

# Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo<sup>1</sup>

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

<b>Título:</b> Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo.	<b>Title:</b> A Political Garden: Quevedo’s silva “A una quinta del conde de Casarrubios”.
<b>Resumen:</b> Dentro del rico corpus poético de Quevedo se halla la silva «A una quinta del conde de Casarrubios», única muestra de poesía de jardines. En el presente trabajo se examina en el contexto de los poemas «vegetales» de Quevedo, para seguidamente tratar de explicar el origen circunstancial del texto, así como su reescritura de modelos italianos y su sentido político.	<b>Abstract:</b> Within Quevedo’s rich poetry corpus, the silva «A una quinta del conde de Casarrubios» is the only example of garden poetry. This paper examines the context of Quevedo’s «vegetal» poems, in order to try to explain the circumstantial origin of the text, as well as its rewriting of Italian models and its political meaning.
<b>Palabras clave:</b> Quevedo, poesía de villa, Casarrubios, Reyes Católicos, Chacón, política.	<b>Key words:</b> Quevedo, Country House Poetry, Casarrubios, Catholic Monarchs, Chacón, politics.
<b>Fecha de recepción:</b> 1/11/2021.	<b>Date of Receipt:</b> 1/11/2021.
<b>Fecha de aceptación:</b> 11/11/2021.	<b>Date of Approval:</b> 11/11/2021.

1 Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España), coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba), y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00), comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Se agradecen los comentarios de mi compadre Cipriano López Lorenzo (Université de Neuchâtel), el sabio Fernando Plata (Colgate University) y el docto Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).

Los poemas de jardín (o *di villa*) pueden parecer una simple moda vigente durante el reinado de los tres Felipes (1582-1654) en conexión con las esculturas efímeras del *ars topiaria*, pero en realidad se relacionan con diversos usos aristocráticos (formas de ocio, coleccionismo y mecenazgo), reflexiones artístico-poéticas (de la *imitatio* a la pugna del *paragone*) y hasta intereses políticos (preeminencia cortesana, representación simbólica), como demuestran especialmente Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo<sup>2</sup>.

Es el caso de la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo (con el título “Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel”, en *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Imprenta Real, 1670, núm. 202), que primeramente encuadro dentro del contexto de los poemas “vegetales” de Quevedo, para después pasar a examinar su origen circunstancial, la re-escritura de fuentes italianas y su valor ideológico, porque —lo adelanto ya— se trata de una silva con un mensaje político escondido en el jardín<sup>3</sup>.

## 1. UN MARCO: HUERTAS, JARDINES Y PLANTAS EN QUEVEDO

De entrada, se puede decir que esta silva campestre es el único ejemplo quevediano de poesía *di villa*, porque más allá de la galería de metáforas naturales para el retrato suntuario de la amada, un ramillete de textos líricos (las silvas “A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta” y “A una fuente” y la letrilla “Rosal, menos presunción”, núms. 201, 203 y 207) y una pequeña serie de textos vegetales amorosos (la canción “Llama a Aminta al campo en amoroso desafío” y las endechas “Estaba Amarilis”, núms. 389 y 433) y burlescos (los romances de desfile “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las flores y la hortaliza”, núms. 683 y 755), más una chanza metapoética en contra de los “hortelanos de faciones” de otro texto (“Procura enmendar el abuso de las alabanzas de

---

2 Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albadalejo, *El jardín del conde de Monterrey: arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018, pp. 156-166.

3 Se cita siempre por las ediciones consignadas en cada momento, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación, y se sigue la numeración de la Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua Perdices, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

los poetas", núm. 717, v. 29), algún asomo de la diosa de la cosa (Flora o Floris, en núms. 265 y 277) y ciertos jardines famosos como comparación (Aranjuez, Chipre y Falerina en los romances "Pintura no vulgar de una hermosura" y "Acuerda al papel su origen humilde", núm. 431 y 691, etc.), apenas se puede encontrar un interesante eco de un famoso lugar abandonado con su "casa" (v. 3) en el soneto "A la huerta del duque de Lerma" (núm. 225)<sup>4</sup>:

Yo vi la grande y alta jerarquía  
del magno, invicto y santo rey tercero  
en esta casa, y conocí lucero  
al que en sagradas púrpuras ardía.

Hoy, desierta de tanta monarquía  
y del nieto, magnánimo heredero,  
yace; pero arde en glorias de su acero,  
como en la pompa que ostentar solía.

Menos invidia teme aventurado  
que venturoso; el mérito procura,  
los premios aborrece escarmentado.

¡Oh, amable, si desierta arquitectura,  
más hoy al que te ve desengañado,  
que cuando frecuentada en tu ventura!

Si bien se mira, se puede tener por una variante de *country house poem* en cruce con la poética de las ruinas que despliega un amplio abanico de reflexiones morales y políticas<sup>5</sup>.

---

4 Sobre todos estos asuntos, véase Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 92-103; Blanca Periñán, "En el huerto con Quevedo: 'Boda y acompañamiento del campo' y 'Matraca de las flores y la hortaliza'", *La Perinola*, VI (2002), pp. 199-223; Fernando Plata, "Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance 'Don Repollo y doña Berza')", *La Perinola*, VIII (2004), pp. 343-357; María José Tobar Quintanar, "Notas a la silva 'Aquí la vez postrera' de Quevedo", *AnMalElectrónica*, XXXIII (2012), pp. 45-75; y María José Alonso Veloso, "Quevedo sin Estacio: la silva 'A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta'", en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. María José Alonso Veloso, Madrid, Sial, 2020, pp. 165-187.

5 Véase Adrián J. Sáez, "'Amable y desierta arquitectura': las ruinas en la poesía de

Y es que, pese a todos los valores emblemáticos y simbólicos (belleza, gloria, honor, muerte, unión, etc.) de la selva poética quevediana (árboles, flores, plantas), ya advierte Fernández Mosquera que Quevedo no suele dedicarse a la representación de la naturaleza, ni a la descripción de paisajes ni tampoco maneja “los géneros que determinan una utilización de metáforas vegetales”, ni siquiera en el ámbito bucólico (los poemas de la musa Euterpe)<sup>6</sup>. Se podría carear esta reducida tendencia vegetal —que alguno denominaría ecológica— con la gran afición agrícola de Lope de Vega y la fusión de elementos clásicos y científicos en su “Huerto desecho” en el contexto de la “estética fitológica” del Siglo de Oro, pero llevaría muy lejos y por el momento puede bastar como contraste<sup>7</sup>.

En compensación, justamente la silva a la casa del conde de Casarrubios de Quevedo tiene un valor adicional como la excepción de honor, al tiempo que se suma a la serie de poemas artísticos y encomiásticos quevedescos como una variante mixta que se sitúa en el cruce de muchas cuestiones, según se va a ver seguidamente<sup>8</sup>.

---

Quevedo», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, eds. Antonio Sánchez Jiménez y Danielle Crivellari, Madrid, Visor Libros, 2019a, pp. 157-176. Se podría tener, así, por un ejemplo de “la complejidad máxima entre naturaleza y artificio: la ruina del jardín, el jardín abandonado”, que representa “la reincorporación a la naturaleza de los elementos naturales en un tiempo sometidos a lo humano” (Emilio Orozco Díaz, “Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco”, en *Temas del Barroco: poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1989, pp. 119-176 (p. 127) [*Escorial*, XXXV (1943), pp. 341-407]. Ver otro comentario en Maria Grazia Profeti, “‘Yo vi la grande y alta jerarquía’: el tema de las ruinas en Quevedo”, *Criticón*, LXXXVII-LXIX (2003), pp. 709-718.

- 6 Fernández Mosquera, *op. cit.*, pp. 74 y 103. Pablo Jauralde Pou, “Las silvas de Quevedo”, en *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180 (p. 159), apuntaba el descrédito y las burlas hacia la poesía pastoril. Pero ver Anne Holloway, *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 2017, pp. 121-166; y también Alessandra Ceribelli, “La naturaleza en la poesía de Francisco de Quevedo: ¿escondite o reflejo de la experiencia amorosa?”, en *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, eds. Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017, pp. 95-102.
- 7 Véase John Slater, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.
- 8 Ver algunas ideas sobre el arte quevediano en Adrián J. Sáez, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015; “Las estatuas de

## 2. EL JARDÍN DE LA SILVA: INTERTEXTUALIDAD Y POLÍTICA

Efectivamente, esta silva de Quevedo cifra todo un mundo, aunque puede tenerse por poco más que un inocente juguete ornamental. Para empezar, el poema parece tener un origen circunstancial, en el que se suman diversas motivaciones: las relaciones de Quevedo con la familia Chacón, la experimentación con las infinitas posibilidades de la silva, la impronta italiana y ciertas ideas políticas, que derivan —creo— del refugio del rey Felipe III en Casarrubios durante una enfermedad repentina (otoño de 1619) que amenaza con poner patas arriba todo el tablero político español.

Asensio explica bien que Quevedo mantenía relaciones con la estirpe de los Chacón (una rama del árbol de los Sandoval y Rojas) desde el común servicio a la reina Ana de Austria, que luego se extendería a los contactos con el duque de Lerma y el duque de Osuna, y considera que la silva debe situarse en 1617-1620, “cuando Quevedo iba y venía de Nápoles como agente de Osuna ligado al clan de los Sandoval y Rojas”, pues después de la muerte del monarca, que provocaría una revolución de preferencias cortesanas y la caída de este linaje —con Quevedo de por medio—, no casaría bien una “poesía optimista, tan laudatoria de la estirpe Chacón”, ni tampoco que un encomio “olvidase la estancia del rey y la recuperación que ciertos cronistas estimaban milagrosa”<sup>9</sup>. Está bien, pero

---

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*, eds. Marcial Rubio Arquez y Adrián J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017a, pp. 217-231; “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, VI (2017b), pp. 221-229; “Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal ‘Retrato a Lisi’”, *Versants: revue suisse des littératures romanes*, LXV.3 (2018a), pp. 137-148; y “A Curcio aventajado y parecido: en torno al ‘Elogio al duque de Lerma’ y otros poemas de Quevedo”, *Criticón*, CXXXII (2018b), pp. 105-121. Para otras quintas en formato sonetil, ver Juan Matas Caballero, “La quinta o villa en los sonetos de Luis de Góngora”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes: estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2014, vol. 1, pp. 179-200.

- 9 Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: las ‘silvas’”, *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-48 (pp. 38-39). Jauralde Pou, *op. cit.*, pp. 178-179, deja este poema entre un conjunto sin datación, y Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pp. 209-211, la incluye en el grupo de silvas circunstanciales.

esta teoría no explica la razón por la que Quevedo se centra en la casa de recreo de Casarrubios del Monte (en la Sagra de Toledo), ya que muchos otros lugares de recreo brillaban mucho más (de Aranjuez a la huerta del duque de Lerma) y tenerlo por un escorzo de originalidad (un primer poema “casarrubiesco”) no parece suficiente<sup>10</sup>.

Tampoco vale como una rutinaria *laudatio* nobiliaria de una de las familias más poderosas, ni siquiera como un recuerdo de la fundación del condado por Felipe III (en 1599) para Gonzalo de Chacón y Ayala, “mayordomo de la serenísima reina doña Margarita de Austria, mujer del católico rey don Felipe III” (López de Haro, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, fol. 168), porque no se aclara bien el remite del presente con los monarcas católicos.

Por el contrario, la improvisada estancia en el palacio condal de Felipe III y la corte es decisiva. Quevedo lo apunta brevemente en los sintéticos *Grandes anales de quince días* (1621): “Trujo siempre [el rey] desde los accidentes de Casarrubios mal segura salud y color sospechoso, y de esta mala condición de humores se terminó en calentura” (60)<sup>11</sup>. Y con mucho más detalle lo cuenta Novoa en su relación de la jornada de regreso de la visita de Portugal, con acento en la inseguridad política que se avecinaba:

[...] fue a dormir a Casarrubios: allí se le agravió y apretó de tal suerte el accidente, que fue forzoso parar, sin ser posible, por la malicia del mal, pasar adelante. Dio mucho cuidado a todos sus vasallos, acudiose a todos los remedios divinos y humanos, porque los médicos comenzaron a dudar de su vida, haciéndose devotas oraciones y plegarias por su salud en todo el reino, porque muy aprisa iba

---

10 Carlos José Hernando Sánchez, “La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI”, en *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, coords. Antonio E. De Nunzio y Ciro Birra, Napoli, Intesa Sanpaolo, 2013, pp. 11-48 (p. 13), apunta que la casa de campo es el modelo principal de España. Para los jardines privados, ver Mónica Luengo Añón, “El jardín barroco o la *terza maniera*: jardines privados en España”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a Domingo Ynduráin*, coords. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 89-112.

11 Francisco de Quevedo, *Grandes anales de quince días*, ed. Victoriano Roncero, en *Obras completas en prosa, III*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.

volando la nueva desdicha por todas sus provincias, con sentimiento y lágrimas de todas las gentes. Viose el mundo en este instante a pique de dar una vuelta y transformarse; las novedades que ya estaban en él introducidas pronosticaban otras mayores: ver un príncipe de tan poca edad, sin fuerzas y sin experiencia para gobernar, no dejaba de dar cuidado y de dar rienda a los discursos de los vasallos, como en tales casos suele acontecer, de en lo que habían de parar las cosas; muchos decían vendría el duque de Lerma y lo pondría todo en sus manos, porque como el conde de Olivares aún no había llegado a ser su valido ni hechos los buenos oficios, no estaba aún en el príncipe resfriado el amor del duque, y así, por esta parte, se creía volvería al mismo mando y fortuna que antes. [...]

Discurrió, finalmente, el mundo sobre este accidente del rey y, como digo, muchos decían volvería el duque a mandar como antes; otros, que el conde de Lemos; por cualquiera destas dos cosas se aseguraba mal el duque de Uceda, y por más que ninguna de todas por la falta del rey, que era lo que le daba más cuidado, que por las otras no había para qué [...]. Lo cierto es que no se sabía en quién había de recaer esta privanza (*Historia de Felipe III*, manuscrito, V, 243-244 y 246)<sup>12</sup>.

Este panorama de dudas y tensiones, con las luchas entre distintas facciones cortesanas, se encontraba en el centro de la atención nacional e internacional. Por tanto, se puede dar por bueno que el descanso del rey en Casarrubios es la chispa que despierta tanto el interés de Quevedo por el lugar como el recuerdo de la estancia en el lugar de los Reyes Católicos —con toda su fuerza simbólica—, a la vez que explica la génesis del poema, en el que se aprovecha la dimensión descriptiva y narrativa de la silva métrica al calor de la situación, pero nunca al revés<sup>13</sup>.

---

12 Se encuentra en la serie *CODOIN, LXI*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.

13 Sobre las silvas quevedianas, ver en general Asensio, *op. cit.*; Antonio Alatorre, “Quevedo: de la ‘silva’ al ‘ovillejo’”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gre-dos, 1988, pp. 19-31; Jauralde Pou, “Las silvas”; María del Carmen Rocha de Sigler, *Cinco silvas de Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994; Candelas Colodrón, *Las silvas*; Alfonso Rey, “La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario”, *Modern Language Notes*, CXXI.2 (2006), pp. 257-277; y Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. Para la *compositio* experimental, ver Candelas Colodrón, “La *compositio* en las silvas de Quevedo”, *Criticón*, LXV (1995), pp. 65-86.

Además, para redondear la cosa es posible que el poeta formara parte de la comitiva real, pero tanto monta a efectos del poema: no sé si “Quevedo “está” en Casarrubios” (como dice Jauralde Pou), pero la silva tiene toda la pinta de ser una composición en caliente (con la *gratia celeritatis* y el *subito caloris* atribuidas desde antiguo a la forma), que real o ficcionalmente recupera el motivo del huésped que visita en persona la villa en cuestión, aunque sin presentarse *tel quel* en el poema. Juntando todas las piezas, la silva parece tener que situarse en el otoño de 1619, como un poema con mucho sentido a partir de la renovada actualidad del lugar, ya que la preocupación general lo pondrían en boca de todos<sup>14</sup>.

Sea como fuere, el poema *di villa* de Quevedo se estructura según un clásico esquema bipartito y los ingredientes artísticos y naturales se alternan con los elementos políticos<sup>15</sup>:

1. Descripción del jardín como nuevo paraíso (vv. 1-82), con atención una amplia gama de elementos naturales (de flores a aves).
2. Recuerdo y elogio del conde de Casarrubios (vv. 83-109), con los Reyes Católicos al fondo.

Como es habitual, desde el título se designa la dimensión efrástica (“Descripción...”), el lugar en cuestión (“recreación y casa de campo”) y el personaje celebrado mediante el elogio indirecto con una perífrasis (“un valido” a secas)<sup>16</sup>. Seguidamente, el poema adopta una disposición que

---

14 La referencia procede de Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, p. 409.

15 Para la poética de jardines con la que se compara el poema en lo que sigue, ver Gianni Venturi, “*Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dale origini al Seicento*”, en *Il paesaggio*, dir. Cesare De Seta, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749; Orozco Díaz, *op. cit.*, 1989, pp. 119-176; Carlo Caruso, “Poesía umanística di villa”, en *Feconde venner le carte: Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294; Angela Fariello, *Il giardino nella letteratura: dal giardino classico al giardino paesistico*, Roma, Bulzoni, 1998; Selina Blasco, “Humildes descripciones y mentidas amenidades: poesía y realidad en la configuración de la fama literaria de Aranjuez”, *Reales Sitios*, CLIII (2002), pp. 14-27; Rinaldo Rinaldi, “Vecchiezza selvaggia”: archetipi e paradossi di villa e giardino’, *Critica letteraria*, XXIII (2004), pp. 627-660; y Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 119-166.

16 En este caso, “recreación” se entiende como “casas de campo o lugares amenos”



imita un recorrido de acercamiento y progresión, marcado mediante una disposición circular del deíctico de cercanía en posición anafórica (“Este”, “aquí”, “Allí”, “Aquí”, “Aquí”, “Este”, vv. 1, 18, 35, 42, 90 y 101) y potencia la ilusión visual (*enárgeia*), el juego de perspectiva y la sensación de entrada y salida del lugar. Hay que aclarar que en la pintura de la casa de Casarrubios predomina el jardín frente al palacio que aparece tardíamente (v. 93), con lo que la balanza se inclina a favor de la naturaleza sobre unos esquinados objetos, que —se verá— adquieren un valor capital.

Pese a posibles modelos retóricos y hortícolas (sobre todo Alonso de Herrera, *Libro de agricultura*, 1513), la descripción del jardín quevediano parece seguir el modelo del paisaje ideal, puesto que se abre con un significativo arranque mitológico (“de los demás sitios Narciso, / [...] de sí enamorado”, vv. 1-2) y se muestra extremadamente libre<sup>17</sup>: después de la presentación como nuevo vergel (“paraíso”, “parte del cielo que cayó en la tierra”, vv. 3 y 6), Quevedo se centra en un museo de “flores y [...] rosas bellas” (v. 9), “cuatro álamos” como “matrimonio de las vides” (vv. 14-15), “calles” con “azucenas (vv. 26-27), el “jazmín” cual “estrella olorosa” (vv. 28-29), la “güerta” en clave galáctica (vv. 30-34), el “jacinto presumido” (vv. 35-41), la “fuente” (vv. 42-44), el dueto del jilguero y el ruiñeñor (vv. 45-58) y una escena cinegética (vv. 60-82), todo barnizado de guiños míticos (Narciso, Alcides, Jacinto y Apolo, Orfeo, Tereo, Venus y Adonis, vv. 1-2, 14, 35-37, 50, 76, 77-80) e intertextualidad italiana<sup>18</sup>. Ciertamente es que hay un pequeño

---

(*Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, RAE, 1969, 3 vols, disponible en red). Por supuesto, hay que ser prudente con los titulillos y epígrafes quevedianos: ver el repaso de Alonso Veloso (2012).

- 17 Para el esquema del paraíso perfecto, ver Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. Antonio Alatorre y Margit Frenk, 2.<sup>a</sup> ed., México, FCE, 2012, 2 vols. [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948], I, pp. 262-289.
- 18 Al respecto, ver Asensio, *op. cit.*, pp. 38-43; Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 79 y 87; Antonio López Eire, “El mito clásico en Quevedo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, IV: Homenaje al profesor Antonio Prieto*, coords. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Brea, Luis Charlo Brea y Antonio Prieto Martín, Madrid, CSIC, 2008, I, pp. 1713-1774 (1767-1769); y Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, 165-166, n. 557). Por su parte, Lía Schwartz, “Velázquez and two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo”, en *The Cambridge Companion to Velázquez*, ed. Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge, Cambridge University, 2002, pp. 130-148 (p. 140), lo menciona como

*hortus*, pero en este edén castellano y quevediano brillan los árboles ornamentales (álamos en solitario) y especialmente un manojito de flores, con los que se ofrece deleite para los sentidos (el abanico de bellos colores para la vista, el perfume para el olfato, los cantos de las aves para el oído y la dulzura de las flores para el tacto): es otro jardín de las delicias, un *locus amoenus* donde la naturaleza se encuentra idealmente con el arte, si bien Quevedo no entra a desarrollar la labor de control y transformación del *ars topiaria*.

En compensación, el poeta se detiene en algunas imágenes ingeniosas que conviene comentar brevemente por su origen intertextual. Para la factura de esta estampa natural, Quevedo parte del patrón latino para realizar un agudo ejercicio de *imitatio multiplex*, por el que junta a Imperiale con Marino y algo más<sup>19</sup>. Así, la analogía cósmica y el cambio de atributos entre el suelo y el cielo del inicio parece ser un remedo de *Lo stato rustico* (Genova, Giuseppe Pavoni, 1607 y reediciones) de Imperiale, embajador genovés con el que Quevedo pudo coincidir entre la corte y el virreinato partenopeo, y de quien pudo tomar el truco conflictivo que cambia —*amplificatio* mediante— en una armónica correspondencia que, además, elimina una pequeña referencia clásica<sup>20</sup>:

---

un ejemplo de descripción de “country houses” junto a las “poesías relojeras” (“El reloj de arena”, “Reloj de campanilla” y “El reloj de sol”, núms. 139-141) y alguna poesía de ruinas (“Roma antigua y moderna”, núm. 137). Para el bestiario de aves, ver Salvador Novo *Las aves en la poesía castellana*, México, FCE, 2005 [1953].

19 Manejo las ediciones siguientes: Giovanni Vincenzo Imperiale, *Lo stato rustico*, eds. Ottavio Besomi, Augusta López Bernasocchi y Giovanni Sopranzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, 2 vols.; y Giambattista Marino, *L'Adone*, ed. Emilio Russo, Roma, Salerno, 2008. Para Noelle K. Zeiner, *Nothing Ordinary Here: Statius as Creator of Distinction in the «Silvae»*, New York-London, Routledge, 2005, pp. 4-5, hay un recuerdo del modelo latino, que, como precisan Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 165-166, n. 557, funciona únicamente como un “bastidor encomiástico”, del que —preciso— solamente se puede apreciar tal vez la insistencia en deícticos de cercanía que reproducen la impresión de una visita directa. La conexión inicial sería con el modelo canónico de dos silvas de Estacio (especialmente “La villa de Manilio Vopisco en Tívoli” [“Villa Tiburtina Manilii Vopisci”], pero también con “La villa de Polio Félix en Sorrento” [“Villa Surrentina Polii Felicis”], I, 3 y II, 2), poeta bien conocido por Quevedo: baste ver Hilaire Kallendorf y Craig Kallendorf, “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII (2000), pp. 131-168.

20 Asensio, *op. cit.*, 142.

Forse di questa diresti esser la strada  
che colà su fra quei gran campi azzurri  
nel prato, che di fior di stelle ondeggia,  
del latte sparso di Giunon biancheggia.  
(XV, 583)

Sus calles, que encanecen azucenas,  
de fragante vejez se muestran llenas,  
y el jazmín, que, de leche perfumado,  
es estrella olorosa,  
y en la güerta espaciosa,  
el ruido de sus hojas en el suelo  
la Vía Láctea contrahace al cielo.  
(vv. 26-32)

Más interesante es el dibujo del jilguero y el ruiseñor, que se inspira en *L'Adone* (Paris, Oliviero di Varano, 1623, con otras ediciones italianas) de Marino, seguramente gracias a un conocimiento manuscrito previo<sup>21</sup>:

Chi crederà che forze accoglier possa,  
animetta sí picciola cotante?  
E celar tra le vene e dentro l'ossa  
tanta dolcezza un atomo sonante?  
O ch'alatro sia che la liev'aura mossa  
una voce pennuta, un suon volante?  
E vestito di penne un vivo fiato,  
una piuma canora, un canto alato?  
(VII, "Le delitie", estrofa 37)

Músico ramillete  
es el jilguero en una flor cantora  
es el clarín de pluma de la aurora  
que, por oír al ruiseñor que canta  
madruga y se desvela;  
y él, Orfeo que vuela  
y cierra en breve espacio de garganta  
citaras y vigüelas y sirenas.  
Oyese mucho y se discierne apenas,  
pues, átomo volante,  
pluma con voz y silbo vigilante,  
es órgano de plumas adornado,  
una pluma canora, un canto alado.  
(vv. 45-57)

Hay un par de préstamos claros: "voce pennuta" se invierte en "pluma con voz" (v. 55) y "una piuma canora, un canto alato" permanece como "una

---

21 Véase Joseph G. Fucilla, "Riflessi dell'*Adone* de J. B. Marino nelle poesie di Quevedo", en *Romania: scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo 70. compleanno*, Napoli, Armani, 1962, pp. 279-287 (283-286); y Encarnación Juárez, "Algunas notas más sobre Quevedo y Marino", *Rilce*, II (1989), pp. 285-290. Acepto la enmienda de Asensio, *op. cit.*, pp. 40-41: "y él, Orfeo que vuela", que no "y es, Orfeo que vuela" (v. 50). Es de cajón que no hace falta retrasar la datación del poeta a una fecha posterior a 1623. Manejo la edición del poema de 1626. Arellano (1999: 18-19) recoge este pasaje dentro del bestiario quevediano con la función de creación de atmósfera.

pluma canora, un canto alado" (v. 57), al lado de un pequeño escorzo por el que Quevedo elimina la competición entre ambas aves para dejar triunfante de antemano al ruiseñor, al que el jilguero se deleita en escuchar (vv. 48-49)<sup>22</sup>. Asimismo, el contraste entre la pequeña ave ("átomo volante", v. 54) y su gran voz, que parece mil instrumentos en uno (vv. 51-52) y se oye a gran distancia (v. 53) es tanto una idea clásica como otro posible guiño al poema de Marino:

Mercurio allor, che con orecchie fisse  
vide Adone ascoltar si bello,  
—Deh, che ti pare, a lui rivolto disse,  
de la divinità di quell'augello?  
Diresti mai che tanta lena unisse  
in sí poca sostanza un spiritello?  
Un spiritel, che d'armonia composto  
vive in sí anguste viscere nascosto? (VII, 38)

Para rizar el rizo, las cosas son un poco más complicadas con el ruiseñor quevediano, que se explica por la afición a la reescritura del poeta: así, primero, se pueden añadir dos poemas de la casa (la letrilla "Flor que cantas, flor que vuelas" y la décima "Al ruiseñor", núms. 206-207) para conformar una suerte de tríptico del ruiseñor de Quevedo donde ya se ensayan algunas imágenes con todavía más influjo mariniano (VII, 32 y 37-38), y algún otro hallazgo poético ("Un pintado jilguero / más ramillete que ave parecía" de la "Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor", núm. 279, vv. 52-53), así como la definición en clave mitológica ("Orfeo que vuela", v. 50, similar a la comparación "Orfeo del aire el ruiseñor parece", en la canción "El escarmiento", núm. 12, v. 75)<sup>23</sup>; segundo, Góngora también entra en acción y acaso se pueda considerar la relación con la letrilla "No son todo ruiseñores" (núm. 213, 1609),

---

22 Son detalles comentados por Fucilla, *op. cit.*, pp. 283-284; y Asensio, *op. cit.*, pp. 40 y 42.

23 Véase de nuevo Fucilla, *op. cit.*; y Asensio, *op. cit.*, pp. 40-41. Este aviario podría compararse con otros ruiseñores poéticos: véase Aldo Ruffinatto, *Tríptico del ruiseñor: Berceo, Garcilaso, san Juan*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007; y Giulia Poggi, "Ruiseñores y otros músicos 'naturales': Quevedo entre Góngora y Marino", *La Perinola*, X (2006), pp. 257-269 (260-261).

que despliega otras opciones (“sirenas con plumas”, “violín que vuela” e “inquieta lira”, vv. 9 y 23-24)<sup>24</sup>.

A continuación, hay una entrada amorosa que añade el tacto al banquete hedonista del poema<sup>25</sup>:

El consüelo que sus voces deja  
a Floris le convida como abeja:  
que la caza en lo ameno destas faldas  
se alimenta de flores y guirnaldas. (vv. 58-61)

En medio del jardín, una dama convertida en abeja recolecta flores, invitada por el contento (“consüelo”) causado por el canto de las aves, en una forma de “caza” preciosista que aprovecha imágenes poéticas y metapoéticas (ruiseñor, abeja) cuyo sentido explora Egido<sup>26</sup>.

No acaba ahí la cosa, porque en la casa de Casarrubios también hay caza con todas las de la ley, como uno de los ideales del ocio cortesano al que se dedica la villa en cuestión. Si se anticipa esta dimensión desde el epígrafe inicial (la “recreación”), que luego se repite de pasada (“alterando a los tiempos el gobierno”, v. 22) y se desarrolla con cierto detalle luego de la presentación del espacio ideal en el que Floris recoge flores y rechaza (“desprecia”) las plantas y la caza:

---

24 Ver el estupendo panorama de Góngora en Quevedo de Antonio Carreira, “Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 473-494; y otras consideraciones sobre el ruiseñor gongorino en Antonio Gargano, “‘Il cantar novo e ’l piangar delli augelli’: Góngora e l’usignolo”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, ETS, 2013, pp. 289-294.

25 En este pasaje hay que proponer una enmienda (“se convida” debe ser “le convida”), porque no tiene mucho sentido la cómica “conversión del ruiseñor en abeja que confunde la cara de Floris con una flor” que ve Asensio (1983: 41) y que se encuadraría en la tradición de la abeja equivocada que pica a la dama por error (Lida de Malkiel, “La abeja: historia de un motivo poético”, *Romance Philology*, XVII.1 (1963), pp. 75-86 (pp. 83-86)), porque no aviene con el contexto.

26 Véase Aurora Egido, “‘Mañana serán miel’: labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja”, en *La Edad del Genio*, pp. 175-208. Floris es nombre poético muy usado por Quevedo (núms. 106, 322-323, etc.), que en la silva vale como cruce entre flor y Cloris (divinidad de la naturaleza).

Desprecia por vulgares los tomillos,  
dejando los olores que presumen  
por pomos, que los vientos los sahúmen;  
y la perdiz, que, ensangrentando el aire  
con el purpúreo vuelo,  
de sabroso coral matiza el suelo,  
ya pájaro rubí con el reclamo,  
lisonja del ribazo,  
múrice volador esmalta el lazo,  
y tal vez por el plomo que la alcanza,  
con nombre de sus hijos disfrazado  
en globos enemigos,  
ya golosina ofrece sus castigos,  
y en la mesa es trofeo  
quien fue llano en la mesa de Tereo;  
y lisonjero a Venus por hermoso,  
y a la muerte de Adonis religioso,  
no admite por memoria de su vida  
el bosque al jabalí por homicida:  
que sabe este distrito  
ser fértil como hermoso sin delito (vv. 62-82).

En pocas palabras, se dice que en Casarrubios se practica la caza menor (de perdices, vv. 65-76) por oposición a la variante mayor (del jabalí en este caso, vv. 77-82), que se descarta porque en el jardín quevediano no hay lugar para la violencia del mito de Adonis, pues se trata —repito— de un oasis de paz. Pues bien, para todo lance cinegético el maestro de referencia era Góngora con sus *Soledades* (II, vv. 706-979), relación que invitan a sondear Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo dentro de la cadena de imitaciones posteriores y con la ventaja adicional del molde compartido de la silva<sup>27</sup>: en este sentido, no solamente se puede añadir una tesela al mosaico del ruseñor cantor (que es “clarín de pluma”, v. 47, como ciertas

---

27 Ponce Cárdenas y Rivas Albadalejo, *op. cit.*, pp. 165-166, n. 557. Ver el marco de Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, eds. Rodrigo Cacho y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.

“pintadas aves” son “cítaras de pluma” en el poema gongorino, I, v. 556), sino también acaso la reelaboración de la imagen gongorina del “émulo bruto / del rubí más ardiente” (II, vv. 879-880, para el baharí) que se convierte en un “pájaro rubí” (v. 68) en Quevedo.

Así se llega al fin a la parte política con el palacio y el conde mediante “la biografía idealizada del celebrato” que dice Caruso y que en la silva se resume en tres aspectos<sup>28</sup>: 1) la resistencia a los comuneros (vv. 83-89), 2) la construcción del palacio (vv. 90-92) y 3) el paso por el lugar de los Reyes Católicos (vv. 93-94), que se redondea con el encomio de la pareja de monarcas (vv. 95-100) y se cierra con el verdadero elogio palaciego (vv. 101-114), según una disposición progresiva que pasa del contexto y el origen al lugar de recreo en sí.

El primer rasgo que se sabe de Gonzalo Chacón (en verdad, se trata de Gonzalo Chacón Fajardo, su hijo) es su labor de defensa de la fortaleza de Ávila durante la rebelión de los Comuneros (1520-1522), tal y como lo cuentan Prudencio de Sandoval (*Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, Bartolomé Paris, 1618, VI, cap. 7, fol. 263) o Jerónimo de Zurita (*Primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Simón de Portonaris, 1585, cap. 107, 997, aunque en la *marginalia* se confunde con Zamora)<sup>29</sup>:

Consejo tan honesto  
se le dio aquel castillo,  
que, batido de bárbaros guerreros,  
es proceso de infames comuneros,  
en quien las faltas de su fe traidora  
se cuentan y se exaltan  
en las piedras y almenas que le faltan. (vv. 83-89)

---

28 La expresión procede de Caruso, *op. cit.*, 278.

29 Manejo estas ediciones: Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Pamplona, Bartolomé Paris, 1618 [Ejemplar de la Bibliothèqu Municipal de Lyon, signatura SJ IG 224/112, disponible en Google Books, en red]; y Jerónimo Zurita, *Primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Simón de Portonaris, 1585 [Ejemplar de la BNE, signatura U/4018, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, en red].

De la inspiración de esta experiencia bélica se dice que procede la construcción del “palacio [...] sublime y claro” (v. 92), con alguna que otra licencia de fechas que muestran un manejo libre de la historia del lugar por parte de Quevedo, a quien no importa detallar el proceso de desarrollo de la “coracha” vieja y sus reformas posteriores<sup>30</sup>. Es más: luego del típico elogio de rigor del palacio no se sabe nada y mucho menos se accede a su interior como suele ser habitual en este tipo de poesía, con lo que —amén del jardín— la habitual dimensión artística (con la descripción de colecciones y demás) queda fuera del poema.

Pero es que en verdad el palacio únicamente tiene valor para Quevedo porque fue lugar de reposo de los Reyes Católicos, “aquel maridaje, al mundo raro” (v. 93), seguramente camino a las cortes de Castilla celebradas en el Monasterio de san Pedro Mártir de Toledo en 1480, aunque Asensio se refiere a un vago refugio en “un trance difícil tras su casamiento” que no logro documentar en las crónicas contemporáneas<sup>31</sup>. En todo caso, así se abre la puerta al elogio de don Fernando y doña Isabel (vv. 95-100), de quienes se aplaude respectivamente el ingenio político (el “seso” con el que burla a “escuadrones” y “naciones”, vv. 95-98) y la conexión con el mito neogótico (“en quien se vieron todos / heredar y exceder los reyes godos”, vv. 99-100), de acuerdo con la preferencia de Quevedo por don Fernando como modelo de poderoso, “que supo ser rey y enseñar a que lo fuesen otros” (según encomia en la *Carta del rey don Fernando el Católico*, 1621, 28), y su interés por los visigodos como emblema ideológico<sup>32</sup>.

Así las cosas, si el jardín permite hacer gala de la imaginiería más estu-  
penda, el palacio es realmente más un símbolo que otra cosa. En breve, la

---

30 Véase Edward Cooper, *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1991, I, pp. 183-185.

31 Asensio, *op. cit.*, p. 38. Y, para el camino, véase Antonio Rumeu de Armas, *Itinerario de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1974, pp. 84-86.

32 Véase Adrián J. Sáez, *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2019b, pp. 194-205. La cita procede de Quevedo, *Carta del rey don Fernando el Católico*, ed. Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa, III*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 3-42. También dedica al rey católico la “Cuestión política” del *Marco Bruto* (1644, ed. María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa, V*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2012, pp. 641-984, 897-936). Véase asimismo Carmen Peraita, *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 47-65.



silva a la quinta de Casarrubios de Quevedo modula un elogio indirecto por el que el palacio (nuevo paraíso en la tierra) lleva directamente a la alabanza de su primer poseedor (el privado Chacón, con sus gestas militares y la construcción de la residencia señorial) y finalmente al encomio de los Reyes Católicos como símbolo del ideal de monarquía cristiana, tal y como se repite en el final:

Este palacio eterno padrón sea,  
que ameno y rico el fin del mundo vea,  
a pesar de mudanzas y diluvios;  
y blasón del señor de Casarrubios  
haberle edificado  
y haber sido privado,  
con tan grande alabanza,  
de rey, cuya privanza  
la alma califica  
y hace la vida afortunada y rica;  
pues es cosa constante  
que busca la afición su semejante:  
verdad es que a su rey y don Gonzalo  
con gloria y con respeto los igualo (vv. 101-114).

En este cierre, además del deseo de memoria eterna, destaca la referencia al “blasón del señor de Casarrubios” (v. 104), que parece jugar con el habitual guiño heráldico de la poesía *di villa* para añadir el sentido metafórico de honor que permite elogiar una vez más la edificación del palacio y la privanza, rematando así con la equiparación de Gonzalo Chacón y el rey.

Hay que precisar que Gonzalo Chacón era un privado *avant la lettre*: en realidad, primero fue “mayordomo [...] y contador” de la princesa Isabel, y uno de los que “más podía con ella”<sup>33</sup>, y luego llega a ser contador mayor de Castilla, entre otros títulos<sup>34</sup>. En todo caso, esta pequeña licen-

---

33 Juan de Mariana, *Historia general de España, compuesta, emendada y añadida*, Madrid, Carlos Sánchez, 1650, XXIII, cap. 14, fols. 312-313. [Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, signatura BH FLL 30474, disponible en Buca, en red].

34 *Ibidem*. Y ver Juan de Mata Carriazo, “Tres cortesanos de los Reyes Católicos: Gonzalo Chacón, Gutierre de Cárdenas y don Diego Hurtado de Mendoza”, *Clavileño*, XII (1951), pp. 9-18.

cia modernizadora permite presentar a Chacón como un ejemplo de imitación en medio de un ambiente turbulento en la corte, visto que el jardín paradisíaco es tanto un modelo ideal (*natura felix*) como un recuerdo de una edad de oro perdida —con sus valores— que se desea recuperar<sup>35</sup>. Desde esta perspectiva, repito que no importa si se trata de una descripción (topografía) o un diseño poético libre (topotesia) porque la silva a la quinta de Casarrubios de Quevedo es documento y monumento a la vez, ya que el poema perpetúa la memoria de un palacio de fama fugaz, al tiempo que adquiere valor de emblema político por su doble conexión modélica (de privanza y monarquía) en un momento de tensión política que va peor y peor.

#### ENTRE LÍNEAS: FINAL

En suma, esta única muestra de poesía *di villa* de Quevedo es un buen ejemplo de la polivalencia de la silva como *passpartout*, pues permite combinar descripción con elogio, historia y lección ejemplar. A partir de un probable estímulo circunstancial de primer orden que se ha sacado de su escondite entre líneas, Quevedo arma un poema en el que retoma el modelo clásico de la silva en combinación con muchos otros ingredientes y experimenta con el paradigma de la poética de jardines, para pasar del modelo descriptivo de un paraíso idílico —con mucho de traza italiana— a una evocación encomiástica que equipara —entre la nostalgia y el deseo— la gloria de los Reyes Católicos y los vaivenes de Felipe III. Así pues, en medio del jardín el poema posee una dimensión política: pasado, presente y futuro se dan la mano en una casa de campo por obra y arte de la poesía.

---

35 Véase Venturi, *op. cit.*, pp. 673-675, 693-694 y 736. Por tanto, pese a que se trata de un “personaje histórico ajeno a la realidad política del siglo xvii” (Alonso Veloso, *op. cit.*, p. 173), tanto su *curriculum* modélico como la visita de la comitiva real le conceden una renovada vigencia.