

## La subversión de tres motivos mitológicos en la poesía satírico-burlesca de Quevedo

José Killer

University of Virginia

La dicotomía entre la poesía amorosa de Quevedo y sus poemas satírico-burlescos ha sido ya abundantemente señalada por la crítica. En la primera domina el tratamiento neoplatónico, dentro de los moldes petrarquistas; la figura femenina coincide con el arquetipo de la "donna angelicata" y el sentimiento amoroso está espiritualizado. En su faceta satírico-burlesca, por el contrario, la misoginia es una de las notas más destacadas.

J. L. Alborg hace notar que Quevedo, a pesar de su notable antifeminismo, es uno de los máximos poetas amorosos en lengua castellana (633-34). Para Dámaso Alonso es una paradoja que el más alto poeta del amor en la literatura española sea Quevedo y no Lope y trata de explicar, mediante la apelación a lo psicológico, las tensiones y contrastes que encuentra en su obra lírica (531, 542). Su tesis del "desgarrón afectivo" encuentra su eco en otros críticos, que se apoyan además en el espíritu barroco para explicar las contradicciones de su poesía.<sup>1</sup>

No sólo los contrastes en la lírica de Quevedo han suscitado la atención de los críticos; también las posibilidades de clasificarla y la delimitación en las consiguientes divisiones han despertado su interés. El concepto de poesía satírico-burlesca resulta particularmente difícil de definir. La confusión entre los términos "satírico" y "burlesco" y la inconsistencia clasificatoria es visible desde el principio en las ediciones de los poemas de Quevedo, desde *El Parnaso español* de González Salas (1648) hasta la de Luis Astrana Marín. J. M. Blecua opta por incluir bajo una misma denominación, "poemas satíricos y burlescos", todos aquellos que se relacionen con una u otra faceta (543).<sup>2</sup>

Ignacio Arellano establece una clasificación flexible, basándose en la coexistencia y en las interferencias de ambas categorías; sin embargo, la clasificación propuesta no es completamente satisfactoria y Arellano se ve obligado a incluir algunas matizaciones.<sup>3</sup> Para Alborg "no existe verdadera, o al menos fácil, distinción entre las poesías satíricas y las burlescas" (642). Considerando, pues, esta confusión terminológica y la ausencia de un criterio definitivo para separarlas, en el presente trabajo ambas serán agrupadas en un solo bloque, con el nombre de satírico-burlescas.

Los poemas que tradicionalmente se han denominado "mitológico-burlescos" participan del mismo problema clasificatorio. Para casi todos los críticos, pertenecen al grupo de los burlescos por su falta de intención crítica moral. M. E. Barnard ("Myth" 521 y "Quevedo's" 369), J.M. Cossío (517) y Arellano (227-29), en esencia, los consideran simplemente una parodia de los mitos clásicos, sin otro valor que el puramente lúdico. Solamente Elías R. Rivers los menciona como poemas satíricos en su antología (288, 305) pero, al mezclar en este capítulo poemas de ambos tipos, se puede suponer que no pretende hacer ninguna distinción. En suma, para la mayoría de los críticos, la única función del mito en los llamados "poemas mitológico-burlescos" es, según indica Lázaro Carreter, servir como "pretexto para ejercitar sobre él una emoción de segundo grado, exclusivamente estética" (68).

El presente estudio pretende demostrar que, contrariamente a la tesis sostenida por la mayoría de los críticos, la subversión de mitos clásicos realizada por Quevedo no obedece a un propósito meramente burlesco ni se reduce a un ejercicio de estilo, sino que sirve como ilustración de sus ideas sobre la mujer, ampliamente desarrolladas a lo largo de su poesía satírico-burlesca.

Aunque los temas de las sátiras son muy diversos, varios autores coinciden en señalar que la visión negativa de la mujer y la degradación erótica son los centrales (Querillacq 7-15). Arellano enumera cuarenta y cinco sonetos en los que aparecen estos temas (48). Para Blecua, algunos de los principales son el poder del dinero y los ataques a las dueñas y a las doncellas pedigüeñas (xxix). M. P. Palomo apunta que el ataque a la mujer se centra en las figuras de la ramera y la vieja-niña, además de las dueñas y de algunos tipos femeninos marginales, como las brujas (140). De acuerdo con el análisis de Arellano, los vicios que más frecuentemente achaca Quevedo a las mujeres son la codicia y la venalidad (51); se ha producido, por tanto un desplazamiento de los motivos satíricos tradicionales en la literatura misógina, que se enfocaba principalmente en la ligereza y la lujuria de la mujer.

Los motivos neoplatónicos y petrarquistas de la poesía amorosa de Quevedo aparecen ridiculizados en la vertiente satírico-burlesca del autor, donde las relaciones eróticas quedan reducidas al aspecto sexual, desprovisto de todo sentimiento. La única forma de acceder a estas relaciones es por medio del dinero; son abundantes los ejemplos que ilustran la necesidad de seducir a la dama con dinero y la inutilidad de tratar de hacerlo de otro modo. Véase como ejemplo el siguiente fragmento de un soneto:

Si pretenden gozarte sin bolsón  
 los que versos y músicas te dan,  
 ¿de qué ofendiendo a tu deidad están,  
 pues desto todo no te gusta el son?  
 Dalila puedes ser con el Sansón  
 y Angélica divina con Roldán  
 y diles que, no dándote, estarán  
 sin tomar de tu gusto posesión. . .  
 que es niño Amor, y quiere que le den (#614).

o del titulado "Diálogo de galán y dama desdeñosa":

¿Qué quieres más de un hombre? Más dinero  
 y el oro en bolsa, y no cabellos rojos.  
 Toma mi alma. ¿Soy yo la otra vida? (#586).

La idea de que no puede conseguirse el amor de las mujeres, en su vertiente sexual, si no es comprando sus favores con dinero, es recurrente en la poesía satírico-burlesca de Quevedo. Arellano señala más de cincuenta poemas en los que se repite dicho concepto (64), que también se reitera en la prosa satírica del mismo autor; así, en *El sueño del Infierno*: "Iban las mujeres al Infierno tras el dinero de los hombres, y los hombres tras ellas y su dinero, tropezando unos con otros" (144).

Un hecho que ha llamado la atención de los estudiosos, sin que se haya profundizado en su relación con la vertiente satírica de Quevedo (en especial con su tendencia misógina) es la frecuente inversión de mitos clásicos en la poesía satírico-burlesca del autor, que participa en una tendencia muy difundida entre los poetas barrocos.<sup>4</sup> Los objetivos principales de su parodia son los episodios y personajes mitológicos más famosos (Arellano 228); principalmente algunos que aparecen en *Las metamorfosis* de Ovidio, como Dafne y Apolo (l. v. 456-567), así como otros mitos clásicos de diversa procedencia; por ejemplo, el de Hero y Leandro o el de Júpiter y Dánae.

Si se considera el conjunto de las referencias mitológicas en la poesía satírico-burlesca de Quevedo, en conexión incluso con la prosa satírica, podría llegar a establecerse un sistema en el uso de dichas referencias, relacionado con la visión pesimista y degradada de la sociedad que mantiene Quevedo en buena parte de su obra. El presente trabajo se limitará a analizar los tres mitos clásicos arriba mencionados, por ser los más recurrentes y, sin duda, los de mayor interés.

El mito de Hero y Leandro ofrece, junto con el de Piramo y Tisbe, el arquetipo de los amores desgraciados que desembocan en la trágica muerte

de los dos amantes. En la versión de Quevedo, "Hero y Leandro en paños menores" (#771), la historia de los amantes legendarios es sometida a un sistemático proceso de degradación por la vía del ridículo: Leandro es un pobre infeliz, "aprendiz de rana" (v.8), que nada en cueros vivos para reunirse con Hero, caracterizada como una moza gallega que trabaja en una venta, "que hace camas bien, / y deshace camas" (v.27-28). La descripción física de la dudosa doncella, muestra de las dotes caricaturescas de Quevedo, no puede ser más repulsiva: su rostro es "estrellón de venta", "norte con quijadas" (v.29-40), etc. Las alusiones obscenas y escatológicas son constantes (v.19-20, 40, 127-28. . .) y sirven para degradar más aún a los amantes. Lo patético queda transformado en irrisorio, y el trágico desenlace no suscita la compasión sino la mofa del poeta: "Cual huevos murieron / tonto y mentecata. / Satanás los cene: / buen provecho le hagan" (v.161-164).

Quevedo condena sin ambigüedad el suicidio por amor, no sólo por ser contrario a la religión, sino porque a su juicio es una muestra de la imbecilidad humana. En el poema anterior y en el romance titulado "Efectos del amor y los celos" (#768) Quevedo se burla del tópico cortesano de la discreción amorosa (parodiando al parecer una comedia titulada *Amor y celos hacen discretos*)<sup>5</sup> y de la muerte por amor. Alude en primer lugar a la trágica historia de Piramo y Tisbe, a los que se refiere como "aquellos amantes higos, / que. . . fueron el uno por otro / tintoreros de unas moras" (v.89-92) y a continuación se burla sin piedad de Leandro, "que, sin escamas, / del mar despreció las ondas, / amante para los viernes, / como sardinas y bogas" (v.96-97). Descalifica a estos amantes mitológicos y a otros de la antigüedad por su falta de discreción, al perder voluntariamente la vida (v.101-104).<sup>6</sup>

Quevedo había escrito en su juventud un romance dedicado al mito de Hero y Leandro (#210),<sup>7</sup> en el que se transluce un sutil tono irónico. Por las mismas fechas compuso la fábula "De Dafne y Apolo" (#209),<sup>8</sup> en la que inicia un motivo que desarrollará con profusión en su poesía posterior. El tono delicado del poema contrasta grandemente con el enfoque degradante que emplea en los dos sonetos dedicados al mismo tema, "A Apolo siguiendo a Dafne" (#536) y "A Dafne, huyendo de Apolo" (#537). El núcleo del soneto 536 es el consejo explícito a Apolo de que pague para conseguir los favores de Dafne, jugando con la doble acepción de la palabra "ninfa": "si la quieres gozar, paga y no alumbres" (v.4). En el segundo soneto, dirigido a Dafne, el poeta le advierte que su pretendiente desea gozar de ella sin pagarle: "su aljaba suena, está su bolsa muda" (v.7). El rechazo de Dafne, en consecuencia, no está motivado por la virtud de la doncella sino por el cálculo de una mujer que hubiera estado dispuesta a entregarse a cambio de dinero.

El infructuoso intento de Apolo de gozar a Dafne continúa en otros poemas, como en el romance titulado "Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos" (#632), en el que tampoco Apolo consigue sus propósitos: "tras Dafne el Sol, cuadrillero / con más saetas que joyas; / si la corrió como liebre, / y se corrió como zorra / de que la dijese 'Aguarda', / y no la dijese: 'Toma'" (v.171-176). En "Efectos del amor y los celos" (#768), el resultado es el mismo porque Apolo no ofrece una compensación a cambio de los favores de la ninfa.

En un madrigal incompleto (#638) Quevedo censura a Dafne el haberse negado por interés a los requerimientos de Apolo: "Y es castigo debido a tu pecado, / que con tanto desdén le negociaste; / y pues, mujer, la carne despreciaste, / árbol, te harten todos de pescado" (v. 10-14). Puede deducirse por la continuación (v.5 ss) que en la parte extraviada se refería el trato entre Apolo y Dafne, que no llegó a cerrarse por el desacuerdo de ésta con el precio ofrecido. Esta interpretación es consistente con la repetida queja de Quevedo contra el amor, al que acusa de ser ciego "no / porque los ojos te faltan, / sino porque a todos cuestas / hoy los ojos de la cara" (#709, v.1-4).

En oposición sistemática a Apolo, el amante frustrado, encontramos a Júpiter, como modelo del amante con éxito porque conoce los verdaderos móviles de las mujeres. En el soneto anteriormente comentado, "A Apolo persiguiendo a Dafne" (#536), el poeta propone a Apolo que siga el ejemplo del padre de los dioses: "Volvióse en bolsa Júpiter severo; / levántose las faldas la doncella/ por recogerle en lluvia de dinero" (v.9-11). La mención a Júpiter, transformado en lluvia de oro para poseer a Dánae, se desarrolla en el romance "Encarece la hermosura. . ." (#682): "En precio se llovió Jove, / para gozar a la otra, / . . . / para ser bien recibido, / el dios se vistió de bolsa; / . . . / y a lo mercader negocia / . . . / que 'numerata pecunia' / no lo renuncian las novias" (v.189-200). En el romance "Efectos del amor y de los celos" (#768) el éxito de Júpiter se contrapone nuevamente al fracaso de Apolo, que fue rechazado porque "andaba tras Dafne / . . . / con más saetas que joyas" (v.125-128): "¿No bajó en polvos de oro / a gozar a quien le toma?" (v.135-136).

En conclusión, los tres mitos anteriormente comentados cubren funciones complementarias en la poesía satírico-burlesca de Quevedo. La historia legendaria de Hero y Leandro, expresión de la creencia en la fuerza del amor, es puesta en duda por el poeta, que da su propia versión del suceso (#771, v.184). En el mejor de los casos, los amantes desinteresados no son sino unos mentecatos, de cuyo sentimentalismo se burla despiadadamente Quevedo (#771, v.121-128). Los mitos de Apolo y Dafne y de Júpiter y Dánae apoyan la convicción de que sólo con dinero o regalos puede obtenerse el favor de una mujer, sin distinción de estado o clase. El

empleo de los tres mitos analizados, en conjunción con otros que los apoyan, no responde simplemente a un propósito lúdico, sino que supera los límites de lo burlesco para ilustrar y reforzar la visión desengañada de Quevedo sobre el amor y la condición femenina.

## ● NOTAS

- 1 Palomo (120) menciona en su apoyo a Valbuena Prat y F. Lázaro Carreter.
- 2 La numeración de los poemas se referirá siempre a esta edición.
- 3 Arellano establece tres grupos: poemas satíricos no burlescos, satíricos burlescos y burlescos.
- 4 Bernard (509-10) y T. W. Keeble (238-46).
- 5 González Salas, mencionado por J. M. Blecua, (1043n).
- 6 Se repiten las alusiones a estos dos mitos en el poema #709, sin añadir nuevas imágenes ni matices a lo ya señalado.
- 7 Antonio Alatorre, mencionado por J. M. Blecua (254n), atribuye el poema a la obra juvenil de Quevedo.
- 8 Según Blecua (250n), anterior a septiembre de 1603.

## ● OBRAS CITADAS

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Época barroca*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1970.
- Alonso, Dámaso. "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo". En *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1952.
- Arellano, Ignacio. *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1984.
- Barnard, Mary E. "Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems". *Hispanic Review* 52.4 (1984): 499-522.
- \_\_\_\_\_. "Quevedo's Revisions of his Sonnet to Daphne". *Neophilologus* 69.3 (1985): 365-73.
- Cossio, José María. *Las fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1952.
- Keeble, T. W. "Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque". *Bulletin of Hispanic Studies* (1948): 238-46.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca: Anaya, 1966.
- Museo. *Historia de Hero y Leandro*. N. p. Aldo Nuncio, [1494-95].
- Palomo, María Pilar. *La poesía de la edad barroca*. Madrid: SGEL, 1975.

- Querillacq, René. *Quevedo. De la misoginia à l'antiféminisme*. Nantes: Acta Hispánica, n.d.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Ed. F. Buendía. Madrid: Aguilar, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas (Verso)*. Ed. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Poesía original completa*. Ed. José Manuel Blecuá. Barcelona: Planeta, 1981.
- Rivers, Elias R., ed. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain*. New York: Charles Scribner's Sons, 1966.

## Recurrent Patterns in the Structure of *Miau*

Richard A. Curry  
Eastern Washington University

In the prologue to her edition of Benito Pérez Galdós' *Miau*, Teresa Silva Tena refers to the novel as "guizá la obra galdosiana más perfecta formalmente" (xxii). Similarly, Eamonn Rodgers, in his well-argued monograph on the same work, asserts that the novelist masterfully handles such artistic principles as selection and arrangement to construct a dense fabric of analogy and interconnection which implicitly communicates a critical vision of the characters' lives and values as well as of Restoration Spain. These positive judgments on the novel's structure and language notwithstanding, most critics of this work have taken a less detached or less formalistic point of view, focusing instead upon the employment-related personal misfortunes of Don Ramón Villaamil within the late nineteenth-century governmental bureaucracy. This extended discourse about Villaamil's plight—that is, whether his last-hour unemployment is primarily due to flaws in his own character or to weaknesses in societal organization—has occurred primarily since 1969 within the pages of *Anales galdosianos* (Editors 51-52).

Following the lead of Silva Tena and Rodgers,<sup>1</sup> I will explore various patterns of recurrence which pervade the novel's structure and influence the reader's comprehension.<sup>2</sup> These patterns are found in several of the work's dimensions, including connections between occurrences on the socio-historical and fictive planes, the presence of other literary genres, narrative events, plot organization, and temporal duration.

All of these elements of interior duplication combine to give the reader the perception of a closed world. In *Miau* many characters echo counter-productive national, familial, or individual responses to life's problems which have previously led only to misfortune. For example, when Abelarda allows herself to be fascinated by, even enamored of Victor, just as did her deceased sister Luisa, this communicates a vision of flawed character, of limited creative thinking and energy. It also portends continued suffering. Many characters unconsciously deliver themselves to hackneyed or failed formulas conveyed by repetitive patterns which, in turn, project a sense of futility upon their lives.

In *Miau* there are certain recurring elements which link the micro-narrative—the work's purely imaginative plane—to the macro-narrative—the historical, societal, contextual level of the novel. The most