



**Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo \***

Adrián J. Sáez  
Universit  de Neuch tel (Suiza)  
[adrian.saez@unine.ch](mailto:adrian.saez@unine.ch)

JANUS 6 (2017)

Fecha recepción: 12/09/17, Fecha de publicación: 14/11/2017

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=94>>

**Resumen**

Dentro de la poesía escultórica de Quevedo, los sonetos dedicados a las estatuas de Felipe III y Carlos V (núms. 211-212 y 214) forman un triptico muy significativo entre el arte y la política con el que se abre *El Parnaso español*: este trabajo examina la construcción de los poemas, las ideas artísticas manejadas y algunas relaciones intertextuales con una silva de Estacio (para la primera pareja poemática) y el *Tratado de las estatuas antiguas* de Villalta (para el tercero), amén de otros guiños quevedianos.

**Palabras clave**

arte, escultura, écfrasis, Carlos V, Felipe III

**Title**

Bronze Kings: three sculptorical poems by Quevedo

**Abstract**

In between Quevedo's sculptorical poetry, the sonnets dedicated to the statues of Philip III and Charles V (núms. 211-212 and 214) forms a very significant triptych of art and politics which opens *El Parnaso español*: this work examines the construction of the poems, the managed artistic ideas and some intertextual relations with one Statius' silva (for the first couple of poems) and the *Tratado de las estatuas antiguas* by Villalta (for the third one), among other winks to Quevedo's works.

**Keywords**

art, sculpture, ekphrasis, Carlos V, Felipe III

---

\* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín N nez Rivera (Universidad de Huelva). Se agradecen los comentarios de tres sabios como Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid), Fernando Plata (Colgate University) y Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).



La relación de Quevedo con los reyes es una historia de amor y de odio, porque sus juicios y relaciones con los tres Felipes que le tocaron en suerte son muy dispares, amén del *décalage* que va de su idea de monarquía a los pullazos que lanza cuando lo tiene a bien<sup>1</sup>. En compensación, el *rapporto* de Quevedo con la pintura y las artes es una verdadera pasión, que aparece en su obra un poco por todas partes con alcances, funciones y sentidos diversos.

En este sentido, dentro de la poesía quevediana se encuentran tres sonetos dedicados a imágenes de reyes perpetuadas en esculturas, que se sitúan en el cruce entre poesía, política y arte. En este ensayo se pretende ofrecer una relectura artística de los tres sonetos hermanos, junto con algunas notas sobre ciertas relaciones intertextuales. Pero vayan antes un par de palabras sobre los poemas escultóricos de Quevedo en el marco mayor de sus calas poético-artísticas<sup>2</sup>.

### ESTATUAS POÉTICAS

La poesía quevediana es un caleidoscopio en el que hay de todo, pero sin duda el arte goza de un lugar de honor por la amplitud y variedad de sus apariciones: si la pintura gana de lejos con un buen manojo de poemas pictóricos (entre otros, la silva “El pincel”, los poemas “A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas” y “A la ballena y a Jonás, muy mal pintados”, y el romance “Al retrato del rey”, núms. 205, 215, 602 y 800)<sup>3</sup>, Quevedo también dedica algunas composiciones al dibujo caligráfico (“Al retrato del rey nuestro señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro [Díaz] Morante”, núm. 220), la escultura (ver *infra*) y la tapicería (el romance “Matraca de los paños y sedas”, núm. 763)<sup>4</sup>. En conjunto, se trata de una

<sup>1</sup> Ver Arellano (2011: 83-111) y luego Rey (2010), sobre los peligrosos anacronismos de ver a Quevedo como un ingenio reaccionario.

<sup>2</sup> Este ciclo poético ya ha sido examinado por Vega Madroñero (1999: 364-366; 2006 y 2008), Roncero (2000) y Garzelli (2008: 155-162). En general, para Quevedo y el arte, ver Garzelli (2008), Cacho Casal (2012a: 89-127 y 2012b) y Sáez (2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015e, 2015f, 2017b, y en prensa b).

<sup>3</sup> Se cita por las ediciones consignadas en la bibliografía según la numeración de Blecua: Quevedo, *Obra poética* (1969-1981) y con ocasionales retoques de puntuación.

<sup>4</sup> Al margen de un ramillete de imágenes femeninas (“Retrato no vulgar de Lisi”, “Retrato de Lisi que traía en una sortija”, “Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado, y enseña el modo que solo alcanza para que fuese posible”, núms. 105, 127, 307,

verdadera galería poético-artística en la que imágenes e ideas del mundo de las artes asoman entre verso y verso para conformar ingeniosos juegos y conceptos. Más allá, Quevedo delinea un verdadero canon pictórico con Tiziano a la cabeza, si bien no siempre gusta de elogiar a los ingenios con nombre y apellidos según la tradición de la poesía retratística (Cacho Casal, 2012a: 102-119; y Sáez, 2015b: 81-111)<sup>5</sup>.

Este es el contexto en el que se sitúan los poemas dedicados a la escultura: además del madrigal “Retrato de Lisi en mármol” (núm. 507) y alguna que otra aparición (en el soneto “A la Soberbia, con el ejemplo de la estatua de Nabuco” y “Amenaza a los tiranos”, el salmo XV, el poemita “Desprecio del aparato vano y superfluo”, y el “Sermón estoico de censura moral”, núms. 127 y 181, 27, 30 y 145, entre otros), se hallan los dos sonetos “A la estatua de bronce del santo rey don Filipo III” (núms. 211-212) y otro a una imagen de Carlos V (“Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto”, núm. 214), que me interesan en esta ocasión<sup>6</sup>.

Por de pronto, estos ejemplos de poesía escultórica tienen valor porque esta modalidad poética suele pasar mucho más desapercibida en los acercamientos interartísticos, con la salvedad de algunas honrosas excepciones<sup>7</sup>. En verdad, se entiende por la victoria de la pintura en el *paragone* con la escultura y otras artes, que hacen lógica la mirada prioritaria sobre los poemas pictóricos (con los retratísticos al frente), pero tampoco conviene esquinar la presencia de otros modelos artístico-poéticos, toda vez que la escultura y la tapicería tenían un gran valor coetáneo que era especialmente fuerte en ámbito cortesano.

### ARTE Y POLÍTICA: TRES MONUMENTOS POÉTICOS

Más en detalle, los tres sonetos escultóricos dedicados a estatuas de Felipe III y Carlos V constituyen la apertura de la primera musa (“Clío”) de *El Parnaso español* (Madrid, Díaz de la Carrera, 1648) de Quevedo, con lo que de entrada se marca a fuego tanto la preeminencia de la política como el gusto artístico del poeta. Con estas credenciales la colección se delinea como un “monumento histórico” (Cacho Casal, 2012a: 91) y el ingenio se presenta en silueta como “maestro del tiempo, de las imágenes y de la palabra”, a más de “consejero del monarca” (Arellano y Roncero, 2001: 8).

---

etc.), la pintura también entra en acción en otros poemas, como el soneto religioso-burlesco “A la Magdalena” (núm. 193) (Sáez, 2017b).

<sup>5</sup> Ver también Ponce Cárdenas (2012), sobre los poemas sobre retratos.

<sup>6</sup> Para el primer ejemplo y otras menciones diseminadas aquí y allá, ver Sáez (2017a y en prensa a).

<sup>7</sup> Ver la introducción a Rubio Árcquez y Sáez (2017), con un panorama sobre las relaciones entre poesía y escultura en el Siglo de Oro.

Y es que resulta de todo punto significativo que esta primera sección de la poesía quevediana, por cierto la más breve y dedicada a cantar “elogios y memorias de príncipes y varones ilustres” (p. 41), se inaugure con tres poemas estatuarios que forman un tríptico casi perfecto de arte y poder, solo interrumpido por un soneto que da la vuelta al tópico *exegi monumentum aere perennius* (“A Roma sepultada en sus ruinas”, núm. 213), que tampoco desentona del todo por su componente “monumental”<sup>8</sup>. Además, si las tres poesías son panegíricos de reyes que ofrecen lecciones de historia, la pertenencia a este grupo poético-encomiástico ya condiciona en cierto sentido su diseño, pues en ellos va a primar el elogio del personaje representado, más que la *descriptio* ecrástica o el encomio del artífice (Vega Madroño, 1999: 364).

Con todo y ello, los tres sonetos van destinados a dos *chefs-d’oeuvre d’art* de la época: la estatua ecuestre de Felipe III comenzada por Giambologna y ultimada por Pietro Tacca (figura 1) en el caso de los dos primeros, y el complejo de *Carlos V y el Furor* realizada al alimón por Leone e Pompeo Leoni (figura 2) en el tercero. En ambos casos se trata de esculturas de bronce, que tienen la ventaja de la perdurabilidad de los materiales (sobre todo con respecto a la pintura) y su mejor capacidad “inmortalizadora”, además de ser muestra de poderío social por su elevado coste<sup>9</sup>.

La primera escultura fue un regalo del Gran duque Cosimo de Medici y, a todas luces, debió de causar un gran impacto durante su instalación en 1616 (había sido acabada en 1614), pues se conocen otros testimonios poéticos y hasta Quevedo lo recuerda *a posteriori* en otro soneto satírico (“Piedras apañó cuando veis que callo”, núm. 548) para un juego de palabras (“Si por tener tan solo este caballo, / no he podido jamás juntar un tiro”, vv. 4-5)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> En este sentido, se añade la dificultad de la responsabilidad editorial de González de Salas, que pudo tener mucho que ver en la disposición de los poemas: ver el repaso de Tobar Quintanar (2013). Arellano y Roncero (2001: 9) consideran que es posible que esta musa contara con más poemas y que desaparecieron, según el testimonio de González de Salas. Se puede relacionar con la poesía fúnebre de la musa “Melpómene”, mientras Vega Madroño (1999: 358) aproxima algunos poemas de carácter moral a la serie de “Polimnia”. De hecho, Arellano y Roncero (2001: 9-38) dividen las poesías en encomiásticas, morales y de circunstancias.

<sup>9</sup> De las estatuas bronceas se ocupan Plinio el Viejo (*Historia naturalis*, XXXIV, 4-9), Alberti (*Della statua*, 1462, pp. 110-111) y Pacheco (*Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, I, 2, fols. 21 y 26-27), entre otros. Hollingsworth (2002: 79) comenta el valor económico del metal.

<sup>10</sup> Sin embargo, el mayor tesoro de la Casa de Campo es el “edificio que invidiosa miro” (v. 3). Como bien dicen Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 51), en este caso “il ritratto è solo l’espedito di partenza”. Posteriormente, la estatua fue reubicada en la plaza mayor de Madrid, hasta la actualidad.



Fig. 1. Giambologna y Pietro Tacca, *Estatua ecuestre de Felipe III*, 1614. © Dirección General de Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid.



Fig. 2. Leone Leoni y Pompeo Leoni, *Carlos V y el Furor*, 1550-1553 y 1564. © Museo Nacional del Prado, sign. E-273.

A su vez, la imagen del emperador es una verdadera joya del arte *rinascimentale*, con una riqueza semántica extraordinaria y una historia de las buenas a sus espaldas: la idea original procede de María de Hungría, a la sazón gobernadora de Flandes, y fue elaborada en 1550-1553 según un proceso encadenado que remata *in situ* el segundo artista de la saga (Pompeo) en 1564, sin que se presente públicamente hasta 1633, cuando se traslada al sitio de Aranjuez y posteriormente (1634) al palacio del Buen Retiro junto a la estatua de Felipe II<sup>11</sup>. Este hiato tiene su razón de ser, porque la imagen imperial formaba parte de un grupo escultórico mayor dentro de la campaña de propaganda carolina desatada tras la coronación imperial (1530) y en el marco por las negociaciones por la sucesión imperial (Rubio Moraga, 2006; y Sassu, 2007 y 2012): de hecho, Checa Cremades (1999: 291) explica que el fracaso de la candidatura de Felipe II acaso sea la

<sup>11</sup> Se sabe que primero estuvo la fundición de la escultura desnuda de Carlos V (1551), luego el Furor (1553) y el conjunto se culmina con la armadura (1555), para enviarse al momento (1556) y ensamblarse y retocarse finalmente (1564). El avance irregular del trabajo tal vez sea debido a la impuntualidad ocasional del pago de la dieta imperial (Cupperi, 2012, p. 67), aunque también hay que tener en cuenta otros factores: el “grupo con *Carlo V col Furore*” acaso “forse ritardato dalla fusione più tarda e dalla lunga cesellatura di componimenti compresse come l’armatura smontabile, la figura giacente e le armi accumulate sulla base”. Ya antes, Leoni padre había pretendido hacer una escultura ecuestre de Carlos V (1547), y otra imagen en mármol (*Carlos V*, 1553-1556, © Museo Nacional del Prado, E-267). Para estos y otros detalles, ver Cupperi (2012) y Arciniega García (2013). Sobre la armadura, ver Soler del Campo (2009).

razón que explique que esta serie escultórica no fuera utilizada públicamente como merecía hasta el siglo XVII.

Así se entiende igualmente el carácter excepcional del soneto a Carlos V dentro de un ciclo encomiástico *in vitam*, pues puede entenderse como una actualización de una cierta idea de majestad a juego con la realidad del modelo escultórico, que también representa a un personaje difunto en su versión final (Martinengo, Cappelli y Garzelli, 2005: 54)<sup>12</sup>.

Todas estas peripecias explican que el orden más natural (la cronología de los reyes) se someta a la sucesión de los hechos artísticos, porque los poemas constituyen el reflejo poético inmediato de la disposición pública de sendos monumentos, una motivación que —aunque no se tenga noticia— bien pudiera venir espoleada por un certamen o encargo<sup>13</sup>. Esto es: si bien en los sonetos la política y el encomio interesado tiene mucho que decir, el origen de las poesías está en el arte<sup>14</sup>.

Los dos primeros poemas se presentan cual perfecto díptico sonetil:

“A la estatua de bronce del santo rey don  
Filipo III, que está en la casa del Campo de  
Madrid, traída de Florencia” (núm. 211)

¡Oh, cuánta majestad, oh, cuánto numen  
en el tercer Filipo, invicto y santo,  
presume el bronce que le imita! Oh, cuánto  
estos semblantes en su luz presumen!  
Los siglos reverencian, no consumen,  
bulto que igual adoración y espanto  
mereció amigo y enemigo en tanto  
que de su vida dilató el volumen.  
Osó imitar artífice toscano  
al que a Dios imitó de tal manera  
que es, por rey y por santo, soberano.  
El bronce, por su imagen verdadera,  
se introduce en reliquia, y este llano  
en majestad augusta reverbera.

“A la misma estatua” (núm. 212)

Más de bronce será que tu figura  
quien la mira en bronce, si no llora,  
cuando ya el sentimiento, que te adora,  
hará blando al metal la forma dura.  
Quiere de tu caballo la herradura  
pisar líquidas sendas que la aurora  
a su paso perfuma, donde Flora  
ostenta varia y fértil hermosura.  
Dura vida con mano lisonjera  
te dio en Florencia artífice ingenioso,  
y reinas en las almas y en la esfera.  
El bronce, que te imita, es virtuoso.  
¡Oh, cuánta de los hados gloria fuera,  
si en años le imitaras numeroso!

<sup>12</sup> Este rasgo explica la expresión de “distanciamiento” y “rigidez” de las efigies de Tiziano y Leoni, a juicio de Checa Cremades (1999: 290-291).

<sup>13</sup> Garzelli (2008: 155) considera “evidente un fenomeno di committenza”.

<sup>14</sup> Es más: la escultura en sí puede tener un importante valor meta-artístico, pues según Checa Cremades (1999: 284), la concepción del grupo es “deliberadamente complicada, con una gran multiplicidad de puntos de vista sin que ninguno de ellos sea privilegiado, que puede interpretarse como un juego de dificultad típicamente manierista pero también como una referencia a la polémica que ensalzaba las ventajas de la escultura frente a la pintura”, donde se esgrimía la posibilidad de los varios puntos de vista de la primera sobre la segunda, entre otras ideas.

Uno al lado del otro, los poemas se completan mutuamente en la descripción de diversos aspectos de la estatua y del monarca: así, mientras el primero presenta la valía de la escultura y del rey, el segundo se centra en la recepción y la imagen general<sup>15</sup>. Eso sí, comparten algunos rasgos generales: la disposición circular, con los bronceos abriendo y cerrando ambos sonetos (vv. 3 y 12 en uno, 1 y 12 en el otro), y la clave de la religión, que se repite cual *leitmotiv* en sintonía con la imagen coetánea de Felipe III.

Especialmente atento a la celebración del rey se muestra el primer soneto, pues disemina varios elogios filipinos de principio a fin<sup>16</sup>: primeramente, se conceden una pareja de epítetos heroicos (“invicto y santo”, v. 2) al gobernante que, en cierto sentido, tienen más que ver con la alabanza tópica que con la realidad, pues la política de Felipe III se caracteriza por la *pax* antes que por los éxitos bélicos; además, se dice que la estatua tiene valor por el modelo, puesto que —antanaclasis mediante— la escultura puede “presumir” (‘adquirir calidad’ y ‘enorgullecerse’) del rey; tercero, la impresión transmitida por la efigie (“bulto”, v. 6) es de amor y respeto (“adoración y espanto”, v. 6), como corresponde al monarca según la tratadística coetánea y aparece en algún que otro poema quevediano (“Al retrato del rey”, núm. 800) (Sáez, 2015b: 49-59); y, finalmente, la clave religiosa (la *imitatio Dei* del personaje, v. 10; “santo”, v. 11) se remacha finalmente con la transformación final, por la que la estatua se convierte en “reliquia” (v. 13). En cambio, la imagen regia queda algo más esquinada en el segundo poema, pero se compensa porque el soneto en su conjunto es una apóstrofe a Felipe III acerca de la estatua en cuestión.

Los sonetos también se complementan en la perspectiva adoptada frente a la imagen porque, si el primero se concentra en el rostro (en “bulto” puede haber un juego etimológico con *vultus*, v. 6), el segundo atiende al conjunto escultórico con la minidescripción del caballo en corbeta (vv. 5-8), de acuerdo con el patrón habitual que se encuentra igualmente en las pinturas de Velázquez<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Ciertamente, “mostrano due diverse angolazione nello studio del ritratto” (Garzelli, 2008, p. 156). Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 49) consideran que el primero “tenta di rendere letterariamente la plasticità dell’immagine scolpita”, mientras el otro “pare presentare il ritratto in termini più generici, evidenziando, insieme alla circostanziale celebrazione della grandezza e dell’autorità della figura regia, l’*atrevimiento* dell’artefice toscano nel voler competere con la perfezione della natura”.

<sup>16</sup> Para una explicación detallada de los textos, y notas que exceden mi perspectiva, ver las notas de Schwartz y Arellano (1998), Arellano y Roncero (2001), Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005).

<sup>17</sup> Esta postura equina está igualmente detrás de otro pasaje (“[...] reinas en las almas y en la esfera”, v. 11), cuya segunda parte se puede entender como reflejo literal de la estatua (elevada y con la pata del caballo levantada) y en el cielo, en relación con la santidad del rey.

Más interesante es el manejo de al menos dos ideas artísticas tópicas: para empezar, entra en juego la victoria del arte (aquí la escultura) sobre el tiempo y la muerte (“Los siglos reverencian, no consumen”, v. 5), que supone una nueva vida para los personajes recreados (“de su vida dilató el volumen”, v. 8; “Dura vida [...] / te dio”, vv. 9-10), tiene valor ejemplar y enlaza muy oportunamente con el deseo final del segundo poema; asimismo, la *imitatio* se presenta con mucho ingenio, porque la cualidad esencial del arte (en vv. 3, 12) se combina con otros valores, como en el contraste entre la osadía imitativa del artista y la actitud “divina” del rey que se pretende reflejar (vv. 9-11), que en cierto sentido ya se adelantaba en el *incipit* (“cuánto numen / [...] presume el bronce que le imita”, vv. 1-3). Sobrevolando todo se encuentra, por supuesto, la perfección de la obra artística, que logra tanto transmitir una “imagen verdadera” del rey (v. 12) como conmover a los espectadores que contemplen la figura de bronce (vv. 1-4), en claro juego con una expresión fija (“ser de bronce”)<sup>18</sup>.

Por fin, el artista tiene su espacio en cada poema: siempre mencionado en singular (“artífice toscano”, v. 9; “artífice ingenioso”, v. 10), en el primer soneto se destaca el atrevimiento demostrado en la empresa (“Osó imitar”, v. 9), mientras en el segundo se acentúa la habilidad (“mano lisonjera”, “ingenioso”, vv. 9-10), al tiempo que en ambos casos se revela el origen de la estatua (“toscano”, v. 9; “en Florencia”, v. 10)<sup>19</sup>.

Si bien se podría buscar algún precedente entre los poemas escultóricos de la *Anthologia Graeca* que tan bien conocía Quevedo, los tiros apuntan más bien a Estacio, modelo esencial para el género de las silvas<sup>20</sup>. Efectivamente, ambos sonetos conectan con una silva estaciana dedicada a la estatua del emperador Domiciano (“Ecus Maximus Domitiani Imperatoris”, en *Silvas*, I, 1), una efigie ecuestre que –junto a la imagen de Marco Aurelio– era la representación paradigmática de la *maiestas principis*, que se redondeaba a la perfección con el poema, ya que debía ser entregado al día siguiente de la inauguración del monumento (“Statius stellae suo salutem”, I, prefacio, 4)<sup>21</sup>. De ahí que este poema tenga un aire “sagrado” (I,

<sup>18</sup> Sobre esta tendencia de Quevedo a retorcer modismos, ver Arellano (1997).

<sup>19</sup> Dos detalles al respecto: puede que el singular de la referencia tenga valor de plural, o bien que se le otorgue preeminencia a uno de los artistas (Giambologna seguramente); igualmente, la mención del “artífice toscano” parece querer señalar más bien el origen del encargo escultórico, pero también se puede considerar que Giambologna es, pese a su origen flamenco, tan toscano como Tacca por haber desarrollado toda su carrera en Italia.

<sup>20</sup> Para la conexión “estaciana”, ver Senabre (1982), Schwartz (1999b y 2003) y Kallendorf y Kallendorf (2000); sobre las silvas, ver solamente Asensio (1983), que hace hincapié en la faceta efrástica del género; y Cacho Casal (2012a: 61-86).

<sup>21</sup> La estatua conmemoraba una de las victoriosas compañías germánicas del emperador y fue construida en el año 91 d.C. por orden del senado romano y situada en el foro, para ser destruida posteriormente como consecuencia de la *damnatio memoriae* tras la muerte del



prefacio, 4), frente al resto que –dice– tienen más pinta de improvisados *divertimenti* que otra cosa.

Aunque es verdad que Estacio cumplía con un encargo directo, abrir fuego con este poema constituye “a stellar opportunity” de presentar una imagen del emperador “to hold [...] throughout the rest of the poems” (McCullough, 2008-2009: 149). De ahí que no sea solo un poema ecfrástico sino de dedicación (*anathematikón*, como III, 1; y IV, 3), donde la *descriptio* artística es solamente una parte del todo (I, 1, 32-60), al igual que en los sonetos quevedianos<sup>22</sup>.

En el poema estaciano hay mucho más, pero en el baile de la selección vale tanto lo que se escoge como lo que se descarta<sup>23</sup>. Para ir al grano, de esta silva Quevedo acaso haya podido tomar algún elemento constructivo (como la “ring-composition” que articula varios poemas estacianos) y ciertos giros<sup>24</sup>: la atención al reflejo de las emociones en el rostro (“iuvat ora tueri / mixta notis, bellum placidumque gerentia pacem”; “da gozo contemplar su rostro, que presenta las huellas de la guerra unidas a una placida expresión de paz”, I, 1, 15), que hacen juego con la relevancia del gesto en las imágenes de reyes; en este sentido, la fuerza del “caballo viviente” (“habitus animosque equestris”) y su “deseo de galopar” (“armos / impetus”, I, 1, 46-50) pueden ser perfectamente el modelo para la descripción de la briosa montura (vv. 5-8) en el segundo soneto filipino.

En la recusación de ingredientes interviene el proceso de síntesis de todo soneto –frente a la amplitud de la silva– y el *curriculum vitae* de cada modelo: así, Quevedo no sigue ninguna comparación clásica ni sobrepujamiento del encomio imperial, tiene que dejar forzosamente de lado el recuerdo de las hazañas bélicas (que aparecen por dos veces en la silva latina, I, 1, 4-6 y 78-80) y tampoco concede importancia al emplazamiento de la escultura, que otorgaba valor a la estatua de Domiciano (I, 1, 22-31) y en los sonetos quevedianos queda para el titulillo. Más allá, Quevedo comparte con Estacio tanto la composición circunstancial y artística de los poemas (consagración pública de sendas estatuas) como el difícil encomio de un personaje poco caro, pues Domiciano era un emperador más bien

---

emperador (Dewar, 2008). Se describe igualmente en otra silva de Estacio (IV, 6) y en algunos epigramas de Marcial (VI, 13; IX, 43 y 44), que Quevedo conocía *par coeur* (Moya del Baño, 2008). Asimismo, Poliziano, otro ingenio “silvesco”, recuerda este texto de Estacio en una de sus *Stanze* (I, 8, 6) (Séris, 2002: 74). Por si fuera poco, Domiciano aparece como *exemplum* negativo en otro soneto de Quevedo (núm. 538) (Schwartz, 1999a: 13).

<sup>22</sup> Newmyer (1979: 98-114) examina esta silva junto a otros poemas descriptivos (I, 3; I, 5; I, 6; II, 2; II, 3; III, 1; IV, 3; y IV, 6).

<sup>23</sup> Ponce Cárdenas (2011: 319) insiste en la importancia del “proceso de esencialización”.

<sup>24</sup> La expresión es de Newmyer (1979: 60).

odiado que se elogia por encargo y Felipe III no era para nada el ejemplo ideal de gobernante para Quevedo<sup>25</sup>.

Para acabar, esta pareja poemática se relaciona con la silva “Roma antigua y moderna” de Quevedo (núm. 137), que también delinea una imagen ecuestre de raíz clásica y muestra una vez más la fuerza de la reescritura quevediana (Símuni, 1997: 36-37; y Garzelli, 2008: 158)<sup>26</sup>:

Allí del arte vi el atrevimiento:  
 pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,  
 el laurel en las sienas anudado,  
 osa pisar el viento,  
 y en delgado camino y sendas puras  
 hallan donde afirmar sus herraduras. (vv. 97-102)

El tercer poema en liza se dedica a la “Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez” (núm. 214):

Las selvas hizo navegar, y el viento  
 al cáñamo en sus velas respetaba  
 cuando cortés su anhélito tasaba  
 con la necesidad del movimiento.  
 Dilató su victoria el vencimiento  
 por las riberas que el Danubio lava;  
 cayó África ardiente, gimió esclava  
 la falsa religión en fin sangriento.  
 Vio Roma en la desorden de su gente,  
 si no piadosa, ardiente valentía,  
 y de España el rumor sosegó ausente.  
 Retiró a Solimán, temor de Hungría,  
 y por ser retirada más valiente,  
 se retiró a sí mismo el postrer día.

El título es claro: el poema va dedicado a la escultura cesárea, sí, pero más especialmente se relaciona con la *inscriptio* del plinto (“Caesaris virtute domitus furor”), de modo y manera que –se verá– el soneto puede entenderse

<sup>25</sup> En palabras de Ahl (1984: 85), se trata de una encrucijada con todas las de la ley: “they had to keep the emperor at bay, the aristocracy favorable, and their own consciences at ease”. La cosa está en ser “flattery without being flattering” (p. 100). Por eso, se encuentran algunos pullazos escondidos y al final se deja claro que la estatua es “a blatant artistic misrepresentation” (Ahl, 1984: 100).

<sup>26</sup> Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 149) añaden otro pasaje de la “Jura del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos” (núm. 235): “herrado de Mercurios se mostraba; / si amenazaba el suelo, no le hería, / porque, de tanta majestad cargado, / aun indigno le vio de ser pisado” (vv. 125-128).

como una *amplificatio* del lema estatuario, que a su vez deriva de un pasaje de la *Eneida* (“Furor impius intus / saeva sedens super arma et centum vinctus aenis / post tergum nodis, fremet horridus ore cruento”, I, 294-296). Este eco virgiliano es toda una declaración de intenciones, ya que la pacificación del Lacio por parte de Eneas que representa vale de espejo para la decisiva actuación europea del César<sup>27</sup>. Con esta clave en la mano, Quevedo delinea un elogio tan sintético como potente en el que no aparece ni el nombre del emperador ni ninguna voz del arte figurativo<sup>28</sup>.

El encomio se abre con una ponderación del poder sobrenatural del emperador sobre los elementos (el viento, vv. 1-4) y un recuerdo de sus éxitos navales al fondo, para seguir con un pequeño repaso de sus principales logros bélicos (vv. 5-12): la guerra contra los protestantes en Alemania (1546-1547), la empresa de Túnez (1535), la expulsión y el conflicto con los moros valencianos (1525) que acaso se pueda entender más generalmente como la victoria de la religión cristiana, el saco de Roma (1527) con toda su ambigüedad (“si no piadosa, ardiente valentía”, v. 10), la represión de la rebelión comunera (1520-1521) y el rescate de Viena del asedio turco (1538), que se cierra con una coda ingeniosa (vv. 13-14) sobre la victoria *de soi-même* que representa la abdicación y el retiro al monasterio de Yuste (1556), en contraposición –por medio de un triple juego léxico– con la retirada del enemigo turco<sup>29</sup>. Esta labor de concentración y la fuerza del final sentencioso hacen que bien pueda considerarse el soneto cual epigrama (Vega Madroñero, 1999: 358)<sup>30</sup>. Cara a cara con el díptico de sonetos sobre Felipe III, prima la *fortitudo* del monarca frente a la religiosidad. De todo ello queda una imagen heroica de Carlos V, en relación directa tanto con la idea de príncipe perfecto de Quevedo como con el neoestoicismo (Ettinghausen, 2009) y el elogio de la vida retirada (Rey, 1997).

Quevedo ya había celebrado al emperador en un listado similar en los *Grandes anales de quince días* (h. 1623), con lo que se ve nuevamente el gusto quevediano por la reescritura, pero igualmente el cañamazo del listado puede proceder de la estatua, imagen carolina *par excellence* que canoniza

<sup>27</sup> Checa Cremades (1999: 287) explica que la escultura personifica un concepto: el aplacamiento de la guerra por Carlos V.

<sup>28</sup> De este silencio artístico ya se habían apercibido Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 55) y Garzelli (2008: 159). Eso sí, Crosby (1967: 68) aprecia la perfecta correspondencia entre la “representación plástica de la figura vencida” y los vv. 7-8.

<sup>29</sup> Martinengo, Cappelli y Garzelli (2005: 152) consideran que el triunfo contra la “falsa religión” (vv. 7-8) “può essere inteso anche in maniera più generica, come riferito alla metaforica schiavitù dei popoli musulmani, a seguito delle vittorie riportate dal cattolico Carlo V”.

<sup>30</sup> Ver al respecto López Poza (2008 y 2013).

una serie de valores<sup>31</sup>. En concreto, la clave se encuentra en la historia y el sentido de “un’opera iconologicamente aperta” (Marías, 1995: 101).

Y es que la figura del Furor a los pies de Carlos V fue un *capriccio* de última hora de Leoni padre que dio más de un quebradero de cabeza. En su día, el cardenal Granvela pedía que no se colocara a los pies de la estatua ninguna provincia vencida ni otra victoria “per la modestia grande di Sua Maestá”, con la idea de conformar “la imagen de un emperador estoico, autocontenido, virtuoso y vencedor de sí mismo”, a juego con la *semplicità* final del cuadro *Carlos V a caballo en Mühlberg* (1548) de Tiziano, una vez rechazados los adornos alegóricos que sugería Aretino (Checa Cremades, 1999: 283-291). Sea como fuere, se ha entendido de diversas maneras (símbolo del Turco en un inventario de 1608, emblema de la Herejía para Carducho, *Diálogos de la pintura*, 1633, fol. 156r y hasta como autorrepresentación del artista a las órdenes de su mecenas) y que, *ad ogni modo*, casaba a la perfección con la nueva imagen mítica del emperador, más espectacular y solemne.

Con mejores palabras se explica la escultura de Carlos V en el *Tratado... de las estatuas antiguas* (1591) de Villalta, en fecha muy temprana y seguramente por testimonio del propio Leoni padre (Marías, 1995: 98 y 101)<sup>32</sup>. Primero viene una descripción de lujo:

La una figura del emperador, que es de bronce, está estrañamente esculpida, desnuda y hecha con tal artificio que encima della se ponen las armas labradas del mismo bronce, para quitarlas y ponerlas cuando quisieren, como si vivo estuviese. Tiene esta estatua a sus pies otra figura rendida y encadenada, cuyo nombre es el Furor, tendido en el suelo, y el un pie de la estatua del emperador puesto sobre la del Furor, dando a entender de qué manera usó dél este soberano príncipe en el tiempo de sus batallas y sus guerras, ejercitándolo con tanto valor y esfuerzo. Ningún género de armas hay en la guerra ni de mayor efecto que es el furor y brío de los hombres (fol. 84r).

<sup>31</sup> El catálogo precedente era como sigue: “glorioso emperador del mundo, que empezando a vencer por la fortuna que se le opuso divirtiéndole con las comunidades, venció los reinos, prendió los reyes, desposeyó los tiranos, justificó los infieles, atemorizó los monarcas y los desórdenes de su ejército saquearon a Roma y las libertades de Italia fueron desperdicios de su magnanimidad. Y cebado en vencer a todos, se entró por sí mismo (santa ambición de victoria) para Dios, y estimando más el saber despreciar el mundo que haberle vencido, a triunfar de sus afectos se retiró a Yuste”, etc. (110).

<sup>32</sup> Manejo el ejemplar de la British Library, que indica la foliación a diferencia del testigo de la Fundación Lázaro Galdiano. Hay otra versión parcial en la BNE (Mss/589, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en línea).

Luego de una erudita exposición sobre la clásica iconología “furiosa” que se puede ahorrar, se ofrece un repaso de las hazañas imperiales en Europa y África:

Pues, ¿quién así como el emperador Carlos domó al furor y braveza del gran turco Solimán cuando le hizo alzar el cerco que sobre Viena, ciudad de Hungría, tenía puesto, y le forzó a volver las espaldas huyendo tan afrentosamente, con ejército innumerable de tantos millares de turcos? ¿Quién así domo el ímpetu y furia de los franceses, vencéndolos en batalla campal, cerca de Pavía en Italia, tomando en prisión su bravo rey Francisco? ¿Quién con tanta felicidad conquistó los moros africanos, ganando el reino de Túnez echando fuera dél al tirano Barbarroja, capitán general del Turco, haciéndole perder el furor, con que pensaba hacerse rey y señor de toda África? ¿Quién así como el emperador sojuzgó los fieros alemanes y domó el furor de los sajones tomando en prisión a Lanzgrave y al duque de Sajonia, sus capitanes, pasando con sus victorias de aquella parte del río Albis, tan nombrado de los romanos y tan pocas veces visto por ellos? Y así, con mucha razón y consideración, tiene rendida y puesta a sus pies la estatua del Furor.

Y sobre todo la mayor victoria y grandeza que se puede contar deste príncipe prudentísimo es que supo vencerse a sí mismo, reprimiendo y moderando su propio furor en lo postrero y último de su vida, dejando desto ejemplo tan claro al mundo y tan pocas veces visto en emperador cristiano, pues renunciando el imperio de su propia voluntad en el emperador Fernando, su hermano, dejando tantos reinos y señoríos de que era señor, los renuncio todos en vida en el católico rey Filipo, su hijo, y se vino a recoger y abreviar en el monasterio y soledad de San Jerónimo de Yuste en España, donde acabo sus días tan dichosamente como todo el mundo sabe; que a la bajeza de mi entendimiento se podrá entender así tener rendida y en prisión la figura del Furor (fol. 85r-86v).

Si bien se mira, este catálogo bélico coincide casi punto por punto con el listado poético del retrato heroico del emperador, por lo que el tratadillo de Villalta en explicación de la escultura de Carlos V se puede considerar un modelo capital para el poema de Quevedo, que vendría a desarrollar con algunas variaciones (adición de lances internos y selección del resto) el valor imagológico de la estatua.

A más de eso, el poema “cesáreo” enlaza con algunos poemas de Hernando de Acuña (dos octavas y el “Epigrama a la muerte del emperador Carlos V”) y Fernando de Herrera (“Yo, que soy la que levanto”), así como con los sonetos quevedianos dedicados a Mucio Scévola (“Tú solo en los errores acertado”, núm. 218) y a Escipión (“Faltar pudo a Scipión Roma opulenta”, núm. 234) (Arellano y Roncero, 2001: 10-11; Vega Madroñero, 2008: 430 y 427).

Para acabar, resta por comentar un par de detalles sobre los personajes y la *dispositio* de los tres poemas. Y es que a veces las filias y fobias de Quevedo están claras: puesto que Felipe III no era santo de su devoción y le critica en otras ocasiones (*España defendida*, *Grandes anales de quince días*, etc.), el díptico de sonetos a la estatua filipina parece poseer un valor más circunstancial –acaso por encargo directo– que otra cosa, mientras que el poema dedicado a la efigie de Carlos V casa a las mil maravillas con los elogios constantes al emperador<sup>33</sup>. En otro orden de cosas, la *dispositio* editorial de *El Parnaso español* con el tríptico artístico-político sobre estatuas de reyes como apertura dorada se puede conectar igualmente con el modelo de las *Silvas* de Estacio, que con toda la intención principian con un poema dedicado a Domiciano (I, 1), según un recurso que se aprovecha más adelante con una cadena de tres textos ligados de una u otra manera al emperador (IV, 1-3)<sup>34</sup>.

### TOQUE FINAL

En breve, los sonetos dedicados a las estatuas de bronce de Felipe III y Carlos V conforman un tríptico poético-escultórico en el que se incrustan algunas ideas políticas de Quevedo. Si bien el encomio panegírico parece ganar por la mano frente a la descripción efrástica, los tres poemas tienen un enérgico ingrediente artístico que renueva el elogio más tópico y ejerce de modelo pintiparado: más allá de la fuerza de las circunstancias, el díptico de sonetos filipinos –y acaso todo el *incipit* del libro– se construyen sobre el esquema de una silva de Estacio, a la par que el patrón del poema cesáreo viene de un tratadillo en exégesis de las figuras esculpidas. Por lo tanto, las estatuas en cuestión aportan mucho más que las imágenes y Quevedo da buena muestra de su ingenio artístico.



### Bibliografía

Alberti, Leon Battista, *Della pittura e della statua*, Milano, Classici Italiani, 1804.

<sup>33</sup> Para las críticas al primero, ver Peraita (1994), por ejemplo.

<sup>34</sup> Acerca de estas cuestiones editoriales parnasianas, ver en general García Aguilar (2013).

- Arciniega García, Luis, “Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni”, *Archivo Español de Arte*, 86, nº 342 (2013), pp. 87-106.
- Ahl, Frederick M., “The Rider and the Horse: Politics and Power in Roman Poetry from Horace to Statius”, en *Literatur der Julisch-Claudischen und der Flavischen Zeit: Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1984, pp. 40-110. [Con un extra de J. Garthwaite, “Appendix: Statius, *Silvae* 3.4”, pp. 111-124.]
- Arellano, Ignacio, “Notas sobre el refrán y la formula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo”, *La Perinola*, 1 (1997), pp. 15-38.
- Arellano, Ignacio, *Los rostros del poder en el Siglo de Oro: ingenio y espectáculo*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Arellano, Ignacio, y Victoriano Roncero (eds.), F. de Quevedo, *La musa Clío del “Parnaso español” de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 2001.
- Asensio, Eugenio, “Un Quevedo incógnito: las silvas”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 13-148.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”, *Criticón*, 114 (2012b), pp. 179-212.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, “Política en los versos de Quevedo”, *Studi Ispanici*, 36 (2011), pp. 51-66.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, El Viso, 1999.
- Crosby, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- Cupperi, Walter, “‘Leo faciebat’, ‘Leo et Pompeius fecerunt’: autorialità multipla e transculturalità nei ritratti leoniani del Prado”, en *Leone & Pompeo Leoni: Actas del Congreso Internacional (Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre de 2011)*, Stephan F. Schröder (ed.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 66-84.
- Dewar, Michael, “The Equine Cuckoo: Statius’ *Ecus Maximus Domitiani Imperatoris* and the Flavian Forum”, en *The Poetry of Statius*, Johannes J. L. Smolenaars, Har-Jan Van Dam y Ruurd R. Nauta (eds.), Leiden / Boston, Brill, 2008, pp. 65-83.
- Estacio, *Silvas*, Francisco Torrent Rodríguez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1995.
- Estacio, *Silvae*, David R. Shackleton Bailey y Christopher A. Parrott (ed. bilingüe), Cambridge / London, Harvard University Press, 2015.

- Ettinghausen, Henry, *Quevedo neoestoico*, Pamplona, Eunsa, 2009. [Original: *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1972].
- García Aguilar, Ignacio, “Modelos editoriales para *El Parnaso español* de Quevedo: entre España e Italia”, en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 147-182.
- Garzelli, Beatrice, “*Nulla dies sine linea*”: *letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.
- Hollingsworth, Mary, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a principios del siglo XVI*, Bernardo J. García García (trad.), Madrid, Akal, 2002. [Original: *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996].
- Kallendorf, Hilaire, y Craig Kallendorf, “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63 (2000), pp. 131-168.
- López Poza, Sagrario, “El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)”, *Bulletin of Spanish Studies*, 85, nº 6 (2008), pp. 821-838.
- López Poza, Sagrario, “Quevedo epigramático”, en *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Córdoba, Huelva y Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 2013, pp. 321-339.
- Marcial, *Epigramas*, introd. Juan Fernández Valverde y trad. Antonio Ramírez de Vérger, Madrid, Gredos, 2001, 2 vols.
- Marías, Fernando, “Diego de Villalta: fortuna dell’Opera dei Leoni nella Spagna del Cinquecento”, en *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, María Luisa Gatti Perer (ed.), Milano, Istituto per la Storia dell’Arte Lombarda, 1995, pp. 97-103.
- Martinengo, Alessandro, Federica Cappelli y Beatrice Garzelli (eds.), F. de Quevedo, *Musa I con un’appendice da “Melpómene”, Musa III*, Napoli, Liguori, 2005.
- McCullough, Anna, “Heard but Not Seen: Domitian and the Gaze in Statius’ *Silvae*”, *The Classical Journal*, 104, 2 (2008-2009), pp. 145-162.
- Moya del Baño, Francisca, “El Marcial de Quevedo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, IV: homenaje al profesor Antonio Prieto*, José María Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (coords.), Alcañiz / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, 2008, vol. 1, pp. 181-192.



- Newmyer, Stephen Thomas, *The "Silvae" of Statius: Structure and Theme*, Leiden, Brill, 1979.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649. [Ejemplar de la Biblioteca del Ateneo de Barcelona, signatura GOC 22, disponible en GoogleBooks, en línea.]
- Peraita, Carmen, "Arte del disimulo y paradoja: la crítica a Felipe III en *Grandes anales de quince días* de Quevedo", en *Actas Irvine-92 (Asociación Internacional de Hispanistas)*, Juan Villegas (coord.), Irvine, AIH, 1994, vol. 3, pp. 111-120.
- Plinio el Viejo, Cayo, *Historia natural*, trad. Jerónimo de Huerta, Madrid, Juan González, 1629. [Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek, signatura \*44.A.15, disponible en GoogleBooks, en línea.]
- Ponce Cárdenas, Jesús, "De sene Veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano", *La Perinola*, 15 (2011), pp. 313-331.
- Ponce Cárdenas, Jesús, "La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento", *Criticón*, 114 (2012), pp. 71-100.
- Quevedo, Francisco de, *Grandes anales de quince días*, Victoriano Roncero (ed.), en *Obras completas en prosa*, III, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2005, 57-115.
- Quevedo, Francisco de, *La musa Clío del "Parnaso español" de Quevedo*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Pamplona, Eunsa, 2001.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
- Rey, Alfonso, "Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo", *La Perinola*, 1 (1997), pp. 189-211.
- Rey, Alfonso, "La construcción de un Quevedo reaccionario", *Bulletin Hispanique*, 112, 2 (2010), pp. 633-669.
- Roncero, Victoriano, "Poesía histórica y política de Quevedo", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3 (2000), pp. 249-262.
- Rubio Áñez, Marcial, y Adrián J. Sáez, «El efecto Pígalión: la poesía escultórica en el Siglo de Oro», en *La estirpe de Pígalión: poesía y escultura en España (siglos XVI-XVII)*, Marcial Rubio Áñez y Adrián J. Sáez (eds.), Madrid, SIAL, 2017, pp. 7-26.
- Rubio Moraga, Ángel L., "La propaganda carolina: arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V", *Revista Historia y Comunicación Social*, 11 (2006), pp. 115-126.
- Sáez, Adrián J., "Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica", *Calliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20, 2 (2015a), pp. 119-149.

- Sáez, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015b.
- Sáez, Adrián J., “Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2015c, pp. 381-398.
- Sáez, Adrián J., “‘Las aves del imperio coronadas’: poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria”, *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas e latinoamericanas*, 15 (2015d), pp. 213-222. [En línea: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/942>> (07.01.2017).]
- Sáez, Adrián J., “Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta”, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 4 (2015e), pp. 1-24. [En línea: <<http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=47>> (07.01.2017).]
- Sáez, Adrián J., “Quevedo y el arte de la tapicería: el romance ‘Matraca de los paños y sedas’”, *Boletín de la Real Academia Española*, 95.312 (2015f), pp. 453-470.
- Sáez, Adrián J., “Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna”, en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Marcial Rubio Árcuez y Adrián J. Sáez (eds.), Madrid, SIAL, 2017a, pp. 217-231.
- Sáez, Adrián J., “El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo”, en “*En la concha de Venus amarrado*”: *erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, Patricia Marín Cepeda (ed.), Madrid, Visor Libros, 2017b, pp. 107-120.
- Sáez, Adrián J., “Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal ‘Retrato de Lisi en mármol’ de Quevedo”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, en prensa a.
- Sáez, Adrián J., “Quevedo and the Mirror: Poetry, Painting and the Problem of Beauty”, en *The Dialectics of Faith and Doubt in Seventeenth-Century Spain: Visual and Literary Reflections*, Matthew Ancell y Aneta Georgievska-Shine (eds.), Toronto, Toronto University Press, en prensa b.
- Sassu, Giovanni, *Il ferro e l'oro: Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, Editrice Compositori, 2007.
- Sassu, Giovanni, “La seconda volta: arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-1533”, en *Les poètes de l'Empereur*, Mercedes Blanco y Roland Béhar (eds.), *e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13 (2012), s. p. [En línea: <<https://e-spania.revues.org/21366>> (07.01.2017)].

- Schwartz, Lía, “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 5, 1 (1999a), pp. 5-34.
- Schwartz, Lía, “Quevedo, lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3 (1999b), pp. 293-324.
- Schwartz, Lía, “Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*”, *Lexis*, 27.1-2 (2003), pp. 91-105.
- Senabre, Ricardo, “De Quevedo a Estacio”, en *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia literaria renacentista*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 315-322.
- Séris, Émilie, *Les étoiles de Némésis: la rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002.
- Simini, Diego, “La statua equestre di Filippo III nei sonetti di Quevedo”, *Rassegna Iberistica*, 59 (1997), pp. 33-38.
- Soler del Campo, Álvaro, *The Art of Power: Royal Armor and Portraits from Imperial Spain*, Washington / Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2009.
- Tobar Quintanar, María José, “La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 17 (2013), pp. 335-356.
- Vega Madroñero, María de la Fe, “La musa *Clío*: temas y tradición poética”, *La Perinola*, 3 (1999), pp. 355-374.
- Vega Madroñero, María de la Fe, “La imagen del buen rey en un soneto de Quevedo a Felipe III”, en *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, pp. 368-379.
- Vega Madroñero, María de la Fe, “‘Las selvas hizo navegar, y el viento’: Carlos V en un soneto de Francisco de Quevedo”, en *Cervantes y su tiempo*, Desirée Pérez Fernández y Juan Matas Caballero (coords.), Kassel, Reichenberger, 2008, vol. 2, pp. 427-438.
- Villalta, Diego de, *Tratado de las antigüedades de la memorable Peña de Martos, donde al principio se trata de las estatuas antiguas, con particular mención de algunos bultos y figuras de nuestros reyes de España, 1591*. [Ejemplares de la British Library, Mss/17095 y de la Fundación Lázaro Galdiano, signatura M 7-2-31 [I. 15487], disponible en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, en línea (07.01.2017)].