

«Amable y desierta arquitectura»: las ruinas en la poesía de Quevedo*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari di Venezia

«Fue fábrica y es cadáver» es una sentencia que resume a las mil maravillas las distintas caras de la poesía de ruinas, porque en forma de pequeña máxima refleja el poder del tiempo y regala una lección moral de gran fuerza visual¹. Y es que se trata de una cuestión que va más allá de la poesía, para empezar porque las ruinas son un caleidoscopio de temas: son archivo del pasado, remiten al poder del destino, el paso del tiempo, el recuerdo de la muerte, la vanidad de todas las vanidades, etc. Además, conforman una perfecta paradoja porque su potencia simbólica se fundamenta en puros restos, casi en la nada: son castillos en el aire que dan un giro total a la idea de *horror vacui* porque constituyen un medio de «expresar la ausencia» (Starobinski, 2006 [1964]: 156).

Asimismo, el redescubrimiento *rinascimentale* de las ruinas da lugar tanto a una explosión del interés anticuario en Italia y España (Morán

* 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 *VIÉS: 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 los comentarios del maestro Fernando Plata (Colgate University).

¹ Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación. A modo de introducción, ver en general Mortier (1974: 9-106), Makarius (2004: 7-80) y Hui (2016).

Turina, 2010; Siekiera, 2010) como a una nueva mirada con la invención del paisaje de ruinas en pintura (Dacos, 2014). Por todo ello, los poemas de ruinas se mueven entre la arqueología, el arte y el ejemplo, porque la curiosidad por el pasado conecta con un ideal humanístico, a la vez que las evocaciones tienen una cierta dimensión ecfrástica y con ellas se pretende transmitir una lección moral y política². De alguna manera, es una poesía anticuaria que —entre otras cosas— pretende recuperar en el hoy las imágenes perdidas del ayer y se enfrenta al problema de la representación del mundo en relación con el arte³. Un repaso del motivo «ruinoso» en Quevedo servirá para poner un poco de orden y concierto, para seguidamente ofrecer algunas apostillas más concretas sobre unos pocos casos.

Arqueología, arte y ejemplo: un ciclo de ruinas

La poesía de ruinas de Quevedo comprende tres sonetos («Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte», «A Roma sepultada en sus ruinas» y «A la huerta del duque de Lerma, favorecida y ocupada muchas veces del señor rey don Felipe III, y olvidada hoy de igual concurso», núms. 29, 213 y 225), las silvas «Roma antigua y moderna» (núm. 137) y «A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona» (núm. 142), y el romance «Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños» (núm. 766, h. 1621-1628), más otras trazas en el poema «Ruina de Roma por consentir robos de los gobernadores de sus provincias» (núm. 96), un corpus que se reparte equilibradamente entre *El Parnaso español* (1648, con los tres sonetos y el romance) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670, con las dos silvas y el último poemita)⁴.

Al margen del asunto de la reescritura y las versiones intermedias de algunos textos (el soneto patriótico, el romance «Funeral a los huesos de una fortaleza» y la silva «A los huesos de un rey»), las ruinas poé-

² Para Quevedo y el arte, véase Sáez (2015).

³ Ver también Ponce Cárdenas (2014) sobre el paisaje anticuario.

⁴ Nider (2017: 99-100) añade el uso de ciertos ingredientes de la poética de ruinas en un soneto dedicado a la estatua de Friné (núm. 79).

ticas de Quevedo se sitúan en una horquilla que va de 1613 (primera versión del poema «Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte») a 1635 (soneto hortelano), con la visita a Roma de Quevedo (1617) como posible punto de partida para los poemas romanos y alguno de sus destierros en la Torre de Juan Abad (1621, 1622 o 1628) para el romance funeral, junto a los posibles estímulos de estampas, guías y *vedute* de ciudades⁵. Con este panorama inicial, se puede dar por bueno que en la composición de la poesía de ruinas de Quevedo puede haber algo de experiencia vital y de contemplación directa de restos como cañamazo para la creación, que se completa con el desafío de la tradición y otras motivaciones.

En otro orden de cosas, se aprecia de entrada el potencial simbólico y la variedad de tratamientos genéricos del tema en la poesía de Quevedo, porque, aun con la sospecha que siempre levanta la mediación de González de Salas y Pedro de Aldrete, los poemas de ruinas quevedianos no constituyen una modalidad clara que merezca un lugar fijo⁶. Todo lo contrario: se distribuyen entre el patrón encomiástico (el soneto romano y el poema hortelano, en la musa Clío), el modelo moral («Miré los muros de la patria mía» y «Ruina de Roma», Polimnia), y hasta lo jocoserio (el romance «Funeral a los huesos», Talía), para completarse con la presencia de silvas tanto en la poesía bucólica («A los huesos de un rey», Euterpe) y el esquema heroico («Roma antigua y moderna», Calíope)⁷. Este estado de cosas presenta unas cuantas sorpresas: valga como anticipo la inclusión de la primera versión del soneto «mural» como uno de los salmos de la recopilación religiosa del *Heráclito cristiano* (1613); igualmente, la **presentación** del soneto romano en una serie de elogio de personajes quizá se deba a la presentación de un modelo de comparación para la política de Felipe

⁵ Sobre todos los avatares biográficos, ver Jauralde Pou (1999); y Martinengo (2013) para la misión diplomática en Roma, aunque se trata de un viaje sobre todo literario e intelectual (Cacho Casal, 2009: 1168 y 2012: 186). Puede que la silva romana esté inacabada (Asensio, 1983: 48). Un repaso de las fechas de los sonetos se encuentra en Roig Miranda (1989: 484-494), que por ejemplo adelanta el soneto romano hacia 1614 y sitúa el poema del «sacrílego Verres» en 1614-1639.

⁶ Sobre esta espinosa cuestión editorial, que también afecta a los epígrafes de los poemas, ver la síntesis de Tobar Quintanar (2013).

⁷ Entre otras cuestiones, en *Las tres musas últimas castellanas* parece haber un esbozo de recopilación de silvas (Rey, 2006).

III y el conde-duque de Olivares (Cacho Casal, 2009: 1174, n. 30 y 2012: 191, n. 15), aunque quizá casara mejor en otro lugar (Pozuelo Yvancos, 1999: 211); a su vez, el romance funeral parece un texto perdido entre la serie chistosa, y por mucho que Fasquel (2010) lo atribuya a la mezcla de burlas y veras (con ciertas metáforas cómicas y la rima *u-o*), parece deberse más a la rápida labor de recopilación de textos romanceriles al final de *El Parnaso español*.

Todos ellos son poemas altamente intertextuales, que se enfrentan a una rica cantera de modelos de todo pelo (elegías y otros clásicos, poesía neolatina, Du Bellay y las *superbi colli* de Castiglione a la cabeza) y manifiestan una verdadera «ansiedad de la influencia», que diría el otro. En esta búsqueda de escorzos de originalidad, Quevedo se mueve como pez en el agua, según un ejercicio de *imitatio cum variatione* en el que combina la mirada a los modelos antiguos y modernos con su genio pirotécnico. Por eso, en buena lógica la crítica ha levantado acta de toda la galería de influencias, reescrituras y toques marca de la casa de los poemas quevedianos en cuestión y especialmente con los poemas romanos (Cuervo, 1908; Caro, 1947; Fucilla, 1963; Price, 1978; Skyrme, 1982a y 1982b; Sobejano, 1987; Álvarez Hernández, 1989; Ruiz Sánchez, 1998, 1999, 2000a y 2000b; Tobar Quintanar, 2002; Moreno Castillo, 2004, 2012, 2014 y 2017; Molina Fernández, 2005; Cacho Casal, 2009; Zerari-Penin, 2012, etc.), con lo que se puede pasar tranquilamente a otras labores. Y, sin embargo, hay que tener cuidado para que el espejo intertextual, que puede ser «una lente óptica» que aclare las labores del ingenio, no se convierta en «una suerte de cristal opaco» que desdibuje la cosa, tal y como advierte Álvarez Hernández (1989: 13)⁸.

En este contexto, la presente mirada panorámica al ciclo poético-ruinoso de Quevedo pretende repasar —siquiera fugazmente— los poemas desde una doble perspectiva, que tenga en cuenta el manejo de la tradición poética de las ruinas y su importante dimensión artística, porque algunos de los ingredientes son parte de la receta típica de la *poesia delle rovine*, pero igualmente se encuentra arte por todas partes. Al menos se pueden indicar tres dimensiones artísticas de interés: primero, las ruinas valen como emblema de la disputa entre *ars* y *natura*, justamente porque el «encantos de las ruinas» consiste en que «presentan una obra humana

⁸ Ver también las reflexiones de Lara Garrido (1980) y López Bueno (1990).

como si fuera obra de la naturaleza» («ist es der Reiz der Ruine, dass hier ein Menschenwerk ganz wie ein Naturprodukt empfunden wird»), en palabras de Simmel (1993: 126)⁹; segundo, se maneja un concepto artístico que abraza fundamentalmente la arquitectura y abarca igualmente algo de *ars topiaria* (jardines) y hasta estatuas, medallas y otros restos arqueológicos que dan mucho juego efrástico¹⁰; y, tercero, la poética de las ruinas representa la fuerza de la poesía como *monumenta ingenii* que supera a las artes plásticas en un *paragone* por la preservación de la memoria (inmortalidad *vs.* caducidad) (Curtius, 1976: II, 669-671; Bolzoni, 1995: 198-203).

Para comenzar esta visita a los poemas arqueológicos de Quevedo, conviene trazar un deslinde entre los textos dedicados a ruinas patrias contemporáneas y las posteriores miradas romanas: por de pronto, con este cuadro Quevedo da una vuelta al habitual paso de los restos clásicos a los vestigios modernos (Vranich, 1980 y 1981c; Lara Garrido, 1983), a la vez que deja de lado los modelos prestigiosos (Itálica, Mérida, Numancia, Sagunto) y permanece en un nivel general (España), con algún caso de inspiración más local y personal («las torres de Joray»). Acaso este nadar a contracorriente tan del gusto de Quevedo refleje un interés primordial por la cosa patria frente a otras revisiones antiguas, así como una preocupación más moral que erudita.

Hispania quanta fuit: Quevedo y las ruinas patrias

1. De inicio, dos de las joyas de la corona de la poesía quevediana («Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte» y «A la huerta del duque de Lerma») muestran que el interés de Quevedo por el motivo de las ruinas procede de bien temprano, según prueba la aparición de la primera versión del soneto patriótico en el *Heráclito cristiano* y la constante reescritura hasta la redacción final¹¹:

⁹ Ver igualmente Orozco Díaz (1989: 122-123). Dacos (2014: 31-38) añade la presencia directa de artistas como figuras que miden y dibujan en algunos cuadros.

¹⁰ Acerca de estas variantes artístico-poéticas, ver Rodríguez Posada (2017), Rubio Áquez y Sáez (2017), Sáez (2017 y en prensa) y Candelas Colodrón (2018).

¹¹ Jauralde Pou (1987) diferencia tres versiones (primitiva, retocada y final) y examina al dedillo todas las variantes. Ver asimismo Tobar Quintanar (2002).

Miré los muros de la patria mía,
 si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
 de la carrera de la edad cansados,
 por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
 los arroyos del hielo desatados,
 y del monte quejosos los ganados,
 que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,
 de anciana habitación era despojos;
 mi báculo más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada;
 y no hallé cosa en que poner los ojos
 que no fuese recuerdo de la muerte.

El poema brilla por la fuerza de su evocación simbólica y la reelaboración de una rica cantera intertextual (con Séneca, *Epístolas a Lucilio*, XII; y Ovidio, *Tristia*, I, 11, al frente), pero ha sido tan apreciado como discutido. Algo de esta polémica procede de la mirada libre, alejada de géneros y convenciones, porque justamente el claro parentesco del soneto con la poesía de ruinas explica la elección, la función y el sentido de algunas de las imágenes seleccionadas.

Los «muros de la patria mía» (v. 1) del arranque son el principal nudo gordiano del poemita, cual clave exegética inicial de la que depende el sentido y la familia genérica del soneto. Se han presentado cinco sentidos posibles para «patria»: ‘ciudad, lugar pequeño, pueblo’ que se ha llegado a identificar con Madrid o la Torre de Juan Abad (Blecuá, 1948), ‘casa’ (Rodríguez Rodríguez, 1979: 245; Rey, 1997: 202-203 y 1999: 259), ‘nación, imperio’ (Jauralde Pou, 1987: 185-186; Ramajo Caño, 1995: 533), ‘cuerpo’ (Pozuelo Yvancos, 1999: 132) y ‘alma’ (Tobar Quintanar, 2002)¹². Entre otras cosas, esta tendencia demuestra un esfuerzo por eliminar una posible lectura política

¹² Ver el repaso de Moreno Castillo (2012: 167-168).

del poema con algo de visión *a priori*, pese a que se puede ver como un valor complementario de su dimensión moral¹³. En verdad, «patria» es una voz plurisignificativa que admite valencias tanto políticas como personales, pero en el soneto hay que diferenciar el inicial valor nacional y político de la transformación progresiva en el poema en un sentido espacial, personal y universal, según una cuidada arquitectura de desplazamiento interior.

En la época, «patria» no tenía siempre un matiz nacional: el sentido etimológico (del adjetivo *patrius*, derivado de *pater*) es ‘patria chica’, tal y como lo recoge Covarrubias («la tierra donde uno ha nacido») y otros repertorios posteriores con algunas precisiones más («lugar, ciudad o país en que se ha nacido», *Autoridades*). Pero es que tampoco la nación gozaba entonces de una definición perfecta, pues combinaba la doble idea de comunidad nacional (españoles) y otras entidades menores (aragonesa, castellana, etc.), al tiempo que la patria se entendía generalmente como un modelo político de origen republicano (Roma) que se reivindicaba con gusto (Fernández Albadalejo, 2014) y se daba un solapamiento entre esta pareja de conceptos y palabras (Maravall, 1986: I, 470). En breve: «patria» admite tanto un sentido identitario-nacional (político) como otro corográfico (de ciudad), mientras que los valores «caseros» y corporales son en todo caso metafóricos y se introducen más adelante en el poema¹⁴.

De hecho, la polifonía patriótica del poema de Quevedo casa bien con la filiación intertextual del poema y con su disposición estructural: en efecto, en la tradición poética del motivo se trata siempre de ruinas de una ciudad o lugar similar (castillo, templo, etc.), pero ninguna piedra es una simple piedra sino mucho más y, así, posee en todo momento un valor simbólico adicional (Roma como emblema del imperio y sus peripecias) que también funciona en este caso (Madrid como sede del rey, o lo que fuere) y, además, explicaría la pérdida de la «valentía» (v. 4); asimismo, desde esta visión del inicial panorama de desolación general se avanza en un movimiento progresivo, que comprende la salida al campo (vv. 5-8), la entrada en la casa (vv. 9-10) y el

¹³ Por ejemplo, Molina Fernández (2005) se esfuerza por probar el predominio del sentido moral.

¹⁴ Para Ramajo Caño (1999: 538-542), se da un giro de las *laudes Hispaniae*.

propio personaje poético, con su «báculo» y su «espada» (vv. 11-14). Quizá convenga precisar que en esta miniación la tendencia dinámica comienza ya desde un exterior que permite la visión meditativa de una imagen, tras la que se produce un movimiento de salida a la naturaleza y la entrada al hogar, que acaba en una interpretación personal y universal.

Se trata de una estampa de gran visualidad, tal como sugieren los *verbos videndi* que asoman de principio a fin («Miré», v. 1; «vi», vv. 4 y 9; «poner los ojos», v. 13). Por ello, la situación se puede equiparar con un paisaje de ruinas, donde el locutor poético está presente en la imagen y contempla primero «los muros» de su «patria», que puede entenderse como una ciudad con su potencia simbólica, para después alejarse hacia el campo en una variación del menosprecio de corte y alabanza de aldea, que tampoco aporta consuelo, y la entrada —que no regreso— a la morada, en la que solo se haya la confirmación de la ruina tanto exterior como interior y se remata con una sentencia lapidaria: todo es «recuerdo de la muerte» (v. 14).

En este orden de cosas, hay otro detalle de interés. Frente a la lección sobre la situación nacional, la imagen de las ovejas («del monte quejosos los ganados, / que con sombras hurtó su luz al día», vv. 7-8), que alguna vez se ha explicado como una pulla política contra Olivares (Serralta, 2016), constituye primeramente un signo de decadencia clásico propio de la poética de las ruinas tanto en arte como en poesía (Ruiz Sánchez, 1999: 351, n. 6 y 358-359), que se combina con un ejemplo de *aurea mediocritas* y desprecio de la urbe (Rey, 1997: 189, 193 y 201-204). Si bien se trata de dos fases diferenciadas en el soneto, se trata de un diseño de factura similar a ciertos epigramas de la *Antología palatina* que tan bien conocía Quevedo conocía (Crosby, 1967), en los que pastores recuerdan antiguas ciudades heroicas (IX, 101) que, con el paso del tiempo, únicamente sirven de establos para rebaños de animales (IX, 102-104)¹⁵. Por tanto, este soneto patriótico admite un valor moral (poder del tiempo) y político (lamento de la decadencia nacional), en el marco de una imagen artística (un paisaje de ruinas) que aprovecha elementos de decadencia.

¹⁵ Se trata de los epigramas núms. 626-627, 630 y 690 de la edición manejada.

2. A su vez, el soneto «A la huerta del duque de Lerma» sigue un patrón similar, en el que se da una ingeniosa lección moral a partir del recuerdo en primera persona de un famoso jardín:

Yo vi la grande y alta jerarquía
del magno, invicto y santo rey tercero
en esta casa, y conocí lucero
al que en sagradas púrpuras ardía.

Hoy, desierta de tanta monarquía
y del nieto, magnánimo heredero,
yace; pero arde en glorias de su acero,
como en la pompa que ostentar solía.

Menos invidia teme aventurado
que venturoso; el mérito procura,
los premios aborrece escarmentado.

¡Oh, amable, si desierta arquitectura,
más hoy al que te ve desengañado,
que cuando frecuentada en tu ventura!

El poema comparte la clave visual de principio a fin («Yo vi», «te ve», vv. 1 y 13), de acuerdo con un diseño circular que encierra una comparación con su enseñanza aneja: así, el recuerdo del pasado glorioso del jardín ducal (vv. 1-4) remite a la presencia del rey Felipe III en el lugar y al esplendor del privado («lucero» y cardenal); rápidamente se establece una contraposición con un presente desgraciado (vv. 5-8), en el que la soledad del lugar ejemplifica la decadencia del duque de Lerma y su familia en una suerte de sección funeral marcada por la fórmula «yace» (v. 7), y da pie a una lección moral sobre la caída de poderosos (con el juego entre «aventurado» y «venturoso», y «mérito» frente a «premios», vv. 9-11), para concluir con una invocación patética a la «arquitectura» (vv. 12-14), que en otro alarde de ingenio se define como «amable» en su abandono sobre todo por la lección de desengaño que cifra.

Por mucho que la huerta ducal esté en el centro del soneto, su motivación directa es la partida a la guerra del nieto del duque de

Lerma, que se entiende como un segundo abandono después de la muerte del privado del rey, según declara Quevedo en una carta al duque de Medinaceli (4 de marzo de 1636): «Viendo tan sola la huerta del concurso de las personas reales, que poco ha tanto la frecuentaron, y desierta del mismo duque, por haberse ido a servir a la guerra, ha días que hice este soneto», etc. (en Sliwa, 2005: 263). Y es que, pese a una serie de tiranteces, la visión de Quevedo sobre el duque de Lerma es ambivalente y pasa del encomio directo a la reflexión moral (Sáez, 2018b). Tal es el caso de este poema hortícola, en el que la muerte metafórica de la familia ducal se compensa y hasta mejora en una suerte de *renovatio* con las hazañas del segundo duque de Lerma, que el poeta anota en el soneto «Al duque de Lerma, maese de campo, general en Flandres» (núm. 224) y el *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval* (1636): de esta manera, sus gestas bélicas («glorias de su acero») equivalen a los lujos anteriores («la pompa que ostentar solía», vv. 7-8) y los superan, porque la valentía en la guerra («aventurado») es mejor que los premios cortesanos («venturoso», vv. 9-11). Sin embargo, no se trata propiamente de una resurrección futura como quiere Profeti (2003: 712-713 y 716), porque la huerta representa un relumbrón vano («la pompa») que está muerto y bien muerto, frente a la verdadera grandeza por el mérito y el valor.

Con el anuncio del título, conviene remarcar que la «arquitectura» amable y desierta del soneto se puede referir tanto al palacio como a la huerta del duque de Lerma, con lo que quizá se trate de un doble guiño visual a la arquitectura y al *ars topiaria*, o más bien a las ruinas desengañadas de ambas¹⁶: más allá del detalle, lo cierto es que la presencia en silueta de un fantástico jardín con esculturas vegetales da todavía más fuerza a la crítica de la vanidad del lujo ducal, ya que se trataba de obras de arte especialmente atrevidas que trataban de someter la naturaleza al control del arte y carecían de toda opción de permanencia. De ser así, la coda topiaria potenciaría la lección moral del soneto con **toda** la fuerza del arte.

¹⁶ Ver Rodríguez Posada (2017) acerca de estas arquitecturas naturales. Ter Horst (2013: 195-196) compara el texto con la oda «A la vida retirada» de fray Luis de León.

3. Entre medias de los dos poemitas se sitúan la silva «A los huesos de un rey» y el romance «Funeral a los huesos de una fortaleza», que siguen con mayor fidelidad la poética de las ruinas: si los dos son variaciones mortuorias desde la etiqueta inicial, el primero es una perfecta *meditatio mortis* a partir de un sepulcro y el segundo tiene una dimensión amorosa que resulta excepcional en esta serie quevediana.

Tal vez merezca la pena comenzar por el romance funeral, en el que la retórica de la muerte anunciada de antemano se bifurca en dos sentidos: las ruinas de «las torres de Joray» (vv. 1-44) y el desengaño de los amores de «Floris taimada» (vv. 45-76), más un epílogo político (vv. 77-86) añadido en la segunda versión¹⁷. Esta distribución tripartita tiene pinta de emblema (Fasquel, 2010: [4]), porque hay una imagen con la éfrasis del antiguo castillo, una aplicación amorosa y personal, y un cierre crítico.

Posiblemente por la cercanía y el conocimiento de primera mano, la descripción de las torres de Joray conforman el ejemplo de pintura de las ruinas más detallado en Quevedo: desde el arranque se da una comparación tácita con el pasado de «un castillo ya difunto» (v. 4), que en el presente de composición del poema ha pasado a ser un auténtico *locus horridus* marcado por la muerte («calavera» y «esqueleto informe», «tumba de luto», «mortaja» y «sepulcro», «exequias» y endechas, vv. 2-3, 12, 27-28, 31-32), la pérdida de poder («Si dieron temor armadas, / precipitadas dan susto», «fue fábrica y es cadáver», «era del fuerte un reducto», vv. 7-8, 18 y 24) y el dominio de la naturaleza («tuvo alcaldes, tiene búhos», «yerbas», «pájaros» y «grajos», vv. 20, 27, 30-31, etc.), que reproducen signos de decadencia de los epigramas demostrativos clásicos (invasión de las plantas, la presencia de los pastores en el desprecio «de un arado», v. 23, etc.).

Tempus edax: todo es puro resultado de la voracidad del tiempo, según reflejan las metáforas devoradoras («Las dentelladas del año, / grande comedor de mundos, / almorzaron sus almenas / y cenaron sus trabucos», vv. 13-16), que dan como resultado una fúnebre y paradójica síntesis de arte y naturaleza: «un cementerio verde» (v. 41).

¹⁷ Ver las variantes en Bleuca (1969-1981: I, 63-67). Fasquel (2010: [1], n. 1) sugiere que la revisión fuera en 1628, como una advertencia a los privados durante su castigo por Olivares.

Sin embargo, las ruinas cifran siempre una lección de la que el locutor poético —recién aparecido— toma buena nota («le tomé por estudio», v. 44): las «torres de Joray» se convierten en una «cátreda de muertos / [...] / del bachiller Desengaño / contra sofisticos gustos», vv. 45 y 46-48), que conecta con la decepción amorosa y propicia la crítica a la mentirosa dama («Floris taimada», v. 50). Con eso, los restos del castillo reflejan el engaño pasional:

Tú, que te das a entender
la eternidad que imaginas,
aprende de estas ruinas,
si no a vivir, a caer (vv. 67-70).

Queda para el final la silva «A los huesos de un rey», porque tiene tanto de tradición como de novedad, pues desde el *incipit* se revela la filiación con la fórmula usual del motivo (López Bueno, 1990: 87)¹⁸:

Estas que veis aquí pobres y oscuras
ruinas desconocidas,
pues aun no dan señal de lo que fueron;
estas piadosas piedras más que duras,
pues del tiempo vencidas,
borradas de la edad, enmudecieron
letras en donde el caminante junto
leyó y pisó soberbias del difunto;
estos güesos, sin orden derramados,
que en polvo hazañas de la muerte escriben,
ellos fueron venerados
en todo el cerco que los hombres viven (vv. 1-12).

Frente a la reflexión sobre la muerte natural al motivo, en este poema las ruinas son puramente metafóricas: proceden de un sepulcro sin nombre («ruinas desconocidas», v. 2), que por la fuerza del tiempo ha perdido las inscripciones lapidarias («enmudecieron / letras...», vv.

¹⁸ Ver también Ferri Coll (1995: 159-171) y las notas de Moreno Castillo (2017: 146-158).

7-8). En realidad, la silva sigue el esquema de la poesía funeral, con una primera descripción (vv. 1-22) marcada por el deíctico de cercanía común a la poética de ruinas, que deja paso a una alocución a la todopoderosa muerte (vv. 23-51) en contraste con una irónica invitación a la soberbia de los hombres (vv. 52-83) y vuelve a la imagen para cerrarse con el *exemplum* (vv. 84-96) que ofrece el cadáver («Reina en ti propio»).

Aunque el arte apenas aparece fugazmente como un rival de poca monta para la muerte («No hay grandeza, hermosura, fuerza o arte», v. 31) y las orientaciones visuales (con derivados de «mirar» y «ver», vv. 33, 45, 46 y 49), es un poema estructurado de acuerdo al patrón anillado de écfrasis, comentario y nueva écfrasis tan del gusto de Quevedo (Medina Barco, 2004: 280-285), que se puede relacionar con algún ejemplo de pintura de *vanitas* (Candelas Colodrón, 1997: 147), al estilo de los posteriores jeroglíficos de las postrimerías de Valdés Leal¹⁹.

Ipsa ruina docet: los avisos de Roma

Las cosas cambian con el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas» y la silva «Roma antigua y moderna», pues con esta pareja de poemas Quevedo recrea una prestigiosa variante del motivo (*Roma ruinae*), con la que logra entablar un doble diálogo con el legado clásico y el humanismo, así como introducir la mirada arqueológica.

Si bien en origen el interés romano de Quevedo parece algo más tardío, la declaración programática de *Providencia de Dios* (1641-1642) da fe del valor atribuido a Roma, pues forma parte de los «esclarecidos cadáveres» de los que hay que hacer examen («anatomía») para sacar «tantas advertencias como partes y fibras»: «Por el estado político, la república de Roma, la monarquía de Roma, la tiranía de Roma; últimamente, Roma desquitada y enmendada y restituida, de esclava a universal señora de las gentes por los santísimos sucesos de san Pedro»

¹⁹ De modo inverso, se relaciona también con un emblema y un poema de Saavedra Fajardo (Díez de Revenga, 1998). Sobre modelos iconográficos de la muerte en Quevedo, ver Arellano (2004).

(319). Y, un tanto esquinado, en este marco se entiende igualmente el poema sobre el «sacrílego Verres», que vale como emblema de las culpas que han llevado a Roma a la ruina.

Sea como fuere, el soneto y la silva están fuertemente hermanados, hasta el punto de que el primero parece una versión en miniatura del segundo, que por cierto arranca también en forma sonetil:

«A Roma sepultada en sus ruinas»	«Roma antigua y moderna»
<p>Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, y en Roma misma a Roma no la hallas: cadáver son las que ostentó murallas, y tumba de si propio el Aventino.</p>	<p>Esta que miras grande Roma agora, huésped, fue yerba un tiempo, fue collado: primero apacentó pobre ganado; ya del mundo las ves reina y señora.</p>
<p>Yace donde reinaba el Palatino; y limadas del tiempo, las medallas más se muestran destrtrozo a las batallas de las edades que blasón latino.</p>	<p>Fueron en estos atrios Lamia y Flora de unos admiración, de otros cuidado; y la que pobre dios tuvo en el prado; deidad preciosa en alto templo adora.</p>
<p>Solo el Tibre quedó, cuya corriente, si ciudad la regó, ya sepultura, la llora con funesto son doliente.</p>	<p>Jove tronó sobre desnuda peña, donde se ven subir los chapiteles a sacarle los rayos de la mano.</p>
<p>¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, huyó lo que era firme, y solamente lo fugitivo permanece y dura.</p>	<p>Lo que primero fue, rica, desdeña: Senado rudo, que vistieron pieles, da ley al mundo peso al Oceano.</p>

Amén de muchos detalles y matices culturales especialmente bien explorados por Cacho Casal (2009 y 2012: 185-220), interesa revisar el manejo de algunos elementos de la poética de ruinas y la impronta artística, toda vez que Roma, las ruinas y el esquema libre de la silva tienen mucho arte.

Si bien hay notas de política y religión de interés (desde el «peregrino» del soneto hasta la apoteosis final de la silva, vv. 166-180), ambos poemas se enfrentan al interés arqueológico por los vestigios de Roma y a las estrategias urbanísticas de los distintos papas (de León X a Sixto V), que —cada uno a su manera— han ido borrando huellas

tanto de la gloria romana como de la cultura clásica. Por eso, en el soneto hay pocos restos: apenas se listan en enumeración conceptista las «murallas», el Aventino y el Palatino (vv. 3-5) que, por muy bien escogidos que estén, obligan a recurrir a pistas de segunda mano como las «medallas» (v. 6), de acuerdo con un uso artístico y anticuario de monedas al que también recurre Quevedo en el *Marco Bruto* (716-717) (Sáez, en prensa). Así, la antanaclasis inicial (vv. 1-2) es clara: entre otras cosas, la búsqueda de «Roma» (la fama) en «Roma» (los vestigios) del soneto muestra a la perfección la función mediadora de las ruinas²⁰.

Mucho más arte hay en la silva, que Quevedo aprovecha para ofrecer descripciones detalladas sobre la construcción y la caída de Roma (vv. 15-26 y 50-77), así como para introducir una reflexión adicional sobre las estatuas (vv. 78-110). La presencia de las esculturas entre las ruinas es natural dentro de las descripciones *delle antichità* de guías, mapas, grabados y pinturas (Siekiera, 2010: 330; Dacos, 2014: 278), y constituye un motivo paralelo de origen neolatino (desde *De Roma fere distruta* de Cristoforo Landino), que recuerda la destrucción de las figuras («Heu, pudit statuas Scopae spectare refractas, / haec caput, ista pedes, perdidit illa manus», vv. 15-16) (Mortier, 1974: 38-39 y Hui, 2015: 54-55).

En el poema quevediano se adelanta fugazmente en las primerizas estatuillas de madera de los orígenes de Roma («los dioses varas», v. 24), que acaso implique una pequeña crítica religiosa (Moreno Castillo, 2004: 513-514 y 2017: 81), y luego se desarrolla con gusto en un largo pasaje estatuario (vv. 78-110), que a su vez funciona como conclusión de la progresiva destrucción de la ciudad, justo antes de la resurrección cristiana que marca otra etapa («Tú no de aquella suerte / te dejas poseer, Roma gloriosa», vv. 123-124).

Esta visión a pequeña escala —casi una sinécdoque— de la destrucción de la gloria imperial se puede deslindar en una sección más general (vv. 78-92) y otra más ecrástica de detalle (vv. 93-110):

²⁰ Sin embargo, no comparto la negación del carácter de ruinas del soneto de Álvarez Hernández (1989: 13-14 y 21), que lo atribuye al rótulo de González de Salas.

<p>Los dos rostros de Jano burlaste, y en su templo y ara apenas hay yerba que dé sombra a las arenas, que primero adoró tanto tirano. Donde antes hubo oráculos, hay fieras; y, descansadas de los altos templos, vuelven a ser riberas las riberas; los que fueron palacios son ejemplos; las peñas que vivieron dura vida, con almas imitadas, que parece que fueron por Deucalión tiradas, no de ingeniosa mano adelgazadas, son troncos lastimosos, robados sin piedad de los curiosos (vv. 78-92).</p>	<p>Solo en el Capitolio perdonaste las estatuas y bultos que hallaste, y que, en tu condición, gran cortesía, bien que a tal majestad se le debía. Allí del arte vi el atrevimiento; pues Marco Aurelio, en un caballo, armado, el laurel en las sienes añudado, osa pisar el viento, y en delgado camino y sendas puras hallan donde afirmar sus herraduras. De Mario vi, y lloré, desconocida, la estatua a su fortuna merecida; vi en las piedras guardados los reyes y los cónsules pasados; vi los emperadores, dueños del poco espacio que ocupaban, donde solo por señas acordaban que donde sirven hoy fueron señores (vv. 93-110).</p>
--	---

Luego del bosquejo de una nueva escena de desolación en el templo de Jano (vv. 78-84) con los típicos signos de ruina («yerba», «fieras», etc.) que remite a los orígenes de la ciudad y tiene valor ejemplar, Quevedo abre el poema a otro sentido con la introducción del mito de Deucalión, el hijo de Prometeo que —junto con su esposa Pirra— se salva del gran diluvio enviado por Zeus y repuebla el mundo con piedras que se transforman en hombres. Así, la invocación de esta historia clásica viene al pelo en el poema, porque posee una gran potencia simbólica como signo de destrucción y regeneración, que además posee una fuerte dimensión artística como emblema de la escultura, según se ve en otros poemas quevedianos:

<p>El escultor a Deucalión imite, cuando anime las piedras de su casa; el pincel a los muertos rescucite. (núm. 27, vv. 9-11)</p>	<p>el rústico linaje que fue de piedra dura vuelve otra vez viviente en escultura. (núm. 145, vv. 220-222)</p>
---	--

Juntando las piezas del arte y el sentido de renovación del mito, en el contexto de las ruinas de la silva se entiende que las estatuas parecen vivas, por lo que conservan la memoria de Roma pese al expolio adicional de los «curiosos» (v. 92)²¹.

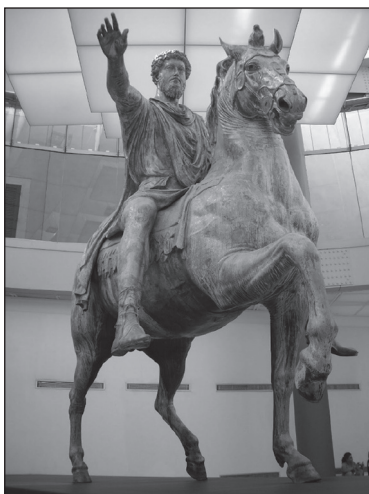
Tras esta consideración general, se ajusta todavía más la mirada hacia las esculturas e imágenes («estatuas y bultos», v. 94) del Capitolio (*Piazza del Campidoglio*), que se compone de un elogio inicial como únicos supervivientes de la ruina general de la ciudad (vv. 94-97) y tres guiños efrásticos encadenados a monumentos concretos (vv. 98-110). Más en detalle, destaca la pequeña descripción de dos esculturas de relumbrón, como son la estatua ecuestre de Marco Aurelio (vv. 98-102) y los *Trofei di Mario* (vv. 103-104), situados en el lugar respectivamente desde 1538 y 1590, de acuerdo con la reforma diseñada por Miguel Ángel²²:

Realmente apenas se trata de pequeñas imágenes artístico-poéticas, que únicamente trazan un boceto general de la estatua imperial (Marco Aurelio va «armado» y coronado de «laurel» en un caballo en heroica posición de corveta) y el conjunto monumental atribuido a Gayo Mario, del que únicamente se dice que está muy deteriorado («desconocida», v. 103), de modo parejo al aspecto que presenta en el poema de Landino («Quid Mario, Caesar, deiecta trophaea reponis, / si quod Sylla fuit, hoc sibi tempus erit?», *De Roma fere distruta*, vv. 9-10)²³. Con estas dos esculturas clásicas y el resto de estatuas de la galería («los reyes y los cónsules», «los emperadores», vv. 106-107), Quevedo hacía alusión a las reformas urbanísticas de Roma que pudo contemplar en primera persona, al tiempo que, además, le valían como ejemplo para comentar tres ideas artísticas: primero, la valentía («el atrevimiento») de la escultura («arte», v. 97) para tratar de engañar

²¹ Cacho Casal (2009: 1173-1174) advierte un eco de la «Romae descriptio» (*Poemata*, 1558) de Du Bellay y entiende el pasaje en clave de reescritura intertextual. Por su parte, Moreno Castillo (2017: 94) advierte un eco de Groto: «Se questo ti rassembra / sasso, è un sasso di quei / che già Deucalion dietro le spalle / gittosi in ampia valle» (*Rime*, I, 65). Sobre la relación de Quevedo con Groto, ver el panorama de Sáez (2018a).

²² Martinengo (2015: 61) ya precisa los referentes.

²³ Martinengo (2015: 60) lo compara con el segundo soneto «A la estatua de bronce del santo rey don Filipo III» (núm. 212); ver también Sáez (2017b).



Statua equestre di Marco Aurelio.
© Museo Palazzo dei Conservatori
dei Musei Capitolini, Roma.



Trofei di Mario
Piazza del Campidoglio, Roma.

a los sentidos y vencer al tiempo, que es un encomio artístico típico repetido en la silva «El pincel» («competidor valiente», «fue dichoso / atrevimiento el tuyo», vv. 2 y 140-141); segundo, la capacidad de preservación de la memoria de las estatuas (vv. 105-106), que valen como vestigios en un doble sentido ('restos' y 'señales') de Roma; y, tercero, la lección derivada sobre la vanidad del poder (vv. 107-110), con el juego habitual de contraposiciones entre el pasado brillante y el oscuro presente.

Cacho Casal (2009: 1192-1194 y 2012: 210-213), que se las sabe todas, ha mostrado perfectamente la labor múltiple de la silva «Roma antigua y moderna» de Quevedo, que arranca como un diálogo arqueológico del pasado («una lectura barroca del Renacimiento») y constituye un ejercicio de reconstrucción poética de la cultura clásica por obra y gracia de la poesía, que es inmortal²⁴. Así pues, este díptico romano de Quevedo se incorpora al *paragone* entre las artes por la primacía en la preservación de las gestas heroicas: frente a la arquitec-

²⁴ Es más: «[u]ltimately, conceptism could only produce an art of ruins» (Cacho Casal, 2009: 1194).

tura y la escultura, que corren peligro de romperse en mil pedazos, se defiende la fuerza de la poesía en una variación del tópico *exegi monumentum aere perennius*.

Inscriptio final: las ruinas de Quevedo

En fin, Quevedo sabe dar buena cuenta de la versatilidad del motivo de las ruinas, que reelabora según diferentes alcances, funciones y sentidos. Sin duda, le venía bien para tocar algunos de sus asuntos predilectos (estoicismo, muerte, etc.), pero también tenía mucho de desafío de los buenos, ya que en los vestigios hay elementos para todos los gustos (ecos clásicos, neolatinos, italianos) y un sinfín de sentidos cifrados con los que ejercitar el ingenio. En este careo con la tradición, Quevedo cumple a su manera con los requisitos de la poética de ruinas, en una exploración que apuesta por la experimentación de todas las posibilidades de la receta. Acaso la jugada quevediana se pueda resumir en cinco rasgos mayores: 1) la competición con los modelos en un ejercicio de aguda imitación compuesta, 2) la doble ficción de la contemplación y la visita autobiográfica, 3) la potencia simbólica de las escenas, 4) la fuerza visual de posible relación artística y 5) la variedad de elementos y formas conjugados.

Así las cosas, Quevedo muestra que no todas las ruinas son *superbi colli*, pues en su diálogo intertextual aúna todos los modelos y descarta todo interés arqueológico erudito, con excepción del recurso a las monedas y medallas (soneto romano). En compensación, da rienda suelta a conceptos y dilogías (la «tumba» del Aventino y el Palatino en el soneto romano, vv. 4-5; el «monumento bruto» del romance, v. 42, etc.). A la par, el cañamazo de la descripción de las estampas de ruinas puede proceder de una contemplación directa (el soneto hortelano, el dueto romano y el romance funeral), pero también basta con la imaginación y la inspiración artística (el poema patriótico, la silva regia), porque la clave está en la construcción de una ficticia sensación de visión directa, que, además, puede pivotar entre la primera persona del locutor poético, la función de guía y el apóstrofe directo al lugar.

Del abanico de sentidos posibles, Quevedo evita la conexión amorosa (salvo en una sección de «las torres de Joray») y se decanta por la lección moral (*ubi sunt?*) y política (vanidad del poder), porque

siempre contempla las ruinas con una mirada desengañada que se define por la *deploratio* y no tiene nada de *laudatio* ni *consolatio*. No parece haber claroscuros: las ruinas son apenas restos que pintan una enseñanza, pero descarta la típica idea de victoria en la derrota (*victa-victrix*). Ni siquiera en el soneto «A la huerta del duque de Lerma» hay esperanza, porque el elogio final corresponde a la valentía heroica del nieto y no a la vanagloria del sitio de recreo (vv. 9-11), y la *renovatio* que despide la silva romana, pese a la imagen del ave fénix (vv. 147-150), es un caso puro de lamento (*Romsklage*).

Y es que las ruinas de Quevedo van de las imágenes generales (la «patria») a modelos concretos (la huerta, Roma, las torres), pero los cuadros poéticos quevedianos no son copia directa de modelos antiguos, porque apuntan más bien a una reconstitución ideal que tiene mucho que ver con grabados y pinturas. De hecho, la clave mayor de la galería de ruinas de Quevedo es la visualidad, que se marca mediante la *evidentia* (con deicticos y verbos *videndi*) y puede comprender pequeños ejemplos de éfrasis cruzados con modelos cercanos (las pinturas de paisajes de ruinas). Más allá, Quevedo se complace en tocar diversas disciplinas artísticas (arquitectura, escultura y topiaria), que le lleva a una *querelle* entre las artes que presenta como ganadora a la poesía en la custodia de la memoria clásica y asimismo da nuevo vigor a la advertencia moral aneja. Finalmente, el patrón se prueba una y otra vez mediante la combinación con otras trazas genéricas (en esencia de la poesía funeral) y el ensayo de diversas formas, con preferencia por la silva y el soneto, que apuntan respectivamente a la síntesis máxima y a la libertad expresiva. Por tanto, para Quevedo no hay ningún placer en la mirada a las ruinas y por eso se permite una mayor libertad tanto efrástica como exegética: las ruinas son un medio y no un fin, para decirlo en plata.