

en torno a Erasmo y Maquiavelo. Las consideraciones en torno a la enseñanza del príncipe gobernante ya aparecen en la era pre-cristiana. Sin embargo, el rescate de esta temática provocó una nueva ola de auto reconocimiento, así como una renovación de las ideas e ideales tanto del individuo —sobre todo el escritor— como del grupo de intelectuales que apoyaron dicha actitud. Roncero lo considera todo esto en su estudio de la obra, indagando en la impresionante y cautivante intertextualidad en la obra, la cuál resulta una ardua tarea, por mucho que uno tenga un amplio conocimiento y bagaje cultural. La dificultad de la investigación de las menciones intertextuales implícitas y explícitas en las inacabables referencias de Quevedo no se limita a la cantidad de las obras estudiadas por el autor madrileño, sino que se extiende también a la accesibilidad de todas sus fuentes hoy en día. Por ello, Roncero, el director del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) merece una alta consideración, tanto por su laborioso y minucioso trabajo a la hora de encontrar las fuentes citadas, como por la amplia gama de fuentes propuestas para las referencias intertextuales (desde judíos como Isaac Abrabanel, Shelomoh ibn Verga; cronistas como Obispo de Tuy o Florián de Ocampo y escritores de otras nacionalidades como el francés Jacques de Drosay). Así que no nos queda sino emprender este viaje en el mundo humanista áureo que nos ofrece Quevedo con su obra histórica «fidedigna y verdadera» como reivindicaba el mismo, descifrándola mediante una edición enriquecedora.

Shai COHEN
Universidad de Navarra

Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, 272 pp. (ISBN: 978-84-9940-424-0)

Tras varios años dedicados a examinar la obra quevediana, Rodrigo Cacho Casal presenta las páginas de su nuevo libro como «una despedida y un desahogo». Puede que se trate, pues, del último eslabón en la trayectoria quevedista del autor, algo que no dejarán de lamentar quienes hayan podido apreciar la relevancia de sus aportaciones y la fecundidad del diálogo que entabla con la crítica.

Con este libro quiso «ofrecer una lectura de cuatro silvas que [...] profundizara en su estructura, estilo e ideología, conectando estas composiciones con la trayectoria poética de Quevedo». Pero, además, se trataba también de «definir los mecanismos literarios e intelectuales que sustentan la nueva estética barroca», mecanismos cuyo estudio recibe la influencia de la obra de Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. Estos objetivos se logran en las dos partes que constituyen el libro. La primera versa sobre el conceptismo y el lenguaje (capítulo 1) y sobre la

trayectoria poética de Quevedo (capítulo 2), cuyas silvas permiten ver «*in fieri* el proceso de cambio que lleva del Renacimiento al Barroco». En la segunda parte, que consta de cuatro capítulos, el autor examina cuatro silvas a partir de «los parámetros de lectura que [le] proporciona el conceptismo», con vistas a «situar a Quevedo en su contexto europeo contemporáneo» (p. 17). La introducción plantea ya de entrada cuestiones que rebasan los límites del quevedismo y anuncia un estudio de la estética barroca. De hecho, en el espacio de un libro relativamente breve, Rodrigo Cacho ofrece mucho más que un análisis de la poesía quevediana. La primera parte, titulada «Quevedo y la modernidad poética», se abre con un capítulo que examina la relación entre conceptismo y modernidad. Se trata de un verdadero ensayo que permite entender mejor la modernidad del Barroco y cómo el conceptismo supone una renovación literaria provocada por el cambio de paradigma epistemológico que ocurre a partir de mediados del siglo xvi. Dicho ensayo es muy denso y profundo, como requerían la erudición y la complejidad de la materia tratada. Sin embargo, nunca deja de ser amena la lectura, servida por las dotes expositivas de un autor que sabe introducir citas cuando son oportunas y aclaraciones cuando son necesarias.

La modernidad, explica Cacho, está vinculada con las nociones de rapidez, de velocidad, nociones que se encuentran en el meollo del conceptismo y de su alabanza de la concisión. El conceptismo supone la condensación de ideas, la acumulación de correlaciones. Dos figuraciones distintas permiten plasmar los mecanismos que entran en la formación del concepto: una triangular, debida al jesuita Sarbiewski, y otra esférica, inspirada por Gracián (dos estampas vienen a apoyar la explicación, pp. 29 y 31). La materia *acuti* o tema tratado se encuentra en la base del triángulo isósceles de Sarbiewski, mientras que Gracián hace de dicha materia, o sujeto de la agudeza, el centro de un círculo cuyos radios llevan a un adjunto. El concepto nace de la relación ingeniosa establecida entre sujeto y adjunto, y cada adjunto puede a su vez ser centro de otro círculo. El lector o el receptor del texto conceptista se enfrenta con una cadena de asociaciones ingeniosas relacionadas con el sujeto pero en las cuales los adjuntos también pueden relacionarse entre sí, por muy dispares que sean. El conceptismo obliga a percibir en un mismo movimiento intelectual objetos artificialmente unidos, a «desplazarse con rapidez entre contrarios y adjuntos dispares, ocultando de este modo y hasta cuestionando la asimilación lineal del conocimiento» (p. 31). Cacho ilustra estas ideas analizando el primer cuarteto del soneto quevediano «Mujer puntiaguda con enaguas» (ver también la conclusión de su análisis del poema 748, p. 56).

Ahora bien, esta esfera-concepto permite analizar el cambio de paradigma epistemológico que marca el paso del Renacimiento al Barroco. El Renacimiento cree en la posibilidad de comprender el universo, de alcanzar verdades superiores gracias a un razonamiento analógico. El hombre debe interpretar la creación divina a partir de las analogías

existentes entre el microcosmos y el macrocosmos. Por eso es fundamental estudiar la creación divina recurriendo a todos los campos de la ciencia. Para conseguir este conocimiento, el hombre puede contar con la herramienta del lenguaje, pues ese no es arbitrario y existe una relación estrecha entre palabras y cosas. Estos postulados se resquebrajan a partir de mediados del siglo xvi, cuando empieza a imponerse otro paradigma intelectual. Tales cambios se traslucen en las obras posteriores de Gracián o Quevedo. Para ellos, «hay una distancia insalvable entre el microcosmos y el macrocosmos. Los vínculos que los unen son innegables, pero la confianza renacentista en la capacidad del hombre de descubrirlos y estudiarlos empieza a vacilar» (p. 40). De ahí que Cacho considere que la esfera-concepto de Gracián no pueda interpretarse como una «versión analógica del mundo o del hombre». Las correspondencias establecidas no rebasan el dominio lingüístico, no son una imagen de unas correspondencias superiores.

Entre el Renacimiento y el Barroco, la concepción del lenguaje se modifica a favor de la arbitrariedad del signo lingüístico, algo que ilustra Cacho con ejemplos sacados de Huarte de San Juan, Francis Bacon y Descartes. Por otra parte, la difusión del escepticismo contribuye a sembrar dudas sobre el lenguaje, percibido como herramienta imperfecta, y sobre los autores antiguos. De ahí la validez hermenéutica de la duda, que permite a cada uno enfrentarse libremente al saber. Estos fuertes cambios también acarrearán un sentimiento de angustia ante el vacío dejado por todo aquello que venía a ponerse en tela de juicio. Estas angustias y este escepticismo se plasman en el arte y la literatura, pero Cacho recalca oportunamente la «indudable faceta positiva y creativa» de tantas evocaciones macabras, en tanto en cuanto la aptitud de convertir la muerte en objeto de reflexión es distintiva del ser humano y le permite, además, «estimular la reflexión interior y promover la autoconciencia» (p. 45). Por otra parte, en un contexto que progresivamente separa teología y ciencia, la inteligencia humana parece insuficiente para alcanzar las verdades divinas. El hombre no puede pretender alcanzar con la mente una comprensión total del universo, basada en lo que se ve, pero puede crear sus propios mundos, gracias al arte y al ingenio. Las palabras se separan cada vez más de las cosas, y la esfera del ingenio constituye un mundo autónomo que vale de por sí por el deleite intelectual que proporciona.

A la «generación de agudezas» dedica el autor las últimas páginas del primer capítulo, retomando las teorías lingüísticas de Saussure. Las metáforas, las dilogías alteran las relaciones entre significante y significado, jugando con las convenciones de la lengua. Pero el conceptismo supone más que dicha alteración porque descansa en una concentración semántica extrema: «El conceptismo reduce radicalmente el espacio y los tiempos habituales de esa *mutabilité* lingüística a través de la velocidad del ingenio» (p. 53). El inteligente análisis de fragmentos de dos poemas

de Quevedo (*PQ*, núm. 755 y 748), así como las líneas dedicadas a los «procesos asociativos» de Freud refrendan la demostración del autor.

La conclusión es breve y brillante. Cacho recuerda que, para los autores conceptistas, la agudeza permite renovar una literatura que había alcanzado cimas insuperables en el Renacimiento. El autor debe elegir entre los temas y las ideas ya enunciados en el pasado y renovarlos. Esta renovación pasa por la creación de un idioma poético propio de cada uno de los grandes autores y marcado por el conceptismo, que permite a cada uno desarrollar un mundo verbal personal. Las silvas de Quevedo ilustran esta renovación ingeniosa de la tradición.

Con el segundo capítulo Rodrigo Cacho examina la trayectoria poética de Quevedo, una de cuyas cumbres son las silvas. El autor centra una parte de su estudio en los 18 poemas quevedianos de la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605). Diez de estas composiciones son burlescas y revelan la voluntad de entablar un «diálogo a distancia» con Góngora, gran maestro de las burlas del tiempo, pero también con Baltasar del Alcázar y Marcial. Cacho subraya que dentro de las diez composiciones burlescas, dos poemas son encomios paradójicos que muestran la influencia que también recibió de Italia. Con estos 18 poemas el lector puede vislumbrar ya algunas de las distintas facetas de su poesía posterior. Cacho afirma acertadamente que, «en cierta medida, la colección quevediana de *Flores de Parnaso* resulta casi una anticipación a escala de lo que será el *Parnaso español* de 1648» (p. 67). Tras evocar la difusión de los poemas quevedianos, cómo circulan y son imitados, el autor orienta su estudio hacia la gran colección poética que fue el *Parnaso español* publicado en 1648. Ya en 1632, Montalbán evocaba en su *Para todos* la existencia de lo que Cacho llama «un primer borrador de lo que será luego *El Parnaso español*» (p. 71). La disposición de los poemas, de carácter temático, como ya se daba en Italia, muestra que Quevedo quiso competir con otros vates fuera de España, y no sólo con los poetas hispanos, quienes prefirieron la organización métrica.

El segundo apartado de este capítulo estudia la trayectoria quevediana centrándose en sus silvas, concebidas para ser reunidas en «conjuntos unitarios» (p. 75), como lo habían sido las 32 de Estacio. Estas silvas no constituyen una unidad fija sino en movimiento, que evoluciona en el tiempo, hasta desembocar en las *Tres musas últimas castellanas*, publicadas en 1670 por Aldrete. La existencia de un grupo inicial de poemas puede apreciarse en tres manuscritos anteriores: las *Flores de poetas ilustres* de 1611, un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Pública de Évora, y otro de la Biblioteca Nazionale de Nápoles. El autor compara los *corpus* allí reunidos, subrayando cómo se repiten varios poemas de un manuscrito a otro y la importancia de los modelos clásicos y de Estacio en los textos que se reiteran. Existía, pues, un grupo inicial de silvas, escritas entre 1603 y 1611, que Quevedo corrigió y amplió con el tiempo, como puede apreciarse en los manuscritos y en

la versión publicada por Aldrete. Cacho proporciona interesantes datos que procuran afinar la datación de los textos y determinar la recepción de las silvas (ver sus comentarios sobre la epístola *Al doctor Gregorio de Angulo*, de Lope, p. 80).

El último y más breve apartado del capítulo examina, en forma de conclusión, las silvas en tanto «nuevo género antiguo». La palabra silva podía designar una forma métrica innovadora o un género literario de cuyas variantes una se remontaba a Estacio, lo cual «hace de la silva española un cauce híbrido desde sus comienzos». Para Estacio y Poliziano, las silvas son composiciones que permiten al poeta ejercitarse, perfeccionar su arte mezclando libremente sus varios conocimientos en una especie de «collage intertextual». Algo perfecto, pues, para un autor que quisiera crear un poema barroco mezclando la tradición clásica con las aportaciones renacentistas. A ello se dedicaba Quevedo desde los primeros años del seiscientos cuando empezaron a circular las *Soledades* de Góngora. Rodrigo Cacho emite la hipótesis de que la intrusión de la silva gongorina en lo que Quevedo pudo considerar como su terreno de innovación explique «en parte su animadversión por las *Soledades*». También podría explicarse así una nota que escribió en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, en la cual hace constar que él fue el primero en introducir la silva en España (p. 86). Cacho concluye esta primera parte observando que las silvas de Quevedo no fueron —como en el caso de Góngora—, la culminación de una trayectoria artística sino más bien un proyecto en el cual el poeta no dejó de trabajar a lo largo de su vida, creando su propia voz de autor y contribuyendo a «delinear la poética de la modernidad que se construyó en el siglo xvii».

La segunda parte del libro («Una poética de la modernidad: las silvas y la tradición europea») se abre con un capítulo dedicado a la silva «El pincel», que Rodrigo Cacho estudia comparándola con los poemas antiguos y renacentistas que la inspiraron («la silva nace sobre todo como una reescritura de *Le pinceau* de Rémy Belleau (1528-1577), poeta de la Pléiade, que es a su vez una amplificación de la oda xxviii de las *Anacreónticas*, vertidas al francés por Belleau en sus *Odes d'Anacreon* (1556)», p. 91). Además del examen de las fuentes que inspiraron a Quevedo, el capítulo también brinda al lector una contextualización que permite situar la silva «El pincel» con respecto a las teorías sobre la pintura y su capacidad para anular las distancias espaciales y temporales. La pintura imita la realidad pero esta imitación supone una reinvención a partir de una percepción personal del mundo. De ahí que el retrato no goce de tanto prestigio como otras formas pictóricas, ya que «se consideraba que producía la mera copia de un individuo, en la que los *concetti* del artista o sus conocimientos matemáticos ocupaban un plano de menor importancia». Quevedo, en su silva, dista de compartir tales prejuicios sobre los retratos, «apuntando la idea de que también en ellos opera la creatividad del pintor» (p. 102).

En la última versión de la silva «El pincel», Quevedo sustituyó a Antonio Ricci y Juan Pantoja de la Cruz por Velázquez. Cacho ve en esta sustitución «una indudable declaración de modernidad», con un pintor cuya técnica de las manchas distantes se asocia con la *maniera* veneciana y Ticiano, pero debe entenderse teniendo en cuenta también la agudeza barroca. La técnica de manchas distantes o borrones consiste en aplicar la pintura en el lienzo de tal manera que la obra representada se vea mejor de lejos. Algo que fue debatido en la época, como explica el autor evocando las disputas sobre la preponderancia del dibujo o del color. Las alabanzas recibidas por Ticiano y Velázquez en la silva ilustran el valor que, para la mente barroca, tiene su técnica: las manchas distantes obligan al receptor a participar activamente en la creación de la obra, evaluando la distancia adecuada para percibir lo representado. Algo afín a los mecanismos intelectuales que entran en la recepción del texto ingenioso: «el arte conceptista, visual y verbal, nace de la velocidad ingeniosa, pero requiere tiempo y un esfuerzo intelectual importante por parte del receptor, que tiene que dar un paso atrás y reflexionar sobre lo que acaba de percibir» (p. 112). En una versión de la silva, publicada también en las *Tres musas*, Quevedo cita a otros artistas cuyo estilo Cacho califica de conceptista: Morante, Villafañe y Pacheco. Tras explicar y justificar tal aserto, el autor concluye que «parece clara su intención [se refiere a Quevedo] a lo largo de los años de profundizar en el análisis de la modernidad pictórica española» (p. 118).

El análisis de la silva termina con un apartado titulado «Dios pintor y el pequeño ingenio del hombre». Tras evocar el fundamental papel otorgado a las imágenes en la difusión de la religión, Cacho comenta unos versos de la silva en los cuales Quevedo alaba la capacidad de la pintura para alentar las tres virtudes teologales. Sobre todo, este apartado versa sobre el estatuto del pintor con respecto a la obra creada y al creador por antonomasia, Dios. El pintor, imitando la naturaleza —obra realizada por Dios— «se dedica en realidad a hacer copias del lienzo divino y, por ende, del mismo Dios». Pero estas copias las inspira Dios, siendo el pincel «un intermediario de su grandeza». Semejante concepción de la imitación evoluciona en el siglo xvii, cuando se llega a considerar que «si bien es cierto que la pintura es un don de Dios, al hombre le ha sido concedida la capacidad de usar el arte de forma autónoma, creando sus propios *concetti*» (p. 125). Por ese ingenio el hombre puede, con pluma o pincel, «comprim[ir] un cosmos significativo en una agudeza o un lienzo», idea que inspira a Rodrigo Cacho unos brillantes comentarios sobre los últimos versos de la silva.

Si la silva al pincel consagra el poder creador del ingenio humano, que logra conservar lo percedero, la silva contra la artillería descansa en el postulado de que el ingenio también puede provocar el caos y la destrucción creando armas sofisticadas. Rodrigo Cacho dedica el capítulo titulado «la artillería o el progreso descaminado» a un poema en el cual Quevedo «se propone el doble objetivo de llevar el ingenio

humano a las mismas alturas de sofisticación, pero, a su vez, de emplearlo para contrarrestar los efectos devastadores de la artillería con la fuerza de la poesía» (p. 133). Como recuerda Cacho, hubo autores para defender las armas de fuego, símbolo de progreso y de la modernidad tecnológica. Sin embargo, cuando Quevedo escribe su silva «Excecración contra el inventor de la artillería» existe ya una tradición de textos dedicados a la invectiva contra las armas de fuego, siendo el de Ariosto uno de los más famosos.

Cacho examina los textos que intervinieron en la elaboración de la silva. El poema quevediano no se limita al motivo ariostesco sino que dialoga con textos que condenan determinadas invenciones. Un eslabón esencial de esta cadena de textos es la oda 1, 3, de Horacio, contra la invención de la navegación y la soberbia que supone rebasar los límites impuestos al hombre. Otra mediación fundamental es la del poema *Il ferro* de Marino, en el cual se lee una condena del descubridor del hierro, que sirvió para fabricar armas que provocaron incontables muertes. Rodrigo Cacho examina también la influencia del mito de Prometeo. En este amplio panorama de textos y temas convocados por la silva quevediana, el poeta encuentra elementos que dialogan entre sí, como la soberbia común a aquellos inventores culpables de haber usado su inteligencia en contra de la humanidad o de los dioses. La artillería supone un acto de creación devastador. «La artillería, a diferencia del pincel, es un artilugio que se agota en sí mismo y no es capaz de producir nuevas asociaciones y conceptos. La mente humana se apaga, se consume con el fuego y pasa a ser esclava de su propio invento. Frente a este monólogo tecnológico, destaca nuevamente la capacidad de la literatura para trazar líneas de ponderación entre sujetos distantes, que van de Horacio a Marino» (p. 143). La argumentación de Cacho es sólida, matizada, y descansa en una precisa lectura de los textos, de los cuales examina los puntos de contacto sin descartar por ello el estudio de lo que los distingue.

El capítulo se cierra con una reflexión sobre la noción de excecración y las implicaciones morales del poema. Cacho afirma que la silva no sólo censura al inventor de la artillería sino que lo maldice en tanto en cuanto intentó imitar a Dios controlando el fuego y los rayos. Por otra parte, «su sed de progreso se basa en un olvido de la historia» (p. 148) ya que abundan los ejemplos de ciudades destruidas por el fuego, tema tratado en otra silva con la cual Quevedo crea un diálogo. El diálogo se entabla también con Ariosto, con una libertad estudiada por Rodrigo Cacho. Es de sumo interés, por ejemplo, la reflexión sobre la importancia concedida al sentido de la vista en el poema quevediano, cuando Ariosto recalca en los efectos acústicos de las armas de fuego. «Los ojos, que engendraban nuevos mundos artísticos en la silva sobre la pintura y se deleitaban en su contemplación, se han convertido aquí en máquinas destructivas, que ya no ven sino que solo saben apuntar a un blanco» (p. 153). Otra diferencia que conviene recalcar concierne la «procedencia diabólica de

la artillería», mucho más presente en el Furioso. Para Quevedo, en última instancia, el hombre es responsable del uso descaminado que hace de su ingenio, lo cual confiere al poema una carga moralizante mayor. Las últimas páginas recorren otras obras de Quevedo en las cuales aparece el motivo de las armas de fuego (ver, en particular, lo que escribe Cacho sobre *Providencia de Dios*, pp. 156-158).

A «La poesía entre las estrellas» está dedicado el tercer capítulo, con un estudio de la silva «Himno a las estrellas», en la cual Rodrigo Cacho encuentra «un puente artístico entre los dos extremos literarios de la antigüedad y la modernidad» (p. 170). En efecto, entre las fuentes del poeta figuran dos estrellas mayores de su tiempo, Marino y Góngora, pero también Orfeo, con cuyos himnos volvemos a los orígenes de la poesía. Quevedo se inspira en Marino, en particular con los apodosos usados para calificar las estrellas, renovando de este modo la adjetivación clásica consignada por Ravisius Textor. En cambio, a diferencia de Marino, Quevedo conserva la petición final, «retomando la tradición representada por los Himnos órficos y sus imitaciones renacentistas» (p. 164). Por otra parte, la impronta gongorina también se evidencia en la silva quevediana, que muestra la admiración del joven poeta por el autor del *Polifemo* y las *Soledades* (p. 169). Cacho examina esta cuestión con diversos enunciados que pueden ilustrar esta admiración, indicando además que el registro del himno, más bien elevado y adornado a veces con imágenes bélicas (ver la segunda estrofa), «no solo reduce la distancia entre silva e himno, sino sobre todo entre el género lírico y el épico», fusión de géneros propia de los poemas cultos de Góngora.

Quevedo, en su silva, insiste en el poder que tienen las estrellas de influir en el destino de los hombres. Esta creencia la documenta Rodrigo Cacho volviendo a las teorías neoplatónicas y a los *Hymni naturales* de Michele Marullo, con interesantes referencias también a la obra de Ronsard. Recuerda que en el *Timeo*, Platón afirma que «el demiurgo creó las almas y colocó cada una de estas en una estrella». Luego se encarnaron y habitaron la tierra. Para las almas, las estrellas son, pues, una «patria perdida», un lugar al cual volverán tras un serie de reencarnaciones. Quevedo se dirige a las estrellas para recordarles su etapa humana en la tierra y pedirles ayuda, contando con que compartieron su experiencia amorosa. A cambio, les ofrece en las últimas estrofas un sacrificio en el cual el incienso que se eleva hacia las estrellas se identifica con el locutor poético («Yo, en tanto, desatado / en humo, rico aliento de Pancaya, / haré que, peregrino y abrasado, / en busca vuestra por los aires vaya»). Este rito, así como la evocación al final del poema de las aves nocturnas que inspirarán al poeta como si de musas se tratara, permiten conectar el himno quevediano con otra silva suya, «Farmaceutria o medicamentos enamorados» (*PO*, núm. 399). El género de la *pharmaceutria* se caracteriza por la presencia de conjuros amorosos y suele adscribirse dentro de la poesía bucólica. Con lo cual en el «Himno a las estrellas», Quevedo logra mezclar las tradiciones

del himno, de la poesía amorosa, del petrarquismo, de la bucólica, en un mundo poético en el que las voces órficas y las del Renacimiento se oyen cobrando acentos barrocos.

Tras ese viaje estelar Rodrigo Cacho nos lleva hacia Roma y sus fecundas ruinas («Roma y las ruinas de la memoria»). El capítulo se inicia con unas estimulantes reflexiones sobre la memoria en tanto archivo de conocimientos. El numen de Quevedo y Du Bellay fecunda ese archivo entablando un diálogo con los autores del pasado. Miran hacia el pasado, contemplan las ruinas de Roma y recuerdan a los autores que evocaron la ciudad eterna. Pero ese recuerdo supone también una renovación de las letras antiguas y del Renacimiento. Cacho estudia con detalle el soneto quevediano «A Roma sepultada en sus ruinas» y su imitación de Du Bellay, Janus Vitalis y Janus Pannonius. Más allá de las imitaciones que se pueden rastrear, son las diferencias las que permiten entender la especificidad de la estética quevediana con respecto a las anteriores creaciones del Renacimiento. Así, Cacho muestra cómo las agudezas sugeridas por la introducción de las colinas del Palatino y el Aventino ilustran la renovación conceptista que supone la estética barroca (ver pp. 194-196).

La impronta de Du Bellay se verifica también en la silva «Roma antigua y moderna». El poema se abre con un soneto que dialoga con otro del poeta francés. Sin embargo, la «dualidad entre pasado pagano y presente cristiano», que aparece en el texto de Du Bellay, sólo aparecerá al final de la silva, que «se cierra precisamente donde había comenzado, esto es, con el soneto de Du Bellay que había inspirado sus primeros versos». La silva constituye, pues, «una extensa amplificación del texto francés». En el soneto de apertura no sólo se oyen ecos de Du Bellay. La perspectiva del locutor quevediano es la de un antiguo romano que celebra la grandeza de la ciudad, como lo hizo Propercio, cuando los autores modernos, como Du Bellay, tienden a recalcar la decadencia de Roma. Pero si la perspectiva de Quevedo retoma la de Propercio, «la interpretación del título de la obra adquiere un cariz un tanto problemático, pues ya no queda claro cuál es la Roma antigua, si la de Eneas, la de Rómulo o la de los emperadores» (p. 200). Este juego de perspectivas, así como las otras reminiscencias evocadas por Cacho, podrían ilustrar una afirmación suya en la cual declara muy gráficamente que Quevedo «sujeta las Antiquitez a contraluz para poder ver a través de ellas» y observar otros modelos, creando así lo que llama «una lectura arqueológica de la tradición poética» (p. 197).

En la silva, Quevedo contrapone a la virtud de los orígenes de Roma su posterior corrupción. Este viaje temporal entre las distintas etapas de la historia de Roma se estudia a través de las imágenes del fuego y del agua. El río Tíber, testigo de todas estas etapas, conoció tanto los bueyes de Evandro como los reyes y cónsules que lo mancharon con sangre. El río llora las costumbres pasadas y «adquiere casi la categoría de conciencia moral de la ciudad y de tesoro de sus virtudes pasadas». A

esas virtudes se opone simbólicamente el alabastro de los puentes, cuya sofisticación ilustra el triunfo del arte y del ingenio frente a la pureza originaria de los peñascos ahora perdidos en las aguas del río. Pero ese triunfo no puede ocultar una realidad revelada por las ruinas: la naturaleza, al fin y al cabo, vence al arte y a las grandes creaciones del hombre. A los refinados jardines y villas romanas celebrados por Estacio en sus silvas se sustituyen los monumentos derruidos de la silva quevediana. Sin embargo, estas ruinas permiten al poeta moderno conectar con el pasado («Detrás de toda cadena de *ubi sunt* se halla asimismo una forma de *evidentia*», p. 211). Quevedo conversa con los autores del pasado en un poema que convoca al mismo tiempo autores antiguos y modernos y evoca todas las etapas históricas a la vez. «Todas las capas de la memoria han sido reactivadas contemporáneamente en lo que se podría definir como un concepto cronológico, una concentración pancrónica de las varias edades de la ciudad dentro de la esfera barroca del ingenio» (p. 212). Esas varias edades las contempla el yo poético desde el Capitolio, «bastión de la memoria» que aún conserva las estatuas y los recuerdos del pasado. Las ruinas alimentan el presente y la creación artística de quienes saben escuchar las voces del pasado. El capítulo se cierra con un análisis de los últimos versos de la silva, dedicados a Roma en tanto sede del papado a la cual se opone la antigua Roma pagana. Cacho interpreta estos versos mostrando cómo puede leerse en ellos unas referencias a los ritos protestantes pero también a los católicos (p. 219).

La conclusión de Rodrigo Cacho retoma ideas evocadas en el libro ofreciendo al lector una brillante síntesis que no tiene desperdicio. Por eso no es sólo una síntesis, sino lo que podríamos quizás llamar la última etapa de un viaje hacia el centro de la esfera del ingenio. Allí se concentran varias de las tesis defendidas por el autor, plasmadas en unas frases que permiten al lector observar el libro que acaba de leer desde una perspectiva abarcadora. Así, la conclusión no sólo vuelve sobre las silvas sino que también insiste en lo que ilustran para el Barroco y la trayectoria poética de Quevedo. En las últimas páginas del libro aparecen la nutrida bibliografía citada por Cacho en abundantes notas así como un siempre útil índice onomástico.

Está claro que ese es un gran libro, por su ambición, su coherencia interna y la claridad expositiva con la cual el autor nos guía en una reflexión compleja y erudita. En este sentido, si efectivamente debe leerse como una despedida, será indudablemente un digno colofón de su trayectoria quevedista. En todo caso, tanto los lectores interesados en la obra de Quevedo como quienes quieran entender mejor algo tan complejo como la estética barroca leerán con gran interés y placer las inteligentes, amenas y a menudo poéticas páginas escritas por Rodrigo Cacho.

Samuel FASQUEL
Université d'Orléans