro sonetos («A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas en oro las armas», «Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión», «Inscripción en el túmulo de don Pedro Girón, virrey y capitán general de las dos Sicilias» y «Compendio de las hazañas del mismo en la inscripción sepulcral», núms. 215, 223 y 242-243) y rematado por este poema de aire añejo, todo un miniciclo que hace juego con la cercana relación entre el duque y Quevedo, fraguada especialmente en Italia a caballo entre los virreinos de Sicilia y Nápoles (1613-1619).

En este contexto poético, la presente oda parece ser la versión más humana, en la que el poeta «da rienda suelta [...] a sus sentimientos respecto a la pérdida del amigo, más allá del panegírico de circunstancias a un prohombre desaparecido» (Martínez Torrón, 2003: 55) que domina en las otras variaciones del asunto¹⁰. Horst

⁸ Galiano (1945) examina las variantes autoriales del poema junto con otras particularidades del manuscrito y el resto de notas de puño y letra de Quevedo en el volumen. Una lista de las modificaciones quevedianas se halla asimismo en Blecua (1969: 481).

⁹ Sobre el Quevedo anacreónico, ver solo Méndez (2014) y Moya del Baño (2014: 84-114).

¹⁰ Sobre estos poemas, ver igualmente Jauralde Pou (1998: 486-488), quien considera que acaso no fueron compuestos al calor de la muerte del duque (1625), sino tiempo después, «cuando Quevedo comenzó a recobrar perspectiva crítica frente al gobierno de Olivares y, como consecuencia, a recuperar figuras y actitudes históricas que no podían airearse triunfalmente a la muerte del antiguo virrey», y que tal vez se pueda situar hacia 1635, cuando es evidente el intento quevediano de recuperar la figura de su antiguo valedor (487-488). Ver asimismo Cappelli (2013).

(2013: 199) entiende que el blanco del poema es «to clear himself through a resounding vindication of his former patron», pese a que este alegato le pudiera situar en «an awkward position» con el conde-duque de Olivares, del que por entonces Quevedo se encontraba todavía cercano. Desde otra perspectiva, dentro del grupo de encomios dedicados al duque de Osuna este poema es el único en el que entra en acción el arte en forma de reflexión sobre la mejor manera de realizar el elogio fúnebre del personaje: así, mediante una suerte de *paragone* entre la escultura y la poesía, la oda ducal se suma con todas las de la ley a la poesía escultórica de Quevedo.

Y es que el poema arranca directamente con la negación —lítotes mediante— de la validez de la escultura para el encomio funeral (vv. 1-15), para decantarse por la poesía (vv. 16-20), que engarza con el lamento general de los elementos naturales que han presenciado las gestas del duque de Osuna (vv. 21-31). Ahora, esta renuncia inicial no es aleatoria ni gratuita, sino que tiene una buena razón de ser que se revela a las claras: toda escultura («los dorados bultos», v. 13), por maravillosa que sea («más doctos y más cultos», v. 14), carece de movilidad («lisonja muerta [...] sin movimiento», v. 15). Ciertamente, antes de *l'art cinématique*, uno de los caballos de batalla de la clásica competencia entre la pintura y la escultura era la capacidad de imitación de la naturaleza y la fuerza ilusionística. Así lo comenta Pacheco en el *Arte de la pintura* (Sevilla, Simón Fajardo, 1649, pero escrito en la década de 1620):

de dos cosas que hay en todos los cuerpos, que son la sustancia y los accidentes, los escultores imitan más la sustancia y los pintores los accidentes, por donde la figura de relieve tiene más de lo natural cuanto a lo sustancial, y así la escultura tiene el ser y la pintura el parecer, porque se llega con más perfección a lo verdadero y parece que es más capaz de movimiento y vida, si fuera posible (I, 2, fols. 23-24)¹¹.

¹¹ Es un pasaje en el que Pacheco recoge las supuestas ventajas de la escultura sobre la pintura, para responder más adelante y en este caso negar el carácter más «sustancial» de la escultura, y añadir: «No puede la escultura a solas sin la vida de la pintura engañar (porque se ve la materia de que es formada), ni aun a los animales. Y pienso que si alguna vez lo ha hecho ha sido estando ayudada del pintor con el color natural de las cosas. La pintura a solas sí puede hacer estos engaños a la vista, que es admirable excelencia, como

De hecho, la *imitatio* es la clave fundamental que articula la sección artística del poema: el locutor poético —y Quevedo por detrás— contempla las dos variantes fundamentales de la escultura («mármor» y «metales», vv. 2, 12) como estrategias que pretenden vencer al tiempo y la muerte («la postrer hora», «fortuna», vv. 6, 10) mediante una suerte de perpetuación estática («difunto, imitas fijas», «detendré», «sin movimiento», vv. 4-5, 15) de la imagen («semblante», «faciones reales», vv. 5, 11). Aunque parece concederle una cierta ventaja a la escultura de bronce («los dorados bultos» dentro de los «metales», vv. 12-13) frente al tallado del mármol (bautizado de inicio como «arte perezoso», v. 3), se renuncia finalmente al arte escultórico en favor de la poesía¹².

Entre medias, hay una interesante mención de Lisipo y Policleto (v. 8), escultores recordados por Plinio el Viejo en las pequeñas biografías de la *Historia natural* (XXXIV, 7-8) respectivamente como paradigmas de artistas prolíficos y reconocidos, que podrían servir de modelo (ser «émulo», v. 8) para el poeta¹³.

Frente al arte escultórico, Quevedo se decanta por la poesía («el acento / de la lira y del canto», vv. 16-17) tanto para lamentar la muerte del duque («disfrazando mi sonoro llanto», v. 18) como para celebrar y difundir sus gestas (vv. 19-20), que ya le han concedido la

hizo Zeuxis engañando las aves con las uvas, y Apeles con el caballo, y Parrasio con el lienzo y otros muchos modernos» (I, 3, fol. 43).

¹² Desde el siglo XVI estaba candente la disputa sobre la mejor manera de expresión y preservación la memoria de gestas y personajes entre la pintura (de acceso limitado), la escultura y la arquitectura (con su riesgo de fragmentación) y la historia (con su fuerza de permanencia prima hermana de la poesía) (Kagan, 2010: 75 y 99-100).

¹³ Entre otras cosas, de uno se conocían innumerables obras y el otro era un escultor perfecto, que había sido reconocido como *primus inter pares* en una competición estatuaría, como «an artist's artist» (McHam, 2013: 39): «Lisipo se dice haber hecho seiscientas y diez obras, y todas de tanta arte y perfección, que cualquiera dellas pudiera dar fama y autoridad» (XXXIV, 7, fol. 608); «vinieron a ponerse en contienda artífices loadísimos, aunque nacidos en diferentes tiempos, porque habían hecho amazonas, las cuales, como se dedicasen en el templo a Diana de Éfeso, agradó que se le eligiese la más aprobada de los mismos artífices que estaban presentes, y pareció ser aquella, la cual de todos juzgó, que después de la suya era la segunda: esta es de Policleto» (8, fol. 610). No obstante, Policleto se recuerda como pintor en los *Diálogos de la pintura* (Madrid, Francisco Martínez, 1633, IV, fol. 51r) de Carducho. En la poesía quevediana no hay otras menciones de estos ingenios, pero sí de Fidias (núm. 102, vv. 9-11) (Galiano, 1945: 352).

inmortalidad (v. 9), por cierto. La introducción de este nuevo elemento constituye una nueva forma de competición entre las artes, de la que en buena lógica gana la poesía, en un ejercicio de reivindicación *pro domo sua* que resalta una vez más la relación de Quevedo con el duque de Osuna.

En este sentido, el poema «No con estatuas duras» es una buena variación de *exegi monumentum aere perennius* (*Odas*, III, 30, 1) que, al igual que Horacio, presume del valor de la escritura poética sobre la escultura¹⁴. Y es más: la versión de Quevedo no solamente aprovecha la idea del triunfo sobre el tiempo («possit diruere [...] innumerabilis / annorum series et fuga temporum», III, 30, 4-5), sino que se vale de la mención del sepulcro piramidal («situ pyramidum altius», III, 30, 2) para redondear el juego de palabras sobre el emblema de la casa Girón (ver *infra*), pues «las bárbaras [pirámides] de Egipto» (v. 29) son al tiempo símbolo del enemigo musulmán, imagen heráldica y eco horaciano que da pie a una defensa orgullosa de la labor poética.

Haciendo juego con la voz de la poesía, se pasa al elogio de la política militar del duque de Osuna y al lamento por su muerte (vv. 21-31), que significativamente corre a cuenta de dos elementos naturales (el aire y el agua, representados por el viento Noto y «el mar», vv. 21-22). Más en detalle, el encomio bélico se centra en las empresas navales (vv. 21-25) que caracterizaron la política agresiva del duque en el Mediterráneo (Jauralde Pou, 1998: 299-303, 347-371 y 373-384), y se defiende por extenso en dos tratadillos (*Mundo caduco*, *Lince de Italia*), así como se recuerdan especialmente en el díptico soneto «Inscripción en el túmulo de don Pedro Girón» y «Compendio de las hazañas» (núms. 242-243)¹⁵:

De la Asia fue terror, de Europa espanto,
y de la África rayo fulminante;
los golfos y los puertos de Levante
con sangre calentó, creció con llanto.
[...]
Divorcio fue del mar y de Venecia,
su desposorio dirimiendo el peso
de naves, que temblaron Chipre y Grecia.
(vv. 1-4 y 9-11)

Diez galeras tomó, treinta bajeles,
ochenta bergantines, dos mahonas;
aprisionole al Turco dos coronas
y los corsarios suyos más crueles.
Sacó del remo más de dos mil fieles
y turcos puso al remo mil personas.
¡Y tú, bella Parténope, aprisionas
la frente que agotaba los laureles!
Sus llamas vio en su puerto La Goleta;
Chicheri y la Calivia, saqueados,
lloraron su bastón y su jineta.
(vv. 1-11)

Que la evocación se limite al *curriculum* marítimo del duque de Osuna y se pase por alto sus primeros éxitos en Flandes acaso se pueda explicar por el carácter cercano del poema, que saca a escena únicamente las acciones que sucedieron durante el período de colaboración entre Quevedo y su protector.

Sea como fuere, seguidamente se traza un enlace con el origen de la casa nobiliaria de los Girones a partir de un juego dilógico y emblemático con las armas de la familia: en efecto, con «las pirámides tres de tus jirones» (v. 28) se establece un lazo con el escudo de los Girón, que se compone de «tres girones rojos en campo de oro, y por orla quince jaqueles de oro y rojo, primeras armas de los de Cisneros», según la definición de Argote de Molina (*Nobleza del Andalucía*, Sevilla, Fernando Díaz, 1588, I, fol. 102v, imagen 1), si bien en verdad no se trata de un jironado sino de tres piezas triangulares con la base en la punta del escudo y el vértice en su centro, base que con el tiempo iría ganando atributos (jefe cortado de Castilla y León, bordura de oro y gules) hasta conformar el escudo del duque de Osuna (imagen 2)¹⁶:

¹⁴ Sobre las relaciones horacianas de Quevedo, ver Crosby (1991) y Torres (2013: 188-197). Marías Martínez (2016) ofrece un panorama de Horacio en el Siglo de Oro.

¹⁵ Jauralde Pou (1998: 304) indica que la «obsesión del “infiel”» del duque de Osuna no provoca en Quevedo «más que las típicas fanfarronadas de la época y no parece haberle afectado más que en alguna recreación poética tardía».

¹⁶ Para todos estos detalles y la procedencia de las imágenes, ver Montaner (2004: 239-250 y 322-323), que explica varias veces que «los jirones de los Girón no son una pieza, sino una partición».



Imagen 1:

Blasón primitivo de los Girón, en G. Argote de Molina, *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, Fernando Díaz, 1588), I, fol. 103v.



Imagen 2:

Armas del duque de Osuna, en J. Gudiel, *Compendio de algunas historias [...] de la antigua familia de los Girones y de otros muchos linajes* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1577), portada.

Con este pequeño guiño, que añade el ingrediente heráldico al poema, se amplía el elogio del duque mediante la remisión al origen heroico de la familia Girón, puesto que la imagen principal de su escudo de armas procede de una hazaña durante la Reconquista: así, las «sañas» que «hicieron callar en tus pendones / las bárbaras de Egipto» (vv. 26-28) se refieren al lance por el que el conde don Rodrigo de Cisneros —linaje aludido *supra*— protegió al rey Alfonso VI en la batalla de la Sagra y le valió apellido y armas a los Girones. En breve, el conde rescata al monarca de una situación desesperada, cuando se encontraba rodeado de enemigos, y es apresado, pero guarda un pedazo («jirón») de las sobrevistas que llevaba el rey, que sirve de prueba de su servicio, por el que luego recibe justa merced:

solo hartó su pecho generoso con que el rey le concediese por nombre y devisa la memoria e insignias del servicio hecho a la vida y persona real. Y porque el girón o pliegues eran de brocado, adonde había limpiado su espada teñida en la sangre de los

enemigos, eligió por armas de su escudo tres girones dorados en campo colorado [...]. Lo cual el rey con gran contentamiento le concedió, y el apellido y renombre de los Girones, de donde él fue llamado don Rodrigo el de los Girones (J. Gudiel, *Compendio*, fol. 8r.).

Esto es: el juego de palabras con el emblema y el pasado épico de la casa Girón permite a Quevedo continuar y ampliar el elogio del duque, que retrotrae hasta sus orígenes familiares, según una estrategia que recuerda muy significativamente tanto la hoja de servicios de los Girones a la corona como su cercanía natural al rey, en lo que se puede entender como un intento de compensar la pérdida de favor real que había precedido a la muerte del duque de Osuna.

Finalmente, todo acaba con una fórmula de lamento general por la partida («ausencia [eterna]», v. 30) del duque, que se manifiesta mediante un llanto hiperbólicamente convertido en tormenta («de lágrimas [...] borrasca», v. 31), imagen tópica que Quevedo aprovecha también en otro de los sonetos del ciclo (núm. 223, «el llanto militar creció en diluvio», v. 11).

INSCRIPTIO FINAL

En suma, el poema escultórico «Al duque de Osuna» es un verdadero caleidoscopio en miniatura que aúna el lamento funeral con el encomio heroico —y su poco de defensa— del personaje, a partir de una reivindicación de la poesía sobre la escultura de raigambre horaciana, que se completa con la emblemática y permite a Quevedo elaborar diversos juegos de ingenio. Si la *querelle* entre las artes (con la pintura y la escultura a la cabeza) se podía dirimir en tratados y poemas de todo pelo, Quevedo recupera un modelo clásico (el orgulloso *exegi monumentum*) para defender las excelencias de la poesía y sacar pecho en medio del panegírico ducal: son las maravillas del arte, que vale para todo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, María José, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 269-334.
- ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza del Andalucía*, Sevilla, Fernando Díaz, 1588. [Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FLL Res,888, disponible en Google Books, en red.]
- BLANCO, Mercedes, «La poésie monumentale de Gabriel Bocángel», en *Mélanges offerts à Maurice Molho*, ed. J.-C. Chevalier y M.-F. Delpont, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, vol. 1, pp. 203-222.
- BLECUA, José Manuel (ed.), *F de Quevedo, Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, vol. 1.
- CAPPELLI, Federica, «Italia en el encomio quevediano al duque de Osuna (con unas reflexiones en torno a las musas *Clio* y *Melpomene*)», en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. M.^a J. Alonso Veloso y A. Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 53-70.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «La iconografía de *Virtud militante* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 35-49.
- CARDUCHO, Vicencio, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633. [Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, signatura Esp. 133-8.º, disponible en Google Books, en red.]
- CROSBY, James O., «Quevedo, la *Antología griega* y Horacio», en *Francisco de Quevedo*, coord. G. Sobejano, 2.^a ed, Madrid, Taurus, 1991, pp. 269-286. [Original: «Quevedo, the Greek Anthology, and Horace», *Romance Philology*, 19, 1965-1966, pp. 435-449.]
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- GALIANO, Manuel F., «Notas sobre una oda incompleta de Quevedo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 14, 1945, pp. 349-366.

- GARZELLI, Beatrice, «*Nulla dies sine linea*»: *letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.
- GUDIÉL, Jerónimo, *Compendio de algunas historias [...] de la antigua familia de los Girones y de otros muchos linajes* (Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1577. [Ejemplar de la Biblioteca Pública de Burgos, signatura 656, disponible en la Biblioteca Digital de Castilla y León, en red.]
- HORACIO, Quinto, *Odas, canto secular y epodos*, trad. J. L. Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- HORST, Robert ter, «Francisco de Quevedo and the Poetic Matter of Patronage», en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, ed. M. E. Barnard y F. A. de Armas, Toronto, Toronto University Press, 2013, pp. 181-202.
- JAUERALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- «Quevedo, de cabeza», en el blog *Han ganado los malos* (<http://hanganadolosmalos.blogspot.ch/2010/06/quevedo-de-cabeza.html>, consulta: 28.03.2017)
- KAGAN, Richard L., *Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las Edades Media y Moderna*, trad. P. Sánchez León, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Marcial Pons, 2010. [Original: *Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.]
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016.
- MARIÁS MARTÍNEZ, Clara, «La recepción de Horacio en el Siglo de Oro: traducciones en prosa y verso y estudio de caso de “Nil admirari” (*Ep.* I, 6)», *Camenae*, 18, 2016, pp. 1- [En red.]
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna*, Pamplona, Eunsa, 2003.
- McHAM, Sarah Blake, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 2013.
- MÉNDEZ, Sigmund, «Prácticas filológicas y literarias en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 2014, pp. 245-272.

MONTANER, Alberto, «Don Sancho de Azpetia, escudero vizcaíno» (*Quijote*, I, viii-ix), *Emblemata*, 10, 2004, pp. 215-332.

MORENO CASTILLO, Enrique, *Poemas metafísicos y «Heráclito cristiano»*, Pamplona, Eunsa, 2012.

MOYA DEL BAÑO, Francisca, *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*, Murcia, Editum, 2014.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649. [Ejemplar de la Biblioteca del Ateneo de Barcelona, signatura GOc 22, disponible en Google Books, en red.]

PERAITA, Carmen, «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 271-295.

PÍNDARO, *Pindari poetae vetustissimi, lyricorum facile principis, Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia*, Basilea, Andream Cratandrum 1535. [Ejemplar de la BNE, signatura R/642, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red.]

PLINIO EL VIEJO, Cayo Segundo, *Historia natural*, trad. J. de Huerta, Madrid, Juan González, 1629. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura *44.A.15, disponible en Google Books, en red.]

QUEVEDO, Francisco de, *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.

— *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

REY, Alfonso, «Notas sobre la puntuación en Quevedo», en *La edición de textos: Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. D. Noguera Guirao, P. Jauralde Pou y A. Reyes, London, Tamesis, 1990, pp. 385-392.

ROIG MIRANDA, Marie, «Vuelve a aparecer una escultura de la cabeza de Quevedo: contribución a la iconografía quevediana», *Criticón*, 24, 1983, pp. 105-120.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, y Adrián J. SÁEZ, «El efecto Pigmalión: la poesía escultórica en el Siglo de Oro», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, SIAL, 2017, pp. 7-26.

SÁEZ, Adrián J., «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20.2, 2015a, pp. 119-149.

— *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015b.

— «Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. J. M. Rico García y P. Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015c, pp. 381-398.

— «“Las aves del imperio coronadas”: poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria», *Artifara*, 15, 2015d, pp. 213-222. [En red.]

— «Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 4, 2015e, pp. 1-24. [En red.]

— «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance “Matraca de los paños y sedas”», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.312, 2015f, pp. 453-470.

— «El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo», en *«En la concha de Venus amarrado»: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. P. Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, pp. 107-120.

— «Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal “Retrato de Lisi en mármol” de Quevedo», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, en prensa a.

— «“Monarquías y tiranías”: la estatua de Nabuco en Quevedo», en prensa b.

— «Quevedo and the Mirror: Poetry, Painting and the Problem of Beauty», en *The Dialectics of Faith and Doubt in Seventeenth-Century Spain: Visual and Literary Reflections*, ed. M. Ancell y A. Georgievska-Shine, Toronto, Toronto University Press, en prensa c.

— «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo», en prensa d.

SCHWARTZ, Lía, e Ignacio ARELLANO (ed.), F. de Quevedo, «*Un Heráclito cristiano*», «*Canta sola a Lisi*» y otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998.

TORRES, Isabel, *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire*, London, Tamesis, 2013.