

QUEVEDO Y LA MITOLOGÍA CLÁSICA

CRISTINA TORRES BARRADO

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo hemos tratado de exponer de qué forma el mundo clásico perdura en la tradición literaria del siglo XVII, a través de una de sus figuras más representativas; el ilustre don Francisco de Quevedo, y en una parcela concreta de su obra: la lírica. Para ello hemos creído necesario hablar antes de las circunstancias literarias de su época y de cómo influye la tradición clásica en el Siglo de Oro español.

Hemos creído también pertinente acotar el campo de estudio de esta influencia, para no extendernos demasiado, escogiendo el ámbito mitológico: Conociendo primero la tradición del mito en los siglos XVII y XVIII, y posteriormente ésta misma en la poesía de Quevedo.

Al final de este estudio proponemos el comentario de algunos de sus poemas mitológicos para lo cual hemos manejado principalmente dos ediciones de su obra poética, que son recopilaciones de algunos de sus poemas: la edición de Pozuelo Yvancos y la dirigida por J. A. Crosby, ambas convenientemente recogidas en la bibliografía (Ediciones más manejables que la extensa realizada por Blecua).

Nuestra intención no es realizar un estudio exhaustivo, sino sólo representativo de su poesía mitológica que nos ayudará a sacar conclusiones aplicables al tratamiento de la mitología en estos siglos y hacernos una idea aproximada de la pervivencia de la tradición clásica en el Barroco.

I. LA INFLUENCIA DEL MUNDO CLÁSICO EN EL BARROCO

El Barroco está marcado por una profunda decepción y desengaño ante la vida y el mundo. El Renacimiento supuso una decidida confianza en el hombre, un entusiasmo ante la naturaleza y unos ilusionados anhelos de vivir tales, que el mundo podía ser organizado armónica y racionalmente, éste podía contemplarse a través del prisma del ideal. Así pues el arte renacentista presentará unos cánones perfectos e ideales.

El hombre barroco comienza a ver una distancia cada vez mayor entre estos ideales y las realidades concretas, albergando poco a poco menos sitio para las ilusiones. Así pues su arte se va a caracterizar por una oposición al sentimiento armónico y de claridad, en un arte deforme. Su estética parece de entrada, apartarse de todo lo que suponen las formas clásicas; se produce una pérdida de la serenidad, una ruptura con la proporción e inicia en una búsqueda de efectos más intensivos. Frente a la calma y el estatismo se impone la inestabilidad, el dinamismo, la inquietud y el desazonado contraste.

El derrumbamiento del equilibrio renacentista, supone la pérdida de la serenidad clásica que se manifestará en actitudes extremas y desproporcionadas.

Este desengaño vital va a generar una desconfianza en el hombre y en el mundo que quedará reflejado también en la temática que desarrolla la literatura barroca, y entre escritores y poetas se hablará de: que el mundo carece de valor, es un caos, un laberinto en el que el hombre está perdido; la vida es contradicción y lucha del hombre consigo mismo y con los demás; vivir es un ir muriendo el paso del tiempo es fugaz y la vida es un extraño vacío que la muerte ocupa, cuna y mortaja aparecen casi inseparables; y en fin, la vida es inconsistente, puro sueño y el mundo es un gran teatro.

Ante estas desazonadas inquietudes caben esperar muy pocas salidas. Sin embargo el amor será una de ellas, y aparece como un hálito de esperanza puesto que es el único que puede perdurar tras la muerte y hacer vivir la vida de forma más intensa. Junto a él existen otras formas de desahogo o de liberación como el sarcasmo, la carcajada o la burla, y otras veces simplemente queda la resignación y aceptación de este generalizado malestar y la búsqueda de consuelo en la religión o en una nueva forma de ver el mundo; en la vida apartada y retirada, de meditación y purificación del alma.

Todos estos temas que no son más que la expresión y el desahogo del desengaño barroco, van a quedar plasmados en las obras literarias, a través de tópicos y motivos clásicos. Nuestros literatos nos hablarán del tópico horaciano de la huida del mundo “*beatus ille*”, de los clásicos tópicos del “*tempus fugit*”, el “*carpe diem*”, etc. Buscarán refugio en la filosofía estoica, tomando

el dolor y el sufrimiento del hombre como elemento purificador del alma, y hasta triunfará el género latino satírico-burlesco, que alcanzará en este siglo barroco su época más esplendorosa entre otros muchos más ejemplos.

Como vemos la tradición grecolatina va a estar latente de diferentes formas en el espíritu barroco. Este siglo dorado está en una difícil posición ante una tradición que parece rechazar y de la que al mismo tiempo parte y le sirve de inevitable soporte. Comprobamos pues, que lo que se va a dar en este período es una ruptura de líneas pero no de materiales con respecto al mundo clásico. Y esto es perfectamente lícito en una arte que gusta del quiasmo y que tratará de mantenerse en una extraño equilibrio entre la tradición y la innovación, entre el exceso y la medida.

II. EL BARROCO Y LA MITOLOGÍA

2.1. LA POÉTICA DEL MITO

La antigüedad ha estado siempre más o menos presente en el hombre occidental, ofreciéndole una serie de posibilidades que han sido utilizadas de manera muy diversa. A lo largo de los siglos el mito grecolatino ha ido persistiendo por su capacidad de transformación y adaptación, por la virtud de transmitirse en múltiples variantes conservando los rasgos fundamentales de su código genético. Los mitos son eternos porque “tratan de los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino y todos de un modo u otro, tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles, y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos”.¹

Pero es curioso que en las épocas de talante más opuesto al de la antigüedad clásica, lejos de sucumbir o ser tratado superficialmente, son precisamente las épocas en las que mayor impregnación de éste hay en su literatura. Entre ellas, las versiones que el Barroco ofrece del mito, son de las más ricas en valores simbólicos y de la que con mayor hondura ha calado en los estratos del mito.²

¹ Gilbert Highet, “La reinterpretación de los mitos”, *La tradición clásica, Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pág. 358.

² Luis Gil, *Transmisión mítica*, Planeta, Barcelona, 1975. pág.195.

Hasta el Renacimiento no surge lo que pudiéramos llamar la mitología como género literario, pero será con el Barroco cuando surjan en literatura los grandes poemas mitológicos, porque frente al concepto renacentista que usaba la mitología como recurso, a los poetas barrocos ésta les interesa en sí misma.

Con el Barroco el mito se transforma, o más bien se adapta a las nuevas circunstancias, de tal manera que adopta los temas y técnicas que la literatura barroca proyecta en él.

Hemos de considerar, no obstante, que esta transformación opera en la misma base que el concepto de originalidad tiene en los siglos XVI y XVII. En esta época no existe el concepto de originalidad tal y como le entendemos actualmente que surgirá a partir del romanticismo, sino que lo que operaba era el concepto de “Imitatio”, en el que el autor partía de una fuente conocida por todos e intentaba no desmerecerla dándole un enfoque distinto.

En el Barroco la fuente clásica del mito es el punto de partida, la estructura base sobre la que se remonta una nueva construcción, de la que el autor arranca y ofrece un nuevo enfoque. La tradición se reanuda renovada de acuerdo con la mentalidad de los tiempos o los gustos personales de cada autor, es decir con toda la diversidad poética del siglo de Oro³.

2.2. TEMAS Y FUENTES

Así pues los mitos predilectos de los poetas barrocos serán aquellos acordes con la temática de este siglo, de ahí el triunfo de los mitos de contenido amoroso: Ulises y Circe, Hero y Leandro, Píramo y Tisbe, Dafne y Apolo, Orfeo y Eurídice, Eco y Narciso, Dido y Eneas, etc. de los que surgirán verdaderas joyas literarias como *Divino Orfeo* de Calderón de la Barca, *Los amores de Dido y Eneas* de Guillén de Castro, *El Polifemo* de Góngora, entre otras muchas. Pero sobre todo llamará la atención de los autores aquellas parejas cuyas relaciones representen un problema, ya sea unas relaciones imposibles, un amor no correspondido, en definitiva, pasiones que entrañen contradicciones y conflictos internos. Como ocurre con el mito de Hero y Leandro: relación ilícita dada la condición de Hero; sacerdotisa cuya castidad está consagrada a la diosa Hera; o el amor no correspondido de Polifemo hacia Galatea, o de Eco hacia Narciso. Estas relaciones prohibidas o imposibles sacan a la luz grandes pasiones y amores desenfrenados que llevan a sus protagonistas a extremos insostenibles.

³ M^a Rosa Lida de Malkiel, “transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española” en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pág.95

Uno de los temas que no podían pasar por alto los escritores barrocos es el de la fugacidad de la vida, que aparecerá de forma directa o indirecta en muchos de los reelaborados mitos. Uno de los símbolos que encarnarán este tema será el de Faetón, que se convertirá en emblema de la fugacidad de todo intento⁴, éste se lanzó a emprender una larga carrera: conducir el carro del Sol, y apenas lució en el firmamento unos instantes.

Los mitos grecolatinos escogidos por nuestros autores muestran la desproporción, el atrevimiento, la trasgresión de las normas y lo censuran, pero no dejan de jactarse en ella, en búsqueda de ese, ya mencionado, extraño equilibrio entre la discordancia y la medida. Esto es lo que ocurre en el contraste atroz entre el desmesurado gigante Polifemo y la hermosa y delicada Galatea, o en el castigado atrevimiento de Faetón, de Ícaro o de Tántalo.

Si estos son los temas que triunfan, lógico es pensar que las fuentes grecolatinas más empleadas serán aquellas que se ajusten a ellos. Pero debemos tener en cuenta también, la influencia que ejercieron en estos siglos la traducción de dos grandes tratados mitográficos: *De deis gentium varia et multiplex historia* de Lilio Georgio Giraldo y *Mythologiae sive explicatiorum fabularum libri X* de Natale Conti. En estos se inspiraron los dos manuales españoles de mayor difusión: *La Philosophia secreta* del Bachiller Juan Pérez de Moya que se editó en Madrid en 1585 y *El Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Victoria, cuya primera y segunda parte vieron la luz en Salamanca (1620 y 1623 respectivamente) Orientaron también el gusto de nuestros literatos, sobre todo en el relato de mitos amorosos, las traducciones de *La Odisea* de Homero por Gonzalo Pérez y las de *La Metamorfosis* de Ovidio realizadas por Jorge de Bustamante y por Sánchez de Viana⁵.

2.3. LA FUNCIÓN DEL MITO: SIMBOLISMO Y DIDACTISMO

El mito no sólo está cargado de una nueva visión del mundo, sino que junto a ella persigue una función concreta. Los poetas exaltan los valores de su época y transforman en cierta medida, el contenido mitológico de la fuente clásica, porque su intención no es la de plagiar esta fuente, sino la de competir con ella, enriquecer al mito con nuevos valores literarios y tratar de superarlo, cambiando su significado original y tratando de ir más allá.

⁴ Antonio Gallego Morrell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961. pág. 25.

⁵ Luis Gil Fernández, "La tradición clásica en la literatura española" en *Tradición Clásica*, Actes de l'XI de la secció catalana de la S.E.E.C., simposi Andorra, 1993. págs. 67-68.

Para conseguir estos efectos, los mitos y personajes mitológicos se convierten en símbolos de otras realidades, se proponen como ejemplos de sucesos desdichados, de los que el lector ha de aprender una lección moral antes de sentirlos en sus propias carnes.

Así pues la mitología en el Siglo de Oro se convierte en un conjunto de preceptos morales ingeniosamente escondidos bajo la envoltura de un cuento. Lo cual es muy útil para salvar la actividad de los censores eclesiásticos que controlaban con rigor todo tipo de publicaciones. La mitología va a quedar justificada no solamente por su evidente valor literario, sino también por sus cualidades edificantes. Las divinidades se convierten en símbolos y los mitos en alegorías morales, en una filosofía secreta, en la que se trata de enseñar una lección.

Esto justifica que muchos de los poemas, fábulas y otros escritos mitológicos, hablen del “crimen” cometido y del “castigo” impuesto. A través del castigo que sufre el personaje mitológico se está llevando a cabo esa moralización, la advertencia al lector de no caer en este mismo error.

La poesía barroca practica una actividad de reducción y simplificación de la mitología tradicional tal y como propone Mathieu-Castellani: así pues Prometeo, Ícaro, Faetón, Tántalo, Acteón hablan todos el mismo lenguaje, el de la desmesura, el exceso culpable, el del híbrido, y por eso son castigados. El registro legendario se cambia y es reorientado a un discurso moral y didáctico del mito. Estos personajes cometen un crimen y les sucede un tiempo de castigo, de muerte, de suplicio.⁶

La deformación y modificación del modelo, la alteración de su significado, tiene un objetivo concreto, un fin: el didactismo.

Tradicción, moralización y belleza se unen en el mito barroco; arte, movimiento, lucha, desproporción y medida, que lo convierten en una hermosa lección que la tradición desea que volvamos a aprender.

2.4. EL TRATAMIENTO BURLESCO DEL MITO

Pero hasta ahora sólo hemos hablado de un tratamiento del mito; en el que los héroes siguen siendo héroes, y sus hazañas y sucesos se relatan con enaltecimiento y consideración.

⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, «Poétique du mythe», en *Mythes de l'Eros baroque*, París, PUF, 1981. págs. 24-29.

Sin embargo en este siglo existe otra forma de tratar la mitología, aquella en el que los héroes grecolatinos son rebajados a categorías de mortales pacientes y cómicos. Más aún, descienden de la categoría de hombres, para convertirse en caricaturas deleznable que presentan los vicios sociales; en objeto de chistes y crueles burlas, en los que los escritores desahogan su sarcasmo.⁷

En una época en la que se suscitan continuas querellas entre antiguos y modernos⁸ en la que se habla del lastre que éstos suponen y se concibe al mundo antiguo como un peso agobiador sobre la fantasía; cabe pensar que se está produciendo un desgaste del mundo antiguo y con él de la propia mitología.

Sin embargo hemos de aclarar algunos conceptos. El género satírico-burlesco es legado clásico, inventado por los romanos. Este género triunfa en el Barroco porque se adapta perfectamente a la visión crítica de un hombre ante un mundo decadente y se convierte en vehículo de su insatisfacción. Así pues, este tratamiento burlesco del mito más que apuntalar el desgaste del mundo antiguo, lo que hace es corroborar su influencia una vez más.

El hombre barroco es un hombre escéptico en todos los sentidos y ese escepticismo es el que le hace abocar en el género burlesco. La adopción del género satírico en el mito es debida a un escepticismo precisamente poético, a un cansancio de los temas que converge hacia una pronta renovación.

Recordemos que en el Siglo de Oro los temas no cambian, pero sí su tratamiento. Esto es lo que ocurre con el mito burlesco: su objetivo es de nuevo el de competir con la fuente clásica, y a ser posible, superarla. Lo que tratará de hacer es conseguir algo que nunca antes se había intentado, y de esta forma renovar la línea mitológica, hacerla suya, dotarla de un sentido y una significación totalmente diferentes.

La función de estos mitos burlescos no dista tanto de los tratamientos graves; si en aquellos su función era moralizante, estos se convierten nuevamente en medio de hacer conocer las faltas y vicios de una sociedad o de un comportamiento concreto. Suponen una censura, una recriminación, que ha de ser corregida. Únicamente que en ellos el medio de hacerlo conocer es distinto: la moraleja y el consejo se transforman en humor, sarcasmo, y ridiculización. Quizá la pretensión de los escritores barrocos fuera la de crear un mayor impacto y provocar una desmesurada carcajada ante la desmitificación de estos seres legendarios, y más que irreverencia lo que tratan de mostrar es osadía.

⁷ José M^a Cossío, “Las Fábulas Burlescas”, en *Fábulas mitológicas en España II*, Istmo, Madrid, 1998, págs. 82-84.

⁸ Highet, G., “La querrela entre antiguos y modernos” en *La Tradición Clásica...* Ob Cit. 1954 vol I. Págs 411-449.

III. QUEVEDO Y LA TRADICIÓN CLÁSICA

Quevedo fue aristócrata castellano formado clásica y católicamente por los jesuitas de Madrid. Su vida estuvo marcada por una serie de conflictos (cárcel, destierro, etc.) que le hicieron caer en un amargo desengaño, que marcará tanto su vida como su obra y le convertirán en uno de los hombres que con mayor perfección expresó el espíritu de su siglo.

Es considerado como el máximo representante de la escuela conceptista, con un estilo: oscuro, conciso, artificioso y lleno de todo tipo de sutilezas, que hacen que su obra esté dotada de una extraordinaria originalidad.

La producción literaria de Quevedo es muy vasta y polifacética: novela, ensayo, teatro, poesía, etc. y quizá sea en esta última en la que englobe de forma general casi todos los temas que le inquietaron.

Recopilar por completo su obra poética ha sido tarea imposible, por su extensión y porque el propio Quevedo jamás se ocupó de publicarla. La primera edición de sus poesías corrió a cargo de su amigo González Salas con el título *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* (1648) Pedro Aldrete y Villegas, sobrino del escritor, continuó esta meritoria empresa sacando a la luz una segunda parte, denominada *Las tres Musas últimas castellanas* (1670) Y con estos y otros materiales, Blecua ha elaborado una rigurosa edición crítica de su Poesía.

En la base cultural de su obra poética hay una aceptación de la herencia anterior y esta influencia clásica se manifestará en varios aspectos.

Ejemplo de ello lo obtenemos en la asimilación que hay en sus obras del pensamiento clásico; el estoicismo básicamente pero también el epicureismo, de quienes sus fuentes principales serán Séneca y Epicuro respectivamente.

En su época se le tuvo por estoico, “Quevedo tenía plena conciencia de su ideología estoica y quería hacerla pasar a su vida, ser un completo estoico”⁹.

Al estoicismo le condujo su gran desengaño ante la vida y el hombre, desengaño que también será el centro desde el que se explique toda la temática de su obra poética.

La muerte y el rápido transcurso del tiempo que aniquila a los individuos, serán una verdadera obsesión para él. Para mitigar este pesar trata de aferrarse fuertemente a la vida y a sus placeres, tal y como propone el ideal

⁹ Lascaris Comneno C. “El estoicismo en el Barroco español”, en *Estudios de filosofía moderna*, San Salvador, 1965 pág. 42.

epicúreo, lo que lejos de ayudarlo, le agudiza más su dolor. Disfrutar del corto tiempo de vida le hace obsesionarse aún más por la muerte.

Tan sólo el estoicismo le proporcionará esa calma que anhela. En él encontrará el alivio a sus preocupaciones y le ofrecerá una lección para aceptar serenamente los sinsabores de la existencia, siguiendo los dictados de la razón, hasta llegar a la apatía absoluta.

Quevedo vivió la filosofía estoica, y sus ideas no son producto de la época como cualquier tópico, sino que eran sentidas como algo original y vividas con toda la angustia.

Ni el epicureísmo ni el estoicismo, ni aún la acepción cristiana asceta, le proporcionaron la suficiente calma, que tratará de hallar por otros derroteros.

El amor será uno de ellos; éste parecía justificar la vida, dar sentido al mundo e incluso alcanzar la eternidad, ya que conseguía vencer a la muerte; y así lo refleja en sus poemas “Cerrar podrá mis ojos la postrera/ sombra que me llevare el blanco día/ (...) serán ceniza, más tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado”.

El sueño logrado acabó convirtiéndose en una pesadilla, y el amor se trocó en dolor, en ideal inalcanzable y algo prohibido para él, al no ver correspondidos sus sentimientos.

Este nuevo desengaño parecía tener una difícil superación, pero un luchador como él, logró encontrar una salida: si la vida no le dejaba sonreír, al menos se reiría de ella. Su espíritu crítico y comprometido logró encontrar el camino de salida en la sátira.

El género satírico-burlesco fue uno de los más empleados por Quevedo, que se convertirá en uno de los ingenios más diestros que haya tenido jamás.

Don Francisco volverá los ojos a los grandes maestros latinos: Juvenal, del que adoptó sus sátiras sociales, en especial la sátira VI que es un terrible ataque contra las mujeres; Persio, de quien además de su estoicismo, adoptó un estilo vívido, bronco y coloquial; Horacio, del que imitó sus duras críticas a la sociedad, Lucilio, etc.

Su sátira supone una continua degradación de atributos, desde una pertinaz misoginia, una crítica de costumbres amorosas o de los oficios de la sociedad de la época. “Quevedo juega con los tópicos poéticos de conducta o con los héroes de la mitología... para ofrecer una carcajada frente a la más hermosa narración mítica”¹⁰. En su lírica burlesca hay un irrefrenable impulso desmitificador.

¹⁰ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Ed. J. M^a Pozuelo Yvancos, Biblioteca Nueva,

“Precisamente por haber querido que su obra entroncase con las grandes realizaciones clásicas de Séneca, Horacio, Propercio, Marcial... que son fuentes constantes de sus pensamientos y temas... situó Quevedo en el ejercicio de un lenguaje renovador de la tradición el desafío al que responder (...) Como un Atlante, con su prodigiosa capacidad conceptual, sostiene Quevedo la literatura anterior, que lleva sobre sus hombros a lugares donde ella no había llegado aún”¹¹.

Como podemos ver toda la obra de Quevedo está llena de contrastes, escindida por contradicciones: del estoicismo más puro, pasa a la exaltación del goce de la vida y del amor; de los escritos satírico-burlescos a otros graves y hondamente preocupados, del clasicismo más puro a una asombrosa modernidad.

Quevedo tiene presente en su obra el mundo antiguo, bebe de su pensamiento, de su mitología, visita sus fuentes, respeta, admira y aprende de los clásicos. Pero Quevedo hace suyo ese pensamiento, ese mito y lo transforma, dotándolo de su propio espíritu, haciéndolo partícipe de su lucha interior, y de una forma tan magistral y tan barroca que hace de la fuente clásica, una versión completamente diferente, tal y como veremos en las siguientes páginas.

IV. EL MITO EN QUEVEDO

Como hemos visto, la influencia clásica en Quevedo es obvia, pero hemos de centrarnos en un aspecto de esa influencia para intentar abarcar de forma más exhaustiva su estudio. El mito en concreto, ofrece una gran gama de posibilidades, porque serán muchos los que corran por sus poemas y diversas las formas en las que nos los presenta.

Para estudiar la mitología en Quevedo debemos partir de una división de sus poemas que se realizará dependiendo del tratamiento que el poeta ofrezca de la fuente latina, puesto que tanto los objetivos, como los temas y el procedimiento que siguen, serán distintos dependiendo de éste. Así pues, por un lado se hallarán aquellos poemas que presenten un tratamiento grave o serio de la mitología, y por otros en los que se produce una desmitificación; los poemas mitológicos burlescos.

Madrid, 1999. pág.57.

¹¹ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Ed. Pozuelo Yvancos, Op. Cit. Pág. 17.

4.1. POEMAS MITOLÓGICOS GRAVES

Denominamos así a los poemas mitológicos en los que los héroes clásicos son tratados con consideración y los mitos se respetan en general aunque sufriendo cierta reorientación en sus temas tal y como veremos.

4.1.1. *Temas y tratamiento.*

Quevedo adapta los mitos clásicos a los propios temas de su poesía y por extensión a los grandes temas barrocos. En estos poemas se hablará del amor, de la brevedad de la vida, el castigo al atrevimiento o la muerte, entre otros. Pero *el amor* se erigirá como eje del que parten el resto de los temas, y al que irán encajados como eslabones, siguiendo la trayectoria general del tratamiento del mito en el Barroco.¹²

El tema del amor será tratado en los mitos en sus múltiples acepciones y casi siempre partiendo de la concepción de un amor desgraciado:

El amor es dolor, que puede haber sido motivado por varias razones:

- A causa de un amor no correspondido, por lo tanto se trata de un amor distanciado e incomprensido, en el que el amante es sujeto actante y paciente de una pasión que es dolor y ausencia.
- Otras veces ese dolor es la consecuencia del atrevimiento de “amar” del poeta, con el que éste ha sido castigado.

El amor aparece en otras ocasiones vinculado a la muerte, amor y muerte aparecen asociados de forma indisoluta. El amor aboca al enamorado a una temprana muerte; pero otras en cambio es una liberación de ésta y este sentimiento es el único que la transgrede y vence.

Todos estos temas vienen expresados en múltiples poemas; desde aquellos que desarrollan exclusivamente un mito concreto, hasta otros que tienen un contenido mitológico indirecto. Y siguiendo este orden ofreceremos a continuación ejemplos concretos.

Poemas que desarrollan un mito

El mito que desarrollan tiene como el tema el amor en la fuente latina y el poeta lo mantiene en su nueva versión en alguna de las acepciones que

¹² Para ello nos remitimos a la página 4 de este trabajo.

hemos visto antes. Son los poemas en los que aparecen las parejas mitológicas consagradas: Diana y Acteón, Dafne y Apolo, Hero y Leandro, etc.

El amor que aparece en estos poemas está tintado de notas petrarquistas y neoplatónicas y otras veces de la misma tradición popular. Esto es lo que ocurre en el poema "*Diana y Acteón*"¹³, que narra el mito que lleva por título este nombre. Acteón sorprende a Diana en su baño, y es castigado por su atrevimiento y transformado en ciervo, cegado y herido mortalmente por su amor. Acteón convertido en ciervo es presa de la diosa cazadora y devorado por sus perros, el amor y atrevimiento del joven le conducen a una temprana muerte.

El castigo al atrevimiento vuelve a aparecer en el soneto "*Describe a Leandro fluctuante en el mar*"¹⁴, que remite al mito de Hero y Leandro:

*Flota de cuantos rayos y centellas,
en puntas de oro, el ciego Amor derrama,
nada Leandro; y cuando el Ponto brama
con olas, tanto gime por vencellas.*

*Maligna luz multiplicó en estrellas
y grande incendio sigue pobre llama:
En la cuna de Venus, quien bien ama,
no debió recelarse de perdellas.*

*Vela y remeros es, nave sedienta;
mas no le aprovechó, pues, desatado,
notó los campos líquidos violenta.*

*Ni volver puede, ni pasar a nado;
si llora, crece el mar y la tormenta:
que hasta poder llorar le fue vedado.*

El poeta vuelve a escoger un mito con final desgraciado. Leandro atraviesa todas las noches el estrecho del Helesponto para reunirse con su amada Hero, sacerdotisa consagrada a Venus. Nos encontramos ante un amor prohibido, dada la condición de Hero, y ante la trasgresión de esta norma. En una noche de tormenta, la llama que Hero enciende a su amado para guiarle desde la torre, se apaga. Leandro perdido en el oleaje y cegado por la pasión

¹³ Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Ed. J.A. Crosby, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid. 1981 pág. 76.

¹⁴ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Ed. J. M^a Pozuelo Yvancos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999. pág. 234.

fenece en la cuna de Venus. El amor vuelve a condenar a los enamorados a una muerte segura, a ella contribuye tanto la pasión desenfrenada, como la trasgresión de una regla: la vivencia de un amor prohibido. La tormenta que hace sucumbir a Leandro es el símbolo del dejarse arrastrar por sus pasiones, de ahí que se insista en que muere paradójicamente en la cuna de Venus. El amor es el que arrastra a los enamorados a su tumba, y su muerte el castigo por su atrevimiento.

Observemos en el poema que la desdicha se desencadena por la desproporción entre dos elementos: pobre llama (la que guía desde la torre a Leandro) y gran incendio (el que Leandro siente dentro de sí), de la contraposición de estos dos elementos surge toda la tragedia. Desproporción y contraposiciones protagonizarán la lucha y agonía de Leandro: ni nadar ni volver puede, hasta el llorar le prohíben pues con él crece el mar y la tormenta.

Este mismo mito reaparece en otro poema de título “Hero y Leandro”¹⁵, en el que los términos de la desgracia vienen a ser los mismos: el atrevimiento de los amantes de querer ser lo que no son, de desafiar a la naturaleza por satisfacer sus deseos, les hace abocar a la muerte. En este poema, Leandro muere por amor, Hero de ver muerto a Leandro y el mismo amor de envidia de verlos amarse y de morir por él.

*Esforzose pobre luz
a contrahacer el norte,
a ser piloto el deseo,
a ser farol una torre.*

*Atreviose a ser Aurora
una boca a media noche,
a ser bajel un amante,
y a dos ojos a ser Soles.*

(...)

*Murió sin saber su muerte,
y expiraron tan conformes,
que el verle muerto añadió
la ceremonia del golpe*

*De piedad murió la luz,
Leandro murió de amores,
Hero murió de Leandro,
y Amor de envidia murióse.*

¹⁵ Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Ed. J.O. Crosby. Op. Cit. Pág. 231.

El amor no correspondido será otra de las constantes de estos amores desgraciados, y así se presenta en la fábula “De Dafne a Apolo”¹⁶:

*Delante del Sol venía
corriendo Dafne, doncella
de extremada gallardía,
y en ir delante tan bella,
nueva Aurora parecía.*

*Cansado más de cansalla
que de cansarse a sí Febo,
a la amorosa batalla
quiso dar principio nuevo,
para mejor alcanzalla.*

En este, aparece un Apolo, lleno de dolor por una pasión y unos deseos insatisfechos, persiguiendo a su amada Dafne. Ante el inmenso penar de no conseguir el amor de ésta, grita para que escuche su voz ya que no puede alcanzarla:

*“Di, ¿por qué mi dolor creces
buyendo tanto de mí
en la muerte que me ofreces?
Si el Sol y luz aborreces,
huye tú misma de ti
(...)
“Ya todo mi bien perdí;
ya se acabaron mis bienes;
pues hoy corriendo tras ti,
aun mi corazón, que tienes,
alas te da contra mí”*

Dafne sufriendo la violencia de un amor al que no corresponde, pide ayuda a Júpiter, quien la transforma en laurel para socorrerla de las manos de Febo:

*Con mil abrazos ardientes
cñó el tronco el Sol, y luego,
con las memorias presentes,
los rayos de luz y fuego
desató en amargas fuentes.*

¹⁶ Op. Cit. Pág.57.

El mito de Dafne y Apolo vuelve a remitirnos a un amor desgraciado por no ser correspondido, con un final desventurado, pues Febo no puede gozar de Dafne, metamorfoseada en el árbol del laurel.

Poemas de contenido mitológico indirecto

En ellos hay una transformación de la fuente latina, una reorientación del tema principal del mito hacia lo amoroso. Estos poemas utilizan la mitología clásica como código cultural al que hacen referencia. La comparación es el elemento que une la experiencia amorosa aludida en el poema con el mito clásico. A través de ella se establecen ciertas analogías entre el yo poético, y el personaje mitológico o mito aludido.

Esto es lo que sucede en el soneto “*Ausente se halla en pena más rigurosa que Tántalo*”¹⁷.

*Dichoso puedes, Tántalo, llamarte,
tú, que, en los reinos vanos, cada día,
delgada sombra, desangrada y fría,
ves, de tu misma sed, martirizarte.*

*Bien puedes en tus penas alegrarte
(si es capaz aquel pueblo de alegría),
pues que tiene (hallarás) la pena mía
del reino de la noche mayor parte.*

*Que si a ti de la sed el mal eterno
te atormenta, y mirando l'água helada,
te huye, si la llama tu suspiro;*

*yo, ausente, venzo en penas al infierno,
pues tú tocas y ves la prenda amada;
yo, ardiendo, ni la toco ni la miro.*

El poema se construye sobre una base de comparación clara, que su mismo título indica; la pena que el “yo lírico” siente por su amada, es castigo mayor que la que le fue impuesta a Tántalo. Recordemos que el mito de Tántalo versa sobre el castigo que éste sufrió por haber robado el néctar y ambrosía de la mesa de los dioses para dárselo a los hombres, y por esto fue castigado a pasar hambre y sed eternas, gozando de fruta y agua en su presencia, pero

¹⁷ Francisco de Quevedo, Antología poética, Ed. Pozuelo Yvancos, Op. Cit. pág.230.

sin poder alcanzarla. Como éste, el poeta se siente castigado a sufrir una pena mayor, puesto que Tántalo gozaba de la presencia de aquello que deseaba, al contrario de nuestro enamorado, que ni siquiera contemplar ni tocar a su amada puede. El amor se presenta, como en otras ocasiones lo ha hecho, como un castigo que el “yo lírico” sufre por la distancia de su amada.

Observemos la contraposición constante que el poema se hace del “yo” –”tu” y el diálogo interno que se establece con el héroe mitológico. Nunca antes se había tratado con esta cercanía y confidencialidad a los dioses de la mitología, como en estos versos percibimos.

La misma base comparativa opera en el poema titulado “*Comparación elegante de Hércules con sus penas, y del Non Plus Ultra de sus columnas, que desmintió del rey Católico*”¹⁸.

*Si el cuerpo reluciente que en Oeta
se desnudó, en ceniza desatado
Hércules, y de celos fulminado
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,*

*le volviera a habitar aquella inquieta
alma, que dejó el mundo descansado
de monstruos y portentos, y el osado
brazo armaran la cava y la saeta,*

*sólo en mi corazón hallara fieras,
que todos sus trabajos renovarían,
leones y centauros y quimeras.*

*El Non Plus Ultra suyo restaurarán
sus dos columnas, si en tus dos esferas,
Lisi, el fin de las luces señalaran.*

De nuevo el sufrimiento del corazón del poeta es el elemento de comparación con los leones, centauros, quimeras y monstruos con los que había combatido Hércules en sus trabajos. El poema comienza haciendo referencia a la muerte de Hércules, cuando Deyanira su mujer, asaltada por los celos impregnó la túnica de éste con un filtro amoroso mezclado con el veneno de la Hidra de Lerna, por lo que al ponérsela le arrancó la piel. Para morir fue al monte Oeta donde su hijo Hilo le construyó una pira en la que el cuerpo de Hércules se metamorfoseó en una gran nube o cometa accediendo a los cielos y a la inmortalidad.

¹⁸ Op. Cit. Pág. 275-277.

Otra comparación opera en el último terceto, sirviéndose de otra parte del mito de Hércules; se conocían como columnas de Hércules las que mandó levantar en el estrecho de Gibraltar, y que ponían límite a Europa y al mundo conocido, el “Nom plus ultra”, nada más allá. Este “nom plus ultra” para el poeta son los ojos de Lisi que los compara con dos soles, y que delimitan todo lo conocido para él, no hay nada más allá de ellos, ya que todo su mundo está en su amada.

Como podemos ver, tanto en el mito de Tántalo, como en el de Hércules, su significado ha sido reorientado hacia el sufrir y penar del poeta por su amada. Otros muchos siguen este mismo esquema bajo la base comparativa de otros mitos como el descenso de Orfeo a los infiernos, el castigo que impuso Júpiter a Faetón, a los que no haremos referencia por resultar el trabajo muy extenso.

Pero sí haremos referencia a otros poemas que bajo esa misma estructura comparativa hacen alusión a varios mitos enlazados entre sí siguiendo un orden determinado. En ellos triunfan los mitos en los que aparecen los símbolos del *fuego*, *la luz*, *el sol*, etc. porque son los símbolos más empleados para aludir al “amor”, y a través de éste tema, desarrollan o tocan otros. Es el caso de “*Túmulo de la mariposa*”¹⁹, en el que se hace referencia a tres mitos distintos. El tema principal que desarrolla la silva es el binomio Amor-Muerte. La mariposa muere por amor a la luz: Yace pintada amante:

*De amores de la luz, muerta de amores,
mariposa elegante,
que visitó rosas y voló con flores,
y codicioso el fuego de sus galas
ardió dos primaveras en sus alas.*

La mariposa muere abrasada por acercarse al fuego, a su amada la luz, en la que halla su propia tumba, que debe más al amor que al tiempo, ya que la vida de la mariposa es muy fugaz. Este concepto es el que permite las asociaciones con los diferentes mitos que aparecen:

*Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas, como esquivas,
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.*

¹⁹ Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Ed. Crosby, Op. Cit. pág.196.

*No renacer hermosa,
parto de la ceniza y de la muerte,
como Fénix gloriosa,
que su linaje entre las llamas vierte.
Quien no sabe de amor y de ternura
lo llamará desdicha, y es fineza.
(...)*

La mariposa quiso morir como Faetón porque éste al igual que ella es hijo del sol y murió abrasado por el rayo de Júpiter, como ella lo hizo abrasada por la luz. Pero ella es Narciso, pues como él murió por acercarse demasiado a lo que amaba; éste al reflejo de su propia imagen, aquella, a su amada la luz. A ambos el *amor* les condujo a la *muerte*. El tema principal queda trazado, pero hay otro implícito que se deduce de la alusión al tercer mito: el de *la brevedad de la vida*.

La vida de la mariposa es breve, pero intensa, gracias al amor que siente, en esa intensificación de la vida es donde surge el misterio de la muerte. El mito del ave Fénix se convierte en símbolo de lo perdurable y eterno (la muerte y el renacimiento) el Fénix arde como la mariposa, claro punto de comparación entre ésta y el mito clásico, pero en lugar de renacer de sus cenizas como el ave, ésta perece en su tumba, que es su amada, siendo esta su dicha, porque logra reunirse con ella. Estamos ante un claro ejemplo de amor más allá de la muerte.

Como este hay varios poemas que continúan con esta misma tónica; enlazar varios mitos para compararlos con una pasión, un dolor, un sentimiento del poeta. Sólo mencionaremos uno más que lleva por título "*Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi*"²⁰ en el que el corazón del poeta se compara con los mitos de: Leandro, Ícaro, Fénix, Midas y Tántalo.

Como hemos ido observando en esta lírica mitológica grave, Quevedo ha intentado introducir en sus poemas algunas notas innovadoras, tales como el característico diálogo que el narrador establece con los personajes mitológicos, o el que se refieren los personajes entre sí. Esto dota de una gran frescura al poema y un acercamiento de los dioses al lector, pero sin perder en ningún momento el respeto que estos merecen. En este logro se rompe con la monotonía del tratamiento tradicional de este tipo de poemas y Quevedo dota de naturalidad, fineza y originalidad a esta variedad lírica.

²⁰ Op. Cit. Págs. 242-243.

4.2. POEMAS MITOLÓGICOS BURLESCOS

En estos poemas Quevedo ofrece un rebajamiento del mito y por ende, una desmitificación de sus personajes. Los mitos en este caso se convierten en parodias de otras realidades; en estos, cualquier comparación es posible, pero las más habituales son las que suponen una continua degradación de atributos tópicos que se ejercen desde una tenaz misoginia, una crítica de las costumbres amorosas o de los oficios de la sociedad de la época. Los mitos parodiados son los mismos que antes hemos visto: Dafne y Apolo, Hero y Leandro, Orfeo y Eurídice; pero con un afán tal de arrancar a los tópicos nuevos usos, de competir con la fuente latina, que logra ir más allá, alcanzar lo que nunca antes se había logrado, y este es el verdadero sentido del impulso desmitificador de su lírica burlesca.

4.2.1. *Temas y tratamiento*

Los temas que en estos poemas aparecen de nuevo son los pasionales, en los que se aprecia un tratamiento más humano, y en todos se vuelve a erigir el amor fatal y arrollador que conduce a la perdición y a la muerte. Es el caso del *Hero y Leandro en paños menores*²¹, versión burlesca del poema grave y pura parodia de este mito clásico.

La desmitificación de los personajes desempeña un papel muy importante en el rebajamiento del mito, en este romance Leandro es presentado como aprendiz de rana, bajel o galeote condenado por una mujer y huevo pasado por agua; mientras que Hero es mostrada como moza de venta²² mal aseada. La descripción que de ella se ofrece es muy significativa como ejemplo de desmitificación:

*Piernas de ramplón
fornida de panza,
las uñas con cejas,
de rascar la caspa*

*Rolliza y muy Rollo
donde cuelgan bragas;
derribada de hombros,
pero más de espaldas,*

²¹ Op. Cit. Pág.470.

²² Éstas tenían la fama de consentir favores a sus huéspedes.

También la llama engendradora de cucarachas y realiza continuos chistes e ironías que sugieren la mala reputación atribuida a las mozas de venta.

El paródico ahogamiento de Leandro es descrito por el narrador como si estuviese jugando al escondite, y se pregunta si se está ahogando de verdad o sólo quiere hacer reír a Hero. Su muerte es descrita de manera tan trivial como:

*Pero ya dio al traste.
¿Hay tan gran desgracia,
que a vista del puerto
no llegue a la playa?*

*No habrá habido ahogado
que mejor lo haga,
ni con menos gestos
ni con mayor gracia.*

Finalmente Hero se tira de la torre al saber la muerte de Leandro y al caer al agua del mar, ésta se aparta para no mancharse y para que la caída fuera más dura. Antes que ella, cayó el aceite del candil que se apagó y Hero cae de patas en él convirtiéndose de esta manera en huevo frito frente a la imagen de Leandro que ha sido comparada en todo el poema como un huevo pasado por agua.

Desmitificación, parodia pero también reconstrucción del mito; Quevedo añade algo nuevo, en un chascarrillo irónico y construye una nueva metamorfosis de las tan empleadas en los mitos clásicos, transformando a Hero y a Leandro en huevo frito o estrellado y huevo pasado por agua respectivamente, como consecuencia una vez más de una locura amorosa.

Otras veces lo que aparece reflejado en los poemas es una clara misoginia, como ocurre en “*Apolo siguiendo a Dafne*”²³. Se establece un diálogo entre el poeta y Apolo, en el que éste le da un consejo, con lo que se produce un rebajamiento de su condición de dios, pues se toma la libertad de aconsejarle: si quiere goza de la ninfa Dafne, que pague sus favores como hizo Marte con Venus, o Júpiter con Dánae; ésta sólo le rechaza porque él no le ofrece dinero y si no, al menos, le propone que busque una buena alcahueta.

La desmitificación de los personajes vuelve a ser clara: el primer verso con el que se encuentra el lector habla de un personaje mitológico tildado con todos los atributos peyorativos posibles: platero judío, poco fiable, pelirrojo

²³ Op. Cit. Pág.363.

y excitado. Y a Dafne la llama ninfa en un sentido dilógico; en el lenguaje de germanía es prostituta tributaria de un rufián. El sentido general de todo el poema gira en torno a la idea de que el dinero es lo único que buscan las mujeres y por lo tanto lo único que consigue abrir las puertas para conseguir sus favores: a la dueña-estrella o alcahueta, y en última instancia a la mujer deseada.

En una línea pareja corre también el soneto “*A Dafne buyendo de Apolo*”²⁴. En este caso Apolo es comparado con un alquimista, puesto que siendo dios del sol todo lo hace dorado, por ello, Dafne que huye de él es calificada como “cruda”: cruel, pero también no pasada por el horno del alquimista. La tónica que sigue es semejante al poema anterior; Apolo no consigue los favores de la ninfa Dafne porque no la paga “está su bolsa muda”. Y finalmente el sol queda en escabeche a oscuras, ya que Dafne es transformada en laurel.

También sobre misoginia habla el último ejemplo que vamos a proponer, pero esta vez partiendo del mito de Orfeo y Eurídice en el romance “*Califica a Orfeo para idea de maridos dichosos*”²⁵. El poema es una feroz crítica contra el matrimonio y comienza con un chiste:

*Orfeo por su mujer,
cuentan que bajó al Infierno;
y por su mujer no pudo
bajar a otra parte Orfeo.*

*Dicen que bajó cantando,
y por sin duda lo tengo,
pues en tanto que iba viudo,
cantaría de contento.*

Según el mito Orfeo descendió a los infiernos en busca de su mujer, pero el narrador dice que no pudo ir a otra parte, pues ésta sólo le puede conducir a su marido allí (hacerle vivir en un infierno, en sentido figurado) y bajó cantando, no para amansar con su canto a las fieras del Averno, sino, de contento que estaba por haberse quedado viudo.

Eurídice le es devuelta más como castigo que como premio, pero con una condición; que no la mire hasta haber salido de los infiernos y el narrador bromea diciendo que Orfeo la miró adrede y esta fue alegría aún mayor para él, puesto que tuvo doble dicha al perder a su mujer dos veces.

²⁴ Op. Cit. Pág. 365.

²⁵ Op. Cit. Pág.468.

En definitiva el poema viene a parodiar este mito que ha de servir como ejemplo para todo aquel que se embarque en la aventura de contraer matrimonio, pues la única dicha que va a tener al casarse, es quedarse otra vez soltero; y más dichoso será aún si como Orfeo enviuda dos veces.

Como hemos observado en este tipo de lírica hay un irrefrenable impulso desmitificador, desde los más admirados personajes mitológicos y héroes, hasta los más bellos mitos que son transformados y reconstruidos casi por completo. Los dioses son rebajados a categorías ínfimas y en sus diálogos vemos reflejado el lenguaje de un mundo subterráneo: el de los rufianes, pícaros y fulleros. Los mitos son reformados para provocar el chiste o la situación cómica más inesperada, como si el poeta jugara con ellos, no tanto para desvirtuarlos sino para transgredirlos, aunque la desvirtuación sea inevitable en esta tarea

CONCLUSIONES

Tanto los poemas graves como los burlescos persiguen, a grandes rasgos, un mismo fin: dar una lección, moralizar, criticar un vicio que ha de ser corregido. Las formas de expresarlo difieren entre sí, pero el objetivo es el mismo.

En Quevedo hemos visto patente el tratamiento mitológico barroco. En sus poemas los mitos tienen su propio significado, cobran su propia simbología y operan en un subcódigo que sólo el poeta ha podido crear, alterando el originario de la fuente grecolatina. El ave Fénix en Quevedo como en muchos otros poetas, se ha convertido en símbolo de lo eterno, lo perdurable y perenne. Y don Francisco ha sabido adaptarlo a su propia temática poética, convirtiéndolo en símbolo del triunfo del amor más allá de la muerte. Leandro, Ícaro y Tántalo son símbolos de las consecuencias de la desmesura, y sus mitos hablan del hombre en su lucha interna al dejarse vencer por las pasiones más bajas.

Por otro lado, la sátira y feroz crítica de su lírica mitológico-burlesca nos muestran el reverso de la moneda, la audacia llevada al límite. En un afán innovador sin precedentes, el mito clásico se ha reformado y convertido en una versión que mueve a una constante carcajada, a una ingeniosa muestra de que el mito sigue vivo en el siglo XVII y ofreciendo un continuo desafío para aquellos que creen terminados sus días. Esta versión satírico-burlesca, lejos de mostrar el agotamiento del género mitológico, es prueba fehaciente de que éste continúa presente en nuestra literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- COSSÍO J. M^a, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Gredos, Madrid, 1957.
- GALLEGO MORELL, A, *El Mito de Faetón en la Literatura Española*, C.S.I.C., Madrid, 1961.
- GIL FERNÁNDEZ, L., *Tradició Clásica*, Actes de l'XI de la secció catalana de la S.E.E.C., simposi Andorra, 1993.
- GIL FERNÁNDEZ, L., *Transmisión mítica*, Planeta, Barcelona, 1975.
- HIGHET, G, *Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, F.C.E., México, 1954. 2 vol.
- LASCARIS COMNENO C., “El estoicismo en el Barroco español”, en *Estudios de Filosofía Moderna*, San Salvador, 1965, págs. 31-48.
- LIDA, M^a. R., “transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española” en *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, págs. 35-117.
- MATHIEU-CASTELLANI G., “Poétique du mythe”, en *Mythes de l'Éros baroque*, PUF, París, 1981, págs. 13-50.
- QUEVEDO, Francisco de, *Antología Poética*, Ed. J.M^a Pozuelo Yvancos, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, Ed. J. M^a. Blecua, Castalia, Madrid, 1999. 3 vol.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía Varia*, Ed. J. A. Crosby, Cátedra, Madrid, 1981.