

«¡Qué de robos han visto del invierno»: ¿una égloga de Quevedo?

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

Aparecida en la colección ordenada por Juan Antonio Calderón, *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, cuya dedicatoria data del 24 de diciembre de 1611, «¡Qué de robos han visto del invierno»¹ constituye una interesante aproximación de Quevedo al universo de lo pastoril, de la mano inequívoca de los autores que lo instituyeron como género poético definido: Teócrito y Virgilio².

La edición de *Las tres musas*, a cargo de su sobrino Pedro Aldrete, recoge de nuevo esta composición con el epígrafe indicativo, probablemente debido a González de Salas, editor de *El Parnaso español*³, de la deuda contraída con los autores bucólicos: «Es imitación de Teócrito y Virgilio»; si bien no señala, tal vez por resultarle demasiado impertinente por conocido, los textos concretos en cuestión: el idilio II de Teócrito y la bucólica VIII —en concreto la segunda parte correspondiente al canto de Alphisibeus— de Virgilio, que, a su vez, sostiene herencias nítidas del poema griego.

Quevedo, sin duda alguna, reunió en su composición, taraceándolas, las ideas o motivos sugeridos por ambos, pero construyó un poema con aportaciones personales que más adelante detallaré y que sirven como modelo y paradigma del modo de actuar de

¹ El texto que manejo corresponde al publicado en *Las Tres musas castellanas*, decidido por José Manuel Blecuá en su edición de la obra poética de Quevedo como versión última, que figura con el número 399 de dicha edición, entre los poemas amorosos (Blecuá, J. M., ed., Francisco de Quevedo, *Obra poética*, tomo I, Castalia, Madrid, 1969, pp. 567-573).

² Pablo Jauralde lo considera «clarísimamente del período vallisoletano por sus alusiones al Pisuerga, su ambiente pastoril y la forma de sextinas» (Jauralde, P., «Las silvas de Quevedo», en Grupo P.A.S.O., *La silva*, Universidad de Sevilla, 1991, p. 172).

³ La nota marginal sobre el verso 139 no deja lugar a dudas: «*Vide commenta nostra ad verba illa satirici Petronii: Lunae descendit imago carminibus deductimeis. Ubi unice redditur ratio huiusce ritus*» sólo puede estar escrita por Salas, de quien es conocida su edición de la *opera omnia* de Petronio.

Quevedo en las imitaciones de la literatura clásica. Me interesa subrayar, en cualquier caso, derivada de esta determinada influencia, la naturaleza bucólica de esta composición, hasta el punto de que bien puede llevar el rótulo, nada impropio, de égloga, a sabiendas de que este marbete parece olvidado en la descripción de sus obras⁴, y su posible contextualización en el marco de un conjunto de silvas que trata de amparar una variada y heterogénea tipología de géneros y subgéneros sin aparente vínculo de coherencia.

El tema de las tres composiciones —los textos completos de Quevedo y Teócrito y la segunda parte del de Virgilio— es el de los conjuros mágicos formulados para conseguir el favor y la correspondencia amorosa. El sujeto que los enuncia y el destinatario de los mismos varían en los tres textos. En el caso de Teócrito, quien habla es una hechicera —de ahí el título de su idilio— y el destinatario, su sierva, a la que utiliza como ayudante en la ceremonia. Virgilio presenta esa misma estructura dialogal pero la pone en boca del pastor Alphisibeo que, a su vez, se la canta a Damon, su interlocutor en el ambiente pastoril en que se mueve. La voz, por tanto, en estos poetas, es femenina, aunque en el caso de Virgilio la *actio* corresponda al pastor-cantante Alphisibeus.

Quevedo recoge el esquema típicamente eglógico de un diálogo entre pastores en el que sólo uno de ellos mantiene el discurso: la voz se trueca en masculina y se amolda con mayor rigor a la convención bucólica. El interlocutor testigo acompaña y ayuda al poeta pero no interviene en la enunciación, sirviendo así como mero referente del discurso dialéctico del *yo* poético, que dirige de un modo variado sus apóstrofes. La estructura, pues, del discurso quevediano desde el punto de vista del *yo* poético y del *tú*, como destinatario, difiere notablemente con respecto a los desarrollados por Teócrito y Virgilio, quienes guardan entre ellos una cierta afinidad.

Desde la óptica de la *dispositio*, el texto de Teócrito es más complejo porque subordina a las invocaciones algún pequeño detalle narrativo, procedente del recuerdo de la hechicera, en el que incluso se admite, en estilo directo, la voz de Delfis, el amante que la desdefía. Tal dimensión narrativa en forma de *flash-back* no figura ni en la égloga de Virgilio ni en la silva de Quevedo, así como, por otra parte, desaparecen las alusiones al homoerotismo del idilio de Teócrito en las sucesivas imitaciones. En Virgilio el discurso —que prescinde de cualquier incursión narrativa— es más homogéneo, fruto, quizá, de un cálculo meditado: no en vano toda la bucólica VIII presenta una simetría casi perfecta, definida por su división en partes iguales y por la utilización de un estribillo que distribuye, con un orden matemático, el poema en estrofas⁵. Quevedo construye su poema sin atender excesivamente a estos aspectos estructurales: el poeta pastor conduce el rito mágico con la ayuda de otro pastor, Galafrón —eco de la égloga II

⁴ Eugenio Asensio, al referir los tipos de poesía que no incluyen las silvas de Quevedo, advierte que en ellas no hay «ni una égloga» (Asensio, E., «Un Quevedo incógnito: las Silvas», *Edad de Oro*, II, 198, pp. 14-16).

⁵ E. de Saint Denis, comentarista de la obra de Virgilio, cuya edición manejo (*Virgile, Bucoliques, Les Belles Lettres*, 1987⁵), muestra claramente el paralelismo de los cantos de Damon y Alphisibeus:

Damon: 4 versos, 3, 3, 2, 4, 5, 3 / 4, 5, 3;
Alphisibeus: 4 versos, 3, 3, 2, 4, 5, 3 / 5, 3, 4.

garcilasiana—, sin variar el discurso o someterlo a unidades o a partes más o menos rigurosas.

Otra característica que vincula a Virgilio con Teócrito y que los separa de Quevedo es la disposición casi baladística, con estribillo en forma de plegaria, del canto bucólico. Incluso se aprecian sutiles variaciones de dicho estribillo en ambos poetas, como si trataran de acompañar con la música la convocatoria de los dioses. El estribillo con que cuenta tanto el idilio de Teócrito como el de Virgilio —éste probablemente a imitación del anterior⁶, y que luego imitará Garcilaso en su égloga I— no aparece, de ninguna manera, en Quevedo⁷.

La ordenación, pues, de los distintos motivos conjugados en la silva quevediana no sigue ningún criterio, más bien se abandona a la libre locución del pastor que organiza la ceremonia sin aparente preparación previa; el tono improvisatorio parece dominar, claramente, el discurso. Sólo la temporalización del poema parece dar coherencia al conjunto, ya que invirtiendo la convención que encierra la égloga en el espacio de un día, las ofrendas transcurren durante la noche, imitando, de este modo, la ambientación nocturna presente tanto en Teócrito como en Virgilio.

Los aspectos estructurales son, como hemos visto, en general, despreciados por Quevedo, quien se somete, sin embargo, a cuestiones de detalle relacionadas con los diversos pasos del ceremonial nigromántico. Los elementos comunes proceden, evidentemente, de la sucesiva imitación del idilio teocritiano; así la harina de cebada (*ptisana*) que sirve como ingrediente para su consunción en el ara se recoge en el verso de Virgilio «*sparge molam et fragilis incende bitumine laurus*» y se amplifica, con el añadido del toro blanco, procedente con toda probabilidad de otro ritual de conjuros⁸, en el sexteto quevediano:

Recibe, pues, no sea mi ruego vano,
honra del mar, al claro sol vecina,
este farro, este humilde don villano,
y nadando en la leche, blanca harina;
recibe el alma de este toro blanco,
que, a su pesar, del corazón arranco. (67-72)⁹

⁶ El citado exegeta moderno de las *Bucólicas* considera, aunque presente ya en el idilio de Teócrito, un «*raffinement nouveau*» el empleo virgiliano del estribillo.

⁷ Puede interpretarse la repetición en las dos últimas estrofas de la frase «Vámonos, Galafrón, a nuestra aldea» (163) y «Vámonos a la aldea» (173) como una reminiscencia del estribillo común a Teócrito y Virgilio.

⁸ Recuérdese al respecto la serie de sonetos morales, basados en las *Saturae* de Juvenal, donde se denuncia la sacrílega petición a los dioses por medio de la ofrenda de vísceras de animales, preferentemente toros.

⁹ Llama la atención el término empleado por Quevedo, «farro», para sustituir el vocablo virgiliano: en la traducción de fray Luis de León de las *Bucólicas* de Virgilio la elección es exactamente la misma: ¿pudo Quevedo traer su solución del texto frayluisiano? En las *Flores de poetas ilustres de 1605* figuran ya las traducciones de fray Luis del original de Virgilio.

Más clara es, en esta comparación de los textos, la utilización del numeral tres como mecanismo de la ceremonia: entre Virgilio y Quevedo aparece en este aspecto una mayor relación, porque en ambos la mención del número va acompañada por el empleo de verbos muy similares; «Por tres veces una libación te dedico, Señora, por tres veces esta fórmula pronuncio», invoca la maga de Teócrito; en Virgilio se aduce además la explicación de la elección del número: «*Terna tibi haec primum triplici diuersa colores / licia circumdo, terque haec altaria circum / effigiem duco: numero deus impare gaudet*» (73-75). Quevedo imita literalmente los versos de Virgilio, amplificándolos y encerrándolos en una estrofa de estructura muy simétrica: 2 versos para cada alusión al número tres.

Al mismo tiempo, en su imitación Quevedo precisa los detalles, sobre todo en lo que atañe a la concreción de los *triplici colores* del original, transformados en el «jasmín y rosa» del principio del sexteto, además de mencionar la verbena en esta estrofa, ya aparecida anteriormente en el verso 31, que remite en la composición virgiliana a los versos iniciales del parlamento de Alphisibeus: «*Effer aquam et molli cinge haec altaria uitta / uerbenasque adole pinguis et muscula tura*».

Con tres coronas de jasmín y rosa
tus aras, santo simulacro, adorno,
y tres veces, con mano licenciosa,
cerco tu templo de verbena en torno;
tres veces con afecto y celo pío
a tus narices humo sacro envío.

Las tres composiciones presentan en común algunos detalles, como vemos, pero Quevedo asume de forma particular algunas soluciones de Teócrito y sobre todo, de Virgilio, de quien explícitamente traduce la mayor parte de las fases de la ceremonia, como veremos más adelante.

Del idilio de Teócrito Quevedo toma, además del título —*Farmaceutria*—, dos pasajes concretos para juntarlos en estrofas contiguas: su comienzo, casi al pie de la letra: «¿Dónde están mis ramos de laurel? Traéme los Tétilis», trasladado a los versos 25-26 del poema quevediano: «Traéme de aquellos mirtos verdes ramas, / arranca a Dafne sin piedad los brazos»; y la súplica de la maga teocritiana —imitada, aunque con otra formulación, por Virgilio—, que aparece en la siguiente estrofa de la composición de Quevedo:

Delfis me ha lastimado. Y yo por causa de Delfis quemo el laurel. Que, lo mismo que éste crepita abrasándose y tan presto prendió y ni cenizas vimos de él, así se consuma en la llama la carne de Delfis. [...] Tal como yo derrito esta cera con ayuda de la diosa, así se derrita de pasión al momento Delfis el mindio.

Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit
uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore.

Así como en el fuego esta verbena,

y esta raíz, donde escupió la luna,
 por resistirse al duro fuego suena,
 vencida del calor sin fuerza alguna,
 ansí se queje ardiendo mi señora,
 hasta que adore al triste que la adora.

Si bien los versos de Teócrito —como los de Virgilio, aunque con otra disposición— hablan de un fuego real, los de Quevedo conjugan la circunstancia concreta de la pira ritual con el evidente sentido metafórico con que se presenta en la tradición petrarquista el fuego vinculado a la pasión amorosa.

La imitación directa de Virgilio es más evidente, aunque perdura una inclinación de Quevedo por distribuir los materiales de otra manera. Los pasos del ritual parecen más marcados, en su gradación, en el canto de la maga virgiliana que en el pastor de Quevedo. Así, el verso «*carmina uel caelo possunt deducere lunam*» (69) aparece reformulado en los versos 115-116 de Quevedo: «Quiero con ésta derribar del cielo, / entre espumas nevadas, a la luna». Siguiendo el texto de Virgilio, los versos siguientes, ya citados —«*Terna tibi haec...*» (73-75)— son recogidos, como hemos visto anteriormente, en un pasaje previo: en los versos 43-48. De la misma manera, los versos 80-81, que continúan el discurso de la maga virgiliana con la comparación del fuego de la pira con el amor de Daphnis, se reproducen en la ya citada estrofa de Quevedo, relacionada estrechamente con el original de Teócrito: «Así como en el fuego esta verbena...» (31-36), también precedente a los anteriores. La subsiguiente mención de la harina, también señalada más arriba, ocupa los versos 82-83 del discurso de Virgilio y los 67-72 de la composición quevediana. Más adelante, en los versos 91-93, Virgilio alude a los despojos del fuego como Quevedo lo hará en los versos 37-42:

Has olim exuuias mihi perfidus ille reliquit,
 pignora cara sui; quae nunc ego limine in ipso,
 terra, tibi mando: debent pignora Daphnim.

Y ansí como derramo al fresco viento
 estas cenizas pálidas y frías,
 y ansí se esparza luego mi tormento,
 ansí las penas y las ansías más;
 y del modo que inclino a mí esta oliva,
 ansí se incline a mí mi fugitiva.¹⁰

Los versos de Virgilio «*Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena*» (95) y «*Fer cineres, Amarylli, foras, riuoque fluenti / transque caput iace, nec respexeris. His ego Daphnim / adgrediar; nihil ille deos, nil carmina curat*» (101-103) son taraceados y convertidos en una única estrofa por Quevedo:

¹⁰ «Esta oliva» bien puede ser eco del verso 16 de la misma bucólica: «*incumbens tereti Damon sic coepit olivae*».

Toma, pues, Galafrón, estas guirnaldas
de adelfa y valerianas olorosas,
y, vueltas al arroyo las espaldas,
dáselas a las aguas presurosas.
No vuelvas a mirarlas; mira, amigo,
que estorbarás los versos que las digo.

En este caso la fidelidad al texto de Virgilio es absoluta y su proximidad a un ejercicio de traducción parece muy notable.

La aparición final de un buen presagio que abre la esperanza del poeta-amante (sea maga o pastor) de ser correspondido concluye tanto en Virgilio como en Quevedo la composición, aunque empleando distinto augurio: en Virgilio una espontánea llamada entre el fuego casi extinto «*aspice: corripuit tremulis altaria flammis / sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit*» (105-106) y en Quevedo el vuelo significativo de las aves: «Mas visto he, Galafrón, una paloma, / cierta señal que Citea ayuda; / a la derecha mano el vuelo toma» (157-159). Los finales conclusivos de ambos poetas difieren un tanto: mientras Virgilio acaba con una pregunta retórica de alcance general —«*an qui amant ipsi somnia fingunt?*»—, Quevedo, como señalé más arriba, lo termina con la llegada del día, justo al revés de lo que ocurre, por ejemplo, en las églogas garcilasianas.

Lo llamativo del conjunto es la arbitrariedad de Quevedo para recomponer un poema a base de colocar con distinto orden los diversos motivos proporcionados por la bucólica VIII. Véase en este esquema la reordenación efectuada por Quevedo a partir del marcado planteamiento de Virgilio:

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Carmina uel caelo...</i> (69) | Quiero con ésta derribar del cielo (115-120) |
| 2. <i>Terna tibi haec primum...</i> (73) | Con tres coronas de jazmín y de rosa (43-48) |
| 3. <i>Limus ut hic durescit...</i> (80-81) | Así como en el fuego esta verbena (31-36) |
| 4. <i>Sparge molam...</i> (82-83) | Recibe, pues, no sea mi ruego vano (67-72) |
| 5. <i>Has olim exuuias...</i> (91-93) | Y ansí como derramo al fresco viento (37-42) |
| 6. <i>Has herbas atque...</i> (95) | |
| <i>Fer cineres, Amarylii...</i> (101-103) | Toma, pues, Galafrón estas guirnaldas (97-102) |
| 7. <i>Aspice: corripuit...</i> (105-106) | Mas visto he, Galafrón, una paloma (157-159) |

La originalidad de Quevedo, frente a estas similitudes, se aprecia no sólo en el distanciamiento con respecto al marco estructural de los discursos de Teócrito y de Virgilio o en esta reordenación de los materiales concretos procedentes de estos autores, sino en la incorporación de elementos nuevos, provenientes de diversos órdenes literarios. Conviene destacar en la presentación del ritual nigromántico que el poeta realiza a Hécate, con figuraciones de los infiernos, el influjo notable de Propercio, sobre todo, de su elegía II, 28, que sirve de base evidente para ciertos pasajes muy señalados:

Deficiunt magico torti sub carmine rhombi,
et acet exstincto laurus adusta foco;
et iam Luna megat totiens descendere caelo,

nigraque funestum concinit omen avis (35-38)

Yo en tanto, por hacer que me responda
Hécate, sorda siempre a mis gemidos,
quiero traer el rombo a la redonda:
varios lazos en él tengo tejidos;
y con flores de abrojo, yerba fuerte,
me quiero hurtar yo mismo de la muerte.

Quiero con ésta derribar del cielo,
entre espumas nevadas, a la luna. (109-116)

Ya hemos visto las influencias de Virgilio en este pasaje quevediano, pero el engarce tan inmediato entre la presencia del rombo y la pretensión de derribar la luna debe proceder, sin duda alguna, del texto de Propercio, poeta, por otra parte, inclinado a este perspectivismo nocturnal, tan querido por Quevedo¹¹.

La descripción del mundo espectral recurre a la mitología clásica, sin que pueda determinar el origen de todos los detalles. La lectura de Petronio y de Propercio, como hemos visto, los pasajes de la *Eneida* que se refieren a este mundo del averno, con el ya tópico motivo del *descensus ad infernos* o las mismas fuentes que le sirvieron a Quevedo para construir los infiernos de los *Sueños* proporcionan los submotivos que componen ese universo ultraterreno: el recado al oído de los muertos, las alusiones a las Furias, los sacrificios humanos o los diferentes escrutinios del destino. Quevedo los añade como amplificación de mayor intensidad y vigor a la ceremonia que de Virgilio, principalmente, y de Teócrito había imitado.

Algo similar puede afirmarse al respecto de ciertos motivos como el de la tórtola —antiguo tópico de la casta fidelidad presente en la poesía culta (Plinio, Ovidio, Marcial)¹², en la emblemática o en la poesía popular, como puede hallarse en el célebre romance «Fontefrida, fontefrida»— o el de la vid abrazada al olmo, cuyo entrelazamiento es símbolo de indisolubilidad del amor, estudiados ambos con detenimiento por Aurora Egido¹³. El arranque del poema, con la exaltación de la primavera y del paisaje, es un comienzo característico del género eglógico, si bien la poesía trovadoresca, por ejemplo, tampoco rehúye, en los arranques de sus composiciones, de una arrebatada visión del esplendor primaveral.

Como vemos, con la síntesis realizada por Quevedo con otros orbes literarios, parece clara la relación de este poema con los idilios de Teócrito y, sobre todo, con las églogas de Virgilio y parece, así mismo, evidente la naturaleza bucólica de la composición quevediana; probablemente el hecho de que eligiera una composición alejada, por su

¹¹ No debemos olvidar, por supuesto, la referencia proporcionada por González de Salas sobre la influencia de Petronio en esta representación mágica, en concreto el pasaje 134,9 del *Satyricon*.

¹² En la bucólica I del propio Virgilio aparece el mismo motivo: «*nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo*» (58).

¹³ Egido, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte"», *Academia Literaria Renacentista, I. Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

argumento un tanto singular, del habitual planteamiento del pastor que mientras cuida su ganado desgrana su lamento amoroso, no permitió ver el carácter de égloga que, tal vez, Quevedo creía ver en la composición. Su distribución en el conjunto de silvas contribuye a reafirmar esta posibilidad.

La composición «¡Qué de robos han visto del invierno» es una de las que constituyen, desde el manuscrito napolitano XIVE46, descrito y transcrito por Henry Ettinghausen, hasta su plasmación impresa en la musa octava Calfope de *Las tres musas*, el conjunto de silvas que muy probablemente Quevedo, desde muy temprano, pergeñó, teniendo en cuenta el modelo estaciano, tal y como se insinúa en la ya famosa epístola «Al Doctor Gregorio de Angulo» de Lope de Vega: «Veréys otro Francisco que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas, donde ya vencerle prueba». La influencia de Virgilio y de Teócrito y, en definitiva, de lo pastoril parece desviarse, en un principio, del molde de las *Silvae* de Estacio. Si tenemos en cuenta que la musa séptima, Euterpe, está dedicada a la poesía pastoril, menos entendemos su inclusión en el conjunto de silvas. Si además añadimos que tampoco es una silva métrica, su pertenencia al grupo de silvas escapa a cualquier explicación. Ahora bien, si tomamos en consideración el hecho de que ya en las silvas de Estacio se permite la cabida de una égloga (la III, 5) y de que en la poesía neolatina de *silvae*, a imitación un tanto libre del modelo estaciano, se tiende en algunos casos a la incorporación de églogas (como Janus Secundus o Hugo Grotius con un «*idyllium nauticum*», una égloga marina)¹⁴, no es, pues, de extrañar que la contextualización de «¡Qué de robos han visto del invierno» esté plenamente justificada.

De este modo, no es inadecuado afirmar que estamos ante una clara imitación de los idilios teocritianos y de las *Bucólicas* de Virgilio y, por tanto, ante una égloga en sentido estricto, cuya otra razón de ser, además de la de este vínculo con los autores mencionados, consiste en estar incluida y pertenecer a un grupo de poemas que, como en el modelo primigenio de Estacio, aunque con los añadidos propios de la época que le tocó vivir a Quevedo, corresponden a distintos subgéneros conocidos del XVII (*epicedia*, epigramas, himnos, *encomia*, *descriptiones*, entre otros)¹⁵. «¡Qué de robos han visto del invierno», como égloga¹⁶, contribuye a reforzar la tesis de que el modelo estaciano de las silvas está operando en Quevedo no como referencia particular para cada composición sino como marco general que las relaciona y les confiere una apariencia estructurada.

¹⁴ Alcina Rovira, J., «Notas sobre la silva neolatina» en Grupo P.A.S.O., *La silva, op. cit.*, pp. 134-135.

¹⁵ Respectivamente, «Deja l'alma y los ojos» (Bleuca, 278), «¿Qué tienes que contar, reloj molesto» (B139), «A vosotras estrellas» (B401), «Esclarecidas señas da Fortuna» (B236), «Este de los demás sitios Narciso» (B202) pueden servir como ejemplos de estos tipos (subgéneros) de poesía.

¹⁶ Al lado de estos argumentos conviene aducir el caso del poema titulado «Égloga segunda y primera canción» de Luis Carrillo y Sotomayor, impreso en 1613, en el que la influencia determinada de la bucólica VIII de Virgilio actúa de modo decisivo para la consideración final de égloga: Rosa Navarro, editora de sus obras, así lo señala: «la imitación de Virgilio conlleva el canto en boca de dos personajes y el nombre de égloga» (Navarro Durán, R., ed., Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Castalia, 1990, p. 229). ¿No podría ocurrir lo mismo en el caso de Quevedo cuya imitación es, quizá, más fiel?