

Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)

María José Alonso Veloso y
Adrián J. Sáez (eds.)



Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)

La colección Estudios Literarios ofrece una investigación de primera calidad sobre la literatura en todas sus formas y sobre las tendencias actuales de la crítica literaria; de este modo complementa la labor realizada por la Universidad Complutense de Madrid en la divulgación de estudios de investigación con una perspectiva global.

Comité científico de la colección

Dirección

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Marta Fernández Bueno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba, España

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid, España

Clizia Carminati
Universidad de Bérgamo, Italia

Sarissa Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Carlo Caruso
Universidad de Siena, Italia

Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid, España

Agnès Guiderdoni
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica

Miguel Herrero de Jáuregui
Universidad Complutense de Madrid, España

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid, España

Matías Martínez
Bergische Universität Wuppertal, Alemania

Aude Plagnard
Universidad Paul-Valéry, Francia

Anne-Pascale Pouey-Mounou
Universidad de la Sorbona, Francia

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos

Jonathan Thacker
Universidad de Oxford, Reino Unido

Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)

**María José Alonso Veloso y
Adrián J. Sáez (eds.)**

Primera edición: septiembre 2024

- © De los textos: sus autores
- © Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3851-8
<https://dx.doi.org/10.5209/est.006>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Imagen de cubierta

Il Ritorno del Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione (c. 1738), Canaletto.
Wikimedia Commons.

Este libro es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: Las tres musas» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; Agencia Estatal de Investigación/FEDER, UE).

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta publicación, por cualquier medio o procedimiento, sin contar para ello con la autorización previa, expresa y por escrito del editor.

Índice

Quevedo veneciano: prólogo María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez	9
Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1648) Pedro Ruiz Pérez	17
Quevedo en seis paratextos de Lope Ignacio García Aguilar	49
Criterios para la edición crítica y anotada de <i>Las tres musas</i> de Quevedo María José Alonso Veloso	83
Formas y usos de la fama en la poesía de Quevedo Alejandro García-Reidy	111
El poeta, el privado y la esfera: sobre tres poemas del <i>Parnaso español</i> Samuel Fasquel	131
«La virtud del ostracismo»: el microcancionero del destierro de Francisco de Quevedo Flavia Gherardi	163
La endecha de Quevedo «Estaba Amarilis» Samuel Parada Juncal	177
El reino magnético de Atanasio Kircher en la poesía de José Delitala Manuel Ángel Candelas Colodrón	207
Las traducciones poéticas de los clásicos en los comentarios del <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo Lúa García Sánchez	225

«Y quedo cuidadoso entre libros»: noticias literarias en el epistolario de Quevedo	265
Alessandra Criscuolo	
Una aproximación a la <i>elocutio</i> de un aviso de Parnaso atribuido a Quevedo o la degradación de la Serenísima	295
Federica Cappelli	

Quevedo veneciano: prólogo

María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez

La presente monografía pone el foco en la lírica de uno de los más destacados poetas del siglo XVII: Francisco de Quevedo. No han faltado en las últimas décadas relevantes aportaciones en esta parcela del conocimiento, propicia siempre a nuevas perspectivas debido a la riqueza del objeto de estudio: jocoso o grave, en estrofas de la tradición castellana o de raigambre petrarquista, heterogéneo y diverso como lo fue la época en que sus poemas se crearon. Las aportaciones que aquí se incluyen exploran facetas filológicas de distinto cariz (bibliográfico, textual, retórico...), pero todas ellas contribuyen a situar al escritor en un campo literario que es español, cercano, pero también internacional, europeo, clásico y arraigado en su período histórico como pocos personajes de su tiempo. En el horizonte, se sitúa especialmente Italia, en los distintos escenarios que explican múltiples aspectos de la vida y la literatura quevedescas, en perfecta lógica con el feliz encuentro en el que se presentaron la mayor parte de las contribuciones: «*La conjuración de Venecia: Quevedo y la poesía española del siglo XVII* (Università Ca' Foscari Venezia, 27-28 de septiembre de 2022).

El volumen se abre con tres aportaciones que se adentran en aspectos relacionados con las prácticas editoriales de la época y la transmisión impresa de la poesía. El artículo de Pedro Ruiz traza un recorrido que abarca desde la fecha de los preliminares de la célebre antología de principios de siglo, *Flores de poetas ilustres* (1605), hasta el año de la publicación de la edición póstuma de la poesía quevedesca, *El Parnaso español* (1648), fijándose en la evolución de los epígrafes que acompañaron sus versos, que a su juicio forman parte del poema y se relacionan estrechamente con él, en convergencia con otros elementos periféricos. Entre sus funciones, recuerda, «se encuentran la meramente designativa, la informativa en aspectos no directamente esclarecidos en los versos, la connotativa o la valorativa». Después de dibujar un panorama sobre la irrupción de los epígrafes en las ediciones en el siglo previo a la pu-

blicación de la poesía póstuma de Quevedo, que demuestra la generalización de la práctica editorial en la primera mitad del siglo xvii, frente a los impresos quinientistas, se detiene en los avatares que viven hasta su consolidación en *El Parnaso*. Como señala a modo de conclusión, «un manuscrito aristocrático, una colección de poemarios impresos y un monumento editorial son el reflejo de las respectivas actitudes y las prácticas consiguientes». Y, en el caso concreto de Quevedo, «los epígrafes y su condición [...] serían el reflejo de las mismas en el nivel microtextual».

En el ámbito de los preliminares literarios que tanta importancia adquirieron en los impresos barrocos y de un proyecto *ad hoc*, Ignacio García Aguilar explora los seis paratextos quevedescos incluidos en volúmenes impresos de Lope de Vega. Después de situar a Quevedo en el contexto de las prácticas editoriales de su tiempo, mostrando un desprecio por la difusión impresa que suspendió «por amistosa complicidad» para honrar a su amigo, analiza en orden cronológico los poemas, las alusiones y los escritos paratextuales: «Las fuerzas, peregrino celebrado», en *El peregrino en su patria* (1604), traducido al latín («*Dum tu sublimi conscendis ad aetera fama*», «*Mientras tú con tu fama sublime asciendes hasta el cielo*») e inserto en la *Expostulatio Spongiae* (1618) en defensa de Lope, en el marco de la polémica contra Torres Rámila; la mención de Quevedo como autoridad en la «Epístola séptima», dirigida «A un señor de estos reinos», incluida en *La Circe* (1624), en el contexto de la polémica gongorina; el prólogo quevedesco de *La Dorotea* (1632), en realidad fragmento procedente de la *Comedia de Eufrosina* de Ferreira de Vasconcelos, en traducción de Fernando de Ballesteros y Saavedra (1631), en un proceso de «resemantización del significado y de la función del paratexto censorio»; finalmente, las censuras favorables de Quevedo a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y a la *Veintiuna parte* (1635) de las comedias de Lope. Como subraya Ignacio García, los paratextos analizados «no aportan una visión distinta de la amistad entre Quevedo y Lope, pero sí que pueden servir para matizar o ampliar algunos aspectos de su sostenida relación en el tiempo».

A su vez, la aportación de María José Alonso Veloso aborda los problemas y las estrategias para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo, la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, publicada en 1670 con la supervisión de su sobrino, Pedro Aldrete. En las últimas décadas han proliferado los intentos de recuperar la primera, *El Parnaso español* (1648), lo que ha implicado una progresiva restauración de su texto y su macroestructura, basada en la ordenación por musas. La atención prestada a este libro

contrasta con el escaso interés suscitado por *Las tres musas*; justamente, esta propuesta ecdótica busca paliar «esta importante laguna que afecta al conocimiento de la poesía completa de Quevedo». Debe acometerse una edición crítica, basada en las fuentes textuales conservadas y en particular al libro de 1670, y también la anotación filológica, casi inexistente. A diferencia de las seis musas publicadas en 1648, la segunda edición póstuma plantea grandes dificultades ecdóticas, cuya solución tendrá impacto positivo en la aclaración del problema general de toda la lírica quevedesca, incluida la difundida al margen de los volúmenes póstumos, la «musa décima». Desde el punto de vista textual, es necesario abordar dos problemas: el primero, macroestructural, afecta a la configuración del libro y la ordenación del conjunto; el segundo, la edición crítica propiamente dicha de un corpus estimado de 184 poemas, atañe a las dificultades específicas que plantean sobre todo poemas cuyas fuentes textuales desvelan la existencia de variantes de autor. A las cuestiones ecdóticas se suma la tarea anotadora e interpretativa de los poemas, pues son pocos los que cuentan con anotación filológica.

Cuatro artículos proponen el estudio literario de grupos de poemas incluidos en alguna de las nueve musas quevedescas. Alejandro García-Reidy se aproxima en su trabajo al uso del concepto de la fama en la poesía de Quevedo. Lo hace fijándose en su morfología, la forma en que adquiere su carácter de tópico desde la tradición previa y también su pragmática, esto es, el uso concreto que hace el escritor en sus versos y la función de sus poemas en el proceso de generación de fama. La riqueza del concepto de fama permite una doble perspectiva temporal: el renombre del individuo entre sus contemporáneos y la memoria sempiterna, más allá de la muerte. El análisis de un corpus selecto de poemas quevedescos le permite afirmar que, desde el punto de vista morfológico, los principales componentes de la figura de la fama no se alejan del modelo tradicional; por el contrario, desde un punto de vista pragmático descubre «un espectro más variado en la pluma poética del madrileño». Así, existe en Quevedo «una conciencia de que la escritura, incluyendo la literatura, deviene cauce que difunde el nombre de individuos merecedores de ser conocidos y celebrados por la gente». García-Reidy sitúa muchos de los poemas elegíacos y fúnebres de Quevedo en la «estela de la tradición tardomedieval heredada por la Alta Edad Moderna», que asocia la fama al poder político y religioso. Pero la idea de la fama se rastrea en algunos poemas amorosos, en los que se detectan nuevas dinámicas que permiten adquirir renombre coetáneo al margen del poder más tradicional, pero también en elogios a escritores y actores, en textos relacionados con el campo literario.

Samuel Fasquel se fija en tres poemas de *El Parnaso* que recrean un intercambio epistolar entre el duque de Lerma y Quevedo, con el objetivo de ahondar en la interpretación de un pequeño corpus que ha generado opiniones críticas variadas y a veces discrepantes, pese a que el editor póstumo, González de Salas, intentó aclarar las circunstancias que generaron los versos, con escaso éxito, a juzgar por las dudas que plantean aún las composiciones. En primer lugar, se pretende arrojar luz sobre la esfera de la que hablan los poemas, como punto de partida para el análisis posterior del tono de los versos y la propuesta de ubicación del intercambio en la trayectoria de un género antiguo relacionado «con los regalos hechos o por hacer». Porque, a juicio de Samuel Fasquel, «los versos del privado y del poeta corresponden a un juego cortesano que ilustra cómo Quevedo teje redes de sociabilidad en todas las direcciones que le parecen oportunas». Como desvela el estudio, a la etapa previa de regalo de la esfera armilar, sucede un soneto en el cual Quevedo pide a Lerma que le corresponda con algún obsequio; el Duque, por su parte, rechaza su petición con argumentos ingeniosos que provocan la ulterior respuesta del escritor. En los tres casos –señala– estamos ante un «poema recriminación». «Entre la esfera de Quevedo y la “mejor satisfacción” que mandó el duque de Lerma –concluye–, los versos de uno y otro tejían lazos de complicidad» de gran relieve para el escritor, cuyo propio futuro podía sentir como incierto.

Flavia Gherardi rastrea en la lírica de Quevedo la presencia del motivo del ostracismo, configurando lo que denomina un «microcancionero del desierto», que acota al territorio de la musa moral. El estudio parte del poema «Miedo de la virtud llamó algún día», con el epígrafe admonitorio «Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina», para desarrollar un fértil recorrido por otras composiciones donde apunta una temática afín: «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta», soneto cuyo título incide en el apartamiento por imperativo legal, «Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad»; y «Quiero dar un vecino a la Sibila». Tras el rico análisis de las composiciones mencionadas, en las que Gherardi prodiga la anotación de sentidos y fuentes, dentro y fuera de la literatura quevedesca, asoma el célebre soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», que cabe considerar una poética de la lectura. Aprecia entre los versos la presencia de la postura intelectual de Cicerón, que transparenta «reminiscencias de la orientación plutarquiiana frente al exilio», y una significativa fusión «con el nostálgico tono ovidiano, dando pie en Quevedo a una actitud agonística y no del todo desesperanzada». La conclusión

ilumina con una luz tan íntima como rotunda la vivencia trágica del destierro: «como arma de defensa, última y extrema [...] el yo quevediano transforma el destierro en un retiro, un retiro espiritual en donde la paz de estos desiertos compense, y neutralice al fin, el castigo del proscrito, si no virtuoso, al menos mejorado».

El trabajo de Samuel Parada Juncal se centra en «Estaba Amarilis», la única endecha que escribió Quevedo, así identificada en el propio título en la transmisión textual, tanto en *Las tres musas últimas castellanas* (1670), segunda edición póstuma de la poesía quevedesca, como antes en la *Segunda parte del Romancero general* (1605). Comienza con una premisa: la escasa atención que la crítica ha prestado a este poema, a partir de lo que se aporta en primera instancia un análisis de la definición teórica de la endecha, así como de su evolución hasta la época barroca, la de mayor esplendor, habida cuenta de que se trata de un estrofa que esquivo, desde sus orígenes y hasta la actualidad, una delimitación precisa. Según nos va descubriendo, «la primitiva endecha fúnebre se transforma progresivamente en una composición variada, tanto en el aspecto temático como en el métrico». El estudio traza la metamorfosis de la endecha desde sus primitivos orígenes medievales hasta el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración, una trayectoria en la que descuella la asimilación de la materia pastoril, como sucede en el poema de Quevedo. La calificación de «endechas» obedecería a que la composición desgrana el lamento amoroso de la voz poética, desdeñada por la pastora Amarilis y consejera de unas abejas, a las que advierte que se alejen de ella para no padecer idéntica suerte. Las consideraciones métricas iniciales dejan paso al análisis del poema propiamente dicho, en el que tienen cabida la delimitación de sus posibles fuentes, en particular Teócrito y Virgilio, aunque también el italiano Luigi Groto, esto es, la tradición bucólica clásica y el amor petrarquista; su estructura interna, con cinco secciones fundamentales; y los rasgos de estilo más destacados de su centenar de versos, en relación con la descripción de los elementos de la naturaleza y los ojos de la pastora, interpretados como metafórico sol, siguiendo las pautas de la tradición neoplatónica.

Manuel Ángel Candelas Colodrón apunta solo de modo indirecto hacia la poesía quevedesca, a través del volumen poético titulado *Cima del monte Parnaso español* de José Delitala y publicado en 1672 en Cagliari. Está relacionado con Quevedo a consecuencia de las duras críticas que su comentarista, Jaime Salicio, pronuncia contra las ediciones póstumas, en especial contra la auspiciada por el sobrino de Quevedo, *Las tres musas*. El estudio presta atención a un corpus de sonetos incluidos al comienzo de la musa Urania y

dedicados a fenómenos físicos extraordinarios, cuyo asunto fundamental es el orden astrológico y el magnetismo de la naturaleza. El análisis avanza a través de nueve composiciones, que, como se demuestra, guardan apreciables correspondencias con la poesía quevedesca. En palabras de Candelas, se trata de «una de las propuestas poéticas, de naturaleza orgánica, más interesantes de la segunda mitad del siglo xvii». Los poemas de Delitala evidencian los conocimientos (pre)científicos que existían en la Cagliari virreinal, en un entorno erudito de la época, en el cual sobresale la influencia singular de Kircher, que volverá a detectarse en el ámbito de la lírica con posterioridad, en la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Como conclusión, se propone que Delitala «no solo imita a Quevedo en su esencia, sino que lo *aggiorna* con las observaciones científicas y experimentales de un jesuita que cierra la edad moderna y anuncia el siglo de las luces y de la ilustración».

El trabajo de Lúa García Sánchez ofrece un nuevo enfoque en torno a una de las traducciones poéticas más estudiadas de Quevedo: el *Anacreón castellano*. Su atención recae en este caso en las traducciones poéticas de los clásicos que se localizan en los comentarios del escritor. Por sus páginas discurre un rico elenco de autores clásicos: en lo que atañe a las traducciones de autores griegos, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, las *Odas* de Píndaro y los *Idilios* de Teócrito; en cuanto a las fuentes latinas, los poemas sobre los besos de Catulo, las elegías de Propertio, el *Arte de amar* de Ovidio. El análisis, que se adentra en la explicación de los cambios y propone hipótesis sobre las ediciones manejadas en cada caso, demuestra que Quevedo no se limitó a traducir las odas anacreónticas, sino que, con su compleja labor de recuperación del legado clásico, consigue situarse ya tempranamente en el selecto colectivo de eruditos que en su tiempo abordaron una de las que se consideraban labores humanísticas por excelencia. «La práctica traductora queda amalgamada con la creación literaria y se relaciona con la glosa erudita», afirma Lúa García. Las traducciones de la poesía clásica son, como se infiere del estudio, libres, pero no tanto como las de las propias *Anacreónticas*. En consecuencia, se sugiere la necesidad de matizar la idea generalizada de que Quevedo manejaba con total libertad los textos clásicos que citaba, pues, como se comprueba en estos casos, muchas veces no fue así.

La actividad epistolar quevedesca, en la que se funden vida y literatura, tiene acogida en la aportación de Alessandra Criscuolo: su objetivo es el análisis de la faceta metaliteraria de las cartas contenidas en el *Epistolario* de Quevedo, en concreto la información que incluye acerca de su literatura durante su trayectoria, si bien es escasa la que atiende a la lírica. El estudio

permite acceder a lo que denomina «el taller del escritor», para deducir de este modo el impulso que subyace al acto creativo y la idea del autor sobre los textos. Las misivas a destinatarios específicos contribuyen a perfilar mejor «empleos estratégicos de su producción». En este sentido, los sugerentes comentarios de Quevedo sobre su obra apuntan de modo certero hacia sus círculos relacionales y el afán de perfilar la imagen que deseaba proyectar ante sus corresponsales. El análisis establece como punto de partida cuatro categorías de noticias, en función del contenido epistolar: envíos y dedicatorias de obras del poeta; referencias concretas a su poesía y su prosa; demostración de ingenio, en la forma o en el asunto; y, finalmente, alusión a lecturas de obras ajenas. Los mencionados tipos están relacionados, a su vez, con cuatro factores: la fecha, el lugar, el corresponsal y el contenido del documento. El denso recorrido epistolar, vital, comienza con la carta enviada a Justo Lipsio a principios del siglo xvii y culmina, como la vida del escritor, en 1645. Tras el análisis, apunta las labores aún pendientes: «Queda mucho por hacer acerca del epistolario de Quevedo», afirma tajante, antes de enumerarlas: «estudiar los corresponsales desde las ideas de campo literario, examinar [...] las afinidades de contenido y forma entre ciertas cartas privadas más cultas y retóricas –que no ficcionales– y su obra en verso».

El volumen se cierra con un artículo de Federica Cappelli, que salta de la poesía en tiempos de Quevedo a un espacio geográfico que ejerció una poderosa influencia en su literatura, incluida su obra poética: Italia, en su etapa al servicio del duque de Osuna, y la república de Venecia, en el contexto de una polémica. El objetivo consiste en analizar la *elocutio* de un aviso del Parnaso atribuido a Quevedo, el libelo anónimo titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla* (1617), interpretado en clave de evidente propósito de degradación de la Serenísima. El escrito se difunde como una de las múltiples imitaciones de los *Ragguagli di Parnaso* de Boccacini, pero en realidad consiste en una sátira paródica de estos textos, concebida a modo de venganza contra las acusaciones antiespañolas que contenían, lo que habría facilitado la atribución al escritor español. El análisis del estilo de tal texto paródico avanza desde una triple perspectiva: su carácter de imitación paródica de un tipo de literatura política, su relación con un contexto cultural y una tradición literaria y su finalidad satírico-política. Cappelli concluye que su intención satírica combinada con esta imitación paródica «da lugar a un texto que incorpora una forma literaria anterior y bien identificable (el *ragguaglio*) y, al mismo tiempo, se desliga de ella en función de una ideología política antitética (proespañola)». La explicación de la *elocutio* del

panfleto español aporta además una posible prueba adicional, de carácter estilístico-literario, a favor de la autoría quevedesca.

En fin, los once capítulos ponen de relieve, con su heterogeneidad, la variedad de enfoques novedosos que aún suscita la literatura de Quevedo, en especial su poesía, aún necesitada de asedios como el que ahora se propone. Si estimulante fue para la trayectoria del escritor la confluencia política y cultural hispanoitaliana, igualmente vivificadores resultan los intercambios intelectuales de grupos de investigadores congregados a medio camino entre Italia y España, como el que propició la gestación de este volumen.

Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1648)¹

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba (España), Grupo PASO

Cuando introduce su cuestionada labor de edición de los versos de Quevedo, don José González de Salas encaja en sus argumentaciones la afirmación y la conciencia de que, aún a esas alturas de mediados del siglo XVII, al poema «le escucha el oyente». Lo significativo, desde la aparente paradoja, es que la frase se inserta en sus «Preveniones al lector». No podía ser de otro modo que esta fuera la referencia en el preliminar de un impreso; tampoco lo era, atendiendo a la realidad histórica a la que apelaba Rodríguez Moñino (1968), que se colara la alusión a otras modalidades de recepción. Oyentes y lectores desfilan en lo que parece una armónica convivencia. En el fondo, y sin que ello suponga un conflicto, se trata más bien de una cadena, con dos eslabones de la serie separados por el hecho fundamental de la edición: antes de ella es el oyente (o el lector de un manuscrito privilegiado) quien predomina; tras el paso por la imprenta se abre el mundo del lector, retirado o no a la paz de los desiertos.

Es una evidencia convenientemente resaltada (Febvre y Martin 1962, Eisenstein 1994) que el impacto de la invención de Gutenberg trascendió lo meramente cuantitativo. La multiplicación de ejemplares transformó las prácticas de lectura, del mismo modo que la nueva técnica modificó la propia materialización y concepción del libro, por más que en ambas vertientes el peso de las formas tradicionales solo se fuera disolviendo de manera paulatina. La poesía lírica no fue una excepción. Así late en la dualidad del discurso de González de Salas y se plasma en el propio diseño conceptual, material y discursivo del *Parnaso español*, del que quiero considerar ahora uno de

¹ La presente investigación se apoya en el marco conceptual y los fondos del proyecto *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor (SILEM II)*, RTI2018-095664-B-C21 del Plan Estatal de I+D+i.

sus elementos. No es la primera vez que se atiende a este componente, y en una de las contribuciones más recientes concluyó Alonso Veloso (2012, 115-116): «El análisis precedente muestra que epígrafes y subepígrafes constituyen parte fundamental del diseño editorial de la primera edición de la poesía completa de Quevedo». Los rótulos dispuestos para introducir el poema constituirán, pues, la vía de acceso a una consideración parcial de la diversidad de prácticas poéticas (de autores, editores y lectores) en la primera mitad del siglo xvii, tratando de conjugar las aportaciones precedentes con un pequeño cambio de sesgo en la perspectiva.

Sobre la naturaleza y desarrollo del epígrafe poético

No es momento para detenerse en el desarrollo de una parcela de la atención a los paratextos (Genette 2001) hasta constituirse en una disciplina propia, la titología (Duchet 1973, Hoek 1973 y 1981, Besa Camprubí 2002, con aplicaciones más o menos panorámicas)². Mis pretensiones son más modestas y solo aspiran en este apartado a una cierta delimitación de los conceptos y su uso para la efectividad crítica de las consideraciones que siguen. Más difusa es la aspiración a que modestamente puedan tener alguna validez como propuesta conceptual y metodológica.

Quizá por herencia de la estilística y otros *close readings*, nuestra crítica se ha demorado en el desmenuzamiento de los poemas y sus mecanismos lingüísticos internos y ha prestado poca consideración a la constitución de los poemarios de autor desde sus primeras manifestaciones al cerrarse el siglo xv. Sin embargo, a la hora de atender a los elementos considerados paratextuales, todo el foco se ha puesto en los preliminares de los libros, aunque con escasas y meritorias miradas a los títulos. Los avances en este campo han sido muchos y han cubierto un trayecto necesario, que es hora de trasladar a los elementos periféricos del poema, más allá de los propedéuticos trabajos de descripción y clasificación, de corte estructuralista, para atender a su dimensión pragmática, estrechamente relacionada con los procesos de lectura y las actitudes ante los mismos. En ese sentido, mantengo la noción de «epígrafe» en su sentido doblemente etimológico, el que apunta a lo que está encima del escrito y el que, como en epigrafía, lo vincula a la inscripción, algo grabado

² Paquin (2008), López Guil y Carrillo Morell (2019), López Guil (2019). Más cerca de nuestro objeto están los trabajos de Martín Puya y Ruiz Pérez (2015) y Martínez García (2017). Otros estudios de este aspecto en Quevedo se citan al hilo de la argumentación.

en piedra y que, por ello, inscribe al poema del que forma parte en el libro que el lector tiene en las manos, pero también en la circunstancia original o en la clave en que el autor/editor pretende que se interprete, desde el oyente al lector³.

Tal como se presenta en su materialización editorial, el epígrafe forma parte, a mi juicio, del propio poema en su realización concreta, cambiante en la transmisión, y mantiene con el conjunto textual una variedad de relaciones, en las que converge con otros elementos periféricos, pero no ajenos ni separados del cuerpo poemático. Entre esas funciones se encuentran la meramente designativa, la informativa en aspectos no directamente esclarecidos en los versos, la connotativa o la valorativa. Aunque estos vectores pueden imbricarse o diluir sus fronteras incluso en un único paratexto, puede percibirse una tendencia a la especificidad, útil para la delimitación de lo que entendemos por epígrafe, evitando la polisemia y la sinonimia de la terminología vigente en el siglo xvii y las confusiones que puede seguir originando en el siglo xxi. Así el título, desde su tendencia a la síntesis y lo intensional, cubre la práctica totalidad de la función identificativa y singularizadora del poema⁴, de cuya economía significativo-expresiva puede participar, concretando sentidos o desplegando sus posibilidades. En el otro extremo, casi al otro lado de la línea de periferia, se encuentra la nota o, en términos más históricos, la anotación: desplazada en ocasiones a la tabla o constituyendo un anexo más o menos distanciado del poema, completa la información del mismo y sobre el mismo, sin obviar su naturaleza aurática, en cuanto que, en herencia de las ediciones de los clásicos, otorga una dignidad añadida al texto al que acompaña en su materialización impresa. Parte de la función estrictamente informativa es asumida en esencia por el argumento, que puede desarrollar en medida de variada extensión una síntesis del contenido del poema o una noticia adicional

³ Pese a que el epígrafe comparte algunas finalidades, hay rasgos de diferencia y aun oposición con «epitexto», elemento paratextual que no está anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula libremente en un espacio físico y social prácticamente ilimitado y dominado por la condición lectora. En él la crítica literaria se distancia del texto poético en un diálogo heterogéneo, en tanto que la contigüidad inmediata del epígrafe apunta a la continuidad textual. El volumen coordinado por Paquin (2008) está centrado en el título, pero podría desarrollarse a este respecto la noción de «suplemento» que propone, frente a las alternativas de «accesorio» o «complemento». Me acerco más a la distinción entre título y epígrafe que sostiene Martínez García (2017) que a la atracción entre ambos conceptos en el trabajo de Alonso Veloso (2012) por la flexibilidad de las denominaciones en el siglo xvii.

⁴ Como señala Hoek (1981, 5), el uso directo del *titulus* latino era para la etiqueta que sobresalía de los rollos y permitía su localización en los anaqueles.

necesaria para su comprensión o adecuada para una determinada comprensión; sin detrimento de ello, y recuérdense a este respecto obras tan relevantes como la *Comedia de Calisto y Melibea*, ejerce también de puente entre la ausencia de paratextos en la obra medieval y la extensión del título, al proponer un espacio de lectura previo al *incipit*. La especificidad del epígrafe respecto al argumento parte de su brevedad, que lo acerca a la concisión (relativa) del título⁵ y su efecto de singularización, hasta poder tomarse como un subtítulo o desarrollo analítico del mismo, tal como aparece dispuesto en algunas ediciones seiscentistas, acercándose por este carácter a la función argumental. Este esquemático y necesariamente simplificador distingo tiene la validez (espero) de sustentar una consideración del epígrafe a partir de su particularidad en el conjunto de planetas del sistema solar del texto. Desde ella, puede apuntarse un esbozo de caracterización del epígrafe en su naturaleza pragmática, que es la que pretendo atender en estas páginas.

Como introducción informativa y connotativa de los versos, en seguimiento o no de un título, el epígrafe se presenta como una formulación sintagmática relativamente breve en que se condensa alguna noticia o sesgo por lo general no expreso en los versos y que contribuye a la definición de su sentido o, al menos, de uno de sus sentidos, incluido el literal, pues su función comienza cuando aclara de quién o de qué se está hablando en la parte rimada del poema. A la inmediata dimensión informativa el epígrafe suma un carácter de definición, por cuanto puede singularizar, al subrayarla, una de sus dimensiones, siempre múltiples en un texto poético. Con ello asienta un determinante valor de orientación de la lectura, primando uno de sus itinerarios y condicionando la labor hermenéutica. Y todas estas valencias cobran una particular dimensión al trasladar a la edición las circunstancias originales en la composición del texto o modificar las derivadas de una edición anterior, cuando el volumen establece un contexto diferente, como el que resulta del paso de una compilación colectiva a una ordenación unitaria de autor. Con todo ello el epígrafe rubrica el poema y plantea una forma de clausura, al menos relativa, propia de la labor de la edición, corresponda o no al autor del texto, fijándolo también en su lectura de modo similar, *ne varietur*, al que determina su impresión⁶.

⁵ Así lo hace en la línea que apunta a la modernidad, definida entre la dificultad medieval para desprenderse de los rasgos del argumento en el encabezamiento de la obra y el *horror vacui* del barroquismo.

⁶ Introduzco aquí el concepto desarrollado en Ruiz Pérez (2009), con el ajuste necesario al espacio del epígrafe, que trato de desarrollar en las páginas que siguen.

Las consideraciones realizadas tienen un valor teórico en cuanto funcionan como una abstracción, requerida siempre de concreción, determinada por una historicidad que es variable de un caso a otro. Así, su valor de premisas conceptuales establece el telón de fondo del análisis crítico, mientras que los usos históricos desempeñan ese papel en las decisiones editoriales de cada momento y circunstancia. Por tal motivo, y en una línea apuntada por Alonso Veloso (2012), conviene esbozar un panorama amplio de la aparición de estos elementos del poema en las ediciones realizadas durante un siglo, hasta la aparición del *Parnaso español*, para tratar de delimitar las líneas de desarrollo de esta práctica hasta su actualización en la edición quevediana.

El inaugural volumen de 1543 establece una delimitación bastante precisa y fija el modelo en el empleo de los epígrafes hasta el final de la centuria. En los tres libros de Boscán se establece una apreciable diferencia; de un lado, el que recoge los poemas propios de las prácticas cortesanas (algunos de décadas atrás) y el que introduce los modelos métrico-genéricos neoclásicos, muestran una amplia presencia, mayoritaria, de epígrafes introductorios o de títulos que resultan equivalentes, porque recogen la mayor parte, si no todas, las funciones señaladas, como ocurre en la «Respuesta de Boscán a [la epístola de] don Diego de Mendoza» o, de manera más económica, en el «Leandro», sin la denominación del género que prácticamente inauguraba; del otro lado, el libro II en su canónica adaptación del *Canzoniere* no tiene más indicaciones que las relativas al género métrico de los poemas. Para la edición de Garcilaso el esquema se repite, subrayando su pertinencia. No había en este aspecto una diferencia sustancial con los modelos italianos, como el que a la altura de mediados de siglo representan las ediciones de Bernardo Tasso, con *Gli Amori* (1555) y las *Rime* (1560), donde solo es un escaso número de poemas el que aparece rotulado, con la mención de dedicatario o destinatario y, en número aún menor, algún título. Hasta las décadas finales del siglo este es el patrón de los volúmenes impresos por poetas del entorno petrarquista, aún no demasiado proclives a la impresión en vida. De los que lo hacen, el más prolífico y el que hace un uso algo mayor de los epígrafes es Montemayor, que suma en su *Cancionero* (1554) y en su *Segundo cancionero* (1558)⁷, con un ligero incremento, algunas indicaciones de circunstancias en coplas y sonetos, además de las identificaciones de los destinatarios de las elegías. El mismo criterio siguen, por ejemplo, Ramírez Pagán en su *Floresta* (1562),

⁷ La observación procede de las ediciones consultadas, sin un cotejo amplio por los resultados de un complejo proceso de transmisión, que Montero y Rhodes recomponen en los preliminares de su edición (2012).

con escasas precisiones de circunstancias y destinatarios, o Pedro de Padilla en su *Tesoro de varia poesía* (1580), que añade precisiones argumentales de forma muy poco sistemática; por su parte, Cosme de Aldana, que publica sus *Octavas y canciones espirituales* (1578) en Florencia, solo incluye dos poemas con identificación de motivos.

La modalidad de poemario que se asienta en estas décadas tiene un doble contraste. Del costado de las pervivencias de orden más medievalizante, en el impreso en gótica de Juan Hurtado de Mendoza *Buen placer trovado* (1550) solo se incluyen epígrafes amplios, equiparables a argumentos, y se añaden notas marginales siguiendo el modelo que la imprenta incunable mantiene respecto a los manuscritos de autoridad de los siglos medios. Del otro costado, el de las emergentes compilaciones atentas a los gustos que se popularizan, encontramos que desde las primeras recopilaciones de romances se generalizan las identificaciones, muy posiblemente por el propio carácter de los textos (tendientes a la tradicionalización) y de las ediciones (colectivas y en muchos casos de obras anónimas); valgan como muestra de esta regularización la temprana *Primera parte de la silva de varios romances*, impresa en Zaragoza por Esteban de Nájera (1550), quien repite al año siguiente con el *Cancionero llamado vergel de amores*, o, en el inicio de la regularización del modelo, la *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos* (1578), también en Zaragoza. La práctica se reproduce en los romanceros individuales, en una cronología equiparable, como la que marcan Lorenzo de Sepúlveda (*Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España, compuestos por...*, 1551) o Juan de la Cueva (*Coro febeo de romances historiales*, 1588), posiblemente movidos por el propio carácter de la colección y la atención a un público amplio y necesitado de una cierta orientación, que se aprovecha para la construcción de un imaginario nacional.

En la cronología marcada por las referencias más tardías del grupo anterior se depura, como sucede con el modelo poético, el patrón establecido por los volúmenes impresos que asientan el patrón petrarquista. Una importante referencia la marcan los volúmenes impresos en Sevilla por Andrea Pescioni en 1582: *Algunas obras* de Herrera y las *Obras* respectivas de Juan de la Cueva y Romero de Cepeda se ciñen por lo general a la escueta mención de la marca metricogenérica, ahora con numeración, y en el último caso se incluye alguna referencia a los destinatarios de composiciones epistolares y/o elegíacas. Con la salvedad de algunos sonetos con mención del objeto de la *laudatio*, López Maldonado reproduce el modelo con exactitud en su *Cancionero* (1586), como lo hacen en grandes líneas Felipe Mey en sus *Rimas*

(1586), con algunos poemas titulados; Vicente Espinel en las *Diversas rimas* (1591), con la identificación de los protagonistas de algún diálogo poético; o, en el ámbito portugués, Sá de Miranda en sus *Obras* (1595), por recoger una muestra variada que nos lleva a la frontera del siglo.

La apreciable regularidad tiene, lógicamente, excepciones, aunque estas pueden presentarse con algunas razones específicas. Así ocurre con las ediciones póstumas, en función de factores como la distancia temporal o los criterios (o falta de ellos) de los editores. En el caso de la tardía recopilación de una muestra parcial de la poesía de Diego Hurtado de Mendoza (*Obras*, 1610), la desidia de su responsable se extiende al uso de los epígrafes, prácticamente restringido a la identificación de metro-género y algún título o identificación, más abundante en las coplas; también pesaría en esta nula intervención una cierta identificación del noble granadino con la primera generación petrarquista, extensible a sus moldes editoriales. Ambas circunstancias se inyectan en la publicación unos años antes de las *Obras* (1599) de Gregorio Silvestre, donde la intervención de Pedro de Cáceres y el peso de la tradición octosilábica se traducen en una mayor presencia de epígrafes, sumando a los más esquemáticos la identificación de los tipos satíricos, los títulos de algunas fábulas y poemas extensos y, con más frecuencia, las circunstancias de las coplas, que contaminan algunas composiciones en metro italiano. No es descartable que, junto al paulatino alejamiento del petrarquismo *sensu stricto* y, sobre todo, su carácter de referente único, pesara una revitalización (si es que se había amortecido) de la preferencia por una recepción del poema bien enmarcada en una circunstancia específica, que predispone al lector para un acercamiento más intenso a la expresión lírica; y a ello contribuyó de manera importante la extensión de los prosímetros, que, además de unas modas genéricas, ofrecía una alternativa a las resistencias de muchos poetas a dar muestras exentas de sus versos y, sobre todo, mantenía en el plano de la ficción lo que era una práctica de la poesía, oral y enmarcada en la circunstancia, en la vida real. Con distintas modalidades es lo que encontramos en una serie de distribución regular en la segunda mitad del siglo XVI y aun las primeras décadas del XVII: los misceláneos *Cuarenta cantos* (1550) de Alonso de Fuentes⁸, el molde genérico de la ficción pastoril de *La Diana* (¿1558?) de Montemayor, la crónica de las diversiones áulicas valencianas de Luis de Milán en *El*

⁸ No se puede incluir en este grupo, por razones variadas y obvias, la traducción por Jerónimo de Urrea de *Le chevalier délibéré* en su *Discurso de la vida humana* (1555), pero me parece significativo que en este medievalizante híbrido de épica y moralidad cada canto venga introducido por un extenso epígrafe con función de argumento y valor didáctico.

cortesano (1561), la germinal muestra del género bizantino de Jerónimo de Contreras en la *Selva de aventuras* (1572), la versión cervantina de la égloga narrativa en *La Galatea* (1585) o la de López de Enciso en *Desengaño de celos* (1586), antes de llegar a la modalidad barroca de Bernardo de Balbuena en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) o la explícita *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622) de Miguel Botello, contemporánea del auge de unas colecciones de novelas cortas que en su marco festivo reproducían la presencia del verso en los saraos del mundo real.

Si a estas razones se une, ya en los inicios del siglo xvii, la creciente disposición de los poetas a dar en vida muestras exentas de sus versos en forma de libros de poesía, podría hallarse una razón para que en esas fechas se registre un cambio sustancial en el uso editorial de los epígrafes. En los primeros años muestran esta tendencia la *Guirnalda de Venus casta* (1603) de Jerónimo de Heredia, con identificaciones sistemáticas de sus poemas; los estructurados *Discurso, epístolas y epigramas de Artemidoro* (1605) publicados por Rey de Heredia, con similar sistematicidad en el uso de epígrafes, identificaciones y títulos de los poemas; o las *Rimas* (1611) de Cristóbal de Mesa, que traslada la práctica a un volumen de carácter más misceláneo.

Antes de atender a la generalización de este uso en la década de los veinte creo ilustrativa la excepción que confirma la regla y que viene motivada sustancialmente por su condición de edición póstuma. En los *Versos* (1619) de Fernando de Herrera sacados de la imprenta por Pacheco se mantiene a lo largo de sus tres libros el patrón seguido en el volumen que el poeta cuidó en 1582, esto es, el uso de raíz petrarquista de limitar el espacio paratextual del poema a lo metricogenérico como pauta de una *dispositio* reflejada en la numeración. Ni siquiera en los excursos que, a la zaga del *Canzoniere*, interrumpen el discurso amoroso constituido en eje del poemario y que se acrecientan en el Libro III, la circunstancia se refleja en la aparición de epígrafes aclaratorios. Si esto puede ser un nuevo indicio de la autoría herreriana del diseño editorial, lo indiscutible es que refleja, además del uso dominante en las ediciones de los años ochenta, la confianza en un lector culto capacitado para seguir la línea discursiva, identificar los referentes y, en todo caso, fijar su propia lectura en una construcción narrativa donde la presunta línea biográfico-sentimental se desplaza a una simbología de alcance metapoético.

La singularidad o, mejor dicho, el anacronismo de la recuperación herreriana resalta por contraste lo que ya en la primera mitad de la década de los veinte puede considerarse una práctica regularizada. Los epígrafes en los poemas se hacen presentes en autores alejados del centro del campo, como An-

tonio López en su *Lírica poesía* (1620); en quienes están inmersos en la vida académica y la actualización del modelo petrarquista, como el Soto de Rojas de *Desengaño de amor en rimas* (1623), que va apuntando en cada poema las circunstancias y movimientos de su proceso amoroso; en poetas cortesanos como Francia y Acosta, que salpica de rótulos los sonetos de su *Jardín de Apolo* (1624), identifica los destinatarios de su poemas y solo acude a la simple numeración para los romances; o en quien hace un primer ensayo poético antes de seguir una exitosa carrera como narrador, el Castillo Solórzano de los *Donaires del Parnaso* (1624), donde explicita los argumentos y materias de la mayoría de sus poemas. Son los años en que Lope de Vega ensaya una inversión del modelo habitual del prosímpro, al incorporar las luego conocidas como «novelas a Marcia Leonarda» en las páginas de *La Filomena* y *La Circe*, y en ambos volúmenes quien en las *Rimas* se ceñía al expediente de la numeración sigue la extendida práctica de la presentación de sus textos poéticos con epígrafes de distinto tipo, desde los títulos de los poemas extensos a los rótulos de una buena porción de sonetos, pasando por la especificación de destinatarios de sus composiciones epistolares. Y de nuevo en estos años finales del primer cuarto de siglo la excepción confirmadora la representa una edición póstuma, la de las *Obras* de Francisco de Figueroa, que en sus avatares y reimpressiones mantiene el modelo renacentista que prescinde de todo rótulo poemático distinto a la identificación de su género métrico. Pocos años después de los *Versos* herrerianos, esta nueva recuperación de formas pretéritas sanciona que la oposición con los nuevos modelos también se manifiesta, y de manera sintomática, en lo concerniente a los epígrafes.

En la segunda mitad del decenio, con el paulatino aumento de poemarios editados por su autor, el modelo queda confirmado, tal como podemos apreciar en las muestras de *El poeta castellano* (1627) de Balvas Barona, las *Rimas y prosas* (1627) de Gabriel Bocángel, las *Rimas* (1627) de Salcedo Coronel, las *Rimas castellanas* (1628) de Salas Barbadillo o las *Varias rimas* (1629) de Colodrero Villalobos. Sin menoscabo de la neutra denominación de «rimas» para el volumen, procedente de las décadas finales del siglo XVI, en todos estos títulos encontramos la extensión prácticamente sistemática de los epígrafes, únicamente omitidos en géneros métricos muy definidos, como los romances, las décimas y los epigramas, lo que hace aún más significativa la presencia generalizada en sonetos, coplas, sátiras y composiciones de circunstancias, expresamente evocadas por medio de los epígrafes.

Las ediciones póstumas hasta la cronología del *Parnaso español* dan cuenta de la persistencia de una cierta tensión entre las dos prácticas, con solucio-

nes variadas, pero en las que cabe percibir el asentamiento de una tendencia y sus particularizaciones en función del carácter específico de cada modalidad poética. Así, entre las más tempranas se aprecia la diferencia entre la solución adoptada por los amigos cordobeses de Antonio de Paredes, muerto en su prometedor juventud, y el ejercicio entre arqueológico y programático de Quevedo al editar al misterioso Francisco de la Torre. Los primeros preparan el breve volumen de las *Rimas* (1622) con todo el aparato paratextual de epígrafes, identificaciones y títulos, interpretable por la voluntad de enmarcar una actividad poética frustrada y hacerlo en sintonía con la práctica editorial ya más extendida en ese momento. Por su parte, las *Obras* (1631) de quien Quevedo interpretaba como un poeta cuatrocentista se ciñen en su presentación editorial a la escueta enumeración de la identificación metricogenérica, si no es en la «Bucólica del Tajo», quizá por respeto a una poesía que se supone más añeja, quizá, y es lo más probable, por la carencia de datos por parte del editor. Esto es más plausible si atendemos a que el mismo año y en coincidencia con algún testimonio manuscrito el mismo Quevedo rotula la mayor parte de las odas de fray Luis en su edición, aunque sea de la manera escueta que requiere este tipo de composiciones, con una sintética alusión al asunto o al destinatario. La doble solución quevedesca aparece también en las distintas ediciones de las *Obras* de Villamediana desde 1629, en las que solo aparecen con epígrafes las composiciones fúnebres, con identificación del objeto y las circunstancias, mientras que los sonetos amorosos se mantienen sin epígrafes, y en los demás casos estos se limitan a la usual numeración de las series metricogenéricas. Algo paralelo se observa poco años después en la edición de las *Rimas* (1634) de los Argensola por su heredero, con la ingeniosa solución de mantener en las páginas correspondientes los poemas sin rotular, a la antigua usanza, mientras que, como una cierta concesión al uso extendido, recoge en un «índice» convenientemente situado en los pliegos de preliminares, junto a la indicación del verso inicial, una serie significativa de argumentos; colocados en la cabecera de los versos, cumplirían la función de un epígrafe; dispuestos aquí permiten una doble lectura de los textos. Otras dos ediciones de autores también cercanos a Quevedo, y no solo por cronología, aparecen cuando ya podía estar gestándose la idea del *Parnaso*, y ambas coinciden en la decantación por el uso casi sistemático de los epígrafes, bien sean las *Obras póstumas* (1641) de Paravicino, de carácter completivo, bien se trate, en *La Vega del Parnaso* (1637), de los textos que Lope tenía en el telar o acababa de rematar cuando le llegó la muerte; con las divergencias de matiz propias del caso, las ediciones de estos autores que completan con

Quevedo las grandes corrientes de la poesía de la primera mitad del siglo xvii nos muestran la ya acostumbrada presencia de epígrafes para indicar circunstancias, perfilar argumentos, identificar referencia o, en Lope, decantarse por títulos de poemas a la moderna, como hará Quevedo en sus silvas.

El repaso de otras ediciones en vida del autor hasta la configuración del *Parnaso* y los años inmediatos confirma la generalización de una práctica editorial donde los epígrafes son prácticamente infaltables, con escasas variantes en las soluciones adoptadas. En las *Obras* (1631)⁹ de Pantaleón de Ribera el uso roza lo sistemático; Lope los emplea con regularidad en las *Rimas de Burguillos* (1634) en lo que sería otro elemento de parodia e inversión del modelo petrarquista; en el misceláneo prosímico de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso* (1635), posiblemente por ese carácter, los rótulos alternan con su omisión, mientras que su presencia linda con la exhaustividad en los impresos de Francisco Manuel de Melo, *Las tres musas del Melodino* (1649), Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon* (Lisboa, 1649), y Juan de Moncayo, *Rimas* (1652).

Confío en justificar este demorado repaso con unas conclusiones cuya rotundidad no se sostendrían de otro modo, y que ahora pueden sintetizarse con brevedad. En la cronología el cambio de siglo parece delimitar con gran ajuste las dos prácticas editoriales, con una general extensión del uso de los epígrafes frente su ausencia o estricta economía en los impresos quinientistas. En cuanto a las modalidades genéricas de los poemarios, se evidencia que, siguiendo el modelo, el cancionero de corte petrarquista prescinde de los epígrafes, sustentando los que serían valores funcionales de estos en la coherencia textual del conjunto y el valor de la secuencia *in ordine*, hasta imponerse con la metabolización barroca en clave moral (Soto de Rojas) o paródica (Lope-Burguillos); la aproximación quevediana en «Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante» (Fernández Mosquera 1999) mantiene en esta sección II de la musa Erato el uso de la I, donde los poemas de amor, petrarquistas o no, presentan por lo general epígrafes. Antes de este momento, se mantiene la inercia de la omisión de epígrafes en los volúmenes de rimas y su tendencia a la agrupación por moldes métricos. Con la extensión de los poemarios editados en vida por su autor se asienta el uso de los epígrafes introductorios, salvo en géneros muy determinados, convirtiéndose en una marca del proceso que lleva de la escritura a la edición, para extenderse con

⁹ El modelo se confirma en la reedición de 1648, debida al librero Pedro de Coello, inmerso en ese momento en la edición y reedición del *Parnaso* quevediano.

regularidad en la poesía profana publicada, tras la muerte de Quevedo, en el período bajobarroco (Ruiz Pérez 2019, 45-74).

Así pues, se confirma con un carácter más general lo apuntado por Alonso Veloso (2012) respecto a la aparición en el cambio de siglo de significativas ediciones marcadas por la presencia de epígrafes en los poemas y su incidencia como modelos en las decisiones editoriales al respecto en el *Parnaso*. Más que seguimiento de una influencia concreta, se trata de una inscripción en el uso normalizado, como si no pudiera concebirse, menos aún en una edición de estas características, un volumen impreso con poemas implícitamente mutilados por la ausencia de un elemento ya tan integrado en la presentación tipográfica del poema¹⁰. No obstante, la aparente neutralización de un rasgo en su condición casi obligada no se opone a la singularización de su uso en el *Parnaso*, máxime cuando atendemos a los cambios en la vida editorial.

En la trayectoria impresa de los poemas de Quevedo

Junto a otras peculiaridades de la transmisión de la poesía de nuestro autor, contamos con un hecho verdaderamente singular. Mientras que durante cuatro décadas el verso quevediano discurre de manera casi exclusiva por cauces manuscritos, de distinto cariz según el carácter de la composición o de sus series, contamos con la circunstancia extraordinaria de que esta trayectoria queda enmarcada en su inicio y su cierre por sendas ediciones; y en ellas, aun en grado variable, está presente la mano del autor, a la vez que representan dos modalidades opuestas de poemarios impresos en su naturaleza, organización y tratamiento.

El punto de llegada casi definitivo¹¹ lo fija la edición póstuma del *Parnaso*, completada por la de las tres musas restantes en 1670 a cargo de Pedro de Aldrete. Sin demorarnos en todo lo estudiado de esta empresa en dos fases, conviene recordar que no están resueltas del todo las incógnitas relativas a la distribución de responsabilidades entre González de Salas y Quevedo en el diseño y materialización de la entrega inicial y modelo de la segunda, y

¹⁰ Esta consideración no impugna lo que Cacho Casal (2001, 284-285) considera una tendencia de Quevedo a no dejar sus poemas sin epígrafes; solo la matiza en cuanto a lo que pudiera tener de rasgo individual de estilo cuando los textos se proyectan en términos de edición.

¹¹ El adverbio se mantiene por la existencia de un número no escaso de poemas no incluidos en las nueve musas impresas entre 1648 y 1670 y que podrían integrar, en idea de Alfonso Rey desarrollada por Alonso Veloso (2008), una «Musa décima».

que en esta no se ha despejado del todo el papel del sobrino de Quevedo y el estado de los materiales poéticos de los que fue albacea. La tarea de esclarecimiento en este siglo fue bien orientada para el volumen de 1648 por Cacho Casal (2001) con una precisa metodología, sobre la que se apoya Alonso Veloso (2012), más focalizada en el asunto que nos concierne y más panorámica en la consideración de la entrega de 1670. La suma de observaciones permite concluir que se trató de una tarea compartida, con diferencias de pulso y realización, pero coincidentes a grandes líneas en una concepción común del monumento editorial. La delimitación del papel del autor, sin embargo, no difumina el perfil de la obra, más bien al contrario; pese a las distorsiones, la convergencia de actuaciones individuales consolida el carácter de un proyecto de rasgos bien establecidos a partir de su intencionalidad canonizadora (Vélez Sainz 2006). En una marcada dialéctica con la difuminación de los cartapacios manuscritos y las antologías impresas, pero también con los volúmenes de *rimas* de iniciativa autorial, el carácter completo orienta hacia una *dispositio* de carácter orgánico, construida sobre un esquema convencional (García Aguilar 2013) y completamente trabado en su significado, tanto en relación con la voluntad parnasiana como en el enciclopedismo de la acomodación al modelo clasificatorio de la totalidad de artes y saberes, aspectos todos ellos muy acordes con la personalidad de un polígrafo de ideología organicista incluso más marcada que su faceta filológica. La propia condición póstuma con que aparece, aunque no fuese pretendido así, cierra el carácter completo y ratifica la dimensión señalada, fijando en la imprenta lo que funciona a la vez como un túmulo y un monumento de inmortalización, según se proyecta en la iconografía del grabado de portada. Finalmente, la intervención de una mano ajena, en este caso la de un hombre de letras con cierto prestigio, subraya, frente a la libertad de la escritura, el rigor de la fase de edición, la rúbrica definitiva que cierra el proceso y dispone los textos para una circulación y una recepción muy distintas a las que los poemas pudieron tener en la vida anterior, sobre todo los que no conocieron un paso previo por las colecciones concebidas inicialmente por Quevedo. En tal marco se inscribe el uso regularizado de los epígrafes y su función de recuperación de las circunstancias originales (o de su borramiento o su sublimación), con la relación dialéctica que ello establece con el sentido general de la edición.

En las antípodas de este modelo (por cronología, proceso de composición y carácter) se sitúa la antología que Pedro Espinosa tiene compilada en 1603 y saca a la luz en la corte en 1605. Mientras al final del camino el *Parnaso* establece un claro movimiento centrípeto, desde la dispersión de más de

cuarenta años de escritura sin un propósito único a su ordenación en una estructura orgánica, cuando el poeta está dando sus primeros pasos las *Flores de poetas ilustres* desdibujan la personalidad individual y disgregan lo que debió de ser un cuaderno más o menos unitario¹² en la «trama del ramillete». Con esta imagen Molina Huete (2003) puso de manifiesto los mecanismos de interconexión de las pequeñas series en que se articula la antología, con vínculos de orden formal o temático, ajenos por completo a las identidades autoriales, en bastantes casos omitidas o confundidas, como ocurre con Quevedo. Sus poemas se desperdigaban para entrar en relación de contigüidad de lectura y polifonía con el resto de composiciones (Ruiz Pérez 2003). El resultado neutraliza los rasgos distintivos en las líneas de fuerza del conjunto, lo que bien podría haber afectado también al apartado de los epígrafes, ya para evitar un sesgo determinado, ya por la inercia de un modelo editorial que justamente en estos años se encuentra en transición. Y ha de quedar para otra ocasión el estudio comparativo del proceso complementario que, al otro lado del *Parnaso* y en un empeño editorial muy diferente, opera en las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654) impresas por Alfay, aunque se puede inducir de una primera aproximación un paralelismo general en lo que toca a distribución de poemas y tratamiento de sus epígrafes, si bien en relación inversa a su fijación en el volumen de 1648.

Volvemos a las *Flores* para observar desde su propuesta la dinámica editorial de los epígrafes hasta su fijación en el *Parnaso*. En lo tocante a nuestro autor, ya Jauralde (1999, 134-147) le dedicó unas sustanciosas páginas a su participación en el volumen, aportando datos y observaciones a los trabajos previos; Alonso Veloso y Candelas Colodrón (2007) dedicaron un estudio monográfico a la porción quevediana en la antología de Espinosa, delimitando el carácter de cada uno de los poemas allí contenidos; y Cacho Casal (2004) ya había hecho pertinentes apuntes al respecto en su seguimiento de la poesía burlesca. En estos estudios (y no solo en ellos) pueden hallarse algunas consideraciones sobre los avatares epigráficos de los poemas, pero creo que hay espacio para una consideración global y focalizada en este punto, comenzando por la cartografía de un objeto escurridizo.

¹² El sustento de esta tesis es la afirmación de que los versos de Quevedo «se sacaron de un libro» suyo, contenida en la tabla, ausente en distintos ejemplares conservados y, según Jauralde (1999, 138), incluida solo en algunos estados de la edición.

Si atendemos a los pliegos que forman el cuerpo del volumen en uno de los estados¹³, se registran hasta 20 composiciones atribuidas o atribuibles a Quevedo. Sin embargo, en la «Tabla de poetas ilustres con los nombres de los ingenios de que está compuesto»¹⁴, en la sección correspondiente a Quevedo se incluyen 19 y, lo que es más llamativo, para afirmar explícitamente que algunas son de su autoría, y otras no, en concreto dos de ellas, «Aquí yace un portugués» y «De vuestro pecho, Isabel», ambas introducidas por el rótulo «Don Francisco de Quevedo», y en el segundo caso con una llamativa variación respecto al *incipit* real del poema impreso. No es el único caso en que la tabla se muestra descuidada, además de en las vacilaciones de la fórmula con que afirma o niega la autoría quevediana¹⁵. Del otro lado, también es usada para corregir los errores en lo que ya estaba impreso o encubrir sus variaciones¹⁶, y todo ello cuando se acompaña de una nota, la única de este carácter, sobre la procedencia y tratamiento del corpus quevediano. Creo que su conocimiento no exime de una nueva reproducción:

Estos versos se sacaron de un libro de don Francisco de Quevedo, pero es necesario advertir que algunos que en el discurso del libro van sin nombre son suyos, como los señala la tabla; y otros, al contrario; y en el soneto que empieza «La voluntad de Dios por grillos tienes» es a la mar el sujeto, y falta el título; y en el primer terceto donde dice «Quien dio al pino y abeto» ha de decir «Quien dio al pino la haya».

Al margen de lo llamativo y singular de la referencia a un libro preexistente, frente a la generalizada consideración de una circulación dispersa de la generalidad de los poemas, la no menos relevante afirmación de «falta el título» da pie al análisis que sigue. El punto de partida es la implicación de la fór-

¹³ Además de la biografía de Jauralde (1999), recoge y ordena la información sobre las incidencias en la impresión Villar Amador (1994).

¹⁴ Es de notar que la propia denominación rompe con el habitual criterio de ordenación alfabética por primeros versos (o la alternativa de su disposición en la secuencia tipográfica por las páginas), para, aquí sí, destacar, también su ordenación, las identidades autoriales de los «poetas ilustres». Al lado de tan meditada decisión se aprecian en el propio rótulo ciertos descuidos (el anacoluto resultante de la falta de referente de «compuesto») que tendrán correspondencia en el apartado dedicado a Quevedo.

¹⁵ Además de estas variaciones, hay errores en la foliación, si no son el resultado de los cambios de estado en la edición.

¹⁶ Algunas vienen añadidas en los diversos ejemplares conservados, donde el pliego de preliminares aparece encuadernado en diferentes posiciones o simplemente desaparecido, como ocurre en el ejemplar que sirve de base para la edición facsímil (Espinosa 1991) y que es contrahecho en este proceso.

mula, pues el verbo connota una carencia respecto a lo que debía ser la norma o era el estadio precedente; lo que dice es que se ha omitido un elemento necesario o existente, no que se ha dejado de añadir. Teniendo en cuenta que, en concordancia con la práctica de las décadas anteriores, la inmensa mayoría de las composiciones incluidas (quedan al margen las religiosas) carecen de epígrafes o «títulos» (en el ambiguo uso contemporáneo del término), la fórmula significa más bien que se ha dejado atrás algo. Y ello apunta al mencionado cuaderno y genera la pregunta acerca de la existencia de epígrafes en el mismo y su naturaleza. Obviamente, y no solo por lo que se desprende de ese reconocimiento de culpa filológica, estos, de existir, debieron de ser muy distintos a los que figuran en las *Flores*. Nótese que, de los 19 recogidos en la tabla, 13 figuran con el rótulo «Don Francisco de Quevedo» o «El mismo» en exclusiva; otros cuatro suman a la identificación algún componente más descriptivo de la naturaleza del poema. Ninguno de los 17 poemas afectados llevaría la identificación como epígrafe en un cuaderno de autor; y que cuatro contuvieran una parte de epígrafe en sentido estricto permite la suposición de que no debieron de ser los únicos en el cuaderno original, por lo que la «falta de título» no hubo de limitarse al poema aludido. Y en cuanto a la naturaleza de estos componentes también la nota resulta esclarecedora, ahora en su formulación sintáctica: «es a la mar el sujeto» parece decir no que el mar es el asunto del soneto, sino que es su destinatario, ya que, en efecto, hallamos que la interpelación es el recurso retórico para tratar temas como la ambición. Esto nos dice mucho del sentido y funcionalidad del epígrafe en lo que pudiéramos considerar su función más neutra: no se trataría tanto de concretar un sentido del poema, sino de aportar información sobre un dato que elimina posibles obstáculos a la intelección. Es el modelo tomado de las composiciones elegiacas o epistolares y trasladado a la mayoría de los epígrafes que Quevedo pone a las odas de fray Luis.

El viaje de los rótulos

Tras recordar que en el volumen de Espinosa únicamente tres composiciones se incluyen solo con un epígrafe sin identificación de autor, y todas ellas con una casuística peculiar¹⁷, podemos detenernos en los avatares que el conjunto

¹⁷ El caso más claro es el de la que se imprime como «De Dafne y Apolo fábula» (respeto en este caso la puntuación del impreso), para aclarar en la tabla que «aunque está sin nombre es suya»; en la tabla es la única composición identificada por su título y no por el

de rótulos introductorios conoce hasta el encuentro de la forma definitiva en el *Parnaso*. Ocho de las composiciones tempranas¹⁸ no presentan incidencias posteriores en lo tocante al epígrafe, muy limitado en su primera aparición impresa. Dos de ellas no se recogen en 1648, tras ser desmentida la autoría en la tabla de Espinosa, expresamente (50) o por omisión (119). Las seis restantes (8, 24, 91, 122, 140 y 246, esta última solo en el primer estado de las *Flores*) se presentan en el *Parnaso* sin título ni indicaciones, eliminando la escueta atribución autorial de 1605, claramente innecesaria; los manuscritos se limitan a constatar su condición de «Glosa» o «Letra», y solo la 91 incluye la identificación genérica, numerada y calificada («Letrilla satírica XI»).

Seis composiciones aparecen en las *Flores* con un epígrafe distinto o adicional a la identificación de autoría, y este componente recibe distinto tratamiento en el *Parnaso*. El elemento, el título «De Dafne y Apolo. Fábula», desaparece en 9; en los de la serie 75, 76 y 79, todos en forma de identificación de la destinataria de la sátira más o menos burlesca, el *Parnaso* omite el epígrafe «A Celestina» de las *Flores* (79), mientras que en los otros dos casos, de amplia tradición manuscrita (Plata Parga 1997), introduce variantes redaccionales de nulo alcance significativo, si no es en lo que se refiere al gusto estilístico, pues «A una hermosa dama rota y remendada. Don Francisco de Quevedo» (75) pasa a «Dama hermosa entre rota y remendada. Canción II»¹⁹, y «A una mujer flaca» se transforma para introducir los procedimientos hiperbólicos en «Encarece la suma flaqueza de una dama. Canción I». Los otros dos poemas son omitidos en el *Parnaso* y su continuación; en una ocasión (127) Blecua lo edita reproduciendo el epígrafe de 1605 («El mismo. A un cristiano nuevo junto al altar de san Antón») con el cambio de «Antón» por «Antonio»; en la otra (130) el editor se limita a suprimir del epígrafe la iden-

primer verso. Los otros dos, los casi contiguos «A una mujer flaca» y «A Celestina» tienen distinto tratamiento en la tabla: en el que podría ser más evidente, pues «A una mujer flaca» sigue inmediatamente y con una equivalente estructura métrica a la canción «A una dama hermosa, rota y remendada», con mención de autoría, esta se recalca en la tabla («Es suya»); la tercera pasa sin más identificación que su inclusión en la parte de poemas de Quevedo en la tabla.

¹⁸ Aun con las precisiones sobre autoría, mantengo también en este recuento el corpus de las veinte piezas que de un modo u otro se adjudican a Quevedo en la antología de 1605. Sigo en la identificación la numeración dada en la edición de Pepe Sarno y Reyes Cano (Espinosa 2006).

¹⁹ En este caso sí tiene alguna relevancia la inclusión de una calificación genérica, pues puede marcar un sesgo de lectura, al tiempo que amplía el paradigma del género. Y es de notar cómo en 1648 se mantiene, con alteración de orden la contigüidad que Espinosa bien pudo recoger del mencionado cuaderno de composiciones entregado por el propio autor.

tificación de autoría, manteniendo el resto, «A una vieja que traía una muerte de oro»²⁰.

Con el trasfondo de estos avatares, que no pueden considerarse significativos, por más que sean precisiones necesarias, pasamos a los seis casos en que las alteraciones en el encabezamiento del poema tienen trascendencia hermenéutica y reflejan alteraciones en las prácticas poéticas, sin una distinción radical entre los cinco recogidos en 1648 y el que aparece 22 años después en la edición del sobrino del poeta (6). Estos son los cambios entre 1603 y las distintas musas, de manera esquemática y prescindiendo de otros testimonios, no muy abundantes y de escaso relieve en el ámbito manuscrito:

Tabla 1. Comparación entre los epígrafes de las *Flores de poetas ilustres y El Parnaso español*

<i>Flores (1603)</i>	<i>Parnaso (1648)</i>
6 «Don Francisco de Quevedo»	«Significa el mal que entra a la alma por los ojos con la fábula de Acteón» (*1670)
66 «Don Francisco de Quevedo»	«Inscripción al túmulo de la excelentísima duquesa de Lerma»
126 «Don Francisco de Quevedo»	«Comprende la obediencia del mar y la inobediencia del codicioso en sus afectos»
139 «A la primera nave del mundo. Don Francisco de Quevedo»	«Sepulcro de Jasón, el argonauta. Habla en él un pedazo de la entena de su nave, en cuya figura se supone esta prosopopeya»
140 «El mismo»	«Exhortación a la majestad del rey n. s. Filipe IV para el castigo de los rebeldes»
148 «Don Francisco de Quevedo»	« <i>Reprehende a una adúltera la circunstancia de su pecado</i> . Es imitación muy expresa de Marcial, Lib. I, epig. 35»

Fuente: elaboración propia.

Algo une el tratamiento de los poemas 6 y 126, además de tender un puente entre el procedimiento editorial con la sombra y la firma de González de Salas y el que se llevó a término sin su intervención directa. En los dos casos encontramos la explicitación de una enseñanza o moralidad, entre lo cristiano

²⁰ Con errores que llegan a la hipometría, el poema se imprime en la edición de 1643 de las *Obras* de Villamediana por Diego Díaz de la Carrera, pp. 411-412. Los cambios en el epígrafe, «Epigrama a una dama que traía una muerte», denotan la importancia de este, al diluir la referencia a que se trata de una pequeña joya y ocultar el dato de que la portadora es una anciana, que es lo que justifica el juego de ingenio. Puede sumarse como argumento a las observaciones que siguen.

y la impregnación neoestoica, pero con un alcance general, lo que la hace asumible en una obra de temática variada. Resulta previsible, de añadidura, en una obra que recoge y metaboliza la poesía más burlesca y que muestra una clara voluntad canonizadora, atribuible al propio Quevedo desde su raíz. De hecho, la presencia del epígrafe en la edición de Aldrete, tras descartar su intervención editorial, apunta que, al menos en una buena parte, los poemas salieron con epígrafes de las manos de Quevedo, si no en la primera, en su versión definitiva. Salvo en el caso poco probable de que el sobrino del poeta manejara un material intervenido por González de Salas y derivado de sus tareas preliminares a 1648, se desprende que el procedimiento no es fruto sistemático de un editor ajeno deseoso de dejar su huella en un proceso de regularización. La situación era diferente en 1605, y no por un prurito editor de Espinosa; por economía tipográfica, por seguimiento de la norma más extendida en el momento y/o por no agudizar discriminaciones entre los textos incluidos en las *Flores*, es muy probable que el antequerano en funciones de editor prescindiera de algún rótulo que ya Quevedo hubiera consignado en el códice que le proporcionó.

Apunta en esa dirección la aclaración introducida en la tabla; allí el soneto (126) «La voluntad de Dios por grillos tienes» es objeto de una cuidada revisión, que hace las veces de una fe de erratas, para testimoniar un error léxico («abeto» por «la haya») y lo que es claramente una omisión respecto a un testimonio previo, como queda indicado; sin posibilidad de determinar si allí el epígrafe estaba más cercano al sintético y neutro «A la mar» que se menciona o al más analítico y orientado de 1648, lo que ratifica es la pertinencia de los epígrafes, su práctica por Quevedo y la incidencia en ellos de los avatares editoriales.

En relación con estos y su peso en la estabilidad o no de los rótulos, cabe prestar atención a que la dominante de moralización en los dos casos mencionados no incluye lo que en la versión final tiene de adición informativa, necesaria en algunos supuestos. En el de la referencia mitológica en un poema de arranque culto, «Estábase la efesia cazadora» (6), la mención de los ojos precisa para quien no estuviera muy familiarizado con la fábula y el argumento de la misma; no sería el caso de los lectores a los que se dirigía Espinosa, pero la previsión y el objetivo para el *Parnaso* no eran los mismos, por lo que la atención a otro tipo de público, si no obligada, era de agradecer. En el otro soneto (126) la precisión inicial funciona como la respuesta al acertijo en que se convierte la retórica alegoría de los versos, donde no se menciona el nombre del mar y se refiere a él con imágenes como la de morada de los peces.

Para la mayor parte de los lectores de poesía impresa no sería imprescindible la aclaración; para un sector en incipiente crecimiento, mayor a mediados de siglo que en sus comienzos, sería una comodidad demandada. Sin duda, el lector con menos aviso que pereza se vería muy favorecido con esta cortesía editorial.

Estrictamente informativo podría considerarse el epígrafe que se añade a 66 en el *Parnaso*, pero sería una simplificación no atender a sus matices. La mención del «sol de Lerma» en el verso 13 seguramente haría innecesaria mayor aclaración a la altura de 1605, cuando no habían pasado dos años desde el fallecimiento de la esposa del noble más poderoso del reino, que aún mantenía la corte en Valladolid. Muerta Catalina de la Cerda el 2 de junio de 1603, el traslado de su cadáver resultó truculento hasta su depósito en el cenotafio que el duque ya había mandado construir con anterioridad en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo en Valladolid. El dato, junto con la retórica generalizada en los poemas funerarios, justificaría que el texto se apoyara en la deixis del monumento de forma tan temprana, pues debió de llegar a manos de Espinosa con suficiente anterioridad como para que el 24 de noviembre de ese año, tras serle entregado un códice ordenado y bien conformado, Tomás Gracián Dantisco hubiera concluido su trabajo y firmara la aprobación de las *Flores*. Más allá del detalle cronológico, lo que me parece de significación es que un poema de circunstancias no fuera rechazado por Quevedo para figurar entre los que habían de presentarle al público lector en una antología selecta. La dignidad de asunto y personaje podrían justificar que no se lo considerara objeto de menosprecio, pero al incluirse se hace con las implicaciones y adherencias de la incorporación de un rótulo meramente designativo solo en apariencia. Si en 1603 el valimiento del viudo explicaba que cualquier versificador se ensayara en la celebración mortuoria, cuando se hallaba extendida su consideración como «el mayor ladrón de España» la alabanza alcanzaba otra significación, por más que, dos reinados después y tras la experiencia de Olivares y los propios avatares políticos del poeta, la virulencia de la caída se hubiera difuminado. Y ha de tenerse muy en cuenta que la de Quevedo no era una ocasional concesión a la liturgia nobiliaria, pues su vinculación directa con la dama tenía raíces familiares y procedía de años atrás, incluso de antes de su nacimiento. Según recoge Jauralde (1999, 121-122), la familia del escritor estuvo bajo la protección de la que fuera camarera mayor de la reina Margarita, desde que los abuelos coincidieran en el servicio palaciego a las esposas sucesivas de Felipe II, de forma que el propio Quevedo ve cómo «su madre le ha encomendado a la tutela de la Duquesa de Lerma», a cuya pro-

tección también apela en su testamento²¹. Tales precisiones históricas carecían de pertinencia para un lector de 1648, pero este no quedaba insensible ante vertientes menos individualizadas de esta modalidad de celebración cortesana. De un lado, la altura social de la dedicataria y objeto de memoria poética aumentaba la intensidad de la lección moral, pues, como en el texto se pasa del «mármol» de los cuartetos a los «despojos» del primer terceto, la caída en la nada se percibe mejor cuando la altura es más elevada: el sacudimiento es mayor y el *movere* se alcanza con mayor eficacia; en esta línea, subrayar la excelencia del motivo inspirador favorece esta reflexión de ecos manriqueños cuando no paulinos y estoicos. De otro lado, la dignidad del doble objeto, difunta y túmulo, adecuadamente resaltados en el epígrafe, justifica en estricta aplicación de la ley del *decorum* la elevación del estilo y el tono del texto, y, en consecuencia, lo proyecta en la imagen autorial, para la que ya el soneto no es una prescindible composición de circunstancias, sino un pedestal apto para su consagración. Cuarenta años después de su escritura, Quevedo obtiene una nueva rentabilidad del texto, con el epígrafe como resorte activador.

En otro extremo de las modalidades de prácticas ensayadas por los poetas podemos situar lo que denota el epígrafe incorporado en el *Parnaso* a la que fuera composición 148 en las *Flores*. Aunque el rótulo incorpora una explícita mención a la «circunstancia», se trata de una ficción al servicio de la sátira, agravando el habitual *topos* del adulterio femenino. Sin embargo, lo que me parece distintivo y sintomático es la mención directa de la condición ilocutiva del texto, convertido expresamente en una reprehensión, de forma que el componente burlesco, que podría haberse quedado en un simple chiste o muestra de ingenio, muta en la edición definitiva para generar un poema de valor moral; el móvil podría hallarse en la acentuación de este rasgo en el Quevedo del inicio de su senectud, pero también en la mencionada voluntad de incrementar la dignidad de una recopilación de lo que seguía considerándose un género menor, propio de la juventud y apenas justificado por su condición de entretenimiento. Así, aunque por distinta vía, la edición del *Parnaso* puede poner un poema de estas características y datación temprana en sintonía de pretensiones con empresas de mayor calado filológico y poético, como las versiones de Focílides o las *Lágrimas de Jeremías castellanas*. Una función similar cumple la segunda parte del rótulo, diferenciado por el uso habitual de la letra redonda cuando se añade una explicación adicional al epí-

²¹ Con la discreción propia del caso, Quevedo mantendría su cercanía a la casa de Lerma hasta la muerte del valido convertido en cardenal.

grafe, generalmente en cursiva. La indicación del modelo de imitación o paráfrasis apunta a la práctica humanista, identificada con el trabajo de gabinete y el apartamiento de lo circunstancial, «en conversación con los difuntos», donde el ejercicio creativo sigue a la lectura atenta. Cuando el epígrafe no es del autor, se suma a la de este la erudición del humanista, creando una cadena de prestigio que engarza al original latino, el poeta romance y el editor que en su práctica emula la de los comentaristas de los clásicos. Con independencia de a quién corresponde esta última indicación, en un modelo de escritura contrapuesto al del ejercicio de celebración del evento social, confluye con el tratamiento otorgado en el *Parnaso* en la adición de un aura a la escritura del poema y una posible circulación anterior sin estas precisiones.

Los sonetos contiguos en las *Flores*, 139 y 140, permiten observar líneas complementarias en el tratamiento de los epígrafes y, desde un corpus tan reducido, abarcar una parte sustancial de sus posibilidades de realización. El primer caso representa una modificación del rótulo previo, a partir de la ambigüedad y distorsión de sentido resultantes de una formulación sintética que bien pudiera deberse a la falta de experiencia del joven poeta o, más posiblemente, a una intervención de Espinosa. Sea cual fuere el origen, el *Parnaso* se extiende en la resolución de estas distorsiones de lectura. La falta de precisión en la apelación a «la primera nave del mundo» es sustituida por una referencia más unívoca y más relacionada con la referencia del poema, ya que funciona como un epitafio en una compleja imagen conceptual, casi emblemática, que enfrenta al «caminante» destinatario interno en el poema y a su lector con el «sepulcro de Jasón», que es más bien un verdadero túmulo, donde figura la verga o palo de la nave (con la relevancia de que se trate de Argos) actuando, además, como hablante en una personificación o «prosopopeya». Esta paráfrasis de la información contenida en el título evidencia la funcionalidad del epígrafe y muestra de manera inequívoca las razones de su inclusión, con el número 12, entre los sonetos de la musa Melpómene, que «contiene solas poesías fúnebres, ocultas y escondidas hasta ahora las trágicas». Y precisamente un caso como este ilumina un sentido de la también ambigua referencia a composiciones «ocultas y escondidas», tal como estaba el carácter funerario y, por ende, moral en la rotulación de las *Flores*. Con todo ello, se puede sostener que se descubre en este caso una función particular de los epígrafes en la edición definitiva, la de corregir errores, desvíos o distorsiones en los eslabones anteriores de la cadena de transmisión.

El último soneto del par presenta una singularidad, que en lo atinente al epígrafe permite distinguir una nueva función, que podríamos denominar de actualización. Lo peculiar de esta composición en el conjunto de las incluidas en las *Flores* es que en 1648 no aparece con ligeras variantes, sino que muestra un completo ejercicio de reescritura, en el que solo perdura el verso inicial (no sin un cambio) y la estructura y tono retóricos, ya que los referentes sufren una intensa remodelación, tanto en los detalles como, sobre todo, en el conjunto. En los primeros años del reinado de Felipe III, poco inclinado a una política de beligerancia activa y con una precisa localización de los focos de conflicto o enfrentamiento, tienen un sentido preciso la llamada bélica de quien mantendría mucho tiempo esta actitud y su focalización en «las lunas del turco» y «las venas del inglés» distribuidas en los cuartetos, mientras el terceto final parece un recurso para despertar con el halago de su figura armada lo que en el monarca no hacían las que Quevedo veía como amenazas reales e inminentes, cuando se sucedían las correrías del corso otomano y estaba reciente el saqueo de Cádiz por las tropas del conde de Essex. En fecha no precisa, pero décadas más tardes, el panorama militar y político es distinto, como lo es la actitud del nuevo monarca y, sobre todo, de su valido el conde-duque, y en la reelaboración del soneto el poeta que cuenta ya con la experiencia política de Italia opta por multiplicar las referencias a los frentes abiertos, sumando al señalamiento de «las lunas de Tracia» y «las venas sajónicas» la enumeración final del «belga, el francés, el sueco y el germano», que alude nítidamente al escenario de la Guerra de los Treinta Años, iniciada en 1618, cuando también concluye la tregua de doce años con Francia. Y en paralelo a la variación en la *argumentatio* se aplica la relativa al estilo, como puede verse en la concesión a la moda gongorina en la sustitución de las directas menciones de turcos e ingleses por las perífrasis cultas que quedan impresas en 1648. En tal cambio de contexto lo que en 1605 se diluye en una alabanza del monarca en oblicua solicitud de beligerancia se convierte en la nueva versión en una apelación a la iniciativa bélica del trono, casi como un arbitrio versificado. La incorporación de un epígrafe y su medida caracterización corona el ejercicio de actualización, completando la reescritura de los versos con un rótulo inequívoco, que incluye la afirmación del carácter exhortatorio, la identificación del destinatario (diferente al inicial), la caracterización de los enemigos y la definición de la naturaleza que debía tener la acción bélica. De manera más compleja y en un proceso más abarcador, la transformación del soneto da cuenta de la estrecha relación del verso (en particular el de cierto tipo) con sus circunstancias, pero también de sus posibilidades de

reelaboración y resemantización, así como, por lo que nos toca, del papel que en todo ello cumple el epígrafe y su funcionalidad en el proceso de edición.

Inducciones

Tras este estudio de caso, uno de los posibles, ¿es factible y productivo extraer de sus resultados algunas observaciones que superen el nivel de lo anecdótico y la utilidad para la edición crítica?, ¿pueden ayudarnos en algún modo a matizar la compleja y heterogénea práctica poética de Quevedo y a considerar las dinámicas de fondo en el funcionamiento de la poesía en la primera mitad del siglo xvii?

Retomando el juicio de Alonso Veloso (2012, 115) sobre el peso de los epígrafes en el *Parnaso*, podemos preguntarnos ahora por qué ocurre así unos 45 años después de la composición de algunos poemas, que, además, habían sido previamente impresos, como es el caso de los que hemos considerado. Con el trasfondo del aún ignoto libro de mano que nuestro autor pudo proporcionarle a Espinosa, la consideración de las distancias entre las *Flores* y la edición póstuma puede servirnos de base para ensayar alguna respuesta. En el engarce de los tres testimonios²² nos resultan de interés dos factores de consideración: la progresiva distancia cronológica o contextual y, a partir de ella y en respuesta a la misma, el desdoblamiento de autor y editor. Avanzando, en la inmediatez de la escritura, ambos papeles corresponden al Quevedo que culmina su creación con la ordenación de su libro manuscrito; a poca distancia temporal, pero con la determinante variable de la difusión impresa y colectiva, Espinosa desarrolla sus decisiones en relativa comunicación con Quevedo, pero con la autonomía derivada de un proyecto propio y que trasciende la dimensión individual; finalmente, en una parte sustancial a considerable distancia cronológica de la creación, el poeta aúna fuerzas con el filólogo amigo para diseñar y materializar un proyecto de edición que implica una intensa intervención en todos los planos: la *inventio* o selección de los poemas, la *dispositio* u ordenación en clave conceptual acorde con una axiología, y lo que en un sentido lato podemos considerar *elocutio*, como es

²² Por la naturaleza de la línea de reflexión propuesta, queda fuera de su consideración toda la transmisión manuscrita marcada por la dispersión, una posible distorsión y una excesiva distancia entre autor y copista, rasgos todos ellos que se oponen a la serie formada por el códice de autor, la antología «consultada» y la edición completiva.

la última mano que supone el epígrafe como cierre del poema. Y nos situamos en este punto.

Sin entrar en la cuestión del reparto de atribuciones, competencias y realizaciones entre Quevedo y González de Salas, es evidente en los resultados del *Parnaso* salido de las prensas en 1648 que se ha impuesto un alto grado de intervención de los editores para *rubricar* la escritura y cada poema. Si, como he intentado estudiar (Ruiz Pérez 2009), la rúbrica como firma es un elemento sustancial de construcción del autor y su imagen, proyectada esencialmente en la composición del libro de poesía, el rubro que abre cada poema cumple una función similar desde el espacio particular de funcionamiento de sus versos. Vemos en esta línea cómo, desde las particularidades y diferencias apreciables en un corpus relativamente reducido, los epígrafes con que los poemas inicialmente seleccionados para las *Flores* son introducidos en el *Parnaso* se acomodan al cambio entre dos formatos editoriales marcadamente distintos, como revela ese epígrafe singular que es el título de las respectivas portadas. Los epígrafes de los poemas impresos en 1648 (o en 1670) se presentan en una gran coherencia con el concepto y el diseño del volumen destinado a recoger y ordenar la poesía de Quevedo al final de su trayectoria; de manera específica contribuyen al propósito de dignificación del autor a partir de la reordenación de su carrera literaria para ajustarla a los principios clásicos; voluntaria o inconscientemente, como si se tratara de un palimpsesto, los rótulos mantienen huellas de los avatares de la transmisión de los poemas y las ediciones conocidas; de manera precisa, lo que sale de la mesa de trabajo compartida por Quevedo y González de Salas responde también en el uso de los epígrafes a los modelos editoriales dominantes a mediados del siglo; y en su conjunto, con sus silencios, adiciones y variaciones, revelan la existencia de una diversidad de prácticas del verso, con su efecto sobre la constitución definitiva (o presuntamente definitiva) del poema.

En un intento por comenzar a identificar tales efectos, podemos partir de la constatación de que en el paso a una edición final, bien sea desde la recogida de poemas dispersos en manuscritos variados, bien sea en el tratamiento de los previamente impresos, opera la conciencia de una inevitable descontextualización o, en todo caso, recontextualización que comienza en la tipografía. Desde ella se pretende un ejercicio de recomposición que no siempre implica volver a la situación original y que tiene una doble finalidad. Sin excluirse mutuamente aparecen una función informativa y otra justificativa para responder al objetivo dual. Por la primera se conduce a un lector que ya no es el receptor original hacia un escenario que reproduce o remodela el

contexto primigenio y su estricta condición de circunstancia, entendida más cerca de la acepción orteguiana y con su misma determinación que en la que se ha venido usando de manera despectiva para descalificar un texto. Por la segunda, todavía muy necesaria en tiempos de Quevedo, se selecciona una determinada lectura del poema para la adecuada incardinación en una musa y, en definitiva, en la construcción de una imagen que debe armonizar las facetas de poeta, autor culto y hombre público.

Aún en nuestro trabajo filológico actual seguimos llamando a esto «edición» y somos conscientes de su doble faz, cuando anotamos un texto clásico y preparamos su introducción crítica. La situación no difiere en esencia de lo realizado a una distancia menor. En el caso estudiado, encarnada esta tarea por uno u otro agente, Quevedo o González de Salas, en gran medida el remate del epígrafe, como muestra singular de todo el proceso, corresponde a la que, tras notorios precedentes (Foucault 1969, Chartier 2000), podemos llamar «función editor», no necesariamente circunscrita a la preparación del original para la imprenta, sino abarcadora del conjunto de estrategias orientadas a la doble finalidad señalada. Desde ella, en determinados contextos y tipologías de autores, obras y ediciones, el epígrafe pudo responder a la voluntad de acercar los impresos poéticos al ideal de la edición filológica propia de los clásicos, con la valoración y el modo de lectura que ello supone. En un marco más amplio el epígrafe se inscribe en la finalidad última, y en el espacio del poema funciona como otra forma de rúbrica, simétrica y complementaria a la de la firma.

El poema había surgido originariamente para ser cantado o difundido en círculos inmediatos, por lo que no necesita identificación ni aclaración para funcionar plenamente en ese contexto. En caso de necesidad, bastaría el *incipit* para su singularización, al modo del modelo medieval que sigue aún operante en esta práctica. Recuérdese, por ejemplo, cómo Berganza se refiere en el episodio pastoril de su relato autobiográfico al entretenimiento de los pastores reales con las coplas de «Cata el lobo dó va, Juanica». En el paso del siglo xvi al xvii, realizado por los versos de Quevedo, esta realidad se transforma profundamente. El cambio se extiende primero en la estela del petrarquismo, para entrar en una nueva fase, justo en el entorno cronológico de las *Flores*, como testimonian las ediciones multiplicadas desde entonces, también en la utilización de los epígrafes. Estos se hacen necesarios en lo que ya es una escritura distanciada, alejada del escenario original y revisada para su publicación. En ella, de manera paralela, coinciden con la progresiva imposición de títulos singulares y valorativos, de *Jardín de Apolo* a *Inun-*

dación castálida, pasando por *Parnaso español* (García Aguilar 2009, 251-274 y *passim*), primer elemento de «distinción» en un «campo»²³ de creciente competencia mercantil y de notoriedad.

En determinado tipo de obras, como las elaboradas en seguimiento de patrones clásicos, al modo, por ejemplo, de las silvas estacianas de Quevedo, concebidas desde su origen como un «libro», el epígrafe aparece desde el inicio en la escritura, porque esta no se encuentra apartada de la edición, si las entendemos en el sentido que manejamos de momento primero o fase de realización textual, cercana a la *natura* o una cierta espontaneidad, y su revisión para integrarla en un discurso más complejo, propio del *ars* y de la reflexión. Si esta actitud puede relajarse en autores poco conscientes o condicionados, cuando pesa una voluntad canonizadora, en el autor o en el editor, si no son la misma persona, esta se proyecta en el diseño editorial, y la voluntad de rúbrica, también en el uso de los epígrafes, se intensifica.

Volviendo al caso preciso de Quevedo y el *Parnaso*, Alonso Veloso llamó la atención (2012, 116) sobre la existencia de los que denomina «subepígrafes» de más de una página. Quedémonos con lo que el hecho tiene de sintomático a partir del paralelismo con nuestras notas a pie de página. Al margen del prurito de lucimiento de erudición, unos y otras responden legítimamente a la conciencia de la necesidad de salvar una distancia, a veces muy grande, entre la escritura y la lectura, bien porque median varios siglos, bien porque la edición impresa se aleja tanto de la práctica que dio origen al poema, que la oculta y dificulta o tuerce la lectura. De manera más sintética que estas ocasionales anotaciones extensas en su espacio poético y editorial, el epígrafe responde de manera regular a la necesidad o conveniencia de indicaciones sobre la génesis del texto y su condición de creación exenta, de juego de imitación o de respuesta a una circunstancia ocasional, como prácticas habituales del poeta, a veces en concurrencia con el simple versificador. El volumen de 1648 lo deja de manifiesto cuando, en la cuidadosa ordenación de musas y su *dispositio* interna, abre su corpus con un epígrafe como «A la estatua de bronce del santo rey don Filipe III que está en la Casa de Campo de Madrid, traída de Florencia», para continuarlos con otros tan distantes y complementarios como «A Roma sepultada en sus ruinas» o el anecdótico «A la fiesta de toros y cañas del Buen Retiro en un día de grande nieve». Las divergencias entre ellos resultan mínimas ante la conciencia de la percibida por el lector entre la

²³ Apelo evidentemente a las nociones de Bourdieu (1988 y 1995).

celebración cortesana y la meditación desde la Torre, pasando por las versiones de los trenos o, en el otro extremo, las jácaras.

Como los ejemplos muestran en su práctica del epígrafe, este elemento está en estrecha relación con la naturaleza del corpus y el carácter de los procesos de edición. En todos estos planos se proyectan las consideraciones de la poesía en un momento de transición (larga y a diversos ritmos) desde el modelo del poeta soldado: un siglo después de la propuesta de Boscán el poema ya no es solo el resultado de un ocio eutrapélico, marcado por el descuido, sino que materializa los efectos de un proceso paulatino y en dos direcciones paralelas, la de conciencia culta y la de la profesionalización, con la imprenta como escenario privilegiado. Góngora y Lope encarnarían respectivamente cada una de estas líneas, y Quevedo, desde la atalaya del *Parnaso*, se situaría entre ambas, no solo por una oposición generacional, sino también por una marcada diferencia en las posiciones de campo²⁴. Un manuscrito aristocrático, una colección de poemarios impresos y un monumento editorial son el reflejo de las respectivas actitudes y las prácticas consiguientes. Los epígrafes y su condición, al menos en lo observado en Quevedo, serían el reflejo de las mismas en el nivel microtextual. Pese a la tendencia a la generalización, como en el resto de los componentes del poema, su perfil puede mostrar matices de singularización, dando cuenta de la particular posición del poeta (o de su editor) respecto a las prácticas poéticas en que se inserta, desde la creación a la circulación de sus textos.

Referencias bibliográficas

- Alonso Veloso, María José. 2008. «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”». *La Perinola* 12: 269-334.
- Alonso Veloso, María José. 2012. «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y el Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría». *Revista de Literatura* 147: 93-138.
- Alonso Veloso, María José y Manuel Ángel Candelas Colodrón. 2007. «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa». *Caliope* 13, n.º 2: 63-80.

²⁴ Con sus diferencias de marco conceptual y enfoque crítico, dan cuenta de las posiciones respectivas de estos poetas Jammes (1987), García-Reidy (2013) y Gutiérrez (2005).

- Besa Camprubí, Josep. 2002. «El título y el texto. Una tipología de los efectos del título en el texto en poesía». Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/4826>.
- Bourdieu, Pierre. 1988. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2001. «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 43, n.º 2: 245-300.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2004. «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión». *Revista de Literatura* 132: 409-429.
- Chartier, Roger. 2000. «La invención del autor». En *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, 89-105. Madrid: Cátedra.
- Duchet, Claude. 1973. «*La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*: éléments de titrologie romanesque». *Littérature* 12: 49-73.
- Eisenstein, Elizabeth. 1994. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal.
- Espinosa, Pedro, ed. 1991. *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*. Edición facsímil. Madrid: RAE.
- Espinosa, Pedro. 2006. *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*. Editado por Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra.
- Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. 1962. *La aparición del libro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Mosquera, Santiago. 1999. *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*. Madrid: Gredos.
- Foucault, Michel. 1969. «Qu'est-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 64: 73-104.
- García Aguilar, Ignacio. 2009. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Aguilar, Ignacio. 2013. «Modelos editoriales para el *Parnaso* de Quevedo. Entre España e Italia». En *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, 147-182. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- García-Reidy, Alejandro. 2013. *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia autorial en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. 2001. México: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Carlos M. 2005. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*. West Lafayette: Purdue University.

- Hoek, Leo H. 1973. *Pour une sémiotique du titre*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e di Lingüística.
- Hoek, Leo H. 1981. *La marque du titre*. La Haya: Mouton.
- Jammes, Robert. 1987. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- Jauralde Pou, Pablo. 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- López Guil, Itziar, ed. 2019. *El título de los poemas en la poesía española contemporánea*, número especial: monográfico. En *Versants* 66, n.º 3. <https://bop.unibe.ch/versants/issue/view/980>.
- López Guil, Itziar y Dayron Carrillo Morell, eds. 2019. *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Homenaje al Prof. Dr. Georges Güntert en su 80 cumpleaños*. Brussels: Peter Lang.
- Martínez García, Juan J. 2017. «Hermenéutica del título en la poesía áurea: la transmisión textual de la obra burlesca de Góngora». *Dicenda* 35: 205-225.
- Martín Puya, Ana Isabel y Pedro Ruiz Pérez. 2015. «El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco». En *Paratextos y sociedad literaria*, ed. por Nieves Baranda Leturio, número especial: monográfico, *Criticón* 125: 25-48.
- Molina Huete, Belén. 2003. *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Montemayor, Jorge de. 2012. *Poesía selecta*. Editado por Juan Montero y Elizabeth Rhodes. Madrid: Castalia.
- Paquin, Nycole, ed. 2008. *Le titre des oeuvres: accessoire, complément ou supplément*, número especial: monográfico. En *Protée* 36, n.º 3. <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/>.
- Plata Parga, Fernando. 1997. *Ocho poemas satíricos de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 1969. *Obra poética*. Editado por José Manuel Blecuá. Vol. I. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Moñino, Antonio. 1968. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia.
- Roy, Max. 2008. «Du titre littéraire et de ses effets de lecture». En *Le titre des oeuvres: accessoire, complément ou supplément*, ed. por Nycole Paquin, número especial: monográfico, *Protée* 36, n.º 3: 47-56.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2003. «Renovación del orden genérico: las Flores de Poetas Ilustres (1605)». *Calíope* 9, n.º 1: 5-33.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2009. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Ruiz Pérez, Pedro. 2019. *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca*. Madrid: Iberoamericana.
- Vélez Sainz, Julio. 2006. *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor.
- Villar Amador, Pablo. 1994. *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*. Granada: Universidad de Granada.

Quevedo en seis paratextos de Lope

Ignacio García Aguilar

Universidad de Córdoba (España)

Quevedo frente a las estrategias editoriales de su tiempo

Quevedo no fue, desde luego, el escritor áureo que más férreamente ligó su obra a la imprenta (Moll 1994; Cayuela 2011). Incluso podría pensarse que, hasta cierto punto, despreció la mecanización libraria generada por los tórculos y los tipos. Desde luego, y a diferencia de otros coetáneos como Lope, no requirió de este medio mecánico para que sus poemas, además de muchos otros de sus escritos, fueran comúnmente conocidos entre los lectores de su tiempo, llevados y traídos en multitud de manuscritos y cartapacios que los multiplicaron casi hasta el infinito.

Con todo, el mundo editorial no sería una realidad totalmente ajena a don Francisco, quien ya desde bien joven dio muestras de entender cómo habían de organizarse los poemas en secuencias amplias para formar libros o macrotextos. En acertadas palabras de Alfonso Rey (1994, 131): «Quevedo no solo escribió poemas, sino que los agrupó en conjuntos». Así se deduce, por ejemplo, de las indicaciones que ofrece Espinosa al «libro de don Francisco», cuando a la edad de 23 años parecía que iba ordenando sus composiciones; o el firme propósito de crear una colección de silvas con el modelo de Estacio como referente; por no hablar de la disposición del cancionero moral que es su *Heráclito cristiano*, en el que se afana hacia 1613 (Rey 1994, 132).

Deben tenerse en cuenta, asimismo, las claras muestras que ofrece de conocer los modos en que se difundía la poesía de su tiempo en brazos de la estampa. Muy ilustrativas de ellos son las agrias palabras con que increpa en su manuscrito *Anacreón castellano* (c. 1609) a Cosme de Aldana, a causa de las ardidés editoriales de las que se valió para ofrecer al mundo los poemas de su hermano:

Si alcanzo sosiego algún día bastante, pienso enmendar y corregir sus obras de este nuestro poeta español, tan agraviadas de la imprenta, tan ofendidas del desaliño de un su hermano que solo quien de cortesía le creyere al que lo dice creerá que lo es (Quevedo 1981, 294).

Evidentemente, no cabe atisbar en tales aseveraciones una voluntad sincera de arreglar lo que, a ojos de Quevedo, suponía un inclasificable entuerto editorial. Convendrá recordar al respecto que Cosme de Aldana, convertido en heredero de los versos de su hermano cuando este desaparece en la batalla de Alcazarquivir, optó por dosificar el material poético del Divino Capitán para asegurarse diversas entregas editoriales dentro de los circuitos del mercado del libro. Conforme a ello, y apoyándose en el tópico de los textos perdidos, dosificó, manipuló y amplió el legado lírico de su hermano para generar diversas ediciones y reediciones entre los años 1589, 1591, 1593 y ¿1593-1595? En los volúmenes líricos surgidos al calor de esta estrategia editorial, Cosme cercenó y amplió a su antojo, mezclando poemas de ambos, difuminando los límites de lo propio y lo ajeno, hasta conseguir publicar varias entregas poéticas en donde su nombre y su obra se equiparaban con el gran Francisco de Aldana (García Aguilar 2008 y 2011). A la luz de estos desmanes, habría que interpretar el enojo expresado por Quevedo en su *Anacreonte* como una expresión firme del rechazo que le producía el imperante modelo de mercantilización poética y su consiguiente divulgación (de *divulgare*, ‘dar al vulgo’).

A todas luces, la propagación mercantilista ideada por Cosme de Aldana para hacer negocio con los poemas del honorable y culto militar no gustaba ni un pelo a don Francisco. Mucho menos el plan trazado para colar los poemas propios junto a los del ilustre hermano y excelso poeta. Sin embargo, para bien o para mal, los albaceas literarios, desde tiempos de Boscán y Ana Girón de Rebolledo, disfrutaron siempre de esas prebendas editoriales. Paradójicamente, el mismo Quevedo sería sometido a un proceso similar, primero por su amigo González de Salas y, más adelante, por su sobrino Aldrete, quienes pusieron punto y final a las poesías póstumas del numen quevediano (Jauralde 1987; Rey 1999, 15-38; Cacho Casal 2001; García Aguilar 2013). Pero a diferencia de Aldana —o acaso por lo que conocía sobre las costumbres de los libreros y los editores de su tiempo—, Quevedo no quiso desatender por completo la ordenación dispositiva de su propia obra, por lo que participó activamente, hasta donde llegaron las fuerzas, en la creación de su *Parnaso*.

Los reproches a Cosme de Aldana por cómo organiza los versos de su difunto hermano son, en realidad, una denuncia contra las posibilidades que ofrecía la literatura impresa para instrumentalizar el prestigio, catapultar a la fama a escritores aceptados por el mercado y, por qué no decirlo, también una crítica al propio modelo mercantilista de una parte de la cultura de su tiempo. Son, en suma, críticas no muy distintas de las que verterá más adelante en *La Perinola* (1632) contra el *Para todos* de Montalbán, como recuerda Peraita (2008, 348): «*La Perinola* denigra un artefacto libresco de ínfima calidad, novedad literaria que ambiciona convertirse en objeto de curiosidad lectora, en capital social para su autor en círculos de la Corte, en mercadería, beneficio económico para el librero».

Esta crítica a Montalbán –gran amigo de Lope, dicho sea de paso– se realiza en 1632. Pocos meses antes se habían estampado las poesías de Francisco de la Torre y de fray Luis de León, editadas por Quevedo y adornadas con unos eruditos preliminares en los que ensalzaba la propuesta poética de ambos (Azaustre 2003). Todo ello al comienzo de una década en que la polémica por la nueva poesía gongorina estaba arrojando al mercado una importante muestra de escritos apologeticos y exegéticos que respaldaban la propuesta discursiva del racionero cordobés. En palabras de Jauralde (1998, 536): «la desaparición del gran enemigo poético y la difusión de su obra a través de una oleada de comentaristas, que lo consagrarían como un gran clásico, le impulsó a trabajar sobre los corpus poéticos de fray Luis de León y de Francisco de la Torre».

Complementariamente, y desde una línea argumentativa que continúa este mismo juicio, Gutiérrez (2005, 198) se pregunta si Quevedo «no habría hecho sino reeditar a su manera una vieja querella de tonos estéticos y regionalistas (castellanos frente a andaluces) dentro del campo literario español».

Parece claro, entonces, que aunque embistió enérgicamente contra ciertos usos de la estampa, Quevedo entendía con juicio claro que para institucionalizar una propuesta poética contraria a los desmanes elocutivos que le desagradaban no existía una herramienta más eficaz que la imprenta. Por ese motivo, en su edición de fray Luis y Torres, se sitúa como un humanista que comenta los poemas de dos autores a los que erige en cima y precedente de una tradición de poesía culta castellana, para contrarrestar así las veleidosas novedades gongorinas.

Quevedo conocía perfectamente la capacidad del libro impreso para generar un determinado gusto lector, para crear parnasos contemporáneos y, en fin, para moldear el sistema literario de su tiempo. Aparentemente, repudiaba las

artimañas editoriales y despreciaba a todo aquel que se valía de las compendias ofrecidas por el soporte impreso para influir en la república literaria. Pareciera como si únicamente en la madurez y provocado por la polémica gongorina se viese impelido a meterse en el barro de ediciones y paratextos para lidiar en pos de la pureza del canon castellano. Sin embargo, cuando se atiende a la relación paratextual que mantuvo con Lope de Vega —el primer y mayor profesional de la literatura española— es posible pensar en un Quevedo atento y volcado al mundo editorial, por amistosa complicidad, desde los comienzos mismos de su carrera literaria.

Quevedo como poeta paratextual en *El peregrino en su patria* (1604)

El primero de los paratextos quevedianos localizado en la obra de Lope de Vega es el soneto incluido en los preliminares de *El peregrino en su patria*, salido del taller sevillano de Clemente Hidalgo en 1604. En fechas muy próximas, se lamentaría Cervantes (1998, 12), en el prólogo de su primer *Quijote* (1605), del poco abrigo paratextual con que eran recibidas las aventuras de su hidalgo manchego: «También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos».

La mención parece, a todas luces, una pulla dirigida directamente contra Lope, quien había usado —y hasta abusado— de esta codificada estrategia promocional en *La Arcadia* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosa de Angélica* (1602) y, más recientemente, en *El peregrino en su patria* (1604), al que nos acabamos de referir. La falta de plumas que pusieran su talento al servicio del elogio estandarizado para los preliminares de los libros impresos obligó al escritor alcalaíno a hacer de la necesidad virtud, agudizar el ingenio y seguir las recomendaciones del supuesto amigo con el que dialoga en el prólogo del volumen, quien le sugiere que «vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes» (Cervantes 1998, 14). Y a fe que lo hizo, regalando así a las letras hispánicas el más original conjunto de poesías laudatorias que vieron los volúmenes españoles del Siglo de Oro, firmadas por Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula y su escudero Gandalín, Belianís de Grecia, la Señora Oriana, un «donoso poeta entreverado», Orlando Furioso, el Caballero del Febo, Solisdán y, por último,

el magistral cierre a través del diálogo jocundo entre Babieca y Rocinante (Cervantes 1998, 21-34).

No hay duda de que Cervantes salió con bien de semejante brete. Y aunque no fue esta cobertura prestigiadora la que propició el merecido éxito al volumen, lo cierto es que la tematización de un asunto como el de los poemas preliminares es la mayor prueba de su naturaleza tópica y de las funciones que tenían en su tiempo. Sirvan como muestra de esta apuntada utilidad de los poemas preliminares las duras palabras vertidas en el *Quijote* (1614) de Avellaneda a cuenta del aislamiento del de Lepanto en la república literaria de entonces. Allí afirma el maldiciente anónimo que se encontraba Cervantes «tan falto de amigos que, cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos», ya que no logró «hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca» (Avellaneda 2014, 8). Aunque Cristóbal de Figueroa (1988, 196-197) advirtió en *El pasajero* (1617) que «si la obra es mala, millones de sonetos en su alabanza no la hacen buena; y al contrario, si está bien escrita, no ha menester para adquirir aplauso ajenos puntales», lo cierto es que estas estrategias ayudaban –y mucho– a la percepción con que se evaluaba lo buena o lo mala que podía llegar a ser una obra. Al fin y al cabo, el gusto no es una realidad inmanente y aislada de coordenadas epocales, de manera que el aparatage preliminar del libro impreso se fue ensanchando a lo largo del siglo *xvi*, con lo que su arraigo y extensión en el *xvii* es ya una realidad inobjetable que participaba de una retórica fácilmente entendible por los lectores (Simón Díaz 1983; Cayuela 1996; García Aguilar 2009).

Las particularidades del mercado editorial, por lo tanto, favorecen la proliferación de estas composiciones preliminares de tono marcadamente encomiástico y clara función panegírica. La sinceridad o no de lo expuesto, como es lógico, queda en un muy segundo plano, pues lo primordial es la alabanza de todo lo que rodea y linda con el volumen impreso, desde el escritor y la obra hasta cualquiera de los implicados en la producción del volumen, generalmente escribientes de diversa ralea muy próximos al autor.

Si alguien en el Siglo de Oro entendió las potencialidades del soporte impreso, ese fue Lope de Vega, pues desde muy pronto había emprendido una auténtica cruzada personal encaminada a hacer ostentación pública del nombre que había venido elaborando a lo largo de toda su carrera como escritor. Ejemplo paradigmático de esta inclinación lo encontramos en el prólogo de *El peregrino en su patria* (Madrid, 1604), donde detalla la lista –algo exagerada– de sus comedias. Y justo en los preliminares de ese libro es donde un

jovencísimo Quevedo pone su pluma al servicio de un maduro y consolidado Lope de Vega, que era ya más que conocido entre los ingenios de su tiempo. El soneto que le redacta es el siguiente:

Las fuerzas, peregrino celebrado,
 afrentará del tiempo y del olvido
 el libro, que por tuyo ha merecido
 ser del uno y del otro respetado.
 Con lazos de oro y hiedra acompañado,
 el laurel en tu frente está corrido
 de ver que tus escritos han podido
 hacer cortos los premios que te ha dado.
 La envidia su verdugo y su tormento
 hace del nombre que cantando cobras,
 y con tu gloria su martirio crece.
 Mas yo disculpo tal atrevimiento,
 si con lo que ella muerde de tus obras,
 la boca, lengua y dientes enriquece (Vega Carpio 2016, 96).

El poema aborda, fundamentalmente, tres cuestiones relacionadas con la fama, la institucionalización canónica y la defensa contra el juicio de los envidiosos maldicientes.

El primer cuarteto comienza estableciendo una clara identificación entre el escritor del libro y la obra elogiada, aprovechando al máximo las irrigaciones semánticas del término «peregrino», que puede entenderse como adjetivo en relación a Lope o sustantivo alusivo al título del volumen impreso. En los versos iniciales, la invocación al escritor y su novela se resuelve concluyendo que tanto el Fénix como la obra publicada vencerán por sus virtudes los estragos del tiempo y los riesgos de caer en el olvido, ya que la fama lopesca será tan poderosa que contrarrestará exitosamente la fuerza inveterada de los años.

El segundo cuarteto se refiere sin ambages a la coronación canónica de Lope aduciendo las imágenes de la «hiedra» y de un «laurel» que se ciñe en la frente de quien escribe, remedando así la imagen tópica del *poeta laureatus*, tan grata al Fénix.

En los tercetos, por último, se advierte de los efectos de la envidia, ya que la notoriedad y éxito alcanzados por Lope despiertan lo peor de tan incontrolable pasión. En el poema, esta enemiga acérrima del Fénix se presenta

personificada para lanzar dentelladas contra el escritor. El lugar común de la mordedura de la envidia se reformula en el soneto de manera que al hincar el diente en tan excelso bocado, resultan enriquecidas por completo su «boca, lengua y dientes».

Tres son los aspectos que nos interesan particularmente de este soneto. En primer lugar, la juventud de Quevedo al escribirlo y publicarlo. No se olvide que el de la Torre de Juan Abad, nacido en 1580, era un veinteañero perteneciente a una generación literaria distinta de la del Fénix, pero que empujaba con fuerza. Pese a todo, ni estaba excesivamente familiarizado con la imprenta ni bebía los vientos por el mundo editorial. Al fin y al cabo, nada había dado a los tórculos y los tipos a excepción del soneto encomiástico a Lucas Rodríguez inserto en los preliminares de los *Conceptos de divina poesía* (Alcalá, 1599), del soneto que nos ocupa y de los dieciocho que se recopilan en las *Flores* de Espinosa –con aprobación de 1603 pero publicadas en 1605 (Alonso Veloso y Candelas Colodrón 2007). Por lo tanto, este poema preliminar al gran Lope de Vega, figura consolidada del sistema literario y del mercado del libro, es una de las primeras poesías publicadas por Quevedo. Conociendo cómo funcionaban las cosas en los círculos editoriales y en el parnaso contemporáneo, no parece en absoluto casual que alguien como Quevedo se acerque a un escritor de la talla de Lope para dar sus primeros pasos por el sendero de los poemas impresos. En palabras de Cacho Casal (2010, 436), con estas composiciones «el joven Quevedo se presenta como un poeta emergente en contacto con algunos de los escritores más importantes de su tiempo».

Por otro lado, y sin poner en duda que «Lope fue una de las debilidades de Quevedo» (Jauralde 1998, 129), resulta llamativo que ni el soneto a Lucas Rodríguez (1599) ni el dirigido a Lope (1604) se incluyan, años más tarde, en el *Parnaso* de Quevedo-González de Salas (Alonso Veloso 2008, 285). Tal vez esas omisiones pudieran ser indicativas de la baja estima en que tendría Quevedo a aquellos versos que no cumplían otro papel que el de buscar acomodo en la república literaria de su tiempo.

En segundo lugar, y vinculado a lo antedicho, importa subrayar que en el soneto se aducen tópicos muy definitorios de la manera en la que el Fénix gustaba de mostrarse: su fama, su coronación como poeta y, no menos importante, la sempiterna envidia de los enemigos literarios, que nunca se cansaban de perseguirlo (Sánchez Jiménez 2006). Parecería como si el joven poeta hubiese entendido a la perfección la retórica mostrativa del Fénix y la volcase solícitamente para defenderle y agradecerle. Es más: podría decirse que el sone-

to quevediano explica, casi a modo de écfrasis sintética, la imagen que Lope quiso que fuese estampada al frente del libro (Figura 1).



Figura 1. Retrato xilográfico de Lope de Vega. Fuente: primera edición de *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604, h. 114r).

Obsérvese que los tres temas que articulan el soneto –fama imperecedera, imagen laureada y vencimiento de la envidia– son los mismos que se plasman tanto en la imagen –utilizada ya en la *Hermosura de Angélica* (1602)– como en la secuencia textual que la acompaña. El primer cuarteto evocaría el lema *Hic tvtior fama*, traducible como «Aquí –en la calavera: en la muerte– está más protegida la fama» (Vega Carpio 2016, 90). Tanto el poema quevediano como la imagen lopesca parecen asumir que solamente tras morir se podrá vencer definitivamente a la envidia y a los estragos del tiempo, perviviendo en la inalterada memoria de las gentes venideras. En relación con esto, la corona de laurel que ciñe la calavera sobre la cabeza del Fénix enlazaría con lo expuesto en el segundo cuarteto del poema. Por último, los tercetos desarrollan el motivo tópico de la envidia, que se hace presente en el grabado xilográfico mediante la sentencia de Demóstenes *Nihil prodest adversus invidiam vera dicere*, traducible como «Contra la envidia no sirve de nada decir la verdad» (Vega Carpio 2016, 90). Si esto es así, tal y como parece, podríamos pensar en un joven Que-

vedo con vínculos bastante estrechos con el Fénix. Tanto como para conocer de antemano el grabado que se imprimiría en el libro o los detalles sobre el tipo de mostración autorial que gustaba a Lope.

En tercer y último lugar, interesa atender al hecho de que, tres lustros después de imprimirse en *El peregrino*, el soneto fue versionado al latín para utilizarse como uno más de los apoyos con que Lope de Vega y sus amigos embistieron contra la *Spongia* de Torres Rámila, lo que permite pensar en ciertas dinámicas –amistad, alianza, admiración o complicidad– con persistencia y perduración en el tiempo.

Quevedo como *auctoritas* en el entramado paratextual de las polémicas literarias (1617-1624)

En los alrededores de 1617, Lope de Vega vivía un momento de éxito en su carrera profesional, ya que al aplauso unánime del público por sus comedias se sumaba la aceptación de una notable parte del mundo literario (Sánchez Jiménez 2018, 270-273). En un contexto como este, Pedro de Torres Rámila, profesor de Gramática en la Universidad de Alcalá, decide atacar con virulencia al Fénix. Lo hace embistiendo contra su obra y su persona a través de un libelo impreso en latín que rotula con el significativo título de *Spongia*, dado que deseaba usarlo como una «esponja» capaz de «borrar la obra entera del Fénix y en especial la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*» (Conde y Tubau 2015, 14).

Los juicios de Torres Rámila no se han conservado en su estado original, pero pueden reconstruirse parcialmente a través de los pasajes citados en la defensa que llevó a cabo un grupo de fieles amigos de Lope. La respuesta de estos, difundida también por vía impresa, se encauzó a través de un volumen denominado *Expostulatio Spongiae*.

El libro en cuestión se presenta como una polifonía de textos cuyo común hilo conductor es la defensa del Fénix y el vilipendio de los juicios de Torres Rámila, muchos de los cuales se mencionan y reproducen parcialmente a través de las diferentes objeciones que se le van haciendo al gramático alcalaíno.

El producto coral resultante –la *Expostulatio Spongiae*– se presenta editorialmente como una miscelánea compuesta por dieciocho partes claramente delimitadas. A saber: 1) Portada; 2) Fe de erratas breve, señalando tan solo 7 correcciones; 3) Fe de erratas extensa, con 47 correcciones; 4) Catálogo de

los varones ilustres que elogiaron a Lope, que fluctúa entre los 32 nombres y los 42, por problemas de bibliografía material derivadas del proceso de transmisión; 5) Supuesto privilegio real del rey de Francia; 6) Escudo del duque de Sessa; 7) Epístola al duque de Sessa; 8) Epístola al lector; 9) Pórtico; 10) Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio; 11) Ilustración con escarabajo y vela, acompañada del lema *Suo se lumine prodit* («Se delata por su luz»); 12) *Expostulatio* o querrela contra la *Esponja* de Torres Rámila, que constituye el principal núcleo argumentativo y lo que da nombre al libro; 13) Escudo del duque de Sessa con un poema de tres dísticos elegíacos dedicados al noble, obra de Francisco López Aguilar; 14) Poemas varios de ilustres varones, recopilados por Francisco López de Aguilar, que contienen alabanzas a Lope de Vega y críticas a Torres Rámila; 15) Epístola al conde de Coruña; 16) *Oneiropaegnion* o *Sueño jocoso*; 17) Ilustración con escarabajo y vela, con el lema *Odore enecat suo* («Mata con su aroma»); 17) Apéndice del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de Lengua Sagrada en la Universidad de Alcalá y 18) Colofón, compuesto por un poema de seis dísticos elegíacos en que se ataca a Torres Rámila y se le amenaza para que no vuelva a emprender empresas similares que puedan dañar al Fénix.

Naturalmente, la más conocida y estudiada de todas estas partes es la querrela de Fonseca y Figueroa –la *Expostulatio*, duodécima del listado referido–, que da título al libro y en donde se defiende a Lope, al tiempo que se critica con fiereza la *Spongia* de Torres Rámila. Las otras diecisiete partes del volumen son paratextos o grupos de paratextos de extensión variada y condición heterogénea, los cuales sirven al mismo propósito defensivo y actúan con tanta o más eficacia que el propio discurso de la *Expostulatio Spongiae*.

Para el caso que nos ocupa ahora, conviene fijarse en la sección décima del volumen, donde se localizan los *Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio*, pues allí se encuentra el poema de Quevedo al que nos hemos venido refiriendo.

En este amplio apartado de *Elogios* se recopila un conjunto de 38 fragmentos latinos en prosa y verso. De ellos, los diez primeros estaban redactados originariamente en latín, en tanto que los 28 restantes fueron traducidos del español a la lengua de Cicerón. Debe precisarse que los textos de la *Expostulatio* no siempre se trasladan idénticos en su literalidad desde la fuente originaria. En lugar de eso, por lo general se retocan y actualizan para la ocasión. Además, a estos cambios deben sumarse los producidos por las modificaciones inherentes a todo trasvase de una lengua a otra.

A pesar de la heterogeneidad que distingue al conjunto de *Elogios*, existen dos denominadores comunes en todas estas piezas apologeticas: su finalidad encomiástico-defensiva y su naturaleza paratextual, la cual se adapta en sus sentidos al volumen de la *Expostulatio Spongiae*. Buena parte de estas piezas procede de preliminares estampados en años previos y, generalmente, en español. Por eso, cuando se transforman al latín, para ser reciclados como paratextos de otro libro, sus valores y significados primeros se actualizan necesariamente, de modo que encajen en el contexto de la polémica literaria de 1618. Como resultado de ello, la función y valores originarios de todos estos fragmentos se modifica, altera y renueva para funcionar dentro del engranaje editorial de la *Expostulatio Spongiae* (García Aguilar 2021). Pues bien, a la luz de este contexto cronológico, discursivo, literario y editorial debe interpretarse el soneto de Quevedo, que se traslada desde los preliminares de *El peregrino* (1604) hasta los elogios de la *Expostulatio* (1618), aunque pertinentemente traducido al latín, para adecuarse a las nuevas circunstancias:

[XXVI]

D. Francisci de Quevedo, Sacrae Divi Iacobi Militiae Ordinis, ad librum qui Peregrinus inscribitur

Dum tu sublimi conscendis ad aetera fama,
 invidiae fronti nubila surgit hyems.
 Ringitur ac veluti tumefactae verbere caudae
 scorpius, impura fauce venena iacit.
 Verum ringatur, nam dum tua gloria crescet,
 non famae spoliis livor onustus erit (Conde y Tubau 2015, 211).

La inmejorable traducción de Conde y Tubau permite cotejar con mayor facilidad la adaptación que los amigos de Lope –con el concurso, probablemente, del Fénix– hicieron de los versos de Quevedo:

[XXVI]

De don Francisco de Quevedo, de la sagrada orden militar de Santiago, al libro titulado El peregrino

Mientras tú con tu fama sublime asciendes hasta el cielo
 fría tiniebla nubla la frente de la envidia.
 Rabia y, cual escorpión que golpea con su hinchada cola,

va esparciendo ponzoña por sus fauces infectas.
 Rabie si quiere, que, mientras aumenta tu gloria, a su odio
 no lo va a enriquecer el expolio de tu fama (Conde y Tubau 2015, 382).

Las diferencias con el soneto original estampado en 1604 en los cuadernillos preliminares de *El peregrino* (1604) saltan a la vista, no solo por la reducida extensión, sino fundamentalmente porque el tono eufónico en relación al grabado del libro se difumina aquí para concentrar la atención en dos aspectos de aplicabilidad directa en la polémica contra Torres Rámila: la fama inalcanzable de Lope y la envidia que ello provoca en sus enemigos. En la adaptación latina de 1618, llama la atención que las imágenes de la coronación poética se eliminan, en tanto que la personificación de la fama se degrada –por vía de la animalización– mediante la imagen de un escorpión. Pero más allá de estos cambios, lo que más importa a nuestro análisis es el hecho de que se tomen los versos de aquel joven Quevedo –que, a la altura de 1604, comenzaba a descollar entre los de su generación– para incluirlos en la nómina de encomios de Lope. Naturalmente, aquel bisoño poeta de 1604 se había convertido en una autoridad indiscutible en 1618. Eso justifica que se arranque el soneto de su lugar original, se traslade al latín y se actualice como un nuevo paratexto, en el que únicamente permanecen del poema original las imágenes de fama y envidia; pero, sobre todo, el nombre inmutable de Quevedo, quien garantiza con su *auctoritas* innegable las excelencias pregonadas por los apologetas del Fénix y valida las críticas vertidas contra Torres Rámila y los neoristoléticos.

Poco tiempo después de esta refriega, a principios de los años veinte, Lope de Vega vuelve a tomar el nombre de Quevedo para instrumentalizarlo *pro domo sua*, desde el discurso paratextual, en el contexto de la otra gran polémica literaria en la que participó: la de la nueva poesía cultista.

Pasado el fragor de la batalla contra Torres Rámila y el neoristolismo que este encarnaba, Lope se implica, desde los primeros años de la década de los veinte, en la polémica por la nueva poesía que gira en torno a Góngora y sus seguidores. Es entonces cuando publica *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), dos prosímetros contruidos de un modo ciertamente original y a través de los cuales se expresan muchos de los intereses literarios y cortesanos que afloran especialmente en Lope durante la década de los veinte, como ha explicado recientemente Cipriano López Lorenzo (2022).

Desde los mismos títulos de los volúmenes se aprecia el claro propósito lopesco por conceder una posición preminente al género de la fábula mito-

lógica, de reminiscencias muy gongorinas tras la difusión de los poemas mayores del vate cordobés. Ambos volúmenes –*La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624)– se construyen, por tanto, con la vista puesta en las vanguardistas aportaciones de Góngora en el terreno de la fábula poética culta. No en balde, el Fénix deseaba medirse en los nuevos y boyantes géneros literarios para refutar los ataques de todos aquellos que lo tachaban de poeta limitado a lo vulgar. La variedad dispositiva de ambos volúmenes le permite, además, multiplicar (e intercalar) textos muy variados, tanto en la forma como en el tono, que van desde las dedicatorias o paratextos epistolares hasta los poemas de aliento más culto y elevado.

Tal heterogeneidad de contenidos, muchos de los cuales apuntan hacia un repertorio culto, pretende ofrecer la imagen de un escritor erudito que encajaría como anillo al dedo con los nuevos valores de la corte de Felipe IV (López Lorenzo 2022, 215-220). Desde estos presupuestos, se podrían entender ambas obras y la heterogeneidad que comportan como una suerte de *portfolio* que sirviese de óptima carta de presentación para los intereses de posicionamiento del Fénix dentro del campo literario de su momento (López Lorenzo 2022, 56).

Pues bien, en unas circunstancias como las descritas, reaparece Quevedo en otro de los paratextos de Lope. Se trata de la así llamada *Epístola séptima*, dirigida *A un señor de estos reinos*, incluida entre los vericuetos textuales e intersticios editoriales de *La Circe* (1624):

Pero quien siente que no tiene fundamento en la Retórica, ¿qué respuesta merece? O no entiende que le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad, o poca erudición muestra quien esto ignora, estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas, como verá mejor vuestra excelencia si don Francisco de Quevedo prosigue un discurso que dejó comenzado, ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos, porque, como yo veo en cuantos autores de este género han llegado a mis manos ejemplificada la Retórica con poetas, no sé quién pueda con luz de letras cuidadosas permitirse a sí mismo error tan grande (Vega Carpio 1969, 1260).

La epístola *A un señor de estos reinos* es uno de los textos lopescos que más suelen citarse como espacio en el que reflexiona el Fénix sobre teoría literaria; si bien es cierto que lo hace desde una perspectiva muy superficial,

ya que Lope aturulla citas varias y autores diversos, no siempre con orden y concierto, para hablar sobre el arte poética, la retórica, la métrica y la sintaxis. Desde luego, el propósito no era otro que el de mostrar su pretendida competencia en la materia –que la tenía, pero no al nivel de los eruditos de su tiempo–. Así las cosas, y al hilo de todas estas argumentaciones, menciona a su amigo Quevedo, citándolo «como autoridad para demostrar la base retórica de la poesía, en oposición a la diferenciación entre retórica y poética que establecían Colmenares y los cultos» (Sánchez Jiménez 2013, 30). Alude de paso a un supuesto discurso de preceptiva literaria que estaría componiendo por entonces el de la Torre de Juan Abad, del que supuestamente tenía Lope un conocimiento directo.

Aunque los datos ofrecidos en el paratexto epistolar loopesco son insuficientes para localizar el mencionado «discurso que dejó comenzado» dentro del corpus quevediano, no sería imposible que se estuviera redactando tal pieza y que Lope tuviera noticia de ella. De hecho, el Fénix estaba al tanto de las publicaciones de su amigo Quevedo. Valga como ejemplo ilustrativo de este conocimiento sus comentarios sobre *El chitón de las tarabillas*, que comparte con Sessa en carta de 1630:

El *Chitón* es verdaderísimo. ¡Ojalá no lo fuera! Leyómele una tarde don Francisco de Aguilar en un coche en el río. Son cinco pliegos de impresión, de letra más grande que pequeña, y en las floridas se conoce que es impreso en Madrid, aunque dice *En Huesca de Aragón*. Son las floridas las letras mayores y este advertimiento me dijo el Padre Niseno, basilio, que también le había visto, y que el impresor era Bernardino de Guzmán, con quien podría vuestra excelencia hacer de secreto diligencia, que claro está que los tendrá. También me habló en el libro el conde de Saldaña, delante de don Fernando mi señor, en el Refugio, donde fui a oír un sermón el lunes por la tarde (Vega Carpio 2018, 648-649).

Sea como fuere, y al margen de lo que escribiera o dejase de escribir Quevedo sobre preceptiva a comienzos de los veinte, y con independencia del conocimiento que pudiera tener el Fénix sobre ello, lo que importa al caso que nos ocupa es el significado y la función de la referencia paratextual. A nuestro juicio, la alusión a Quevedo en la epístola de *La Circe* cumple, por todo lo expuesto, dos funciones. La primera y más inmediata, valerse de la autoridad quevediana como ejemplo de «ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más

quisiera deberle menos» (Vega Carpio 1969, 1260). Esto es: como paradigma a seguir. Pero además, al apoyarse en este autor, se lanzaría el claro mensaje de que el Fénix tenía un conocimiento directo de las últimas novedades en materia de preceptiva literaria. Y no de preceptiva hecha a la ligera por cualquiera, sino que se estaba hablando, nada más y nada menos, que del juicio de don Francisco de Quevedo; alguien que a estas alturas «se halla en el justo medio de su vida literaria» y «no solo es reconocido como la figura del gran humanista, ducho en lenguas, sino también como un esclarecido modelo en el manejo y buen uso de la retórica» (Carreño 2010, 214).

En uno y otro caso, por tanto, Quevedo es utilizado discursiva y enunciativamente para que cumpla con el papel de sancionador indirecto de las propuestas lopescas. En el paratexto lírico de la *Expostulatio Spongiae* (1618), la traducción al latín permite adecuar el texto de 1604 al contexto de beligerancia neoaristotélica de 1618. En el segundo caso, la apelación a la autoridad quevediana respalda, inicialmente, la batería argumental del Fénix en materia retórica, poética y métrica. Pero además, la alusión a un inédito *work in progress* de Quevedo sobre preceptiva literaria –fuese verdad o no– define y caracteriza al Fénix como un interlocutor a la altura del intelectual humanista y erudito que era el de la Torre de Juan Abad. Y en una polémica como la cultista eso no sería un asunto en absoluto menor.

Quevedo, prologuista inopinado de *La Dorotea* (1632)

El prólogo es, probablemente, el texto preliminar más reconocible de todos cuantos acompañan a los libros impresos. Por lo general, es allí donde más elementos de interés suelen condensarse de entre todos los que recogen los paratextos. Por su especial posición en los volúmenes, suele ser uno de los primeros contactos entre el lector y la obra literaria propiamente dicha. Además, su honda tradición tópica lo inviste, en cierto modo, con el honor de ser el espacio propicio para sentar las pautas de expectativas a lo desconocido: su peculiar posición ante lo escrito y la condición metadiscursiva lo mueven entre la realidad y la ficción; siendo, asimismo, una encrucijada para el desencuentro hermenéutico, porque con la progresiva aprehensión de lo redactado la opinión del receptor puede diferir y enfrentarse a las ideas que se hubiera formado él mismo antes de comenzar el itinerario de la lectura (Genette 1981 y 1987, 7-8).

Conviene recordar que el análisis del prólogo en la tradición literaria española hunde sus raíces en los estudios de Alberto Porqueras Mayo (1957, 1965 y 1968), quien propugna su autonomía como unidad de sentido y como documento portador de importante contenido teórico sobre la materia a la que precede. Los trabajos posteriores de Cayuela (1996) y Álvarez Amell (1999) recogieron y continuaron esta línea de interpretación, profundizando y alcanzando conclusiones de más amplio espectro. Diana Álvarez Amell planteó algunas consideraciones sobre las implicaciones comunicativas de estos paratextos a la luz de las diferentes teorías lingüísticas y analizó pormenorizadamente los prólogos del *Lazarillo*, el *Guzmán* y del primer *Quijote*.

El monumental estudio de Anne Cayuela diseccionó la dimensión paratextual de la prosa española del xvii y aportó, además, fundamentales consideraciones teóricas sobre este período y un valiosísimo método de análisis aplicable a géneros contiguos –como la poesía (García Aguilar 2009)– y a períodos posteriores.

Su estudio revela gradualmente todos los factores que condicionaban y configuraban la impresión definitiva del mensaje literario, desde el fuerte control administrativo y las prácticas censorias hasta una intitulación sancionadora de su propio público. Pero entre todos estos elementos destacan, como no podía ser de otro modo, los prólogos. Además, tras el análisis de Cayuela se constata de manera palpable que tanto autores como libreros se valían del espacio paratextual –mezcla de realidad, ficción y convencionalidades retóricas– para modelizar e institucionalizar literatura, con especial atención al discurso prologal. Algunos años antes, Roger Chartier (1992) ya había explicado la importancia del componente material del libro y demostrado, asimismo, que las estrategias de aproximación al lector se despliegan también a través de dispositivos formales. Así pues, todos los signos y factores deslindables de la materialidad del impreso tienden a aclimatar e imponer una recepción específica y se convierten en objetos de lectura generadores de múltiples significados; muchas de cuyas concreciones tienden a concentrarse en los paratextos prologales.

Seguramente no será necesario extenderse mucho más en aclaraciones justificativas del valor que tienen los prólogos auriseculares, más aún los de los grandes autores, como es el caso de Quevedo. Sin embargo, nos parecía obligado trazar un rápido y escueto panorama crítico –casi a modo de pórtico prologal– antes de proseguir con el cuarto de los paratextos quevedianos, que es un prólogo tan interesante como inusual. Comencemos por señalar lo que tiene de infrecuente.

Por lo general, los prólogos de los libros se escriben *ad hoc* para anteceder a la obra a la que acompañan. Esto es lo habitual y lo que dota de significado al paratexto, puesto que poco sentido tendría adoptar como pórtico de la lectura palabras pensadas para algo diferente del texto literario que sigue a las palabras preliminares. Pese a lo obvio que puede resultar este razonamiento, en el prólogo quevediano de *La Dorotea* (1632) no se cumplen estas premisas. Lope de Vega, tan vanguardista en la literatura como avezado en las ardiendes del mercado, hace justamente una pirueta de prestidigitación editorial con el prólogo quevedesco, consistente en desgajarlo de la obra original para la que fue escrito, cercenarlo para adecuarlo a sus intereses e incluirlo al frente de *La Dorotea* (1632):

Don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero del hábito de Santiago, señor de la Torre de Juan Abad, en el prólogo de la «comedia Eufrosina»
Con grande gloria de la virtud y buen ejemplo, se han escrito en España, con nombre de comedias (fuera de las fábulas) historias y vidas que a la virtud y al valor enseñan y mueven con más fuerza que otra alguna cosa, como se ve con admiración en las de Lope de Vega Carpio, tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencia, como de espanto en el número, demasiado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo, a quien en esto siguen dichosamente muchos que hoy escriben. Etc. (Vega Carpio 2011, 11).

El título del paratexto da la clave de la operación –cuando no argucia– llevada a cabo por Lope. Si la titulación delata la maniobra es, precisamente, porque el Fénix no pretendía engañar a nadie. Más bien todo lo contrario. Es seguro que deseaba dejar muy clara la procedencia del paratexto, no solo en lo que correspondía a su autoría, sino también en lo concerniente a su origen: la «comedia *Eufrosina*».

Debe recordarse que unos meses antes de publicarse *La Dorotea, acción en prosa* (1632), se estampó en Madrid, en la Imprenta del Reino y a costa de Domingo González, otra comedia en prosa. Era la que escribió Jorge Ferreira de Vasconcelos, que vio la luz en español con el título de *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellana por el capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra* (1631).

Probablemente, la *Eufrosina* había sido compuesta en portugués hacia 1542-1543 y se difundió anónimamente hasta la *editio princeps* de 1555 (Asensio 1951). Aunque la fuente principal de esta comedia en prosa es *La Celestina*, en

sus páginas también son perceptibles las huellas de Séneca, Terencio y del teatro renacentista italiano. Pese a tener dificultades con la Inquisición lusa y ser incluida en los índices portugueses de 1561, 1564, 1581 y 1624, en la Corona de Castilla y Aragón no fue censurada ni se recogió en el *Índice de Quiroga* (Rodrigues-Moura 2023). Libre, por tanto, de cualquier sospecha o resquemor adverso, se difundió y llegó a ser muy apreciada por autores como Quevedo y Lope, que son los que nos interesan ahora. Así lo certifica la primera traducción española de la obra, publicada en 1631, como se ha dicho.

Aunque Lope no participa directamente en este primer trasvase al español de la comedia de Vasconcelos, es indudable que la conoció. El indicio evidente no es solo que reciclara una porción del prólogo para *La Dorotea*, sino que varios de sus amigos estuvieron muy encima de la impresión del libro, pues firmaron las aprobaciones del volumen tres de los de su círculo: José de Valdivielso, Jiménez Patón y Lorenzo van der Hamen. La aprobación de este último es sumamente llamativa, puesto que se trata del texto legal redactado para las *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, edición preparada por Quevedo e impresa el mismo año de 1631. La pirueta de Lope con el prólogo de *La Dorotea* (1632) es una nimiedad en comparación con la acrobacia de incluir entre las dos aprobaciones a la *Eufrosina* de Vasconcelos otra perteneciente a las *Obras* de Francisco de la Torre (Figuras 2 y 3).

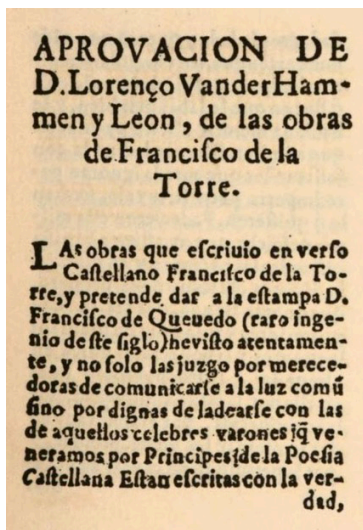


Figura 2. Aprobación de Lorenzo van der Hamen. Fuente: *Obras del bachiller Francisco de la Torre*. Dalas a la impresión don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago (Madrid: Imprenta del Reino, 1631, h. 12v).

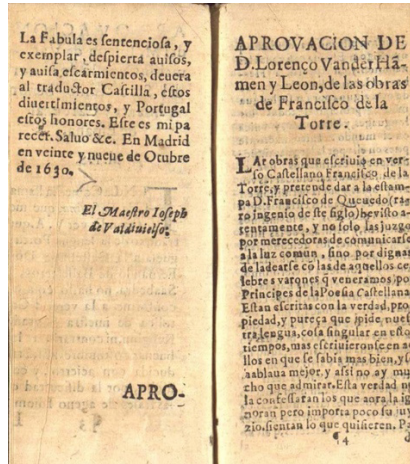


Figura 3. Aprobación de Lorenzo van der Hamen. Fuente: *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellano por don Fernando de Ballesteros y Saavedra* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631, h. 14r).

Aunque el asunto tiene su miga y dice mucho sobre la función que iban adoptando las aprobaciones de libros de literatura en el xvii –más próximas a una protocritica literaria que a una sanción inquisitorial (García Aguilar 2009, 87-121)–, no es ahora el momento ni el lugar para tratarlo, pues debemos ocuparnos del prólogo de Quevedo. Sin embargo, importa mencionarlo porque esta resemantización del significado y de la función del paratexto censorio tiene mucho que ver con lo que señalaremos en el apartado siguiente a propósito de la aprobación de Quevedo a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y de la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix* (1635).

En el prólogo a la *Eufrosina*, don Francisco de Quevedo elogia abiertamente el talento de su autor como uno «de los más doctos escritores de aquella nación» (Vasconcelos 1631, ¶18r). Reflexiona luego, de manera sucinta, sobre el estatuto genérico de la obra cuando afirma que «mañosamente debajo del nombre de *comedia* enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y disfamando los vicios» (Vasconcelos 1631, ¶18v). Eso es razón más que suficiente para alabar la «pluma que sabe sin escándalo ser apacible y provechosa» (Vasconcelos 1631, ¶18v). A continuación, aduce la autoridad de la *Epístola* 115 de Séneca, que convenientemente glosada y parafraseada sirve para aplicar su ejemplo literario y moral en la comedia que el lector está a punto de conocer. Del mundo antiguo se pasa al estado presente

y es entonces cuando se toma el ejemplo de Lope de Vega, que el Fénix reutilizaría unos meses más tarde en *La Dorotea* (1632).

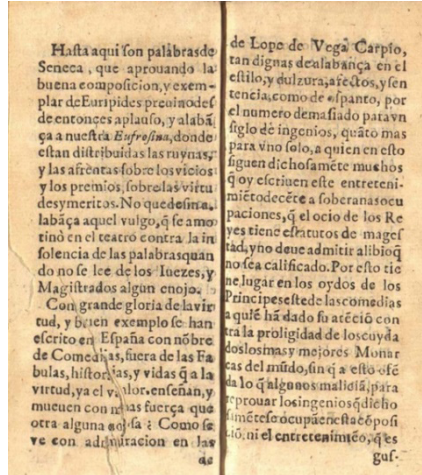


Figura 4. Prólogo de Francisco de Quevedo. Fuente: *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellano por don Fernando de Ballesteros y Saavedra* (Madrid: Imprenta del Reino, 1631, h. 14r).

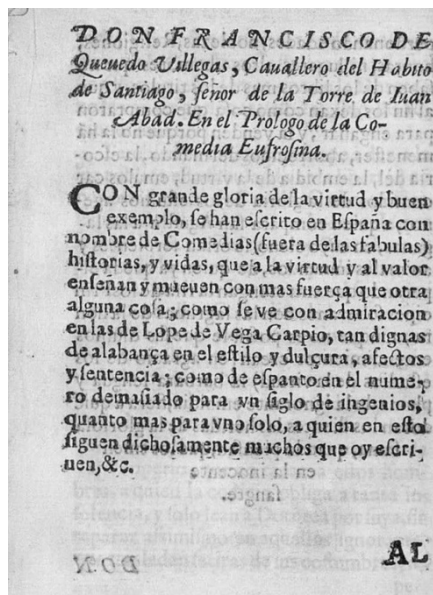


Figura 5. Prólogo de Francisco de Quevedo. Fuente: *La Dorotea, acción en prosa* (Madrid: Imprenta del Reino, 1632, h. 16v).

Es obvio que Lope incluye el fragmento de la *Eufrosina* (Figura 4) en *La Dorotea* (Figura 5) por los generosos cumplidos que se le regalan. Sin embargo, existen otros dos factores, de índole paratextual, que no deben pasarse por alto y que permiten entender en un contexto más amplio ciertas dinámicas consolidadas en el tiempo. En primer lugar, que el prólogo sancionador de don Francisco se dispone para una peculiar comedia escrita en prosa y que viene cargada de valores positivos, tanto estéticos como morales. *La Dorotea* de Lope, designada con el intencionado subtítulo de *acción en prosa*, participa de esta misma modalidad genérica: teatro que no discurre a través del verso. Así pues, no es arriesgado decir que con el trasvase prologal pretendería Lope aplicar a su obra los mismos elogios y atribuciones de una creación como la *Eufrosina*, sancionada por Quevedo con el mayor entusiasmo.

Pero hay un segundo componente, también paratextual, que debe considerarse para una interpretación más completa del prólogo desgajado de la *Eufrosina* e injertado en *La Dorotea*: su relación dialógica con los otros paratextos del volumen de 1632. No haremos una descripción detallada de los pliegos preliminares del libro, pero sí señalaremos que las palabras quevedianas están en contacto directo con paratextos que retoman las invectivas contra Torres Rámila y recuerdan los ecos de la polémica por la *Spongia*.

No por casualidad, lo que precede al prólogo de Quevedo es un texto mucho más extenso, también de carácter proemial, titulado *Al teatro*. Aunque posiblemente fue escrito por Lope (Vega Carpio 2011, 7), lo firma, sin embargo, Francisco López de Aguilar, amigo del Fénix y fiel escudero de este en las batallas literarias que le tocó lidiar. Se trata, a grandes rasgos, de una extensa apología lopesca sin más. Tras ella vienen las palabras de Quevedo, a las que ya nos hemos referido. Y después de estas, las dos aprobaciones al libro, colmadas de elogios literarios y firmadas, respectivamente, por Valdivielso – aprobador de la *Eufrosina*– y Francisco López de Aguilar –que utiliza versos de la *Expostulatio Spongiae* para justificar su censura favorable–.

Finalmente, se cierra el pliego preliminar del volumen insertando el mismo grabado de la *Expostulatio Spongiae* en el que aparecía un escarabajo muerto frente a un rosal –representación alegórica del infecto Torres Rámila derrotado ante el fragante Lope (Figura 6)–. Reaparecen entonces, quince años más tarde, el lema *Odore enecat suo* («Mata con su aroma») y el mote *Audax dum Vegae irrumpit scarabeus in hortos, / fragrantis periit victus odore rosae*, traducible como «Cuando el audaz escarabajo irrumpió en los huertos de Vega, / pereció vencido por el perfume de la fragante rosa» (Vega Carpio 2011, 14).



Figura 6. Grabado del escarabajo y la rosa, preparado para la *Expostulatio Spongiae* (1618). Fuente: *La Dorotea, acción en prosa* (Madrid: Imprenta del Reino, 1632, h. 118r).

Lope de Vega entendió que la mejor defensa era un buen ataque y no dudó en adelantarse a las posibles críticas contra *La Dorotea*, arreando con fuerza a Torres Rámila y a los nearistotélicos. Así las cosas, ahijó un encomio extenso a López de Aguilar, acudió a las apologéticas aprobaciones de este mismo y de Valdivielso, amén de reciclar dos paratextos que le venían como anillo al dedo: el grabado del escarabajo vencido por la rosa, publicado en 1618, y unas palabras de Quevedo en que tangencialmente lo elogiaba, publicadas en otro libro algunos meses antes. En suma, *La Dorotea* presenta a un Quevedo paratextual que, sin pensarlo ni proponérselo, por arte de *birlibirlope*, elogia al Fénix, autoriza la novedad de su teatro en prosa y sirve como eficaz parapeto –igual que en 1618– ante cualquier comentario adverso de humanistas aristotélicos.

Quevedo aprobador: la sanción de *Burguillos* (1634) y de la *Veintiuna parte* (1635)

Para que un manuscrito pudiera ser publicado en la Edad Moderna debía pasar por un trámite legal inexcusable: la censura o aprobación favorable previa, dado el carácter preventivo que tenía la legislación del Antiguo Régimen. Eso, sin embargo, no impedía que pudiera ser censurado *a posteriori* e incluido, luego de un tiempo, en algún índice de libros prohibidos o expurgados. Cada vez que se solicitaba licencia de impresión, las autoridades competentes encargaban un informe a alguien de su confianza, quien debía certificar que el contenido del texto se atenía a los valores del orden establecido. Si el informe resultaba negativo, todo el proceso se detenía, aunque se podía solicitar un nuevo parecer que reactivara la tramitación.

Las referencias a una suerte de censura favorable son esporádicas en la época incunable, pero comienzan a regularizarse hacia mediados del siglo XVI. A lo que parece, la primera mención expresa a la necesidad de incluir aprobaciones y censuras en los pliegos preliminares de los volúmenes impresos se da en el Concilio de Trento. Al poco de iniciarse las sesiones, en 1546, se dispone que aquellos libros cuyo contenido tuviese que ver con asuntos de orden sagrado o religioso debían ser sometidos a un examen previo y superar la censura del ordinario o prelado que ejerciera la jurisdicción eclesiástica. Además, en aquellos casos en los que el escritor tuviese hábitos religiosos se debía conseguir, adicionalmente, la aprobación del Superior de su orden. Con estas prevenciones se mantenía y reforzaba la jerarquía civil y religiosa, tendiendo tupidas redes de control sobre la producción intelectual.

Para lo que nos ocupa ahora, es importante subrayar que rebasado el ecuador del siglo XVI, la *Pragmática sobre la impresión de libros* de 1558 ratificó la exigencia de una aprobación favorable como requisito ineludible para obtener la licencia de impresión. Sin embargo, y esto debe recalcarse, no se obligaba a la reproducción paratextual de esta. Es decir: no se consigna legalmente la obligación de reproducir el enunciado de las aprobaciones dentro de los cuadernillos preliminares de los libros (Reyes Gómez 2004, 136-141), quizá porque la licencia implicaba ya la existencia de una aprobación anterior de signo positivo. La *Pragmática-sanción de Felipe II*, ley 24. tit. 7 lib. I. R. (Valladolid, 7 de septiembre de 1558) es clara a este respecto cuando detalla lo que debe incluirse en los preliminares de los libros impresos:

después de hecha [la impresión], sea obligado el que así lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original que se le dio con uno o dos bo-lúmenes de los impressos, para que se vea y entienda si están conformes los impressos con el dicho original: el qual original quede en el nuestro Consejo, y que en principio de cada libro, que así se imprimiere se ponga la licencia y la tassa y priuilegio si le ouiere, y el nombre del auctor y del impressor y lugar donde se imprimió: y que esta misma orden se tenga y guarde en los libros que auiendo ya sido impressos se tornare dellos a hazer nueva impresión, y que esta tal nueva impresión no se pueda hazer sin nuestra licencia y sin que el libro donde se ouiere de hazer sea visto y rubricado y señalado en la manera y forma que dicha es, en las obras y libros nuevos (Reyes Gómez 2000, 802).

Así pues, lo que se consigna es que al «principio de cada libro» se reproduzca «la licencia y la tassa y priuilegio si le ouiere, y el nombre del auctor y del impressor y lugar donde se imprimió»; pero nada prescriptivo se indica al respecto de la aprobación.

Pese a ello, los usos habituales del mercado editorial tendían a reproducir tanto la aprobación o censura favorable como la licencia.

Como se ha dicho, la *Pragmática* de 1558 propiciaba la composición de unos cuadernillos preliminares para reproducir en negro sobre blanco la licencia de impresión, la tasa, el privilegio (caso de haberlo), así como el nombre del autor, impresor y lugar de publicación. Por lo tanto, los profesionales del mercado del libro debían contar con algunas resmas de papel adicionales para estos menesteres cuando planificaran la manufactura de la tirada prevista. Es de suponer, por tanto, que harían de la necesidad virtud y aprovecharían el desperdicio de papel para dar a conocer los juicios de los aprobadores y censores, que siempre eran positivos si el libro había visto la luz.

Es cierto que, en algunas ocasiones, ciertos privilegios y licencias imponían la obligación de reproducir las aprobaciones en los pliegos preliminares. Así ocurre, por ejemplo, en las *Epístolas familiares* (1595) de Antonio de Guevara o, de manera bastante generalizada, en las cartillas de primeras letras. Estas prevenciones son lógicas si se tienen en cuenta el carácter doctrinal o didáctico de estos productos. Sin embargo, en el caso de obras literarias que no afectaban de manera clara y directa a las parcelas de la política o la fe, lo habitual era *laissez faire laissez passer*; tanto en los procedimientos administrativos previos como en las censuras posteriores. Para lo que atañe a estas páginas, se puede afirmar que la escritura de poesía lírica no era una práctica

literaria que preocupase demasiado a los ministros del Santo Oficio ni a las autoridades civiles. De hecho, un repaso a los índices inquisitoriales de los siglos XVI y XVII constata su desatención y permite asegurar que los conocidos problemas de Castillejo con la censura o de Góngora con el padre Pineda son excepciones de gran interés, pero no responden a una tendencia generalizada de ejercicio censorio contra el género lírico (Martínez de Bujanda 2016).

Se puede concluir de lo dicho que la aprobación es el elemento legal más dinámico y menos rígido de todos cuando conforman los paratextos legales del libro impreso. Ciertamente es que nace de un imperativo burocrático de orden jurídico y que responde, al menos teóricamente, a la necesidad que tiene el Estado de salvaguardar los valores de moral y religiosidad tridentinas. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, en la literatura –y más particularmente en la poesía– este espacio paratextual se va cargando de valores subjetivos. De ese modo, frente a las consideraciones de carácter moral que deberían presuponerse, en los enunciados afloran juicios de orden estético e incluso abiertamente encomiásticos. En el caso de la poesía lírica culta, dado el escaso peligro que planteaba a las autoridades, su reproducción impresa en los preliminares responde a los deseos de sanción institucional en un sentido amplio: civil, religiosa, poética, canónica.

Estas consideraciones, sumadas a lo ya visto sobre el sentido de los paratextos quevedescos en la obra de Lope, pueden servir para situar y entender mejor los sentidos de la favorable censura de don Francisco de Quevedo a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634):

Aprobación de don Francisco de Quevedo Villegas, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, caballero del hábito de San Jacobo y Secretario del Rey Nuestro Señor

Por mandado de los señores del Supremo Consejo de Castilla he visto este libro cuyo título es *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, escrito con donaires, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia ni mancharla con el asco de palabras viles, hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras tales sino estas. El estilo es no solo decente sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre. Son burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento y entretienen con la enseñanza, y tales que he podi-

do lograr la alabanza en ellas, no ejercitar la censura. No hay palabra que disuene a la verdad católica ni palabra que no se encamine a alentar las buenas costumbres, méritos que granjean la licencia que se pide para que la imprenta la reparta. Así me parece. En Madrid, a 27 de agosto de 1634. Don Francisco de Quevedo Villegas (Vega Carpio 2002, 121-122).

En sentido estricto –severa y exageradamente estricto–, la aprobación de Quevedo sanciona la publicación de un libro que nunca debió imprimirse –al menos en la manera en que se hizo–. Tomando a pies juntillas lo propugnado por la legislación coetánea en materia de estampación de libros, era requisito indispensable que se pusiera en la portada el nombre del autor (Reyes Gómez 2000, 802).

Desde un punto de vista literario, se pueden hacer los juegos que se quieren con la dupla Lope-Burguillos. Es más: como lectores y críticos tenemos la obligación de entrar en esa dinámica lúdico-ficcional para sacar el máximo provecho de la propuesta poética que se nos ofrece. Solo de ese modo se entenderá cabalmente la profunda carga de parodia y vanguardista superación de los modelos previos que desarrolla el Fénix a través de Burguillos –perfecta máscara, óptima instancia autorial e inmejorable voz discursiva para todo lo que se propone en las páginas del poemario–. Sin embargo, la censura de la época no era amiga de muchos juegos. A todas luces, desde una postura seria y ortodoxa, resultaba evidente que un libro como este no cumplía *stricto sensu* con uno de los requisitos indispensables marcados por la ley: la consignación de la autoría, puesto que Burguillos es en la portada quien escribe los poemas y Lope de Vega, mencionado después del dedicatario, sería, en todo caso, editor del volumen.

Pero este pequeño detalle, lejos de ser un obstáculo para la sanción favorable del libro, es utilizado por Quevedo para seguirle la broma a su amigo y encaminar a los lectores despistados –si los hubiere– por la senda de la interpretación correcta. Es decir, la aprobación hace más de prólogo que de censura. Esto se percibe a lo largo de todo el paratexto, pues en el breve discurso se comienza elogiando el estilo del poemario, «escrito con donaires, sumamente entretenido» y contraponiéndolo, implícitamente, a esa otra poesía cultista que estaba plagada de bizarrías léxicas absolutamente condenables.

En contraste, el estilo poético de Burguillos no se encuentra contaminado «con el asco de palabras viles». Insistiendo en la misma noción, añade don Francisco que «el estilo es no solo decente sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha floreci-

do sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio». La comparación identificadora retuerce el cometido atribuible a un censor burocrático o inquisitorial, de modo que la manera de actuar de Quevedo lo convierte en cómplice de la ficción propagada por Lope mediante su Burguillos.

Sabido es que el *Burguillos* (1634) fue el último poemario que se fraguó con la directa supervisión del Fénix. Todo el volumen se articula como un cancionero, dedicado a una musa lavandera, en el que la parodia descompone y actualiza los viejos tópicos petrarquistas, muchos de ellos utilizados, e incluso defendidos por Lope, en algunas de sus impresiones anteriores. Aunque el Fénix no escribió un prólogo propiamente dicho, sí que antepuso en los cuadernillos preliminares un texto, a modo de prefacio, titulado «Advertimiento al señor lector» (Vega Carpio 2002, 124-127). Allí explica que al marcharse Burguillos a Italia, a quien había conocido en Salamanca, le pide que le deje algo, y este accede a darle la *Gatomaquia*. Animado por la calidad de esta pieza buscó más composiciones entre los amigos, con lo que pudo componer un libro que sale a la luz «como si fuera expósito» (Vega Carpio 2002, 124).

Una vez iniciado el proceso de transformación de Lope en Burguillos, comienza el Fénix a proporcionar las claves de lo que hará a lo largo de los poemas que dedica a Juana: expresar el funcionamiento tópico de la práctica poética, fundamentada en la imitación de modelos ya canonizados, que se ponen en duda al intentar conciliarlos con la historicidad inherente al fenómeno literario. Los tópicos, por tanto, se desgastan, pero bien pueden servir para subvertir una poética caduca que cansa por previsible. La propuesta de Lope, esbozada desde los preliminares, es una bocanada de aire fresco, con un gran toque de humor, parodia y ácida crítica a un sector muy específico de la nueva poesía. El Fénix hace un guiño al lector cuando da cuenta de la formación académica de Burguillos y su empleo de «las lenguas comunes» (Vega Carpio 2002, 125), para distanciarse de aquellos eruditos que escribían en lo que él consideraba un dialecto ininteligible.

En síntesis, el Lope de *Burguillos* está apurando las últimas bocanadas de poesía, con un sesgo ecléctico de amargura y sonrisa que se trasluce esbozado nítidamente en sus paratextos epigonales. A lo largo de su vida se había valido de todos los medios a su alcance para ser el único entre los dramaturgos y el primero entre los poetas; cansado de los tópicos, de esforzarse por lograr reconocimiento unánime, harto ya de mendigar prebendas y solicitar favores que nunca llegan, parodia sus propios afanes negándose a participar por más

tiempo de la convencional dinámica de la literatura. Y Quevedo valida todo eso con su nombre, su firma y su papel como aprobador del Santo Oficio.

Y no sería esa la última vez que aprobara literatura de su amigo, ya que apenas tres meses antes de que este falleciera, pudo ver impresa la última recopilación de sus comedias gracias, en parte, a que Francisco de Quevedo las aprobó:

Aprobación de don Francisco de Quevedo Villegas

Muy poderoso señor

Por mandado de vuestra alteza, he visto estas doce comedias de frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Son todas de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos elegantes y entretenidos para la advertencia moral. Merecen ser leídas y, en la impresión, la aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros. El grande nombre de su autor las acredita y sus estudios las aseguran de palabras indecentes o malsonantes a las buenas costumbres o a la verdad de nuestra sagrada religión. Por esto juzgo que merecen la licencia que vuestra alteza pide, para que consiga las alabanzas que merece y la lengua española el ornamento que la ilustra. Madrid, 18 de mayo de 1635. Don Francisco de Quevedo Villegas (Vega Carpio 1635, ¶3r).

Igual que ocurre con la aprobación del *Burguillos*, el texto censorio alude a elementos que poco tienen que ver con el seguimiento de la ortodoxia o el mantenimiento de la moral establecida, como pueden ser, por ejemplo, la mención al aplauso del público. Desde luego, la aceptación popular y el éxito alcanzado por estas piezas en los escenarios de los corrales de comedias podría ser el acicate perfecto para que un librero o impresor se decidiera a embarcarse en la aventura editorial. Sin embargo, pocos esperarían, al menos *a priori*, que el censor de la Inquisición reparase en estos detalles. Pero a fe que lo hace, y hasta el punto de establecer un correlato entre la dimensión públicamente exitosa de la dramaturgia lopesca y la certificación favorable del aparato censorio, afirmando que las comedias merecen una «aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros». Este argumento va de la mano del siguiente: la fama de su autor, que sirve como elemento aprobatorio y de validación. Conforme a ello, cuando Quevedo manifiesta que «el grande nombre de su autor las acredita», lo que verdaderamente está haciendo es una dejación manifiesta de la supuesta tarea que debería realizar un censor profesional del Santo Oficio. En lugar de eso, se comporta como un agente

del sistema literario que aprovecha la función sancionadora del paratexto burocrático para entreverar censura legal y sanción literaria. Y todavía expresará aún más el texto censorio para volver a lanzar una pulla contra los contrincantes que lidiaban por la definición de una lengua poética alejada de lo natural y en abierta oposición con los planteamientos estéticos del Fénix. A ellos se refiere adversamente, de manera implícita, cuando garantiza que las comedias lopescas servirán para que obtenga «la lengua española el ornamento que la ilustra».

A modo de conclusión

En fechas recientes, nadie como Sánchez Jiménez ha explicado los lazos de amistad entre Quevedo y Lope, dentro de un contexto de complicidades literarias que los llevó a ambos de la mano desde la primera década del XVII. De acuerdo con el insigne lopista, «el contacto entre Lope y Quevedo se debió a una serie de concomitancias ideológicas y literarias», lo que dio lugar a «otras afinidades de la misma índole, hasta el punto de que resulta difícil precisar exactamente qué es lo que unió a estos escritores y qué resultados produjo esta unión» (Sánchez Jiménez 2013, 28). En apretada síntesis, se puede asumir que

Entre estas concomitancias, o temas e intereses comunes, podemos incluir la defensa de Castilla y de Madrid frente a ataques foráneos, la celosa protección de esas regiones como feudo literario, y el uso de técnicas e imágenes paralelas para lograr estos objetivos. Así, por ejemplo, ambos escritores participaron en la polémica contra Góngora y los cultos asumiendo una posición semejante: Lope y Quevedo se presentaban como poetas de la ortodoxia poética castellana vieja frente a la herejía literaria de los cultos, andaluces y extranjerizantes. Además, expresaron esta posición de modo análogo, componiendo poemas semejantes sobre el río Manzanares, que había sido objeto de la befa gongorina. Incluso recurrieron a las mismas chanzas para humillar a sus rivales, como es el caso de las referencias a Merlín Cocayo para aludir a Góngora o sus seguidores (Sánchez Jiménez 2013, 28).

Las mutuas inclinaciones de amistad y admiración fueron especialmente estrechas hacia la década de los veinte y en adelante, dentro del contexto de las polémicas literarias más importantes en las que se vieron incursos —la

Spongia, los cultistas o Colmenares—. Sin embargo, Lope y Quevedo se conocían desde mucho antes. De hecho, habían dado claras muestras de sus análogas inclinaciones literarias e ideológicas en 1609, a propósito de la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada* (Sánchez Jiménez 2013).

En oposición a obras extensas y de más amplio aliento, los paratextos, como se ha visto, son fragmentos breves y a veces incluso anecdóticos: casi motas de polvo que se mueven entre la literatura y la vida, la realidad y la ficción, la historia y la fábula. Sin embargo, y acaso justamente por eso, cuando se encuadran adecuadamente en sus coordenadas históricas, pueden ofrecer datos útiles para conocer mejor los márgenes o las periferias de las relaciones entre escritores.

La media docena de paratextos analizados en estas páginas no aportan una visión distinta de la amistad entre Quevedo y Lope, pero sí que pueden servir para matizar o ampliar algunos aspectos de su sostenida relación en el tiempo.

Como los textos para los preliminares de los libros surgen, habitualmente, de relaciones personales y obedecen a vínculos más o menos estrechos, podemos suponer que al menos desde 1604 y hasta la muerte de Lope en 1635 existió esta comunicación entre ambos. Además, si el soneto quevediano de 1604 se interpreta, como sugerimos, en relación con el grabado del *Peregrino* (1604), podríamos suponer que aquellos versos fueron escritos a partir de un conocimiento de primera mano sobre ciertos pormenores de la manufactura del libro o de la expresión icónica que Lope deseaba proyectar de sí mismo mediante el soporte impreso.

Que aquel soneto fuera versionado al latín e incluido en la *Expostulatio Spongiae* (1618) quince años más tarde nos informa sobre el hecho de que, muy probablemente, no supuso una composición anecdótica para el Fénix. O desde luego que no la había echado en el olvido. Considerando, además, la dimensión que había adquirido don Francisco en el transcurso de esos tres lustros dentro del sistema literario, sería un aval idóneo de las virtudes de Lope y prueba irrefutable de los defectos de Torres Rámila. Por otro lado, su reciclaje interesado es muestra inequívoca de la versatilidad de estas piezas paratextuales para engarzarse aquí o allá según convenga.

No en balde, el Fénix realiza una operación similar cuando menciona en su epístola de *La Circe* (1624) las complicidades literarias entre ambos y, de manera mucho más clara, al apropiarse de una parte del prólogo quevediano a la *Eufrosina* (1631) para revestir de *auctoritas* a *La Dorotea* (1632). En estas idas y venidas de paratextos, de reciclajes y componendas, nada mejor que las aprobaciones de los libros para justipreciar el alcance de la amistad entre

iguales. En ese sentido, la censura favorable a la última parte de comedias de Lope es indicio de la estima quevediana a la dramaturgia del Fénix, pese a su vulgarización y popularidad. Que la rigidez moral y doctrinal de Quevedo –actuando, para más inri, como figura de sanción institucional y burocrática– se pliegue a participar del juego ficcional de Burguillos, nos indica que los elogios de 1604 no partían únicamente de su interés por situarse en el Parnaso de su tiempo, sino de una admiración sincera por la capacidad creativa de Lope.

Quizá veinte años no sean nada como nos enseñó Gardel, pero treinta, en el ámbito movedido y cambiante de lo paratextual, desde luego que son muchos: toda una vida de amistad cómplice, de conformación de sendas carreras literarias y de adecuación de la escritura a las cambiantes circunstancias del sistema literario.

Referencias bibliográficas

- Alonso Veloso, María José. 2008. «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la *Musa décima*». *La Perinola* 12: 269-334.
- Alonso Veloso, María José y Manuel Ángel Candelas Colodrón. 2007. «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa». *Caliope* 13, n.º 2: 63-80.
- Álvarez Amell, Diana. 1999. *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Asensio, Eugenio, ed. 1951. *Jorge Ferreira de Vasconcelos, Comedia Eufrosina. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*. Madrid: CSIC.
- Avellaneda, Alonso Fernández de, 2014. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Editado por Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.
- Azaustre, Antonio. 2003. «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León». *La Perinola* 7: 61-102.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2001. «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 43: 245-300.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2010. «Quevedo y el canon poético español». En *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, ed. por Begoña López

- Bueno, 421-452. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Carreño, Antonio. 2010. «Leyendo a Quevedo: Lope». *La Perinola* 14: 197-220.
- Cayuela, Anne. 1996. *Le paratexte au Siècle d'Or*. Ginebra: Droz.
- Cayuela, Anne. 2011. «“He determinado de imprimir lo que he escrito todo”». Francisco de Quevedo ante la edición de sus obras». En *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. por Anne Cayuela, 187-200. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
- Conde Parrado, Pedro y Xavier Tubau Moreu, eds. 2015. *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- García Aguilar, Ignacio. 2008. «Cosme edita a Francisco de Aldana: problemas de la edición póstuma». En *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, ed. por Pedro Ruiz Pérez, 193-208. Vigo: Academia del Hispanismo.
- García Aguilar, Ignacio. 2009. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Aguilar, Ignacio. 2011. «Peripecias editoriales de la poesía de Aldana». En *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. por Anne Cayuela, 171-185. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García Aguilar, Ignacio. 2013. «Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia». En *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, 147-182. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- García Aguilar, Ignacio. 2020. «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario». *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 8, n.º 2: 98-112.
- García Aguilar, Ignacio. 2021. «Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega». *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 26, n.º 1: 81-104.
- Genette, Gérard. 1981. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. París: Seuil.
- Gutiérrez, Carlos M. 2005. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Jauralde, Pablo. 1987. «Las ediciones póstumas de Quevedo». En *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, ed. por Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, 211-231. Pamplona: EUNSA.
- Jauralde, Pablo. 1998. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.

- López Lorenzo, Cipriano. 2022. «Lope de Vega como escritor cortesano: La Filomena (1621) y La Circe (1624) a estudio». Tesis doctoral. Neuchâtel: Université de Neuchâtel.
- Martínez de Bujanda, Jesús. 2016. *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819): evolución y contenido*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Moll, Jaime. 1994. «Quevedo y la imprenta». En *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI a XVII*, ed. por Jaime Moll, 7-20. Madrid: Arco Libros.
- Peraita Huerta, Carmen. 2008. «“Así está impreso”: percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a *Para todos* de Pérez de Montalbán». *La Perinola* 12: 341-366.
- Porqueras Mayo, Alberto. 1957. *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de Oro español*. Madrid: CSIC.
- Porqueras Mayo, Alberto. 1965. *El prólogo en el renacimiento español*. Madrid: CSIC.
- Porqueras Mayo, Alberto. 1968. *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*. Madrid: CSIC.
- Quevedo, Francisco de. 1981. *Anacreón castellano*. En *Obra poética: Teatro y traducciones poéticas*, ed. por José Manuel Blecua, IV, 239-344. Madrid: Castalia.
- Rey, Alfonso. 1994. «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo». *Edad de Oro*, 13: 131-139.
- Rey, Alfonso, ed. 1999. *Francisco de Quevedo, Poesía moral: Polimnia*. Madrid: Tàmesis.
- Reyes Gómez, Fermín de los. 2000. *El libro en España y América. Legislación y censura, siglos XV-XVIII*. Vol. 2. Madrid: Arco/Libros.
- Reyes Gómez, Fermín de los. 2004. «El valor de los paratextos». En *Precio y valor del libro antiguo. Textos y materiales*, ed. por Manuel José Pedraza Gracia, 133-168. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Rodrigues-Moura, Enrique. 2023. *Comédia Eufrosina*. En *BRASILHIS Database: Redes personales y circulación en Brasil durante la Monarquía Hispánica, 1580-1640*. Consultado el 24-02-2023. <https://brasilhis.usal.es/es/manuscrito-impreso/comedia-eufrosina>.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2006. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Woodbridge: Tamesis.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2013. «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*». *La Perinola*, 17: 27-56.

- Sánchez Jiménez, Antonio. 2018. *Lope. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- Simón Díaz, José. 1983. *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Reichenberger.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. 1988. *El pasajero*. Editado por María Isabel López Bascuñana. 2 vols. Barcelona: PPU.
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de. 1631. *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellano por don Fernando de Ballesteros y Saavedra*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Vega Carpio, Lope de. 1635. *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, Lope de. 1969. *Obras poéticas*. Editado por José Manuel Blecuá. Vol. 1. Barcelona: Planeta.
- Vega Carpio, Lope de. 2002. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Editado por Antonio Carreño. Salamanca: Almar.
- Vega Carpio, Lope de. 2011. *La Dorotea*. Editado por Donald McGrady. Madrid: Real Academia Española.
- Vega Carpio, Lope de. 2016. *El peregrino en su patria*. Editado por Julián González Barrera. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, Lope de. 2018. *Cartas (1604-1633)*. Editado por Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.

Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo¹

María José Alonso Veloso

Universidade de Santiago de Compostela

Quevedo no publicó en vida su poesía, salvo contadas excepciones: en antologías, colecciones de romances y pliegos sueltos². Existen testimonios fehacientes de su voluntad de imprimirla de acuerdo con un preciso diseño editorial³, basado en criterios temáticos (a los que se superponen en ocasiones los estróficos), relacionados con los atributos de las nueve musas del Parnaso⁴. La muerte le sobrevino en 1645, antes de que pudiese terminar el proyecto,

¹ El presente artículo es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 1: las silvas» (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-093413-B-I00; AEI/FEDER, UE) y «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

² La bibliografía sobre la transmisión de la poesía de Quevedo, preferentemente manuscrita, y las copias conservadas es inabarcable. Apunto solo algunas referencias: Ettinghausen (1972), Jauralde (1982, 1986a, 1986b), Roig Miranda (1988), Carreira (1990), Jauralde (1998), Pérez Cuenca (1995, 1997, 2013), Plata (1997, 2000, 2021), Alonso y Candelas (2007) y Alonso Veloso (2010), entre otras.

³ Dos cartas dirigidas a su amigo Francisco de Oviedo el 22 de enero y el 12 de febrero de 1645: «A pesar de mi poca salud, doy fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis *Obras de verso*, en que también se va trabajando»; «Y así me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la segunda parte de mi *Marco Bruto* y a las *Obras de versos*» (*Epistolario completo*, pp. 482 y 486). Añádanse las manifestaciones de Pedro Espinosa en *Primera parte de las flores de poetas ilustres* (1605) –estudiada y editada por Molina (2003 y 2005)– sobre un «libro de don Francisco» que contenía los poemas incluidos en la antología, así como las «Prevenciones al lector» de González de Salas en el *Parnaso*. Véase Rey (1994, 131-132).

⁴ Diversos críticos se han ocupado de esta distribución y sus posibles modelos: Candelas (2003), Vélez-Sáinz (2007) y García Aguilar (2013).

que pasó así a depender de un amigo, el erudito González de Salas⁵, con quien había compartido las labores de organización del conjunto. Este humanista consiguió completar el volumen, con grandes desvelos debido a su afán de recuperar los materiales dispersos en dos circunstancias sucesivas: la prisión de Quevedo, entre 1639 y 1643, y su fallecimiento. Pero la publicación póstuma, impresa en 1648 con el título de *El Parnaso español*, abarcó solo dos tercios de lo proyectado, seis de las nueve musas⁶; las tres restantes se reservaron para una ulterior publicación que, muerto González de Salas en 1654, se posergó hasta 1670⁷, fecha en la cual el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, consiguió publicar *Las tres musas últimas castellanas*⁸, fruto de un proceso un tanto irregular⁹.

La edición del *Parnaso* refleja una distribución descendente de los poemas, desde la poesía heroica, pasando por la moral y la fúnebre hasta llegar a la burlesca, mientras que en *Tres musas* cabe identificar un «criterio ascendente (poesía amorosa, silvas, poemas religiosos)» (Rey y Alonso 2013, XI). La precisa intervención de Quevedo en tal diseño y el estricto respeto a su voluntad autorial aún están lejos de suscitar consenso crítico, pero hoy se admite que es preciso conservar la estructura y el contenido de ambas ediciones póstumas, idea formulada por Crosby (1966a, 333) y Rey (1999, 23), y secundada después por otros.

El acuerdo referido no implica una aceptación sin matices. De modo sintético, puede afirmarse que se han enfatizado tanto la general corrección del volumen preparado por González de Salas, –sin lecturas erróneas a él imputables en más de medio millar de poemas– como los errores del auspiciado por Aldrete. La bibliografía crítica es abundante en este sentido. Para hacerse una idea del problema, bastará recordar que, según Pedraza (1999, XII), *Las tres musas* «ha

⁵ Sobre su quehacer editorial, Crosby (1966b), Jauralde (1987a), Cacho (2001), López Rueda (2003), Rey (1999 y 2004), Sepúlveda (2004 y 2007), Alonso Veloso (2006, 2012 y 2013) y Tobar (2013).

⁶ Este volumen registró 19 ediciones en los siglos xvii y xviii. Véase la descripción de Rey (1999, 40-62).

⁷ La segunda edición póstuma tuvo 12 ediciones entre 1670 y 1791; como señaló Pedraza (1999, XXV), más que las 9 impresas del *Parnaso* en el mismo período.

⁸ Remito a Crosby (1967) en lo que respecta al contrato de venta de las nueve musas que Aldrete cedió al editor Pedro Coello; puede consultarse también Pedraza (1999, XIV-XV). Rey (1999: 19) describió la intervención de cuatro personas, además de González de Salas, en la recuperación de la poesía de Quevedo: Pedro Pacheco Girón, Pedro Coello, el duque de Medinaceli y Aldrete. El volumen del último suscitó las críticas de Jaime Salicio en la publicación de la poesía de Delitala, *Cima del monte Parnaso*, editada por Candelas (2021).

⁹ Sobre este asunto, Pedraza (1999, xvii-xviii), Moll (2002) y Alonso Veloso (2008, 269-270).

sufrido el juicio sumarísimo de muchos de los filólogos que se han acercado a su texto». Tal sentencia se deriva en cierto sentido de las palabras de Aldrete, en su prólogo, sobre la imposibilidad de asistir a la corrección y la compleja reunión de los versos, y puede sintetizarse en cuatro razones básicas:

la inclusión de algunos poemas apócrifos; la estampa repetida de un mismo texto en el volumen; la reimpresión de poemas que ya habían aparecido en el *Parnaso español* (a veces en versiones distintas o con diferente orden); y el descuido, más o menos general, de la impresión (Pedraza 1999, XII).

En el mismo sentido se había pronunciado previamente Jauralde (1987b, 169):

en general [...] los textos del *Parnaso* son textos ‘finales’, retocados o permitidos por el autor, en tanto que los de *Las tres musas* han de considerarse como de historia mucho más compleja, en cuyo trascurso han podido ocurrir deturpaciones o falsificaciones.

Pero no hay una estricta oposición entre el grado de fiabilidad de ambos volúmenes. De hecho, existen indicios plausibles de que algunas agrupaciones parciales de poemas en *Las tres musas*, como los sonetos pastoriles de *Euterpe* y los sacros de *Urania*, proceden directamente de González de Salas. Así lo expusieron Crosby (1966b) y Pedraza (1999: XIX). El primero contrarrestó en cierta medida el juicio negativo que pesaba sobre la edición de Aldrete, cuando constató que algunos poemas incluían notas de González de Salas. En cambio, los sonetos amorosos, carentes de epígrafes, comprenden abundantes apócrifos camuflados entre los auténticos.

Existe un notable desequilibrio entre los estudios dedicados a los libros de 1648 y 1670. Las dificultades que plantea la edición del segundo, desautorizado por una suma considerable de poemas falsamente atribuidos a Quevedo, han relegado la atención crítica hacia dicho conjunto poético. Sorprende el relativo olvido en que se encuentra este impreso, pese a que su macroestructura y sus poemas responden a la voluntad del autor. Se trata de la parcela de la lírica quevedesca más desatendida, sin contar la llamada «musa décima¹⁰»

¹⁰ Alonso Veloso (2008). Rey y Alonso (2021, 1327-1476) ofrecen un primer esbozo del conjunto, configurado por poemas no incluidos por razones diversas en las ediciones de 1648 y 1670, en su edición de la *Poesía completa*, apartado que comprende los poemas 739 a 865.

y los poemas atribuidos. Contamos con ediciones parciales de las musas de 1648 (*Clío, Polimina, Erato, Melpómene*) y una conjunta de las seis del *Parnaso* (2020), pero hasta la fecha nadie ha emprendido un proyecto que abarque las tres musas de 1670, de forma individual ni completa, con excepción de la tesis de Vallejo (2017) sobre *Urania* y nuestra edición de las silvas de *Caliope* (Rey y Alonso 2024, en prensa). Merece mención especial la valiosa edición facsímil de Prieto, con un prólogo a cargo de Pedraza (1999), pues sirve como útil guía para sortear la presencia de apócrifos¹¹: una lista precisa de textos espurios, con indicación de su verdadero autor cuando se conoce¹².

La aportación ecdótica que se propone pretende paliar esta importante laguna que afecta al conocimiento de la poesía completa de Quevedo. Como se deduce de lo anterior, es preciso ahora pasar de la mera reproducción facsímil a la edición crítica, atenta a las fuentes textuales conservadas y en particular a *Las tres musas*, y también a la anotación filológica, pues el libro de 1670 apenas contiene aclaraciones. A diferencia de las seis musas publicadas en 1648, que no suscitan apenas dificultades textuales, la segunda edición póstuma plantea complejos problemas ecdóticos, cuya solución tendrá una incidencia positiva en el esclarecimiento del problema general de toda la lírica quevedesca, incluida la difundida al margen de los volúmenes póstumos, en manuscritos o impresos, que configura la «musa décima».

Pérdida y recuperación de la estructura de los libros póstumos

Todas las ediciones de la poesía completa de Quevedo durante los siglos xvii, xviii y xix preservaron la organización de los libros póstumos de 1648 y 1670.

¹¹ Los problemas de atribución tienen un peso de relieve en la edición de la poesía de Quevedo, y también en la de otros autores coetáneos. A ellos se refirieron, sucesivamente, el propio Quevedo, cuando solicitó a Espinosa que subsanase atribuciones indebidas en *Flores de poetas ilustres* («Tabla», ff. §§2-2v); González de Salas («Previsiones al lector», f. §1); Pablo de Tarsia (*Vida de don Francisco*, 43-44); y Aldrete («Al lector», f. §5). Véanse también Fucilla (1930 y 1957) y Pérez Cuenca (2000). Carreira (1989) y Plata (2000) propusieron separar la poesía auténtica de la atribuida.

¹² Su relación de poemas apócrifos, los de dudosa atribución, los ya publicados en *Parnaso* y duplicados se encuentra en las pp. xxxix-xl. Blecua solo incluyó tres espurios: «Amor me tuvo alegre el pensamiento», «Cifra de cuanta gloria y bien espera» y «Ven, Himeneo, ven; honra este día». En nuestra edición de la *Poesía completa*, excluimos también, por inseguridad en la atribución, «Se casto ao bon Joseph nomea a fama» (Rey y Alonso 2021, 89), en coherencia con los argumentos de Pérez-Abadín (2017).

Las tres musas se imprimió de modo imperfecto, pero su plan general resulta fidedigno. Ciertamente es que exige adoptar algunas decisiones editoriales cruciales, pero ni ellas ni el hecho de haber incluido algunos poemas apócrifos, ya identificados y por tanto fácilmente descartables, impiden apreciar su valor en la historia de la transmisión textual de la lírica quevedesca. Asombrosamente, como sucedió con las seis musas precedentes, esa colección de tres musas se desbarató, sin mediar explicación, en las cuatro ediciones publicadas en el siglo xx. Frente a las impresas en Bruselas y Amberes (1670, 1699 y 1726), las de Ibarra (1772), Sancha (1791), Juan Pons (1866), Ramón Pujal (1869), Garnier Hermanos (1884) y Florencio Janer (1877), por citar algunas significativas, la de Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1903-1907) renunció al criterio de las musas, apostando por una ineficaz ordenación basada en las posibles fechas de redacción de los poemas, en una edición inconclusa. Su oposición al criterio editorial de *El Parnaso español* y *Las tres musas* dejó huella en posteriores ediciones: Astrana (1932) y Buendía (1958) aplicaron un orden que combina lo cronológico y lo temático, y Blecua (1963 y 1969-1981) desdibujó de forma definitiva el diseño inicial, con una nueva organización por temas.

Luego de tales iniciativas, Crosby (1966a, 333, 1973) reivindicó que se recuperase la ordenación en musas, respetada hasta la edición de Janer (1877), y formuló sus dudas de que la poesía de Quevedo hubiese sido de verdad editada. Su propuesta se tradujo en aportaciones que han ido recuperando la disposición editorial del siglo xvii, en ediciones de musas individuales (raramente las incluidas en *Las tres musas*) o antologías basadas en la división primigenia en nueve partes: Crosby (1981), Rey (*Polimnia*, 1992 y 1999), Arellano y Roncero (*Clío*, 2001), Jauralde (2002), Rey y Alonso (*Erato*, 2011, 2013), Llamas (*Melpómene*, 2017), Vallejo (*Urania*, 2017), Arellano (*El Parnaso español*, 2020). En 2021 publicamos la *Poesía completa de Quevedo*, la primera edición íntegra que recupera el orden de 1648 y 1670, sentando las bases de una futura edición erudita, propiamente crítica y anotada. Paralelamente, editamos la colección de silvas, una parte de *Calíope*, por razones metodológicas: la dispersión de dicho corpus impedía la ordenación coherente del conjunto de la poesía.

Con tales antecedentes, ha llegado el momento de acometer la edición crítica y anotada de *Las tres musas*, conjunto que representa una cuarta parte de la lírica de Quevedo, subsanando así una carencia que impide apreciar en su justa medida el corpus de la poesía quevedesca. Se puede afirmar que se trata de un paso lógico, dentro del proyecto global de edición de su poesía com-

pleta (en torno a un millar de composiciones), que sigue los principios de la edición crítica y anotada de las *Obras completas en prosa* dirigida por Rey (8 volúmenes en 2003-2020).

Configuración del libro, edición y anotación

Superada ya la época en que no existía conciencia de la necesidad de respetar el plan de Quevedo para la difusión de su poesía completa, persisten importantes tareas pendientes, de índole ecdótica e interpretativa, que este proyecto aspira a abordar. En relación con ellas, cabe delimitar tres objetivos fundamentales:

1. La configuración coherente del libro de *Las tres musas*, excluyendo los apócrifos definitivamente y reorganizando los materiales allí donde resulte imprescindible. Tal objetivo implica la delimitación precisa del corpus de dicho conjunto poético, sin interferencia de apócrifos ni poemas de atribución dudosa, que deben ser excluidos. Además, hay que recuperar ciertos poemas omitidos por Blecua y cambiar la ubicación de otros.
2. La edición crítica de todos los poemas, algo menos de 200. Será necesaria la localización, la descripción y el cotejo de las fuentes textuales, manuscritas e impresas de los poemas. La edición crítica de cada una de las tres musas y sus composiciones supone fijar el texto crítico y transcribir los textos, modernizando sus grafías, acentuación y puntuación. Este último aspecto, poco atendido, es esencial: numerosos pasajes de Quevedo no siempre están bien puntuados, lo que impide la cabal interpretación de los poemas. De las labores antedichas se derivará un estudio textual general y particular en los casos en que se requiera, así como la elaboración del aparato crítico. En este sentido, como sucedió en el caso de las *Obras completas en prosa* (2003-2020), se elaborarán diversos apéndices críticos: además del aparato de variantes, la descripción bibliográfica de los testimonios, la bibliografía, así como un índice de voces y conceptos anotados.
3. La anotación sistemática de los textos. En ciertos casos (las múltiples aportaciones de Moreno en poesía moral y religiosa, nuestra edición de las silvas, o la anotación de *Urania* de Vallejo) se completará o actualizará lo ya hecho; en otros, mayoritarios, se iniciará una tarea

nunca antes abordada, como sucede con los poemas de *Euterpe*. La lengua quevedesca posee una complejidad extraordinaria, que demanda la aclaración del léxico, la explicación de numerosas dificultades sintácticas, la exégesis de pasajes oscuros, la indicación de fuentes literarias y la identificación de numerosas alusiones históricas.

Los objetivos señalados irán acompañados de la redacción de un estudio crítico-literario, cuyo objetivo es el análisis del significado de este corpus de poemas de Quevedo en el panorama español, acompañado de una explicación de fuentes, temas, métrica y estilo.

Como se deduce de la explicación previa, los objetivos y las tareas enunciados se traducirán en la publicación de la edición crítica y anotada de *Las tres musas*.

Metodología y desarrollo del proyecto

El presente proyecto requiere deslindar el trabajo ecdótico de la tarea de anotación e interpretación de los poemas. Desde el punto de vista textual, debe abordar dos problemas conceptualmente diferentes pero vinculados en la práctica: el primero, de carácter macroestructural, afecta a la ordenación del conjunto; el segundo atañe a las dificultades específicas que plantean sobre todo poemas cuyas fuentes textuales desvelan la existencia de variantes de autor¹³. Explicamos ambas tareas brevemente en lo sucesivo:

1. *Configuración del libro*. La primera consiste en restablecer el orden, el contenido estricto y la finalidad del corpus, hasta donde sea posible reconstruir la última voluntad de Quevedo. La edición de este corpus obliga a decidir sobre la ordenación general de toda la poesía de Quevedo¹⁴. Esta tarea implica tomar en consideración la macroestructura, aspecto al que poetas y editores concedían gran trascendencia en la época, cuando ordenaban los materiales y los configuraban como libros poéticos según un preciso diseño¹⁵.

¹³ Sigo la terminología de Rey (2000, 309), quien restringe tal expresión a aquellas variantes redaccionales debidas con certeza a la mano del autor. Remite a Brambilla Ageno (1975, 188-192). Roig Miranda (1989, 237) aludió a un concepto próximo aplicable a la obra de Quevedo: su condición de «source de lui-même».

¹⁴ Así lo expusieron Rey y Alonso (2024, en prensa) al explicar el criterio editorial utilizado con las silvas, siguiendo propuestas previas de Rey (2006).

¹⁵ Véanse al respecto López Bueno (2001), Núñez Rivera (2008) y García Aguilar (2009).

Un aspecto relevante de la propuesta consiste en recuperar los apartados y subapartados de la edición de 1670: la secuencia de «sonetos pastoriles», la de «sonetos morales», la de ciertos romances ubicados fuera de lugar y la sección de *Lágrimas de un penitente*, nunca respetada, que debe interpretarse a la vista de un cancionero de 1613, ajeno al libro y que no se imprimió en vida de Quevedo: *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*¹⁶.

Como se infiere de lo antedicho, el primer objetivo que se debe abordar es la restauración del plan general previsto por el poeta, descuidado por los editores modernos. El peculiar diseño estructural de su poesía completa distribuida en *musas*, cada una con su estructura y contenido propios, responde a la voluntad de Quevedo: así lo acreditan diversas manifestaciones y testimonios. En los últimos años se han estudiado las musas incluidas en la edición de 1648, es decir, las seis primeras, pero el interés por las tres últimas resulta escaso: la reiterada desatención hacia ellas en sus distintos aspectos necesita ser corregida. Adicionalmente, su contenido ofrece una rica muestra de varias modalidades poéticas relevantes en la obra de Quevedo: las silvas, la poesía religiosa o la lírica pastoril.

La musa *Euterpe* es una mezcla heterogénea de poemas no impresos en *El Parnaso*¹⁷: un grupo inicial de sonetos morales semejantes a los de *Poimnia*; 23 sonetos pastoriles; y, con menor grado de coherencia, sonetos y 6 canciones amorosas, 9 romances (8 satírico-burlescos), octavas, redondillas y endechas. Esta variedad resulta perturbadora, pero aún lo es más la inclusión de abundantes poemas apócrifos o de dudosa autoría que deben ser descartados. Tampoco cabe mantener en ella los cuatro entremeses, ajenos a la poesía lírica. Con tales intervenciones, la musa contiene 74 poemas, la mayoría amorosos, entre los que hay que incluir versiones variantes de textos editados en 1648, como una canción con un significado especial en el volumen y cuya omisión trastocaría el sentido del conjunto. Decía Pedro Aldrete en el prólogo al lector de *Las tres musas últimas castellanas*:

Habiendo después de su última prisión de León vuelto a la Torre de Juan Abad, antes de irse a Villanueva de los Infantes a curar de las apostemas

¹⁶ Difundido solo de forma manuscrita en seis códices fundamentales, contiene un prólogo al lector y una dedicatoria a doña Margarita de Espinosa, su tía, antes de veintiséis salmos. Fue incluido al final de *Poesía completa* (Rey y Alonso 2021); se encuentra en las pp. 1477-1498 y comprende los poemas 866-891.

¹⁷ Un esbozo de la disposición propuesta, sujeto a posibles cambios derivados del presente proyecto, en Rey y Alonso (2021, 71, 77, 81, 87-89 y 1055-1325).

que desde la prisión se le habían hecho en los pechos, ocho meses antes de su muerte compuso la primera canción que va impresa en este libro, en donde parece predice su muerte, publica su desengaño y da documentos para que todos le tengamos. Puede servirle de inscripción sepulcral (*Poesía completa*, 1059).

Si confrontamos la canción, omitida por Blecua, con la silva de *Calíope*, observamos una notable amplificación, cambios de palabras y expresiones, así como una concienzuda reescritura¹⁸:

Tabla 1. Canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides» y silva «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas»

Euterpe

Pinta la vanidad y locura mundana

Canción (144 vv.)

Estas mojadadas, *mal* enjutas ropas,
estas no escarmentadas *ni* deshechas
velas, proas y popas;
estos *pesados grillos* y estas flechas,
estos lazos y redes,
que me visten de miedo las paredes
con tan tristes despojos,
que sirven de amenazas a mis ojos,
a mi cuerpo de nudos,
a mi memoria y alma de verdugos
son venturosas prendas, aunque atroces
que, mudas como ves, sin lengua y muertas, 60
me están al alma siempre dando voces,
de arena y agua de la mar cubiertas,
y del llanto y licor que el alma suda,
hechas tragedia de mis males muda.

Calíope

Silva 18

El escarmiento (128 vv.)

50	Estas mojadadas, <i>nunca</i> enjutas ropas, estas no escarmentadas <i>y</i> deshechas velas, proas y popas,	35
55	estos <i>hierros molestos</i> , estas flechas, estos lazos y redes que me visten de miedo las paredes, <i>lamentables despojos,</i> <i>desprecio del naufragio de mis ojos,</i> 40 <i>recuerdos despreciados,</i> <i>son, para más dolor, bienes pasados.</i> <i>Fue tiempo que me vio quien hoy me llora,</i> <i>burlar de la verdad y escarmiento;</i> <i>y ya, quiérela Dios, llegó la hora</i> 45 <i>que debo mi discurso a mi tormento.</i> <i>Ved cómo y cuán en breve el gusto acaba,</i> pues suspira por mí quien me envidiaba.	

Fuente: elaboración propia.

Además, la canción incluye una estancia nueva con alusiones amorosas que modifican el sentido del poema.

¹⁸ Utilizo la cursiva para resaltar los cambios entre las versiones.

Tabla 2. Estancia privativa de la canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides»**Euterpe***Pinta la vanidad y locura mundana*

Yo soy aquel mortal que por su llanto fue conocido más que por su nombre ni por su dulce canto;	35	Muy célebre habité con dulce acento de Pisuerga en la orilla, mas agora canto mi libertad con mi silencio:	45
mas ya soy sombra solo de aquel hombre que nació en Manzanares para cisne del Tajo y de Henares. Llameme entonces Fabio;		el Lete me olvidó de mi señora, el Lete, cuyas aguas reverencio; y así le ofrezco al santo Desengaño mi voluntad por víctima cada año.	
mudome el nombre el desengaño sabio, y llámome Escarmiento.	40		

Fuente: elaboración propia.

En lo que atañe a *Calíope*, constituye el mejor documento sobre la colección de silvas de Quevedo. El examen textual de los testimonios demuestra que *Las tres musas* recoge las versiones finales o más acabadas de este corpus, que hemos establecido en un total de 28 poemas¹⁹, después de algunos cambios: supresión de la silva 13, «Ésta que miras, grande Roma agora», por ser repetición de la 4; eliminación de la 19, «Voyme por altos montes paso a paso», por fusión indebida de versos de los idilios «Voyme por altos montes paso a paso» (304) y «¡Oh vos, troncos, anciana compañía» (303); omisión de «Tiempo que todo lo mudas», ya incluida en *Erato*; edición de la silva 26, «Y el famoso español», como apéndice de la 25 (657); adición de las silvas «Al tronco y a la fuente» (662) y «Yace pintado amante» (663), que deben retirarse de la musa *Melpómene*, emplazamiento al que González de Salas las destinó²⁰; y, por último, desplazamiento del romance «Estando en cuita y en duelo» (664) al final de la musa, pues su intercalación en medio de las silvas interrumpe el corpus. Este apartado, cuyo contenido y orden exige las imprescindibles intervenciones editoriales mencionadas, comienza con seis poemas de naturaleza diversa: una quintilla moral y cinco letrillas satíricas y burlescas, todas en metros cortos y con un estilo similar al de la musa quinta, *Terpsícore*. Esta disposición de la edición de 1670, desordenada al menos en apariencia, no justifica la omisión de estos poemas, de autoría segura. Según la decisión adoptada en la *Poesía completa* (2021), esta musa debe alojar 35 composiciones, una vez practicados los reajustes necesarios antes citados.

En cuanto a la novena y última musa, *Urania*, estudiada por Vallejo (2017) en su tesis doctoral, está integrada por 43 sonetos sacros, 4 ovillejos, 17 poe-

¹⁹ Rey (2006), y Rey y Alonso (2022).

²⁰ Véanse Rey (2006) y Alonso Veloso (2021). Sobre esta musa, Rey y Alonso (2021, 87).

mas morales en salmos (*Lágrimas de un penitente*, derivación de *Heráclito cristiano* y *segunda arpa a imitación de la de David*), 3 romances, el *Padre nuestro glosado*, el *Poema heroico a Cristo resucitado*, fragmentos de la traducción del *Cantar de los cantares* y 4 poesías fúnebres. Se excluye de esta enumeración una muestra de épica burlesca, el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, parodia ariostesca inconclusa que, ajena por completo a la poesía religiosa –como reconoció Aldrete–, encuentra su lugar idóneo en la musa sexta, *Talía*. Frente a la decisión de Blecua, ha de mantenerse en esa musa el ovillejo «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece» (710), que sí incluyeron Astrana y Buendía. La última musa, conservadas las versiones variantes de poemas que Blecua no publicó y excluidos los apócrifos o muy dudosos, alberga un total de 74 poemas.

Una vez adoptada una decisión macroestructural coherente y resuelta la configuración del conjunto, el proyecto persigue otros dos objetivos, diferentes conceptual y metodológicamente, aunque solidarios: por una parte, la edición crítica, que supone establecer textos fieles a la voluntad del escritor a través de una filiación de los testimonios disponibles; por la otra, la anotación filológica de los textos, para hacerlos comprensibles por medio de una detallada anotación de la compleja lengua poética de Quevedo, rica en alusiones literarias y referencias.

2. *Edición crítica*. La segunda tarea consiste en la edición crítica de las tres musas, un corpus estimado de 184 poemas, a partir de los testimonios conservados en cada caso concreto, tomando en consideración su particular historia textual.

De un modo general, ha de recordarse que *Las tres musas* es fuente textual única de muchos textos, y parece representar la última versión en los casos en que existen otros testimonios, lo que acentúa su interés ecdótico²¹. En palabras de Pedraza (1999, XXIII):

De muchos poemas constituye el único testimonio. De otros nos ha conservado un texto variante respecto al de los manuscritos o impresos (en especial, respecto a *El Parnaso español*). En otros casos nos presenta lo

²¹ Así lo han considerado diversos críticos, al referirse a poemas concretos, grupos de poemas o el conjunto de musas: Blecua (1969, I, 573); López Grigera (1975, 241); Crosby y Schwartz (1986, 111); Rocha de Sigler (1994, 99-100); Rey (2006, 273-75); Cacho (2006, 33-34) y Pérez-Abadín (2007, 172), entre otros.

que, presumiblemente, es la última voluntad de Quevedo en cuanto a la ordenación de las series poemáticas.

Si nos detenemos brevemente en las distintas musas, una de las mayores dificultades de *Euterpe* consiste en la abundancia de apócrifos, un total de 27. Facilita la tarea la valiosa lista de Pedraza (1999), quien secundó los trabajos previos de Astrana (1932), Fucilla (1957), Crosby (1966b) y Blecua (1966). Pero no faltan otros problemas ecdóticos, por ejemplo el que atañe a la existencia de dos versiones variantes de otros tantos poemas editados en 1648: la redacción primitiva del soneto «Cómo de entre mis manos te resbalas», de *Polimnia*; y la canción antes mencionada «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides», apenas conocida porque Blecua no la incluyó en su *Poesía original* y la relegó al aparato de variantes en *Obra poética*, pese a que en realidad son dos poemas independientes, uno presentado como silva y otro como canción, esta última de posible redacción posterior²². Si se exceptúa el caso de 10 romances situados al final de la musa, algunos de los cuales se copian en numerosos manuscritos conservados, la mayoría de los poemas posee una única fuente textual, la edición de 1670. Este hecho, que simplifica el examen de variantes, dificulta la detección y enmienda de posibles errores.

Los problemas de puntuación e interpretación son innumerables, sobre todo en poemas extensos, debido a la presencia de múltiples incisos:

Tabla 3. Algunos problemas de puntuación en *Euterpe*

Euterpe

Pinta la vanidad y locura mundana

Canción

¡Oh tú, que con dudosos pasos mides,
huésped fatal, del monte la alta frente,
-cuyo silencio impides,
no impedido jamás de humana gente
ora confuso vayas,
buscando el cielo que las altas hayas
te esconden en su cumbre,
o ya de alguna grave pesadumbre

te alivies y consueles,

y con el suelto pensamiento vueles

delante desta peña tosca y dura,

que, de naturaleza aborrecida,

envidia aquellos prados la hermosa-

5 *detén los pies y tu camino olvida!*

Oírás, si a detenerte te dispones,

de un vivo muerto voces y razones.

[...]

10

15

²² Rey (2000, 316-317) mencionó este último caso, en el que las similitudes con el poema «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas» no impiden constatar diferencias evidentes que los convierten en textos autónomos. También se refirió a «¡Cómo de entre mis manos te resbalas», publicado en tres contextos distintos, las musas *Polimnia*, *Euterpe* y *Urania*, así como a otros poemas análogos. Véase asimismo Rey (2007), sobre otro texto lírico en contextos diferentes.

Euterpe

Aunque cualquier lugar donde *estuvieras templo* (pues yo te adoro) le tornarás, ídolo hermoso, en cuyas nobles ara *no fuera justo que otra ofrenda vieras, templo fue del señor de las esferas*

donde sentí las dos primeras jaras que afiló amor en esas luces raras, bastantes a que más valor vencieras.

Volví la adoración idolatría, troqué por alta mar seguro puerto; vi en la iglesia mi muerte en tu hermosura, que entonces a los dos nos convenía: por retraída a ti, que me habías muerto; y como muerto a mí, por sepultura.

5

10

Blecua

Aunque cualquier lugar donde *estuvieras, templo*, pues yo te adoro, le tornarás ídolo hermoso, en cuyas nobles aras *no fuera justo que otra ofrenda vieras.*

Templo fue del señor de las esferas donde sentí las dos primeras jaras que afiló amor en esas luces raras, bastantes a que más valor vencieras. [...]

Euterpe

Muestra el poder del amor
Canción

No es verdad que, apartada la causa, *no hay efecto (en mi sospecha)*, pues que no me aprovecha que ausente esté de mí mi diosa airada; y de cerca u de lejos, *en mí ingrata*, la misma causa me persigue y mata.

35

Blecua

No es verdad que, apartada la causa, *no hay efecto en mi sospecha*, pues que no me aprovecha que ausente esté de mí mi diosa airada; y de cerca u de lejos, *en mi ingrata*, La misma causa me persigue y mata.

35

Fuente: elaboración propia.

En el soneto, Blecua marca dos períodos independientes, pero el período sintáctico del primer cuarteto parece quedar truncado sin lo que sigue. En la última canción, Blecua interpreta que el efecto recae sobre la sospecha, pero cabría entender la expresión como «en mi opinión, a mi juicio», semejante a «según siento» en los vv. 7-8: «No mata, según siento, / al fuego el agua blanda, Anarda bella». Por otra parte, podría proponerse que *mi* no es adjetivo posesivo que acompañe a *ingrata*, sino tal vez pronombre.

En cuanto a *Calíope*, se trata de la musa más compleja desde un punto de vista textual, porque en ella se aloja el corpus fundamental de silvas, afectadas por la existencia de versiones variantes. Por ejemplo, la primera silva evidencia que la fuente textual posiblemente más tardía incorpora una notable abreviación en la caracterización inicial de la soberbia.

Tabla 4. Reescritura de la silva «A la soberbia»**Calíope. Silva primera. La soberbia**

Ms. Rodríguez Moñino-6709

Esta que veis delante,
fulminada de Dios y fulminante,
que en precipicios crece y se adelanta,
y para *despeñarse* se levanta;
ésta que con desprecio el mundo mira,
contra su propia prevención armada;
ésta en ningún peligro escarmentada,
blasón de la ignorancia y la mentira;
ésta que viste púrpura aparente,
de Tiro no, de sangre sí, inocente,
es la Soberbia, que en eternas vidas
inventó en la privanza las caídas.

Ms. Nápoles y *Tres musas*

Esta que veis delante,
fulminada de Dios y fulminante,
que en precipicios crece y se adelanta,
y para *derribarse* se levanta;
5 ésta que con desprecio el mundo mira,

blasón de la ignorancia y la mentira,

10 es la Soberbia, que en eternas vidas
inventó en la privanza las caídas.

Fuente: elaboración propia.

A las dificultades derivadas de la reescritura de los poemas, se suma una puntuación nunca satisfactoria y algunas dudas interpretativas, por ejemplo en el elogio a Velázquez incluido en la silva *El pincel*, donde resulta preciso aclarar la sintaxis, el sentido y los referentes a los que se alude en cada caso. O en la dedicada a Jerónimo de Mata, cuya puntuación debe señalar que el verbo principal de tres sujetos mitológicos yuxtapuestos (Anfión, 1-4; Arión, 5-9; y Orfeo, 10-24) no se explicita hasta el verso 25, que, por este motivo, no debe aislarse de lo anterior con la puntuación elegida.

Tabla 5. Problemas de puntuación derivados de la complejidad sintáctica*El pincel*

[...]
Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido
con las manchas distantes,
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta;
y de la tabla, leve
huye bulto la tinta, desmentido
de la mano el relieve.

Y si en copia aparente
retrata algún semblante y, ya viviente,
no *le* puede dejar lo colorido
-que tanto quedó *parecido*
que se niega pintado-, y al reflejo
90 *te atribuye* que imita en el espejo.
100 [...]

A don Jerónimo de Mata...

Sigue la disposición de las odas de Píndaro

STROPHE		que el cristal diligente emperezaron y su curso en su lira aprisionaron	
<i>El instrumento artífice de muros</i>		-a quien los montes fueron auditorio, y séquito y aplauso el territorio-,	15
que con acentos puros, sonoro, fabricó con cuerdas nuevas		cuya lira en el cielo, querellosa del suelo,	
el miedo al mundo y la muralla a <i>Tebas</i> ;	5	sonora resplandece, resplandeciente suena y aparece	20
<i>primero domador fue de delfines</i> , jinete de los golfos, y el primero		con ardiente armonía de canoras estrellas fabricada,	
que introdujo en el mar caballería, domando escamas en el ponto <i>fiero</i> ;	10	divirtiendo en las sombras, regalada con acentos de luz, la ausencia al día,	
tanto pudo la voz y la armonía		ANTISTROPHE	
<i>del mancebo de Tracia</i> , que tanto a las corrientes cayó en gracia		<i>menos que vos hicieron.</i>	25

Fuente: elaboración propia.

Dado que hemos concluido la edición crítica y anotada de los 28 poemas²³ Rey y Alonso (2024, en prensa), el trabajo ecdótico nuevo se centrará en la edición de las siete composiciones restantes de la musa, algunas de ellas con un número importante de manuscritos conservados que evidencian su notable difusión.

Los problemas textuales fundamentales de la musa *Urania* proceden de un grupo muy concreto de poemas, publicados bajo el rótulo de *Lágrimas de un penitente*. La dificultad deriva de la confusión de este conjunto con el que Quevedo difundió de forma manuscrita en 1613, bajo el título de *Heráclito cristiano*, problema del que nos hemos ocupado previamente²⁴. Bleucia desvirtuó ambos poemarios, mezclando fases de redacción y propósitos diferentes, un problema que se reitera aún en la reciente edición de Arellano (2020). Si se exceptúan las composiciones de *Lágrimas* y el caso de poemas sueltos como «La profecía en su verdad quejarse», con alrededor de 15 testimonios, la mayoría poseen entre una y tres fuentes textuales conservadas.

Basta mencionar un único ejemplo de versiones variantes, en el que la versión más sintética parece corresponderse con la redacción más tardía, la representada por el poema publicado en *Las tres musas*: 22 versos en lugar de 28, con importante repercusión en el sentido del poema.

²³ Rocha de Sigler (1994) editó cinco silvas.

²⁴ Furr (1986 y 1993), Varela (1995), Rey (1999 y 2000, 332) y Alonso (2008, 294-298 y 2022). Moreno (2001 y 2012) anota algunos poemas.

Tabla 6. Versiones variantes de los salmos en *Heráclito cristiano* y *Las tres musas*

<i>Heráclito cristiano. Salmo 9</i>		<i>Lágrimas de un penitente. Salmo 7</i>	
<p>Cuando me vuelvo atrás a ver los años que han nevado la edad florida mía; cuando miro las redes, los engaños donde me vi algún día, más me alegre de verme fuera dellos que un tiempo me pesó de padecellos. Pasa veloz del mundo la figura, y la muerte los pasos apresura, <i>la vida fugitiva nunca para,</i> ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara. <i>A llanto nace el hombre y, entretanto,</i> <i>nace con él el llanto,</i> <i>y todas las miserias una a una;</i> <i>y, sin saberlo, empieza la jornada</i> <i>desde la primer cuna</i> <i>a la postrera cama rehusada;</i> <i>y las más veces, ¡oh terrible caso!,</i> <i>suele juntarlo todo un breve paso,</i> <i>y el necio que imagina que empezaba</i> <i>el camino le acaba.</i> <i>¡Dichoso el que, dispuesto ya a pasalle,</i> <i>le empieza a andar con miedo de acaballe!</i> Solo el necio mancebo que corona de flores la cabeza es el que solo empieza siempre a vivir de nuevo. <i>¡Dichoso aquel que vive de tal suerte</i> <i>que él sale a recibir su misma muerte!</i></p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p> <p>25</p>	<p>Cuando me vuelvo atrás a ver los años que han nevado la edad florida mía; cuando miro las redes, los engaños donde me vi algún día, más me alegre de verme fuera dellos que un tiempo me pesó de padecellos. Pasa veloz del mundo la figura, y la muerte los pasos apresura, <i>la vida nunca para,</i> ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara. <i>Nace el hombre sujeto a la fortuna</i> <i>y, en naciendo, comienza la jornada</i> <i>desde la tierna cuna</i> <i>a la tumba enlutada;</i> <i>y las más veces suele un breve paso</i> <i>distar a questo oriente de su ocaso.</i> Solo el necio mancebo que corona de flores la cabeza es el que solo empieza siempre a vivir de nuevo. <i>Pues, si la vida es tal, si es desta suerte,</i> <i>llamarle vida agravio es de la muerte.</i></p>	<p>5</p> <p>10</p> <p>15</p> <p>20</p>

Fuente: elaboración propia.

En *Heráclito*, destacan el tono penitencial y las *exclamaciones* patéticas, dispuestas de modo paralelístico y en pareado, como cierre idóneo del poema; y también la expresión más dilatada, la delectación en la suma de imágenes enfáticas para la trágica confusión del nacimiento y la muerte. El tono más sereno y reflexivo de *Lágrimas* acentúa la sentenciosidad moral, con imágenes más directas y contundentes para evocar la cuna y la sepultura.

Pero también los poemas de esta musa que han recibido mayor atención crítica plantean aún problemas de puntuación e interpretación. En el pasaje del *Poema heroico*, el verbo *ver* (*vio*) parece tener como sujeto «quien tuvo

hermosura», y como complemento directo «gran desventura», frente a la interpretación y la puntuación de Blecua²⁵.

Tabla 7. Divergencias interpretativas y de puntuación en el *Poema heroico*

<p>Urania <i>Poema heroico a Cristo resucitado</i></p> <p>[...] vio de su sangre, en púrpura vestido, de honrosos vituperios coronado, venir al Redentor esclarecido, que fue en la cruz, para vencer, clavado. Viole venir y, ciego y afligido, «¡Al arma!» –dijo– «¡Al arma!»; y, demudado de sí, viéndose, vio gran desventura quien, cuando quiso Dios, tuvo hermosura.</p>	<p>Blecua</p> <p>105</p>	<p>[...] vio de su sangre, en púrpura vestido, de honrosos vituperios coronado, venir al Redentor esclarecido, que fue en la cruz, para vencer, clavado. Viole venir y, ciego y afligido, «¡Al arma!» –dijo– «¡Al arma!»; y, demudado de sí (viéndose),vio, ¡gran desventura!, quien (cuando quiso Dios) tuvo hermosura.</p>	<p>105</p>
--	--------------------------	--	------------

Fuente: elaboración propia.

Blecua ofreció aparatos de variantes de gran utilidad para el investigador, así como información copiosa sobre las fuentes textuales disponibles, aunque no presentó su edición como crítica. Tomándola como referencia, cabe recordar su afirmación de que «la transmisión de la obra quevedesca es, sin ninguna duda, el [problema] más complicado que conoce nuestra historia literaria, sino la europea, desde el Renacimiento hasta hoy» (1969, XI). Sus palabras atañen en particular a las mutaciones experimentadas por los textos más difundidos, copiados con innovaciones y errores ajenos al autor. No aludían a poemas de circulación más restringida que, en cambio, presentan complejas variantes redaccionales, la mayoría de ellas atribuibles a su autor.

Como se ha podido comprobar, la presente edición crítica ha de tener en cuenta entonces que en este corpus hay testimonios que no cabe considerar corrompidos estrictamente; por el contrario, insertan concienzudas reescrituras y cambios de estilo cuya naturaleza desvela la mano del autor. Las fuentes textuales reflejan abundantes cambios de redacción atribuibles al escritor, sin que sea posible establecer con total seguridad la secuencia de las distintas

²⁵ Véase la propuesta de puntuación de Candelas y Molanes (2017, 33 y 88): «“al arma” –dijo– “al arma”; y, demudado / de sí viéndose, vio, ¡gran desventura!, / quien, cuando quiso Dios, tuvo hermosura». Sugieren para el fragmento la siguiente glosa: «parece dar a entender Quevedo que la presencia de Jesús en el infierno hace que el propio demonio se contemple a sí mismo tal y como era cuando era ángel de Dios: ‘viéndose demudado de sí, vio quien tuvo hermosura cuando Dios quiso’».

versiones²⁶. En tales casos –que afectan en particular a poemas integrados en dos conjuntos concretos (las silvas de *Caliope* y *Lágrimas de un penitente de Urania*) y poemas aislados de *Las tres musas*–, ha de determinarse el orden en el cual Quevedo reescribió los textos. La tarea es compleja, porque en ocasiones pudo retroceder a alguna redacción anterior, sin establecer nunca su versión definitiva. Criterios como la mayor extensión, la mayor complejidad conceptual o la elaboración estilística más depurada, aplicados en coherencia con el *usus scribendi* de Quevedo, pueden no ser suficientes para determinar con absoluta certidumbre la cronología de las versiones contenidas en las fuentes textuales²⁷.

En estas circunstancias entraña gran dificultad la decisión sobre la versión última, la más próxima a la voluntad final del escritor:

Las dificultades textuales nacen del hecho de que Quevedo no siempre pudo dejar en claro cuál era la versión final o cómo sería el texto ideal. En las silvas y los poemas morales, por ejemplo, se percibe con bastante nitidez el proceso de reelaboración, pero otras veces las variantes de autor se entremezclan con las de copistas e interpoladores en una verdadera maraña (Rey 2000, 313).

En tales supuestos no cabe reconstruir un texto ideal o remontarse a un arquetipo perdido: hay que decidir qué versión es la última, señalando las sucesivas fases del proceso creativo. En las obras con varias versiones no existe el «mejor testimonio», si todos o casi todos pueden remontarse al autor, salvo

²⁶ Las razones y los objetivos de tan frecuentes reescrituras fueron múltiples: «Quevedo retocó sus obras por muchos motivos: mejoría estilística, precisión temática, cambios de actitud, evolución ideológica, temor, presiones de los editores. La revisión pudo haber afectado a cualquier plano de la obra literaria, desde la lengua a la estructura y el contenido ideológico. A juzgar por los datos actualmente disponibles, hubo casos de reescritura en el verso y en la prosa, en las obras jocosas y en las graves, en las tempranas y en las tardías» (Rey 2000, 314). Crosby (1967, 15–27) subrayó la severa lima que Quevedo practicaba en sus escritos, aduciendo los ocho poemas autógrafos conservados en un ejemplar de un tratado de Flaminio Nobili, pero no es un caso único en su poesía ni exclusivo de ella.

²⁷ Ahondando en estas ideas, Rey (2000, 321) señaló: «Ante situaciones de *recensione aperta*, Pasquali sustituyó la ley de la mayoría por la *lectio difficilior*, la *diffracción*, el *iudicium* y el *usus scribendi*. Pero esos métodos pueden ser ineficaces ante algunas obras de Quevedo»; «No existe, pues, una fórmula para detectar las variantes de autor. La experiencia muestra que obras escritas en cualquier tiempo y lugar pueden ofrecer lecturas susceptibles de ser interpretadas, ya como variantes de autor, ya como variantes de transmisión» (2000, 323). Alude al intento de Pasquali (1929, 1962) de superar las limitaciones de los métodos de Lachmann y Paul Maas (1966).

que exista constancia de que este descartó los anteriores al último (Rey 2000, 333). En definitiva, «el concepto lachmanniano de edición crítica no sirve para las obras de Quevedo con revisiones de autor o versiones variantes», y ha de editarse por separado cada versión, sin proponer un *stemma* que mezcle revisiones de autor y errores de un arquetipo corrompido (Rey 2000, 337). En coherencia con la propuesta de Brambilla Ageno, es necesario elaborar un «aparato diacrónico» separado del aparato convencional, donde constan los errores evidentes o las interpolaciones de copistas²⁸. En suma, algunos poemas de *Las tres musas* demandan la aplicación de una metodología más próxima a Pasquali (1962) que a Lachmann y Bédier: la crítica textual lachmanniana debe dejar paso a la llamada «filología de autor» o «variantística». Tales son los principios que guían el presente proyecto de edición crítica para este tipo de poemas. La metodología que se empleará se basará en la aplicada por Rey (2000) para las obras con variantes de autor, coherente con la ensayada en las *Obras completas en prosa de Quevedo* durante dos décadas.

Por último, hay que referirse a la tarea anotadora e interpretativa de los poemas:

3. *Anotación filológica*. En lo que concierne a la anotación filológica sistemática de los poemas, está casi todo por hacer, y este proyecto pretende también cubrir esta necesidad. Solo ciertos poemas de la musa *Urania* se han beneficiado de la rica exégesis de Moreno, en varias aportaciones, y Vallejo (2017). En el caso de *Caliope*, acabamos de realizar la edición crítica y anotada de las silvas, ya citada. A ello se suman diversos estudios sobre estilo y fuentes que aportan datos valiosos para las notas, pero raras veces se han centrado en *Las tres musas*²⁹.

A diferencia de la ecdótica, la anotación filológica no dispone de una metodología precisa, pero la forma de abordarla debe adaptarse a las nuevas circunstancias. Las notas interpretativas centradas solo en datos eruditos re-

²⁸ Rey (1994 y 2000, 309-310) cita aportaciones centrales al respecto: Caretti (1955, 9) y Roncaglia (1975, 44-61).

²⁹ Menciono, por ejemplo, varios estudios de Candelas: sobre toda su poesía (2007), las silvas (1997), los sonetos pastoriles (2003) y la poesía religiosa (2006). Sobre esta última o algunos poemas, véanse también Castanien (1959), Davis (1975), Smith (1986), Galván (2004) y Moreno (2008, 2017); el último ofrece también una rica anotación sobre las silvas y los sonetos morales (2004, 2014, 2017). Pérez-Abadín (2007) estudió y editó la *Farmacutria*. Sáez (2018 y 2021) analizó la presencia de la estatua de Nabuco en Quevedo y la silva dedicada a la quinta del conde de Casarrubios. Acerca de la poesía religiosa en el Siglo de Oro, en particular la bíblica, Núñez Rivera (2005, 2006, 2010). Para las fuentes clásicas de la poesía de Quevedo, en concreto las silvas, Ramajo (2001, 2021).

sultan en cierta medida insuficientes y desfasadas, debido a que hoy existe un fácil acceso a información bibliográfica de todo tipo. Hace unas décadas parecía bastar la información enciclopédica sobre algún clásico latino, por ejemplo, pero la abundancia de notas a los textos de los clásicos españoles del siglo xvii no siempre implicaba la plena elucidación del texto. En consecuencia, hoy la anotación filológica debe centrarse más en resolver dificultades sintácticas, alusiones ocultas o juegos de palabras, antes obviados, debido a la necesidad de señalar con precisión citas o lugares paralelos. Ha de estar más dirigida a desentrañar las referencias ocultas y las dificultades de la expresión de un autor, exigencia aun más pertinente en la época del conceptismo, cuando los autores dibujan originales asociaciones entre realidades alejadas entre sí. Y la lengua poética de Quevedo es la más compleja de la literatura española, razón por la cual los esfuerzos en este sentido deben redoblar.

Existen poemas que han planteado alguna divergencia interpretativa, con impacto en el sentido global del poema, necesitados de un nuevo análisis. Así sucede con la silva «Aquí la vez postrera», para la que Tobar (2012) propone una lectura figurada del *locus amoenus* en el que se sitúa el locutor lírico: Glauco, según una interpretación que no comparto, encontraría a una vieja solitaria y decrepita.

Silva

Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó

Aquí la vez postrera

[...]

y los troncos que un tiempo llamé míos,

de sus tiernas niñeces olvidados,

15

huyendo de mirarse en estos ríos

que los figuran viejos,

en el agua aborrecen los espejos.

No siempre será posible ofrecer una explicación plausible, pero sí, al menos, expresar las dudas: advirtiendo a lectores y críticos sobre la dificultad no resuelta, se favorecen futuras aproximaciones que tal vez arrojen nueva luz acerca del pasaje.

Referencias bibliográficas

- Alonso Veloso, María José. 2006. «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la Musa V, Terpsícore». *Bulletin of Spanish Studies* 83, n.º 3: 329-359.
- Alonso Veloso, María José. 2008. «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “musa décima”». *La Perinola* 12: 269-334.
- Alonso Veloso, María José. 2010. «Francisco de Quevedo: poesía». En *Diccionario filológico de Literatura española: siglos XVI y XVII*, dir. por Pablo Jauralde Pou, 136-173. Madrid: Castalia.
- Alonso Veloso, María José. 2012. «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría». *Revista de literatura* 74, n.º 147: 93-138.
- Alonso Veloso, María José. 2013. «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos». *Bulletin of Spanish Studies* 90, n.º 8: 1233-1267.
- Alonso Veloso, María José. 2021. «Dos silvas elegíacas de Quevedo: los lamentos por la tórtola y la mariposa». En *Las silvas de Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, número especial: monográfico, *Caliope* 26, n.º 2: 275-299.
- Alonso Veloso, María José. 2022. «La silva en el *Heráclito cristiano* de Quevedo». En *Quevedo en su contexto poético: la silva*, coord. por María José Alonso Veloso, 95-119. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Alonso Veloso, María José y Manuel Ángel Candelas Colodrón. 2007. «Los poemas de Quevedo incluidos en la primera parte de *Flores de Poetas ilustres* (1605), de Pedro de Espinosa». *Caliope* 13, n.º 2: 63-80.
- Arellano, Ignacio, ed. 2020. *Francisco de Quevedo: El Parnaso español*. 2 vols. Madrid: RAE.
- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero, eds. 2001. *La musa Clío del «Parnaso español», de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- Astrana Marín, Luis, ed. 1932. *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*. Madrid: Aguilar.
- Blecua, José Manuel, ed. 1963. *Francisco de Quevedo, Poesía original*. Barcelona: Planeta.
- Blecua, José Manuel, ed. 1969-1981. *Francisco de Quevedo, Obra poética*. 4 vols. Madrid: Castalia.
- Brambilla Ageno, Franca. 1975. *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Editrice Antenore.

- Cacho Casal, Rodrigo. 2001. «González de Salas, editor de Quevedo». *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 43, n.º 2: 245-300.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2006. «'L nimico empio de l'umana natura: Quevedo, Ariosto y la artillería». *La Perinola* 10: 33-45.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1997. *Las silvas de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2003. «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo». En *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. por Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, 287-304. Vigo: Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2006. «La poesía religiosa de Quevedo: los sonetos sacros». *Bulletin of Spanish Studies* 83, n.º 5: 637-667.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2007. *La poesía de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, ed. 2021. *José Delitala, Cima del monte Parnaso español*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Caretti, Lanfranco. 1955. *Filologia e critica. Studi di letteratura italiana*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi.
- Carreira, Antonio. 1989. «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos». En *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. por Adolfo Sotelo Vázquez y María Cristina Carbonell, 1, 121-135. Barcelona: PPU.
- Carreira, Antonio. 1990. «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea». *Voz y letra* 1, n.º 2: 15-142.
- Castanien, Donald G. 1959. «Quevedo's A Cristo Resucitado». *Symposium* 13, n.º 1: 96-101.
- Crosby, James O. 1966a. «A New Edition of Quevedo's Poetry». *Hispanic Review* 34: 328-337.
- Crosby, James O. 1966b. «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete». En *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, 1, 111-123. Madrid: Castalia.
- Crosby, James O. 1967. *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia.
- Crosby, James O. 1973. «Has Quevedo's Poetry Been Edited?». *Hispanic Review* 41: 627-638.
- Crosby, James O., ed. 1981. *Francisco de Quevedo, Poesía varia*. Madrid: Cátedra.
- Crosby, James O. y Lía Schwartz. 1986. «La silva “El sueño” de Quevedo: génesis y revisiones». *Bulletin of Hispanic Studies* 63, n.º 2: 111-126.

- Davis, Elizabeth Brooks. 1975. *The Religious poetry of Francisco de Quevedo*. Yale: UMI Dissertation Services.
- Espinosa, Pedro de. 2005. *Flores de poetas ilustres*. Editado por Belén Molina Huete. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Ettinghausen, Henry. 1972. «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo». *Boletín de la Real Academia Española* 52: 211-279.
- Fernández-Guerra, Aureliano y Marcelino Menéndez Pelayo, eds. 1903-1907. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Fucilla, Joseph G. 1930. «Some Imitation of Quevedo and Some Poems Wrongly Attributed to Him». *Romanic Review* 21: 228-235.
- Fucilla, Joseph G. 1957. «Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo». *Quaderni Ibero-americani* 21: 364-365.
- Furr, Eric M. 1986. «*Heráclito cristiano*»: *Quevedo's meditative cycle*. Ann Arbor, Michigan: University of Kentucky.
- Furr, Eric M. 1993. «Textual Problems in Quevedo Studies: the Case of *Heráclito Cristiano*». *Romance Quarterly* 40: 56-59.
- Galván Moreno, Luis. 2004. *El «Poema heroico de Cristo resucitado», de Francisco de Quevedo. Análisis e interpretación*. Pamplona: EUNSA.
- García Aguilar, Ignacio. 2009. *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- García Aguilar, Ignacio. 2013. «Modelos editoriales para el *Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia». En *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, 147-182. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Janer, Florencio, ed. 1877. *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*. Madrid: Rivadeneyra.
- Jauralde Pou, Pablo. 1982. «La transmisión de la obra de Quevedo». En *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. por Víctor García de la Concha, 163-172. Salamanca: Universidad de Salamanca-Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Jauralde Pou, Pablo. 1986a. «Manuscritos quevedianos en la British Library». En *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, 387-396. Kassel: Reichenberger.
- Jauralde Pou, Pablo. 1986b. «Nuevos textos manuscritos de la poesía de Quevedo». *Boletín de la Real Academia Española* 66: 63-73.
- Jauralde Pou, Pablo. 1987a. «Las ediciones póstumas de Quevedo». En *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, ed. por Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, 211-231. Pamplona: EUNSA.

- Jauralde Pou, Pablo. 1987b. «“Miré los muros de la patria mía” y el *Heráclito Cristiano*». *Edad de Oro* 6: 165-188.
- Jauralde Pou, Pablo. 1998. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. 2002. *Francisco de Quevedo, Antología poética*. Madrid: Austral.
- López Bueno, Begoña. 2001. «Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus». *Criticón* 83: 147-164.
- López Rueda, José. 2003. *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Maas, Paul. 1966. *Critica del testo*. Traducido por Nello Martinelli. Firenze: Felice Le Monnier.
- Molina Huete, Belén. 2003. *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*. Málaga: Fundación José Manuel Lara.
- Molina Huete, Belén. 2005. Introducción a *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, XI-LXXVII. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Moll, Jaime. 2002. «El proceso de formación de las “obras completas” de Quevedo». En *Quevedo y la crítica a finales del siglo xx (1975-2000)*, ed. por Victoriano Roncero López y José Enrique Duarte, I, 365-376. Pamplona: EUNSA.
- Moreno Castillo, Enrique. 2001. «Anotaciones a la silva “Al inventor de la pieza de artillería” de Francisco de Quevedo». *La Perinola* 5: 165-184.
- Moreno Castillo, Enrique. 2004. «Anotaciones a la silva “Roma antigua y moderna” de Francisco de Quevedo». *La Perinola* 8: 501-543.
- Moreno Castillo, Enrique. 2008. *Anotaciones al «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moreno Castillo, Enrique, ed. 2012. *Francisco de Quevedo, Poemas metafísicos y Heráclito Cristiano*. Pamplona: EUNSA.
- Moreno Castillo, Enrique, ed. 2014. *Francisco de Quevedo, Sonetos morales*. Pamplona: EUNSA.
- Moreno Castillo, Enrique, ed. 2017. *Francisco de Quevedo, Silvas morales y sonetos religiosos*. Pamplona: EUNSA.
- Núñez Rivera, Valentín. 2005. «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon». En *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. por Begoña López Bueno, 307-340. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Núñez Rivera, Valentín. 2006. «Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos (En torno al *Cantar de los Cantares*)». *La Perinola* 10: 225-243.
- Núñez Rivera, Valentín. 2008. «1582 (Poesía, imprenta y canon)». En *El canon poético en el siglo xvi*, coord. por Begoña López Bueno, 141-176. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Núñez Rivera, Valentín. 2010. *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro. Estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*. Navarra: Iberoamericana.
- Pasquali, Giorgio. 1962. *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Felice le Monnier.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. 1999. Introducción a *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, de Francisco de Quevedo, VII-XL. Edición facsimil. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF.
- Pérez Abadín, Soledad. 2007. *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pérez Abadín, Soledad. 2017. «Quevedo en el repertorio luso-castellano: los sonetos». *Criticón* 131: 109-131.
- Pérez Cuenca, Isabel. 1995. «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones». En *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. por Santiago Fernández Mosquera, 119-131. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Cuenca, Isabel. 1997. *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Pérez Cuenca, Isabel. 2000. «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo». *La Perinola* 4: 267-283.
- Pérez Cuenca, Isabel. 2013. «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos». *Criticón* 119: 67-83.
- Plata Parga, Fernando. 1997. *Ocho poemas satíricos de Quevedo*. Pamplona: EUNSA.
- Plata Parga, Fernando. 2000. «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108». *La Perinola* 4: 285-307.
- Plata Parga, Fernando. 2021. «Sobre el poema *Católica, sacra, real Majestad*: el problema de la autoría y recensión de testimonios». *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 9, n.º 2: 88-108.
- Quevedo, Francisco de. 1648. *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, salen ahora de la librería de don Josef Antonio González de Salas*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Quevedo, Francisco de. 1670. *Las tres musas últimas castellanas*. Editado por Pedro Aldrete y Villegas. Madrid: Imprenta del Reino.
- Quevedo, Francisco de. 1877. *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*. Editado por Florencio Janer. Madrid: Rivadeneyra.
- Quevedo, Francisco de. 1903-1907. *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas. Tomo segundo y primero de las poesías Poesías*. Editado por Aureliano Fernández-Guerra y Marcelino Menéndez Pelayo. Sevilla: Bustos Tavera.

- Quevedo, Francisco de. 1932. *Obras completas. Obras en verso*. Editado por Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar.
- Quevedo, Francisco de. 1946. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Editado por Luis Astrana Marín. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Quevedo, Francisco de. 1958. *Obras completas. Obras en verso*. Editado por Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar.
- Quevedo, Francisco de. 1969-1981. *Obra poética*. Editado por José Manuel Blecuá. 4 vols. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 1999. *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquiades Prieto Santiago. Edición facsímil. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF.
- Quevedo, Francisco de. 1999. *Poesía moral (Polimnia)*. Editado por Alfonso Rey. Madrid: Támesis.
- Quevedo, Francisco de. 2001. *La Musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*. Editado por Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2003-2020. *Obras completas en prosa*. Dirigido por Alfonso Rey. Coordinado por María José Alonso Veloso. 8 vols. Madrid-Barcelona: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2011. *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*. Editado por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2013. *Poesía amorosa: «Canta sola a Lisi» (Erato, sección segunda)*. Editado por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2017. *«Melpómene», musa tercera de «El Parnaso español»*. Editado por Jacobo Llamas Martínez. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2017. *Poema heroico a Cristo resucitado*. Editado por Manuel Ángel Candelas Colodrón y Mónica Molanes Rial. Madrid: Clásicos Hispánicos.
- Quevedo, Francisco de. 2021. *Poesía completa*. Editado por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. Barcelona: Castalia.
- Ramajo Caño, Antonio. 2001. «La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *propempticón* en la lírica áurea». *Boletín de la Real Academia Española* 81: 507-528.
- Ramajo Caño, Antonio. 2021. «Ecos clásicos en las silvas de Quevedo». En *Las silvas de Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, número especial: monográfico, *Caliope* 26, n.º 2: 300-336.
- Rey, Alfonso. 1994. «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo». *Edad de Oro* 13: 131-140.
- Rey, Alfonso, ed. 1999. *Francisco de Quevedo, Poesía moral (Polimnia)*. Madrid: Támesis.

- Rey, Alfonso. 2000. «Las variantes de autor en la obra de Quevedo». *La Perinola* 4: 309-344.
- Rey, Alfonso. 2004. «El soneto de Quevedo “Oh, fallezcan los blancos, los postreros” y su edición por González de Salas». *Boletín de la Real Academia Española* 84: 331-356.
- Rey, Alfonso. 2006. «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario». *Modern Language Notes* 121: 257-277.
- Rey, Alfonso. 2007. «El soneto de Quevedo “Qué perezosos pies, qué entretenidos” en dos contextos diferentes: *Juguetes de la niñez* (1631) y *El Parnaso español* (1648)». *Romanische Forschungen* 119: 346-354.
- Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2011. *Poesía amorosa de Quevedo (Erato, sección primera)*. Pamplona: EUNSA.
- Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2013. *Poesía amorosa de Quevedo. «Canta sola a Lisi» (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA.
- Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2021. *Poesía completa de Quevedo*. Barcelona: Castalia.
- Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2024, en prensa. *Francisco de Quevedo, Silvas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rocha de Sigler, María del Carmen. 1994. *Francisco de Quevedo, Cinco silvas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Roig Miranda, Marie. 1988. «Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas. Una nueva versión del poema “A Cristo resucitado” de Quevedo en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa». *Rilce* 4, n.º 1: 87-119.
- Roncaglia, Aurelio. 1975. *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni.
- Sáez, Adrián J. 2018. «“Monarquías y tiranías”: la estatua de Nabuco en Quevedo». *Studia Aurea* 12: pp. 217-232.
- Sáez, Adrián J. 2021. «Un jardín político: la silva “A una quinta del conde de Casarrubios” de Quevedo». *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas* 9: 97-114.
- Sepúlveda, Jesús. 2004. «A vueltas con González de Salas». En *Memoria de la palabra*, ed. por María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, 1653-1668. Madrid: Iberoamericana.
- Sepúlveda, Jesús. 2007. «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo». *Calíope* 13, n.º 1: 115-146.
- Smith, Paul Julian. 1986. «Rhetoric and Reference in Quevedo’s “Poema heroico a Cristo resucitado”». *Bulletin of Hispanic Studies* 63, n.º 4: 313-326.
- Tobar Quintanar, María José. 2012. «Notas a la silva “Aquí la vez postrera” de Quevedo». *Analecta Malacitana Electrónica* 33: 45-75.

- Tobar Quintanar, María José. 2013. «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo». *La Perinola* 17: 335-356.
- Vallejo González, María. 2017. «La poesía religiosa de Quevedo: Edición crítica y anotada de Urania». Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Varela Gestoso, Mónica Inés. 1995. «Heráclito cristiano y Lágrimas de un penitente: el problema textual». *Rilce* 11, n.º 2: 293-315.
- Vélez-Sáinz, Julio. 2007. «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio». *Calíope* 13, n.º 1: 147-171.

Formas y usos de la fama en la poesía de Quevedo¹

Alejandro García-Reidy

Universidad de Salamanca, IEMYRhd

Leve es la parte de la vida
que como dioses rescatan los poetas
(Luis Cernuda, «A un poeta muerto»).

En este estudio pretendo abordar algunas de las claves que subyacen al uso del concepto de la fama en la poesía de Quevedo atendiendo a las maneras en las que se configura en cuanto tópico asumido desde la tradición precedente –su morfología– y el uso que el escritor madrileño hace en sus versos, así como a la función misma que pueden adquirir sus poemas en la generación de fama –su pragmática–. El concepto de fama es, además, poliédrico, por lo que en estas páginas lo abordaré desde las dos grandes caras que genera una mirada a su vertiente temporal: la idea del renombre coetáneo –es decir, el nombre de un individuo es conocido por sus contemporáneos– y la idea de la memoria sempiterna –en la que el nombre perdura más allá de la muerte del individuo–. Este acercamiento, necesariamente parcial por la riqueza de la obra poética del madrileño y sus múltiples pliegues², pretende contribuir a una mejor comprensión de la estimulante relación que existe entre Quevedo y la fama, como ya ha mostrado algún otro trabajo desde laderas alledañas (Candelas Colodrón 2017).

¹ Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda recibida del proyecto con referencia PID2022-136431NB-C61 financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, EU.

² Para la revisión de la obra poética de Quevedo –con los consabidos problemas textuales y de atribución que presenta– he partido de la edición de José Manuel Blecua (Quevedo 1969-1981) y, como primer punto de apoyo, la ayuda de los índices preparados por Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana (1993). Como es convención, al citar los poemas por la edición de Blecua indico el número que les asignó.

La morfología de la fama

La genealogía occidental de la idea de fama hunde sus raíces en la tradición clásica (Braudy 1986; Hardie 2012), uno de cuyos hitos es su concreción alegórica con la descripción que de ella hizo Virgilio en su *Eneida* (4.180-183): «Veloz de pies, de raudas alas, horrendo monstruo, enorme, cela bajo las plumas de su pecho, maravilla decirlo, igual número de ojos siempre alerta, tantas sus lenguas son, tantas como sus bocas vocingleras y sus orejas erizadas» (Virgilio 1992, 245). Esta imagen monstruosa, construida en relación con la idea del rumor y la envidia –la mala fama– que se extiende con rapidez por todas partes (Hardie 2009), se fue estilizando con los siglos hasta convertirse en una figura más elegante y angelical, identificada sobre todo por la trompeta con la que extendía el renombre de los individuos célebres *urbi et orbe* (Figura 1), y en la que ganó peso la idea de *gloria* o fama póstuma.



Figura 1. Vicente Carducho, «Ars magna naturae renovat omnia». Fuente: *Diálogos de la pintura* (Madrid, Francisco Martínez, 1634), fol. 83 (BNE R/1329).

Como estudió María Luisa Lida de Malkiel (2006) para el caso castellano, la idea de fama póstuma se utilizó en la Edad Media como un mérito reservado para las élites, especialmente para guerreros y santos, que inmortalizaba sus nombres en la vida terrenal con posterioridad a las acciones que les había hecho merecedores de este reconocimiento. Esta imagen y concepción elitista es la que podemos llamar fama tradicional (en el sentido de modelo con gran continuidad intertextual a través de siglos, entre la Baja Edad Media y a lo largo de la Alta Edad Moderna), y que es la que heredó y utilizó Quevedo en diferentes lugares de su producción poética. De ahí que, en su morfología, la fama sea principalmente para el escritor madrileño un concepto ligado a la posteridad, a la memoria, a la inmortalidad secular que granjean hechos extraordinarios llevados a cabo por individuos insignes, es decir, miembros del estamento dirigente. Esto se concreta principalmente a través de alusiones a la Fama basada en su concepción alegórica. Esta morfología es recurrente en una miríada de textos y referencias culturales de la Alta Edad Moderna, entre los que se inserta con naturalidad la poesía de Quevedo³.

Así, no sorprende encontrar usos de esta idea de la fama en varias de las composiciones panegíricas funerales incluidas en la *musa Melpómene* de *El Parnaso español*, articulada en torno a la idea de reunir «fúnebres alabanzas de personas insignes» (Quevedo 2017, 115), como reza parte del paratexto incluido por González de Salas al frente de este bloque de poemas. Como señala Jacobo Llamas Martínez (2016, 50-51; 2017, 38), la idea de fama póstuma es uno de los tópicos frecuentes en este género poético, que Quevedo acogió en varios de sus poemas. Encontramos alusiones explícitas a la alegoría tradicional de la Fama, sobre todo a su condición de pregonera. Por ejemplo, el soneto a la muerte de Rodrigo Calderón incluye una referencia al clarín de la Fama: «Del metal ronco fabricó clarines / Fama, entre los pregones disfrazada» (Quevedo 1969-1981, n.º 252, vv. 5-6). De manera similar, el soneto a

³ Aparte está el uso del adjetivo «famoso» o equivalente con un sentido mucho más general de 'conocido', que puede encontrarse en poemas quevedianos de temática diversa, como religiosos (por ejemplo, en el «Poema heroico a Cristo Resucitado», donde el personaje de Dimas refiere que «Yo solo supe ser ladrón famoso», Quevedo 1969-1981, n.º 192, v. 707) o satíricos (por ejemplo, en una de las jácaras quevedianas se menciona al personaje de «Martín Muñoz, / sombrerero de la fama», Quevedo 1969-1981, n.º 863, vv. 5-6). Dada la diversidad en la procedencia de los poemas que citaré a lo largo de las páginas siguientes, he optado por tomar todas las referencias de la ya mencionada edición de José Manuel Bleuca (Quevedo 1969-1981), indicando el número que Bleuca asignó al poema y cotejando los textos con ediciones críticas más recientes –cuando estas existen– para comprobar que no hay errores. Retoco la puntuación y el uso de mayúsculas en algunos de los versos citados.

Federico Espínola incluye una antropomorfización de Fama ligada a su capacidad sonora al describir los restos del militar como «despojos respetados [...] de los hados, / que obligan a la Fama que los cante» (Quevedo 1969-1981, n.º 245, vv. 6-8). En el epitafio a un héroe clásico de la talla de Aquiles no puede faltar una referencia a la fama de este guerrero, cuya inmortalidad se caracteriza aquí por ser omnipresente –la única a la altura del protagonista de la *Iliada*–, y que remata el soneto en su verso final: «Sus hazañas cantó el divino Homero; / si le lloras, de invidia vierte el llanto, / pues la fama en el orbe es su letrero» (Quevedo 1969-1981, n.º 276, vv. 12-14)⁴.

Esta imagen de la fama también la emplea Quevedo en un ejemplo *a contrario*, como encontramos en algunos de los sonetos que dedicó a la muerte de Enrique IV de Francia. Su condición de enemigo de España hace más compleja la construcción de su fama en la voz funeraria de Quevedo, pues esta enemistad política problematiza el renombre que adquiere un monarca simplemente por su linaje, ejemplo perfecto de lo que Chris Rojek ha denominado una fama adscrita o heredada⁵. De ahí que, en uno de los sonetos sobre este tema incluidos en *El Parnaso español*, Quevedo emplee un juego de palabras al referir cómo Enrique IV obtuvo su renombre por la sangre. Es decir, por su linaje, por la sangre española derramada en sus conflictos con la corona hispánica y por su asesinato a manos de François Ravailac por motivos religiosos: «Su herencia conquistó por merecerla: / nació rey por la sangre que tenía; / por la que derramó fue rey famoso» (Quevedo 1969-1981, n.º 257, vv. 9-11). Si es de Quevedo otro soneto a la muerte del rey francés que también circuló atribuido a Góngora, encontramos en él una negación de

⁴ Cito por la versión impresa en el *Parnaso*, que es la que Blecua identifica como versión B en su edición, pues edita como versión principal la que figura en un manuscrito de la Biblioteca Colombina. En ella figura muy cambiado el terceto final, en el que ha desaparecido la mención explícita a la fama: «Dióle la eternidad el doctor Homero. / No le llores de invidia; vierte llano / de lástima de un hado tan severo» (Quevedo 1969-1981, n.º 276, vv. 12-14).

⁵ «[ascribed celebrity] concerns lineage: status typically follows from bloodline [...] Individuals may add to or subtract from their ascribed status by virtue of their voluntary actions, but the foundation of their ascribed celebrity is predetermined» (Rojek 2001, 17). El caso de Enrique IV ilustra perfectamente esta dinámica de modalización de la fama heredada por el linaje a partir de las acciones del individuo y, sobre todo, el punto de vista de quien las juzga. En el soneto «Respuesta de Nerón a Séneca, no admitiendo lo que le volvía», el yo lírico adopta la voz del emperador romano y acusa al filósofo de querer utilizar la fama de Nerón para su propio beneficio: «Quieres, a costa de la fama mía, / que alaben tu modestia y tu templanza, / y que acusen mi avara hidropesía» (Quevedo 1969-1981, n.º 44, vv. 9-11). De nuevo, el poder trae consigo implícitamente una notoriedad de la que carece un filósofo.

la inmortalidad terrena –la gloria póstuma– que debería conceder la Fama al monarca francés por sus acciones belicosas contra otros reinos católicos: «En tierra sí, no en fama, consumida, / yaces, oh vida, cuando más temblada, / de la púrpura al mármol derribada» (Quevedo 1969-1981, n.º 275, vv. 1-3).

Esta fama de raigambre tradicional es terrenal y el Quevedo devoto y estoico contrapone esta imagen con el ansia cristiana de lo que considera la auténtica inmortalidad eterna, la metafísica, como vemos en su silva «A Roma antigua y moderna». Este poema se construye a partir del motivo de la contraposición entre la Roma pagana y la Roma cristiana (Moreno Castillo 2004) y Quevedo no deja de incluir una mención a la Fama al aludir a los antiguos emperadores romanos, de los que ya solo queda la memoria de urnas y estatuas:

¡Oh coronas, oh cetros imperiales,
que fuistes, en monarcas diferentes,
breve lisonja de soberbias frentes,
y rica adulación en los metales!,
¿dónde dejasteis ir los que os creyeron?
¿Cómo en tan breves urnas se escondieron?
¿De sus cuerpos sabrá decir la Fama
dónde se fue lo que sobró a la llama?
El fuego examinó sus monarquías,
y yacen, poco peso, en urnas frías,
y visten (¡ved la edad cuánto ha podido!)
sus huesos polvo, y su memoria, olvido (Quevedo 1969-1981, n.º 137, vv. 111-122).

Se pregunta el yo lírico si esta Fama es capaz de contar qué sucedió con las cenizas de estos líderes, «lo que sobró a la llama» (Moreno Castillo 2004, 531). Subyace en estos versos la idea de que la fama es terrenal y, además, limitada incluso dentro del mundo material, por lo que será a todas luces incapaz de decir lo que sucede con el alma, dado que incluso los restos de estos grandes hombres de la Roma pagana están condenados al olvido de la memoria. Engarza este fragmento con tópicos como la vanidad de lo mundano o el *ubi sunt?*, a los que Quevedo recurre a lo largo de su producción funeral (Llamas Martínez 2016, 78-79). Esta misma idea, contrapunto de la perdurabilidad de la fama sempiterna, la emplea Quevedo en un par de sonetos donde el tiempo, el implacable paso de la hora, se presenta como capaz

de borrar la memoria generada por la fama (Cossío 1945, 422). Véanse, por ejemplo, los siguientes versos del soneto metafísico «Falleció César, fortunado y fuerte»: «la hora, con oculto movimiento, / aun calla el grito que la fama vierte» (Quevedo 1969-1981, n.º 10, vv. 7-8). En el Salmo XII del *Heráclito cristiano*, las ruinas de Cartago son ejemplo de un desengaño tal que ya apenas queda un recuerdo en la humanidad de la insigne existencia de un antaño reino fuerte:

Y ya de tantas vanas confianzas
apenas se defiende la memoria
de las oscuras manos del olvido.
¡Qué burladas están las esperanzas
que así se prometieron tanta gloria!
¡Cómo se ha reducido
toda su fama a un eco! (Quevedo 1969-1981, n.º 24, vv. 13-19).

El juego de contrastes se sostiene a partir de la imagen alegórica de la Fama y la importancia que en ella tiene su capacidad de anunciar y difundir amplio renombre con su voz y el apoyo de su clarín.

La idea tradicional de la fama no se circunscribe exclusivamente al ámbito elegíaco, metafísico o encomiástico, pues Quevedo la utiliza también como referencia en algunos sonetos amorosos. En concreto, aprovecha dos conceptos constitutivos de la idea de la fama: el del tiempo sempiterno y el del renombre público. Lo vemos en el soneto «A Aminta, que para enseñar el color de su cabello llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello»:

Enriquecerse quiso, no vengarse,
la llama que encendió vuestro cabello;
que de no codiciarle, y poder vello,
ni el tesoro del sol podrá librarse.
Codicia fue, que puede mal culparse,
robarle quien no pudo merecello;
milagro fue pasar por vuestro cuello
y en tanta nieve no temer helarse.
O quiso introducir en sol su llama,
y aprender a ser día, a ser aurora,
en las ondosas minas que derrama,
o la hazaña de Eróstrato traidora

repite, y busca por delitos fama,
quemando al sol el templo que él adora (Quevedo 1969-1981, n.º 313).

Quevedo parte de tópicos como el fuego como símbolo de la pasión amorosa o el carácter desdeñoso de la dama, y despliega una serie de imágenes relacionadas con el color rubio del cabello de la dama, principalmente asociadas a su metaforización áurea (que vemos en términos como «enriquecerse», «codiciarle», «tesoro del sol», «codicia», «robarle»). Por extensión, y a partir de la idea del nacimiento solar del oro, emplea la idea del astro rey y su calidad tanto celestial como terrenal, como vemos desarrollado en el primer terceto a través de ecos neoplatónicos. Es en el segundo terceto donde Quevedo recurre a la idea de fama para rematar su soneto, pues da pie a mencionar la imagen del fuego del incendio del templo de Artemisa por Eróstrato y su ansia de renombre. Se proyecta como explicación de la vela que quemó un rizo de la dama celebrada en el soneto a la vez que apunta a la ruptura del tópico amoroso del amante silencioso (Walters 1985, 266-267). La imagen del templo adquiere además un sentido doble en el verso final, aludiendo tanto al espacio dedicado a la diosa griega como a la metáfora religiosa de la dama como templo sagrado para el amante, el yo lírico que emerge en esa mención a «el templo que él adora» con la que se cierra el soneto. La fama contribuye así a generar imágenes que adquieren funcionalidad poética en el contexto de los tópicos amorosos que despliega Quevedo a lo largo del soneto.

Si este soneto funciona como elogio femenino, también en su reflejo invertido –el vituperio– podemos encontrar un ejemplo donde Quevedo aprovecha la imagen de la fama. Es el soneto titulado «Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea todo hielo». Como vemos por su epígrafe, el poema se construye a partir de la antítesis y del tópico de la dama desdeñosa, contraste que se articula a partir de la pareja fuego/hielo. El soneto presenta las quejas de un yo lírico dirigidas contra la frialdad de la dama, que contrasta con la fogosa pasión del amante. La antítesis se resuelve paradójicamente en el segundo terceto del soneto, donde el fuego y el hielo se reúnen en un único objeto, el vidrio, que aúna ambas cualidades por ser frío al tacto por su origen silíceo, pero creado en el fuego de la fragua: «Si lo frágil perdonas a la fama, / eres al vidrio parecida, Flora, / que siendo hielo, es hijo de la llama» (Quevedo 1969-1981, n.º 328, vv. 12-14)⁶. Esta alusión permite al poeta incorporar

⁶ La rima llama/fama se repite también en el soneto «Ejemplos de otras llamas que parecen posibles, comparadas a las tuyas», en cuyo primer terceto se menciona secundariamente a la fama al mencionar la leyenda de la prueba de valor de Mucio Escévola: «Y

la referencia a la fama. En eco con el resto del soneto, se incorpora como una referencia *a contrario*, pues el yo lírico se excusa por mencionar un objeto, el cristal, que está vinculado en el lenguaje poético de la época a la idea de fragilidad, mientras que la fama u opinión de Flora, aquí entendida como su honor público, no es para nada frágil, pues, como señalan Jiménez Calvente y Gómez Moreno (2002, 147), «de acuerdo con los tópicos líricos al uso, su belleza y sus muchos méritos habrían de darle fama inmarcesible».

El empleo del tópico de la fama también se asocia en la lírica amorosa con la idea de rumor y conocimiento público, como ya he apuntado en el soneto amoroso a Aminta. Así lo encontramos en el soneto amoroso «Quejarse en las penas de amor debe ser permitido y no profana el secreto», que se basa en la idea afianzada por el código del amor cortés de que el amante debe amar en secreto y guardar para sí el nombre de su amada. El yo lírico del soneto se rebela inicialmente contra esta imposición de silencio a través de una metáfora ígnea que asocia al yo lírico enamorado con el crepitar de árboles ardiendo, rebelándose contra la idea del silencio, de ser «muda ceniza» (Quevedo 1969-1981, n.º 322, v. 6). Esta correspondencia de amor y la manifestación exultante de la pasión en un sujeto lírico que es aquí «vociferous» (Smith 1987, 168) se concreta en el último terceto con «la predilecta imagen hiperbólica del volcán» (Cappelli 2006, 64): «Del volcán que en mis venas se derrama / diga su ardor el llanto que fulmino, / mas no le sepa de mi voz la Fama» (Quevedo 1969-1981, n.º 322, vv. 12-14). En línea con la propensión quevediana a la tensión de los contrarios, el incendio amoroso obliga al yo lírico a manifestar su pasión mediante las lágrimas que derrama, a la vez que mantiene el recato cortés a través del silencio de la palabra, pues la Fama no sabrá de su boca quién es la dama amada. Subyace aquí, además, una cierta paradoja, pues la Fama alegórica se caracteriza precisamente por la voz⁷, por difundir con ella las noticias, pero aquí se niega la palabra al yo lírico (aunque su pasión se exprese a través de las lágrimas).

porque un brazo solo dio a la llama / Scévola, su valor y valentía / ocupa los autores y la fama» (Quevedo 1969-1981, n.º 450, vv. 9-11).

⁷ En la antropomorfización de la Fama, el foco de atención se centra en su boca, como vemos en el poema juvenil de Quevedo en alabanza de Salamanca: «por quien tu nombre tanto se derrama / que aun no cabe en los labios de la Fama» (Quevedo 1969-1981, n.º 199, vv. 7-8).

La pragmática de la fama

Si hasta aquí he trazado los principales componentes de cómo Quevedo emplea la figura de la fama en su poesía, la cual no se aleja del mencionado modelo tradicional, su pragmática presenta un espectro más variado en la pluma poética del madrileño. Con pragmática de la fama me refiero a cómo la poesía misma del madrileño funciona como artefacto textual y social que genera renombre, notoriedad. Podemos detectar en Quevedo una conciencia de que la escritura, incluyendo la literatura, deviene cauce que difunde el nombre de individuos merecedores de ser conocidos y celebrados por la gente. Ya hemos visto antes cómo en el soneto fúnebre a Aquiles la voz que celebró sus hazañas fue no la abstracta de la Fama, sino la concreta del poeta Homero («Sus hazañas cantó el divino Homero; / si le lloras, de invidia vierte el llanto, / pues la fama en el orbe es su letrado») (Quevedo 1969-1981, n.º 276, vv. 12-14). La tensión entre tiempo y permanencia, entre lo fugitivo y lo eterno, se concreta en la relación de la palabra creadora de la poesía con la memoria y la celebración en el tiempo. Esta asociación subyace, por ejemplo, tras la célebre silva «El pincel». El elogio a la pintura y su apología como arte liberal que desarrolla Quevedo en el poema, bien estudiado por Adrián Sáez (2015, 114-131), acoge implícitamente en su interior una apología de la escritura, pues la pluma es hermana del pincel, palabra visual que se enfrenta igualmente al tiempo como mecanismo de memoria. Así lo vemos, por ejemplo, en la alusión tópica a los jeroglíficos, que aúnan imagen y palabra:

En ti se deposita
lo que la ausencia y lo que el tiempo quita.
Ya fue tiempo que hablaste
y fuiste a los egipcios lengua muda (Quevedo 1969-1981, n.º 205, vv. 115-118).

Como recuerda Sáez (2015, 120-131), la silva de Quevedo está en deuda con una larga tradición del tópico, que incluye la silva de Lope de Vega a este mismo tema, incluida por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* y tras la cual encontramos un grabado donde la vinculación entre el pincel y la fama, con su icónica representación alegórica en la esquina superior derecha, permite por traslación relacionar la pluma que defiende a la pintura con la idea de la inmortalidad por la palabra (Figura 1). Pintura y poesía son, a fin

de cuentas, variantes de un «arte [que] se hace trascendente» (Candelas Colodrón 1995, 90).

De ahí la importancia que presenta en la producción de Quevedo todo un corpus –en celebración o vituperio, según la postura ideológica del escritor– de poemas encomiásticos, fúnebres y de circunstancias que, reunidos en su mayoría bajo la musa Clío y la ya citada musa Melpómene de *El Parnaso español –grosso modo, poemas in vitam e in mortem respectivamente–*, contribuían a la generación de la fama de los individuos a quienes iban dedicados. Desde esta perspectiva, en el uso de la poesía para celebrar a estos individuos –y, por consiguiente, contribuir a la difusión pública y a la memoria– encontramos cómo predomina una dinámica tradicional, que engarza con la ya mencionada morfología clásica de la fama. Me refiero a cómo los sujetos que predominan en estas composiciones son miembros del estamento dominante, ensalzados socialmente desde la cuna por su sangre noble: predominantemente el rey, su valido y otros cortesanos que formaban parte de diferentes esferas del gobierno. Esto es especialmente evidente en el caso de los poemas recogidos en la musa Clío. Como señalan Arellano y Roncero en su edición de dicha musa, la imagen que Quevedo construye de los poderosos en los poemas encomiásticos se articula en torno al clásico «tópico del panegírico» (Arellano y Roncero 2001, 6). Este se concreta en las virtudes de *sapientia et fortitudo*, las armas y las letras, con especial énfasis en los valores militares al asociar preferentemente a estos individuos con la política imperial.

Pero, además, no es casualidad que imagen, palabra poética y fama se entrecrucen en los versos de Quevedo. La proliferación del retrato de un individuo –en pintura, escultura u otro medio artístico con proyección pública– es un poderoso motor de generación de fama. Varios poemas efrásticos de Quevedo funcionan así como multiplicadores textuales, en un ejercicio de reutilización de un augusto tópico literario caro al madrileño (Vega Madroñero 1999, 365-366; Sáez 2015, 35-78; Sáez 2017; Candelas Colodrón 2018) que además cumple un cometido de difusión textual de la imagen del poderoso. Esto es especialmente notable en la musa Clío: se abre con dos sonetos a la estatua de bronce de Felipe III en la Casa de Campo; el cuarto se presenta como inscripción en la estatua de Carlos V en Aranjuez; el quinto describe un retrato del III duque de Osuna, y el décimo soneto se dirige a un retrato caligráfico de Felipe IV hecho por Pedro Morante. Recuérdese además el interesantísimo caso del romance «Al retrato del rey» (Quevedo 1969-1981, n.º 800), articulado en torno al retrato de un ya difunto Felipe II, verdadera «vivificación pictórica» (Sáez 2015, 52) construida con la palabra poética.

Además, convierte en protagonista a un villano sayagués que conversa con el cuadro para hacer un elogio del rey, de su política y de su familia. El lienzo permite al campesino reconocer al monarca («En el borrego dorado / que en vuestro cuello se ve / [...] conocí a vuestra mesté», Quevedo 1969-1981, n.º 800, vv. 5-6 y 8) y establecer, con un tono jocosos, un simulacro de comunicación, una cierta cercanía entre el campesino y el rey fallecido imposible en la realidad, pero que apunta a una sensación de proximidad entre el público y el individuo famoso que explotará la celebridad contemporánea.

Todo ello es un reflejo, de nuevo, de esa fama adscrita de la que ha hablado Rojek (2001, 17) y que caracteriza a cualquier élite social, la cual goza de una cierta notoriedad pública simplemente por su pertenencia al estamento dominante. No es casualidad que las «personas insignes» (Quevedo 2017, 115) o, en el caso de la musa *Clio*, «príncipes y varones ilustres» (Quevedo 2001, 41) en las que emplea Quevedo su pluma sean no solo poderosos, sino también, como indica Candelas Colodrón (2007, 55), «en gran parte contemporáneos de Quevedo». Refleja la evidente y constante interrelación entre el campo literario y el campo político que caracteriza la vida y obra de Quevedo, como tan bien ha estudiado Carlos Gutiérrez (2005). El énfasis del poeta en celebrar al poder —en la línea de tantos otros escritores coetáneos, claro está— reproduce esa concepción de la fama inmortal como una consecuencia de virtudes de los grandes individuos, que Quevedo identifica con miembros poderosos del estamento nobiliario. De ahí también el tono de apoyo prácticamente incondicional al monarca que hallamos en el conjunto de la producción poética de Quevedo (Ettinghausen 1995, 253).

Mas también en los poemas centrados en individuos pertenecientes al poder encontramos ciertas dinámicas en la pragmática de la fama por parte de Quevedo que responden a cambios por los que estaba atravesando la sociedad española y europea altomoderna. Destacaré cómo la creciente importancia de la imagen en el mundo cortesano y su faceta como teatro abierto a la mirada pública se refleja en algunos poemas de Quevedo. Es el caso del soneto que el poeta dedicó a la ejecución de Rodrigo Calderón en 1621, un interesante ejemplo de transformación de un villano político en héroe público por las particulares circunstancias de su muerte. Su muerte se convirtió inmediatamente en un tópico literario gracias al interés que despertó como noticia entre la población y como tema literario entre varios poetas (Matas Caballero 2001), y que refleja un fenómeno propio de la fama moderna, el de la curiosidad del gran público por la caída de figuras políticas coetáneas (Rojek 2001, 78), que en este caso combinó retóricas de piedad con el morbo por el sufrimiento físi-

co causado por una conducta inapropiada: «Nunca vio tu persona tan gallarda / con tu guarda la plaza como el día / que por tu muerte su alabanza guarda» (Quevedo 1969-1981, n.º 252, vv. 9-11). Quevedo, por tanto, participó con su soneto de una pragmática de la fama más amplia, que facilitó la composición de varios textos en torno a la muerte del antiguo favorito otorgándole un honor del que había carecido en el final de su carrera: «Tu vida fue envidiada de los ruines, / tu muerte de los buenos fue envidiada» (Quevedo 1969-1981, n.º 252, vv. 1-2).

Por otro lado, la pragmática de la fama en la poesía de Quevedo también se adentró en ámbitos menos elevados que los del poder. Este hecho refleja cómo las dinámicas de generación de notoriedad coetánea en la Alta Edad Moderna estaban multiplicándose, pluralizándose, de modo que empiezan a participar de ellas no solo reyes y nobles, guerreros y santos, sino también otros miembros de la sociedad que no pertenecían a las élites celebradas en la concepción tradicional de la fama. Es lo que Leo Braudy (1986, 315-566) denominó, no con demasiada fortuna, la democratización de la fama en la Alta Edad Moderna. En realidad, se trata de un giro en las dinámicas de fama motivado por factores sociales y culturales (el desarrollo de la sociedad cortesana, la invención de la imprenta, el éxito del teatro comercial, etc.), que se centran menos en generar una idea de fama inmortal futura y más en la otra vertiente virgiliana del concepto: la notoriedad en el presente, la fama coetánea. Esta no se construye exclusivamente a través del linaje, el éxito militar o la política religiosa, sino que se va abriendo a un mayor abanico de individuos que captan la atención del público (entre ellos, el poeta, con su mirada y con su pluma) y que pueden participar de dinámicas de fama, efímera o perdurable según distintas variables.

Este tipo de fama, identificada con la opinión y el reconocimiento del nombre en la naciente esfera pública altomoderna, se convierte así en un tipo de capital simbólico que circula en ámbitos que sobrepasan el mundo del poder y de la nobleza. Por ejemplo, la pragmática de la fama en la poesía de Quevedo se relaciona con el campo literario, pues el poeta participa de uno de los mecanismos usados en la época para crear prestigio y, por consiguiente, renombre para los escritores. Me refiero a la composición de poemas elogiosos para incluirse entre los preliminares de la obra de un amigo o conocido. Este tipo de poemas paratextuales, tradicionalmente poco apreciados por la crítica dado su fuerte concentración de tópicos (no dejan de ser un ejemplo del género demostrativo o epidíctico), pueden englobarse dentro de los poemas de circunstancias, pues se componen *ex profeso* para un acontecimiento

puntual como es la publicación de un libro. Precisamente lo que otorga valor a estos textos no es su calidad literaria en sí, sino el nombre del poeta que lo firma y el prestigio o capital simbólico que pueden aportar al autor de la obra en la que se imprime. Su objetivo es promocional y, por consiguiente, son un ejemplo concreto de generación de fama vinculado al mundo de las letras⁸.

Lo cierto es que la composición de versos preliminares no representa una práctica muy relevante cuantitativamente hablando en el conjunto de la obra poética de Quevedo si la comparamos con otros escritores coetáneos más proclives a esta colaboración, como los veintinueve poemas de José de Valdivielso, los veinte de Juan Pérez de Montalbán o los ochenta compuestos por Lope (Simón Díaz 1978). De Quevedo conocemos tan solo seis, aunque abarcan toda su trayectoria literaria: el poema más temprano se publicó en el año 1599 y el más tardío, quizá en torno a 1637-1640⁹. Con todo, la presencia de estos poemas en el corpus literario del madrileño ejemplifica una pragmática de la fama que busca utilizar el prestigio y la habilidad poética de Quevedo para contribuir al renombre y éxito del autor entre los compradores coetáneos de los libros para los que escribió sus elogios. Contribuir a estos paratextos representa una práctica altomoderna de generación de otro tipo de fama, la literaria, que escapa de la idea tradicional centrada en el poder. De ahí también que, en la conclusión de uno de los sonetos de Quevedo en elogio a Felipe IV y su participación en un juego de cañas, el poeta juegue con una referencia a Lope de Vega, escritor famoso por antonomasia (recuérdese la expresión «es de Lope»), e, implícitamente, al propio poema que el Fénix había escrito a la misma ocasión: «Correr galán y fulminar valiente / [...] pudo Lope cantarle solamente» (Quevedo 1969-1981, n.º 229, vv. 12-14). Recurrir al nombre de un escritor coetáneo como recurso para ensalzar al monarca mismo ejemplifi-

⁸ Podría argumentarse que los poemas compuestos en el marco de polémicas literarias, como los dardos que lanzó Quevedo contra Luis de Góngora o Juan Ruiz de Alarcón, actuaban como contribuciones mínimas a la creación de notoriedad de los atacados, pues focalizaban la atención en estos individuos de otros miembros del campo literario y de aficionados a las letras, multiplicando –aunque fuese a través del reverso de la fama: la infamia– la circulación de su nombre y, por tanto, su conocimiento. Como señala Ettinghausen (1995, 230-232), no dejan de ser textos de circunstancia, es decir, generados y anclados en el presente del escritor. Este fenómeno, transcurridos unos siglos y tras las pertinentes transformaciones sociales, es lo que llevaría en el siglo XIX a Oscar Wilde a referir jocosamente que lo único peor que el que hablaran mal de uno era el que dejaran de hablar de uno por completo.

⁹ La fecha incierta de publicación de este poema («A don Jerónimo de Mata en el libro de *Las tristezas de Amarillis*») proviene de Blecua (Quevedo 1969-1981, n.º 291), quien señala que el autor del volumen elogiado publicó sus otras obras entre 1637 y 1640, pero que no hay registro de este libro en cuestión.

ca esta apertura de la poesía de Quevedo a las nuevas dinámicas de creación de renombre.

Esta pragmática de la fama también se refleja en la producción más satírica o burlesca del poeta, donde podemos encontrar un uso del concepto de fama ligado al dinero y al intercambio de bienes materiales, lejos, pues, de los campos semánticos del poder o de la alegorización tradicional. Por ejemplo, en el soneto satírico contra la gula, se denuncia que lo que subyace a este pecado es en realidad el ansia de obtención de capital simbólico o estatus que pueden conllevar ciertos bienes: «No el pescado que comes, mas la fama, / lo caro y lo remoto es lo preciado» (Quevedo 1969-1981, n.º 121, vv. 5-6). Asimismo, en la letrilla «Cuando tomo, Mariquita; / cuando da, Maritomé», la burla en torno a los banqueros extranjeros aprovecha la polisemia que adopta aquí el término «fama» ('con seriedad'/'sin honor') para referirse jocosamente al conflicto entre catolicismo y protestantismo, pugna teológico-política que se somete al más importante poder del dinero: «Yo no quiero al ginovés / que con fama cumple ya; / pues más vale, si él no da, / sin fama, algún holandés» (Quevedo 1969-1981, n.º 657, vv. 16-19). En estos poemas la alegoría o la idealización se desvanece para dar paso a un uso poético en el que subyace una idea más pedestre o concreta de la fama, asociada a la reputación social y alejada de cualquier concepción vinculada con la *gloria* o fama póstuma.

Por último, un conjunto de poemas donde podemos ver claramente una manifestación de esa pragmática altomoderna de la fama es en los dedicados al mundo del teatro y, más concretamente, a actores y actrices. Estos poemas se sitúan de nuevo en la veta más satírica o en el tono más ligero de la pluma del madrileño —ajustando así el decoro a la situación social de los individuos que los protagonizan—, por ejemplo, en los que se burló de los públicos amóríos adúlteros de la actriz Josefa Vaca (Reyes Peña 1998, 105) o del miedo de Manuel Vallejo a arrojarse del primer piso del corral con una maroma (Quevedo 1969-1981, n.º 848). Mas, a su vez, estos poemas son un indicio de la popularidad que habían alcanzado en vida algunos de estos representantes, verdaderas estrellas altomodernas (García-Reidy 2018), fenómeno de los que estos poemas son a su vez indicio y mínimos contribuyentes a reforzar su renombre.

El mejor ejemplo de estas dinámicas de la fama lo encontramos en el romance que Quevedo le dedicó a la actriz María de Córdoba, apodada *Amarelis*. El yo lírico alaba, entre burlas y veras, a una actriz, calificada de «insigne» en el título del poema que acompaña su edición en *El Parnaso español*,

de manera idéntica a cómo los individuos celebrados en la musa Melpómene son calificados de «personas insignes»: «A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis» (Quevedo 1969-1981, n.º 427). Mas Amarilis no responde al modelo de *sapientia et fortitudo*, ni ha adquirido su carácter insigne por noble, por humanista o por religiosa. Ni mucho menos. Es una actriz, cuyo renombre proviene de su éxito en los tablados de los corrales, es decir, en el teatro comercial y ante la mirada pública. El poema de Quevedo dedicado a Amarilis es posible por las nuevas realidades de la sociedad española del siglo XVII, donde una representante puede convertirse en una persona con una cierta fama entre sus coetáneos, no por la sangre o las armas, sino por su éxito como actriz profesional.

El ímpetu de María de Córdoba, su éxito interpretando papeles de mujer varonil en los escenarios, ofrece a Quevedo la posibilidad de aprovechar el modelo de la fama generada por las armas para situar el renombre escénico de la actriz dentro de un patrón clásico, es decir, tradicional y reconocible, aunque se someta a una deformación cómica por echar mano de referentes literarios en forma de protagonistas de novelas de caballerías, con los que se compara a María de Córdoba. Este recurso, que por un lado incide en la conexión ficcional de la labor de representante de *Amarilis* con estos referentes literarios, por otro manifiesta la inconsistencia de la pragmática de esta nueva notoriedad dependiente del público (¡y de los corrales nada menos!) frente a la retórica consolidada de la fama militar, que aquí se degrada a la de héroes ficticios en los que se funden las armas y la belleza femenina. Así vemos que sucede desde el inicio del romance:

La belleza de aventuras,
 aquella hermosura andante,
 la Caballera del Febo,
 toda rayos y celajes;
 ojos de la Ardiente Espada,
 pues mira con dos Roldanes;
 don Rosicler sus mejillas,
 don Florisel su semblante;
 doña Nueve de la Fama
 si dejan que se desate;
 y, en soltando sus facciones,
 allá van los Doce Pares (Quevedo 1969-1981, n.º 427, vv. 1-12).

Nótese cómo, junto con las referencias a varios caballeros de novela (incluyendo alguna feminización, como la referencia a «la Caballera del Febo»), se inserta en la nómina una referencia menos ficticia –para un receptor de la época, claro está– como es la de los «Nueve de la Fama», es decir, la nómina de los nueve caballeros más valerosos de la historia bíblica, antigua y medieval (Josué, David, Judas Macabeo, Héctor, Alejandro, Julio César, Arturo, Carlomagno y Godofredo de Boullión) trazada por Jacques de Longuyon en su poema épico *Voeux du Paon*, de 1312. La alusión incorpora al romance una referencia explícita a la Fama y apunta al tipo de referente extraliterario –la fama alcanzada por las armas por varones insignes– que implícitamente funciona bajo el elogio jocoserio de María de Córdoba. Es decir, la pragmática original de elogiar a una actriz se sustenta implícitamente en lo que se considera socialmente una morfología auténtica de la fama, el de la gloria por las acciones guerreras.

El cierre del romance combina el tópico de la dama desdeñosa (a través de referencias apropiadas del universo caballeresco y un juego de palabras con su apodo de *Amar-ilis*) con la importancia que tiene la mirada del público, de los aficionados, en la generación de su condición misma de mujer famosa. Esta mirada se dota de una caracterización erótica, que aúna tanto el tópico literario (son los amantes despechados) como la realidad del poder generador de la fama que tiene ahora el público de los corrales y la sexualización que provoca en estas damas expuestas a las miradas de sus aficionados masculinos:

para quien son los pastores,
 Fiera-Giles, Fiera-Brases;
 Amadís para ninguno,
 para todos Durandarte;
 mienten, pues, los romances
 que Amarilis la llaman, si no entienden
 que son cuantos la miran sus amantes (Quevedo 1969-1981, n.º 427, vv.
 21-27).

Es dentro de esta nueva lógica comercial, en la que funciona una fama entendida como un renombre público generado por el éxito entre los espectadores teatrales, donde se posibilita este poema de Quevedo dirigido a celebrar a esta actriz. Este contribuye a su vez a generar fama para María de Córdoba y llama la atención, en un juego especular, sobre la existencia de más romances

como este que la elogian («mienten, pues, los romances / que Amarilis la llaman»). Este uso –esta pragmática– de la fama en este poema de Quevedo cobra pleno sentido dentro de un ecosistema literario específico mucho mayor.

En conclusión, he querido plantear una mirada general a la idea de la fama tal y como aparece en la obra poética de Quevedo, donde la encontramos tanto en su consideración de memoria sempiterna como de renombre coetáneo. El uso predominante que el poeta le da a este concepto se sitúa en la estela de la tradición tardomedieval heredada por la Alta Edad Moderna, donde la idea de fama se asocia preferentemente a los estamentos del poder político y religioso, a individuos insignes que son merecedores de la gloria futura y el recuerdo. Es la idea que subyace a muchos de los poemas elegíacos y fúnebres de Quevedo, donde aparece la alegoría típica de la Fama como divinidad alada que anuncia y difunde el prestigio de grandes prohombres. Sin embargo, el concepto no se limita tan solo a esta función celebrativa del poder, pues Quevedo también aprovecha la idea de la fama inmortal para la construcción retórica de algunos poemas amorosos y, lo que me parece más interesante, participa de algunas de las nuevas dinámicas altomodernas de la fama que inciden en la generación de un renombre coetáneo no siempre ligado al ámbito del poder más tradicional. Esto lo vemos sobre todo en los poemas relacionados con el campo literario, con elogios a escritores y, sobre todo, a actores. Con todo, el número de estos últimos poemas es mucho más reducido que el de aquellos que utilizan la idea de la fama de una manera más clásica. En la Alta Edad Moderna todavía domina claramente una concepción de renombre muy cercano al poder, aunque se habían puesto en marcha dinámicas que expandieron las maneras en que un mayor número de personas alcanzan nuevas formas de fama. Quevedo, él mismo beneficiario de la fama póstuma que podía generar el campo literario barroco, ilustra en su poesía estas confluencias con una morfología y pragmática de la fama variadas.

Referencias bibliográficas

- Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero. 2001. Introducción a *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, de Francisco de Quevedo, 5-38. Pamplona: EUNSA.
- Braudy, Leo. 1986. *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*. Oxford: Oxford University Press.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1995. «La Silva “El pincel” de Quevedo. La

- teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista». *Bulletin Hispanique* 98, n.º 1: 85-95.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2007. *La poesía de Quevedo*. Vigo. Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2017. «La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia». *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 11: 371-394.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2018. «Las estatuas en la obra de Quevedo». *La Perinola* 22: 65-82.
- Cappelli, Federica. 2006. «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas». *La Perinola* 10: 61-71.
- Cossío, José María de. 1945. «Lección sobre un soneto de Quevedo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 21: 409-428.
- Ettinghausen, Henry. 1995. «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo». En *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. por Santiago Fernández Mosquera, 225-259. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Mosquera, Santiago y Antonio Azaustre Galiana. 1993. *Índices de la poesía de Quevedo*. Barcelona: PPU.
- García-Reidy, Alejandro. 2018. «Celebrities and the Stage: Theatrical Stardom in Early Modern Spain». *Renaissance Studies* 32, n.º 2: 165-182.
- Gutiérrez, Carlos M. 2005. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Hardie, Philip. 2009. «The Word Personified: Fame and Envy in Virgil, Ovid, Spenser». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 61: 101-115.
- Hardie, Philip. 2012. *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jiménez Calvente, Teresa y Ángel Gómez Moreno. 2022. «Comentario al soneto quevedesco “Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea toda hielo” (con una nota sobre la antigua Escitia)». *La Perinola* 6: 137-150.
- Lida de Malkiel, María Rosa. 2006. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Llamas Martínez, Jacobo. 2016. *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Llamas Martínez, Jacobo. 2017. Estudio preliminar a «Melpómene», musa tercera del «Parnaso español», de Francisco de Quevedo, 15-112. Pamplona: EUNSA.
- Matas Caballero, Juan. 2001. «Epitafios a don Rodrigo Calderón: del proceso

- sumarísimo al sumario tópico-literario del proceso». En *Silva: studia philologia in honorem Isaías Lerner*, ed. por Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, 433-456. Madrid: Castalia.
- Moreno Castillo, Eduardo. 2004. «Anotaciones a la silva “Roma antigua y moderna” de Francisco de Quevedo». *La Perinola* 8: 501-543.
- Quevedo, Francisco de. 1969-1981. *Obra poética*. Editado por José Manuel Blecua. 4 vols. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2001. *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*. Editado por Ignacio Arellano y Victoriano Roncero. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2017. «Melpómene», *musa tercera del «Parnaso español»*. Editado por Jacobo Llamas Martínez. Pamplona: EUNSA.
- Reyes Peña, Mercedes de los. 1998. «En torno a la actriz Jusepa Vaca». En *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, ed. por Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, 81-114. Granada: Universidad de Granada.
- Rojek, Chris. 2001. *Celebrity*. London: Reaktion Books.
- Sáez, Adrián J. 2015. *El ingenio del arte. La pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid: Visor.
- Sáez, Adrián J. 2017. «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo». *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro* 6: 211-229.
- Simón Díaz, José. 1978. *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC.
- Smith, Paul Julian. 1987. *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*. London: Modern Humanities Research Association.
- Vega Madroñero, María de la Fe. 1999. «La musa Clío: temas y tradición poética». *La Perinola* 3: 355-371.
- Virgilio Marón, Publio. 1992. *Eneida*. Editado por Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos.
- Walters, D. Gareth. 1985. «Convention and Contradiction in a Quevedo Sonnet: an Analysis of “Enriquecerse quiso, no vengarse”». En *Readings in Spanish and Portuguese Poetry for Geoffrey Connell*, ed. por Nicholas G. Round y D. Gareth Walters, 259-273. Glasgow: University of Glasgow.

El poeta, el privado y la esfera: sobre tres poemas del *Parnaso español*

Samuel Fasquel

Université d'Orléans, Rémélíce

Los paratextos proyectan sobre las obras editadas una luz a veces imprescindible para llegar a su correcta interpretación. Lo malo es que lo que pretende aclarar puede oscurecer, y en lugar de orientar la recepción, desorientar al lector. Cumplen una mediación que recibimos como clave para entender el texto, pero en ocasiones lo que debería desbrozar el camino hermenéutico se convierte en un escollo añadido. De ello debió de ser consciente González de Salas ante un intercambio epistolar entre Quevedo y el duque de Lerma que formaba un corpus de tres poemas. El erudito editor había redactado para el primero un epígrafe que rezaba: «En ocasión de no darle el duque de Lerma las ferias de una esfera y de un estuche de instrumentos matemáticos, escribió este soneto» (Quevedo 2020, 900)¹. Ya quedaba algo más claro por qué el poema mencionaba una «esfera en que divide bien compuestas / repúblicas de luz rayo elegante», esfera en torno a la cual iban a girar los endecasílabos quevedianos. El duque no le había dado algo al poeta: «las ferias de una esfera y de un estuche de instrumentos matemáticos». Salas volvió a leer el epígrafe que encabezaba el soneto y le pareció que no eran del todo transparentes las circunstancias, la «ocasión»; quizás intuyó que dejaría perplejo a más de un lector. Así que completó:

Sucedió encontrarle el Duque el día de la Feria de San Miguel, y decirle que se escondía por no darle ferias; a que respondió don Francisco que él

¹ Los tres poemas comentados en este artículo se citan a partir de esta edición, mencionando directamente los números de versos.

daría su satisfacción en consonantes. Y el día siguiente le envió este soneto; y el Duque, después de su romance, mejor satisfacción.

La explicación no menciona la esfera, solo un encuentro el día de San Miguel, 29 de septiembre, cuando se celebraban ferias durante las cuales era costumbre hacer regalos², uso que Lerma no quiere respetar y por eso pretende esconderse. El que Lerma, nada menos que un privado de las Españas, afirme ante un poeta, que ni es caballero todavía, que se esconde de él para no cumplir con lo que como mucho sería un uso, una costumbre, pero no una obligación, parece situarnos de entrada en el terreno de una sociabilidad apta a un intercambio entre burlas y veras.

El lector del *Parnaso español* todavía no ha leído ni un verso, pero ya sabe que uno de los tres poemas no es de Quevedo sino del propio duque, y que todo procede de un encuentro casual en el cual el privado «se escondía por no darle ferias» o, según el epígrafe inicial, y allí empieza la tiranía de los paratextos, para «no darle [...] las ferias de una esfera y de un estuche de instrumentos matemáticos». *Dar ferias* constituye un sintagma que no parece plantear dificultad de interpretación; no así *dar las ferias de algo*. En el soneto, Quevedo lamenta que la esfera esté tan descuidada, pero no la pide explícitamente, pide que «haya tres ferias este mes», o sea, como precisará González de Salas en nota, «las dos de San Mateo y San Miguel, y las del Duque». Parece pedir ferias al duque, pero sin más precisiones. En su respuesta, Lerma escribe: «pedís que os ferie una esfera / que distes con voluntad» (vv. 17-18). Quevedo enreda la madeja al contestar en su romance: «lo que no os di llevastes» (v. 90). Así las cosas, no queda claro si la esfera era un regalo o no, ni si lo que quiere Quevedo es –como escribe Lerma–, que el duque le «ferie» la esfera o, –como indica Salas–, que le dé «las ferias de» dicha esfera. La reciente edición de Ignacio Arellano indica:

La nota de González de Salas no aclara del todo los detalles que hay que tener en cuenta: Quevedo regala al duque una esfera armilar [...] y un estuche de instrumentos matemáticos, y espera en compensación algún rega-

² «Ferias: se llaman las dádivas o agasajos que se hacen por el tiempo que hay feria en algún lugar: y se dice regularmente dar ferias, que es lo mismo que regalar con cosas compradas en la feria». Para ilustrar esta definición, el *Diccionario de Autoridades* proponía el siguiente ejemplo: «Ferias me pide por Mayo/y para pedir las Menga/cada día es san Miguel/y todo el año son ferias». En el *Tesoro* de Covarrubias (1994) podía leerse: «Dar ferias. Es de las cosas que vienen a la feria, dar algunas a las personas que tenemos obligación y voluntad. Suelen los galanes dar ferias a las damas».

lo de parte del duque, regalo que no llega y que reclama humorísticamente el poeta.

También precisa en nota para *ferias*: «‘dádivas, regalos que se hacen en tiempo de ferias’; en este caso en permuta de otros regalos o ferias previos». Esa reciprocidad lo lleva lógicamente a interpretar los versos de Lerma citados antes («pedís que os ferie una esfera / que distes con voluntad») como equivalentes a «os corresponda con un regalo mío» (ver nota al v. 17). Esta interpretación parece encajar perfectamente con nuestros textos. El *Diccionario de Autoridades* definía «feriar» como «vender, comprar o permutar una cosa por otra»; este último sema, que supone una especie de trueque, explica que Lerma escriba: «pedís que os ferie una esfera», lo cual no implica restitución. Y considero que no dice otra cosa Salas al afirmar que Lerma no quiere dar «las ferias de» la esfera, es decir dar ferias a cambio de la esfera. El sintagma «dar las ferias de algo» parece significar lo mismo que «dar una cosa en ferias de otra», que encuentro en *El Bernardo* de Balbuena en un fragmento que ilustra la idea de contrapartida. Se refiere a la ajada hermosura de Arleta, y afirma que *en ferias de su belleza*, el tiempo le dio males y años. He aquí la octava, en la cual los subrayados son míos:

Mas el tiempo, que todo lo consume,
Dio y tomó, como en otras, en sus cosas;
*Di*ole males que cuente, años que sume,
En ferias de las perlas y las rosas;
Quedándose tan vana, que presume
Que aun pueden ser al gusto apetitosas
Las fruncidas arruga (*sic*) y las señas
De los húmedos ojos sin pestañas³.

El intercambio o la reciprocidad que supondría *dar una cosa en ferias de otra* o *dar las ferias de algo* equivaldría a *feriar una cosa a otra*. En *La Dorotea*, en referencia a un escritorio, se lee: «un señor italiano [...] *me le ferió a un instrumento que yo tenía y que él codiciaba*»⁴.

³ Tomo el ejemplo del *Corpus diacrónico del español*.

⁴ También aparece en CORDE pero sigo el texto de Lope de Vega, *La Dorotea*, editado por José Manuel Blecua (1996, 176). En nota, Blecua precisa que «el uso de *feriar a* por ‘cambiar’ es muy frecuente», y remite a la p. 216, donde se lee, en relación con un búcaro: «Una

Esa reciprocidad no le llegó a Quevedo ya que el duque *no dio las ferias* de la esfera y del estuche. Cuando el poeta escribe, en su romance, vv. 74-76, «tras dos años fatales / o se deslice la prenda / o la feria se resbale», entendemos que el quiasmo insta al privado a regalar una feria o a restituir la «prenda», como si la prenda supusiera una feria a cambio. Conviene reconocer que Quevedo, al explayarse sobre lo que Lerma le tomó o le quitó (vv. 9-24 del romance), parece quejarse. Ahora bien, ¿cómo interpretar esta queja? Quevedo podría estar recordando al valido que sigue esperando una feria a cambio de la esfera, y que mientras no le llega se considera embaucado por Lerma, que no tuvo empacho en tomar o quitarle al poeta dicha esfera. Pero la aparente reconvencción puede ser ante todo un simple motivo de chistosos intercambios epistolares, de los que no cuestan nada.

Del análisis de las acusaciones de Quevedo depende la interpretación global de estos poemas, que permitirá determinar si están en lo cierto quienes consideran que tacha al valido de ladrón. Así, el profesor Martinengo (1983, 61) considera que en el soneto el poeta «le lanza a su rival –solapadamente, por cierto, pero con un crescendo significativo– una precisa acusación: la de haber cometido un hurto»⁵. Las pullas del poeta y del favorito en torno a la esfera han dado lugar a interpretaciones de dos tipos: para Astrana Marín «difícilmente se explicarían estas burlas sin una gran amistad» (Quevedo 1946, 67). Crosby también interpreta esos versos en clave amistosa⁶. En cambio, Alessandro Martinengo concluía un detenido y cuidadoso estudio de los tres poemas afirmando que «lejos de ser una demostración de amistad, el romance es una declaración de guerra o, más precisamente, la respuesta a una declaración de guerra, a cuyas exigencias estratégicas se supedita dócilmente el tema astrológico». El análisis se centra en cuestiones biográficas y astrológicas, en los versos que dialogan con temas gongorinos, y en los que remiten a Atlas,

amiga me le ha feriado al manteo que tú decías que había vendido, y de rabia no he querido enseñártele».

⁵ Al principio del capítulo dedicado a los tres poemas, Martinengo (1983, 43) escribe: «Lo que se desprende del epígrafe de González de Salas es que Quevedo había prestado al duque de Lerma, posiblemente coleccionador de rarezas también, para que figurara durante algún tiempo en su “curiosa galería”, un globo celeste (al parecer, de mucho valor y predilecto de su dueño) y un “estuche de instrumentos matemáticos”, y que el duque se negaba a devolvérselos, a pesar de las reiteradas solicitudes; antes bien, había pretendido que Quevedo se los regalara bajo forma de “ferias” en ocasión de la fiesta de San Miguel (29 de septiembre)».

⁶ «As for Lerma, it has not often been noticed that Quevedo was on such good terms with the powerful favorite that he could with impunity twit Lerma to his face and in writing about the vast fortune the Duke had appropriated for himself from public funds» (Crosby 1956, 1123).

conectándolos con la canción pindárica. Significativamente, esas páginas de A. Martinengo corresponden a un capítulo titulado «la astrología como instrumento de sátira política»⁷. Remedios Morales Raya (1992, 22), en su tesis sobre los romances quevedianos, dedicó varias páginas a los tres poemas aquí estudiados; en el romance del poeta lee una «invektiva feroz contra la rapacidad del duque de Lerma en respuesta a los insultos anteriores de un romance de éste, que a su vez era contestación de un soneto de Quevedo»⁸. Ahora bien, según Pablo Jauralde el soneto es «circunstancial y jocoso»; además el biógrafo de Quevedo dialoga con la interpretación de Martinengo, que cuestiona⁹. En fechas recientes y con un amplio aparato de notas, Arellano ofrecía la mejor línea interpretativa, que supone un intercambio de regalos¹⁰, y nos parece ser la más adecuada a los tres poemas.

Me gustaría intentar aportar algo a la interpretación de ese pequeño corpus. Primero, me preguntaré de qué esfera estamos hablando. A partir de allí, analizaré la tonalidad global del intercambio y propondré situarlo en la veta de un género antiguo que también se relacionaba con los regalos hechos o por hacer. En resumidas cuentas, los versos del privado y del poeta corresponden a un juego cortesano que ilustra cómo Quevedo teje redes de sociabilidad en todas las direcciones que le parecen oportunas.

⁷ Solo puedo, por razones de espacio, remitir a dicho capítulo, el segundo de Martinengo (1983, 42-71). Allí se puede leer la siguiente interpretación: «Podemos suponer que, recién llegado el poeta a Madrid, en el verano de aquel año de 1617, le instara mucho al favorito para que se decidiera a devolverle el valioso globo celeste que, desde hacía dos años, había ido a parar a su galería de objetos raros y de colección; por unos versos de la contrarréplica de Quevedo, estamos, en efecto, seguros de que la época del préstamo se remontaba al comienzo de la anterior estancia del poeta en Madrid, es decir, al otoño de 1615. Podemos, incluso, suponer que las insistencias del agraviado dueño se repetirían en más de una ocasión; pero el prócer siempre se había negado a admitir su deuda, hasta que el 29 de septiembre, fiesta de San Miguel, tuvo lugar el intercambio de frases polémicas que nos refiere González de Salas. En nuestra opinión, prometiéndole al valido mandar “su satisfacción en consonantes”, no se proponía Quevedo adoptar, desde el comienzo, una actitud agresiva ni especialmente hiriente; actitud que se vería obligado a tomar, tal vez bien a su pesar, días después, al recibir la contestación insolente de su rival» (Martinengo 1983, 60).

⁸ La anotación y el comentario de los tres poemas pueden leerse en Morales (1992, 131-149 y 1165-1169).

⁹ «Martinengo ha analizado el intercambio de poesías de modo mucho más malicioso, pensando en una enemistad creciente entre el escritor y el valido, lo que desmiente la historia posterior: es cierto que en esos momentos Quevedo militaba en el bando opuesto, pero la verdadera oposición no parecía residir ya en el hipocondríaco Duque de Lerma, encaprichado con un capelo cardenalicio, a ser posible con la primacía del de Toledo» (Jauralde 1999, 360-361).

¹⁰ Ver, además de lo ya indicado, las notas a los versos 27-28 del romance de Lerma y, ya en el de Quevedo, las notas a los versos 14 y 18.

El mundo por de fuera. De globos y esferas

Para un lector como yo, que ni siquiera llega al nivel de aficionado en astronomía y temas astrológicos por el estilo, del primer cuarteto quevediano puede surgir una duda. ¿A qué se parece, concretamente, la esfera mencionada, con su rayo, sus «repúblicas de luz» y relación con Atlante? ¿Conocía Quevedo el *Atlante Farnese*, que se puede admirar hoy en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli? El titán partenopeo «tiene [...] a cuestras» la esfera cuya superficie ostenta los signos del Zodíaco, que bien pueden concebirse como «repúblicas de luz» al modo de la bóveda pintada por Fernando Gallego en la Biblioteca de Salamanca, donde se observa lo que el *Diccionario de Autoridades* llama signos *visibles* (las estrellas que forman doce constelaciones) e *invisibles* o *racionales*, «que los distingue la razón y no los percibe el sentido»¹¹. Dicho diccionario, en la entrada «esfera», definía la armilar, la celeste, la oblicua, la paralela, la recta y la terrestre o terráquea; por su parte, el *Compendio de la sphaera* publicado en *Milicia y Descripción de las Indias* por Bernardo de Vargas Machuca (Madrid, 1599)¹² destacaba la celeste y la elemental. Para no meterme en abstrusas disquisiciones ptolemaicas, recordaré simplemente lo que, partiendo de su concepción geocéntrica del universo, se puede leer en dicho *Compendio de la sphaera*. Siendo la Tierra el centro del sistema, el resto del universo se debe concebir como una serie de círculos que la rodean formando «once cielos». Partiendo del centro, los primeros corresponden respectivamente a la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, Saturno. En el octavo cielo encontramos las estrellas que forman el firmamento, siendo el noveno el cielo cristalino y el décimo el famoso «primer móvil», que constituye un fundamental engranaje para la máquina celeste: «da una vuelta en veinte y cuatro horas, llevando arrebatadamente tras de sí los demás cielos inferiores, haciéndoles dar la vuelta en el propio término». A Dios le corresponde el oncenno cielo, que «no se mueve, por ser en más perfección, como fundamento, morada y tabernáculo de la Santísima Trinidad».

Se supone, pues, que las estrellas y los planetas corresponden a cielos distintos, situándose en el octavo «las estrellas que vemos, excepto los siete planetas». Es ese «cielo estrellado» o firmamento el que observamos en el *At-*

¹¹ Ver la entrada correspondiente a SIGNO en el mencionado diccionario. En un artículo que volveremos a evocar, Fernández Fernández (2010) propone varias ilustraciones entre las cuales figuran las dos que acabamos de mencionar.

¹² Consulto el ejemplar R/14216 de la Biblioteca Nacional de España, mediante la versión digitalizada. El *Compendio* se halla entre los folios 180v y 186r.

las Farnesio y en Salamanca. Los globos celestes son, pues, ilustraciones del octavo cielo, y por lo tanto no deberían aparecer los planetas entre estrellas y signos del Zodíaco.

Prosigue Machuca disertando sobre puntos, líneas y círculos varios: el «eje del mundo» o «línea que se imagina pasar por el centro del mundo de un Polo a otro»; el «eje del Zodíaco», que se deduce del primero; el Zenith y el Nadir, dos puntos por los que, *grosso modo*, pasa una línea que atraviesa el centro de la Tierra desde el lugar donde el observador se sitúa (el horizonte estaría a noventa grados de dicha vertical). A ello hay que añadir círculos: equinoccial, zodiaco, eclíptica, coluro de los equinoccios, coluro de los solsticios, meridiano, horizonte, los dos trópicos y los dos círculos polares. Así define la «faja ancha» que corresponde al Zodíaco:

Llámase Zodíaco, que quiere decir Vida, por andar en ella los doce signos y siete planetas que son los gobernadores del mundo [...] Esa faja es tachonada de doce figuras, que son los doce signos; sus nombres son Aries, Taurus, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis.

Si se concretara plásticamente esa «faja ancha», tendrían que aparecer planetas y signos conjuntamente, a diferencia de lo que vimos antes. Esta segunda fase del discurso de Machuca ya no evoca el universo concebido como unidad perfectamente organizada a base de estructuras concéntricas. Es más bien un intento de explicar fenómenos naturales como que dos veces al año el día dure tanto como la noche, o que haya eclipses de Sol y Luna, o que la hora sea la misma en dos lugares distintos de la Tierra. Desde esta perspectiva, los fenómenos observados dependen fundamentalmente de la situación de Tierra, Sol y Luna y se pueden plasmar con la relación establecida entre los varios puntos y círculos mencionados. Los planetas y las estrellas, o sea los ocho primeros cielos, para quien mira hacia arriba, se encuentran como comprimidos en la misma «faja ancha». Eso tiene que llevarnos a una representación distinta del globo que vimos antes con el *Atlas Farnesio*, donde solo aparecía el octavo cielo. Machuca no habla aquí de estrellas sino de los correspondientes signos invisibles, «que los distingue la razón y no los percibe el sentido», los del Zodíaco, que comparten la faja ancha con los planetas. Según esta segunda modelización, no aparecen las estrellas como tales. La

definición que propone *Autoridades* para la esfera armilar¹³ parece llevarnos a la descripción de Machuca:

ESFERA ARMILAR. Instrumento de metal, madera o cartón compuesto de circunferencias de círculos, que representan los principales que se consideran en la esfera Celeste, y sirve para la explicación de ella: y porque estas circunferencias son a modo de anillos o armilas, se llama Armilar. Los círculos que regularmente suele tener son diez, los seis máximos, que son Horizonte, Meridiano, Eclíptica, Ecuador, Coluro de los Equinoccios y Coluro de los Solsticios, y los quatro menores, que son los dos trópicos de Cáncer y de Capricornio, y los dos Polares Ártico y Antártico. En algunas se suelen añadir los Orbes de todos los Planetas, y en el centro se pone siempre un globo pequeño, que representa la tierra. Latín. *Sphaera armillaris*.

Más que la relación con la esfera celeste¹⁴, me interesa la referencia a los diez círculos, que nos recuerda a Machuca¹⁵, y la posible presencia de planetas. Esta definición, que no evoca los signos del Zodíaco, es sin embargo análoga a la que daba Covarrubias para la *esfera material*:

Es un instrumento hecho de arillos de cedazo o de otra materia con círculos mayores y menores donde se figuran las partes del cielo, polos, coluros, círculo ártico y antártico, trópicos, equinocial. Todos estos se imaginan con longitud, sin latitud, solo el círculo del Zodíaco tiene latitud.

Creo que cabe considerar las dos definiciones como complementarias, y que la esfera armilar y la material corresponden a una misma realidad, al mismo «instrumento», que incluía necesariamente la fanja del Zodíaco y podía incluir también planetas, pero no estrellas en tanto «signos visibles». Esas esferas armilares o materiales, con sus varios aros y su distintiva «faja ancha», son las que aparecen en varias obras del Prado como *Las siete artes liberales* de Giovanni dal Ponte (1435), *Giovanni Battista Caselli, poeta de Cremona*

¹³ Para la esfera armilar, ver el trabajo de Hernández Pérez (2018).

¹⁴ En el mismo diccionario se lee, para *esfera celeste*: «El globo compuesto de toda la máquina de los Cielos, en que se incluyen el primer mobil, el Firmamento, y los Orbes de los Planetas. La consideración desta esfera es el objeto de la Astronomía. Latín. *Sphaera Caelestis*».

¹⁵ «Los círculos de la Sphera son diez, los seis mayores y los cuatro menores» (*Compendio de la Sphera*, f. 184r.).

de Sofonisba Anguissola (1557-1558), *La vista* de Rubens y Brueghel el Viejo (1617), *La vista y el olfato* de Brueghel el Viejo, Balen y Franckhen II (h. 1620), *Dos filósofos* de Pietro Beato (1630-1649) y otras obras que convierten la esfera armilar en un objeto iconográfico de fácil identificación¹⁶. Varios grabados pueden rastrearse en búsqueda de este motivo iconográfico, que no podía faltar en el *Compendio de la sphaera* y que encontraremos con parecida finalidad didáctica en una imagen de 1624 digitalizada en Gallica¹⁷. En algunos de los anteriores ejemplos, el eje del mundo permite sujetar la esfera. Pasa lo mismo en un grabado de la *Suma de geographia* de Fernández de Enciso (Sevilla, 1519) o en otro de *De sphaera et primis...* de Blebel (1595), donde también se aprecia la presencia de un instrumento matemático, como el que sujetan los filósofos de Pietro Beato en el Prado, y el abad Piazza en el cuadro de la National Gallery. En un último grabado publicado en *Sphaera mundi...* de Sánchez de las Brozas (Salamanca, 1579) el eje del mundo se remata con un triángulo a modo de flecha. En los tres grabados, los signos del Zodíaco aparecen bajo la forma de sus símbolos, lo cual también los diferencia de los signos que podíamos encontrar en los globos celestes, cuya superficie se prestaba a la figuración del signo bajo su forma acostumbrada. Se podrá comparar el Cáncer visible en el globo de 1630 que alberga el Museo McCort de Montreal, o el no menos realista de Coronelli, con el símbolo correspondiente en la esfera armilar del Brocense. En nuestras esferas se representan los signos de cada signo; en los globos celestes, el Zodíaco parece animar el firmamento, ocupar un espacio del que cada signo sería un protagonista mítico.

Intentemos sintetizar las tendencias, que no reglas, que nuestras pesquisas por esferas y globos nos han llevado a destacar. La esfera armilar supone la presencia de varios aros que giran en torno a un mismo punto, entre los cuales uno destaca por ser más ancho y poder ser grabado con representaciones del Zodíaco. Se postula que en dicho aro del Zodíaco figurarían más bien sus símbolos, sobre todo cuando son esferas de pequeño formato¹⁸. En cambio,

¹⁶ Ver por ejemplo los óleos de Van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge* (Musée des Beaux-Arts de Rennes), la preciosa *Young Princess* de Gossaert (Londres, National Gallery); en el mismo museo (pero sin atribución) otra esfera armilar gira a la derecha del *Abbate Carlo Bartolomeo Piazza*. En el Louvre se puede admirar el *Ptolémée* de Pedro Berruguete y Juste de Gand (finales del s. XV). También sujeta una esfera armilar el personaje representado en el tapiz *L'Amour sacré* del parisino Musée des arts décoratifs. Agradezco a Mattias F. Tardif su ayuda para encontrar esas obras.

¹⁷ <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384952552>

¹⁸ En un tapiz de Patrimonio Nacional constato que en el aro del Zodíaco de la esfera armilar aparecen los signos mediante sus figuraciones convencionales, que no simbólicas. Al pa-

los globos ofrecen una visión del cielo más gráfica, que incluye también las estrellas del octavo cielo, pero no creemos que aparezcan los planetas; esos pueden incorporar la esfera armilar, que carecería de estrellas visibles. Esfera armilar y globo celeste corresponden a realidades plásticas distintas, y podemos imaginar que tendrían también implicaciones simbólicas específicas. En un trabajo dedicado a la presencia y significado de globos y esferas en los libros de emblemas áureos, Catherine Hofmann (2002) encuentra, en un total de 78 emblemas que incorporan estos motivos iconográficos, cinco esferas armilares: cuatro en la *Hecatomgraphie* de Gilles Corrozet (Paris, 1540), y una en *Nucleus emblematum selectissimorum*, de Gabriel Rollenhagen (Colonia, 1611). En la colección de Corrozet (1540, 95), la esfera armilar del emblema *Espérance en adversité* simboliza la esperanza que el cielo debe suponer para el cristiano que sufre. En *Espérance conforte*, a la inestable rueda de la Fortuna se opone el sólido bastón que sujeta el personaje de la *pictura*. Ese palo es el eje de una esfera armilar, y leemos en la *suscriptio*: «je tiens espérance en la main / qui me conduit et me conforte»¹⁹. También aparecen esferas armilares para ilustrar cómo «trop espérer déçoit» y «foy charité et espérance», cuya *suscriptio* aclara que «espérance pour sphère est dite»²⁰. Parece, pues, que la esfera armilar podía simbolizar la esperanza. Por otra parte, sabemos que eran instrumentos muy cotizados²¹ y varios testimonios gráficos muestran que los había de pequeño formato, apto a decorar un interior elegante. Otro tanto podría afirmarse acerca de los globos²²; Catherine Hofmann los ha rela-

recer de gran tamaño, dicho tapiz se prestaba a esta opción gráfica. Ver figura 6 en Dacos (2011, 53-70).

¹⁹ «To stay erect and face adversity, he grasps a staff, the staff of Hope, which is topped by an armillary sphere. The stability of the sphere is provided by the axis of the world, and it is this axis that serves as the staff» (Hofmann 2002, 116). Para la esfera armilar y la esperanza, ver también p. 83.

²⁰ Consulto la *Hecatomgraphie* de Gilles Corrozet en el ejemplar digitalizado por la Bibliothèque Nationale de France. Está sin paginar. «Espérance en adversité» figura en la vista 102, «Trop espérer déçoit» en 116, «Espérer conforte l'homme» en 118, «Foy, charité et espérance» en 136.

²¹ Escribe Dan (2019, 27-29): «Si les globes permettaient de comprendre la rotation du zodiaque, les sphères armillaires rendaient visible la composition du ciel à différents moments et lieux. Bien qu'aucune ne soit conservée, nous savons qu'elles étaient très répandues dès l'époque hellénistique, en Sicile notamment, grâce à des mosaïques comme celle de Solunto [...] Outre l'utilité didactique et esthétique, les sphères armillaires étaient remarquables par les automatismes qui les mettaient miraculeusement en mouvement: c'est ce qui en faisait des objets de prestige particulièrement convoités».

²² Catherine Hofmann (2019) considera que el Renacimiento constituye una «edad de oro» para globos y esferas armilares, convertidos en imprescindible material pedagógico pero también en ornamentos muy cotizados por próceres de todo tipo («Ils deviennent [...] des ornements recherchés pour les galeries des empereurs, des rois et des princes, les bi-

cionado con las figuras del poder²³. Un inventario de bienes que perteneció a Felipe II menciona «un globo celeste de latón abierto, de Lima, y dentro del otro globo terrestre [...] tasado en cien ducados»²⁴. Sobre todo, nos consta que circularon representaciones de Hércules sustituyendo a Atlas para ilustrar cómo Felipe aliviaba a Carlos V del peso del gobierno. En esta iconografía, Hércules sujeta un globo celeste con Zodíaco y estrellas²⁵, así como puede observarse en un tapiz de El Escorial. Forma parte de una serie titulada *Las esferas*, que incluye también otro tapiz en el cual es Atlas quien sostiene una esfera armilar²⁶, escena que documentamos también en la pequeña estatua de principios del siglo XVII del Museo McCord de Montreal. Atlas, pues, podía sustentar tanto las esferas armilares como los globos celestes (cf. *Atlas Farnese*), dos objetos, dicho sea de paso, que invitaban a contemplar el mundo desde fuera, adoptando un punto de vista exterior al universo recreado²⁷.

Ahora bien, ¿qué evocan Quevedo y el duque? Primero, en el soneto, una esfera poco limpia, «comida del signo», con un «rayo elegante» que atraviesa «repúblicas de luz». Bien podemos imaginar un globo celeste, con sus luminosas estrellas, y las patas del cangrejo ansioso pintadas sobre la superficie. En los globos que mencionamos no faltan rayos elegantes que cruzan el firmamento. No sorprende, si imaginamos un cangrejo pintado en un globo, que el duque responda que «el cáncer come en la esfera», tras precisar que «del polvo / la esfera injuriada está», lo cual dialoga con los tercetos quevedianos. En la respuesta del poeta, como en los globos, salen a relucir las estrellas que

blibliothèques des papes et des prélats, les bureaux des ministres, des banquiers et des marchands, voire les demeures des simples lettrés épris de cosmographie»). Se convierten esos globos varios en figuras muy presentes en el arte.

²³ «Plusieurs ministres de Louis XIII et Louis XIV se font aussi représenter avec un globe, témoin de leur puissance, mais aussi de l'ampleur de la charge qui leur est confiée». Remite al retrato de Colbert por Claude Lefebvre, en 1666, donde se puede observar «un Hercule portant la sphère du monde, symbolisant la constance du grand commis au service du souverain, la vocation universelle de sa politique et le poids de la charge qui pèse sur ses épaules» (Hofmann 2019, 173). La obra de Claude Lefebvre, titulada *Jean-Baptiste Colbert, ministre*, está en el Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon (óleo sobre lienzo, 130 x 96 cm).

²⁴ La cita procede del *Corde*, a partir Sánchez Cantón (1956-1959, II, 344).

²⁵ Ver López Poza (2017).

²⁶ Ver el análisis de Dacos (2011) y las figuras 6 y 8.

²⁷ Escribe Fernández Fernández (2010, 44): «Por lo que respecta a la representación de la octava esfera como soporte de las constelaciones contamos con dos fórmulas: los planisferios y los globos celestes. En los globos nuestra visión se corresponde con la de un observador externo al universo, alguien situado más allá de las estrellas fijas. Dichos globos fueron utilizados en el mundo antiguo no solo como elemento pedagógico presente en el aula de astronomía, sino como objeto decorativo que pronto se convertiría en una pieza de lujo».

el duque le quitó y el cielo que ya no tiene, así como los signos del Zodíaco. En cambio, los planetas mencionados al final parecerían indicar que no estamos hablando de un globo celeste. Sobre todo, el duque explicaba el mal estado de la esfera refiriéndose a «la material», y ya vimos con Covarrubias que esfera material parece designar una esfera armilar. De ser así, el «rayo elegante» alabado por el duque podría designar algo muy concreto y parecido a la especie de flecha que vimos en el grabado publicado en *Sphaera mundi* del Brocense: un «eje del mundo», que atravesaría los polos y permitiría sujetar una pequeña esfera armilar²⁸. No deja de resultar algo extraño, entonces, el último verso del soneto, que remite a una esfera «más comida del signo [ie: cáncer] que ilustrada»: el predicado se adaptaría mejor a la figuración plástica propia de un globo que al símbolo que suele encontrarse en las esferas armilares. Pero también podría explicarse la referencia al cáncer por la decisión de glosar en los tercetos el mal estado en que está la esfera, gastada por el tiempo y en ese sentido «comida» («metafóricamente se toma también por gastar, destruir y desbaratar», *Aut.*, ver «comer»). De los doce signos, Cáncer permitía más que otros establecer una correspondencia basada en el efecto potencial de las pinzas que roen. Con un valor igualmente conceptual más que gráfico habría que leer el final de la respuesta del duque cuando se refiere al «cáncer [que] come en la esfera». Y quizás tampoco haya que buscar ninguna referencia concreta a unas estrellas extrapoéticas cuando el poeta le espeta al privado: «con vos no tengo estrella / pues todas me las quitastes», o afirma: «Menguó mi luna en mi esfera / y mi sol vino a eclipsarse» (vv. 19-20 y 101-102). Quevedo puede estar construyendo fáciles chistes astronómicos usando la esfera como pretexto a la invención de agudezas. El poeta y el privado sabían perfectamente de qué estaban hablando y, mejor que nadie podrá hacerlo, disfrutaban la oportunidad y el ingenio de las correspondencias establecidas. Ese conocimiento previo se prestaba tanto a los chistes relacionados directamente con el objeto concreto como a las agudezas más aproximativas, basadas no tanto en el objeto –esfera o globo– como en el tema que ilustraba. Y la alhaja de marras también podía ser más de ornamento que otra cosa y no tener por qué reflejar las definiciones que encontramos o adecuarse al esquema demasiado empírico que hemos intentado esbozar para entender mejor lo que eran la esfera y el globo. En todo caso parece o a mí me resulta imposible zanjar entre globo celeste y esfera armilar. Quizás una investigación más

²⁸ «Toutes sont généralement équipées d'une tige, l'axe polaire, reliant les pôles équatoriaux Nord et Sud. Les pôles éclipiques sont souvent indiqués sans être reliés par un axe» (Turner 2019, 153).

desarrollada realizada por especialistas en estas materias permitiría hacerlo y determinar hasta qué punto se podía interpretar como símbolo de esperanza o de poder, algo que no carecería de interés al tratarse de un valido que tanto poder llegó a ostentar y de un poeta que tanto pudo depender de potenciales mecenas o protectores.

Motejar y halagar

En algunas de las citas de C. Hofmann transcritas en nota se establece la presencia y significado de globos y esferas en los ámbitos de poder. Podemos suponer que constituirían un regalo dotado de cierto valor simbólico, que Felipe II percibiría al recibir la esfera armilar que en 1582 le envió el cardenal Fernando de Medici²⁹. Aun sin saber exactamente qué esfera llegó entre las manos de Lerma, no parece imprudente pensar que el privado viera en el regalo un simbolismo oportuno. También debe llamar nuestra atención la presencia de Atlante en el soneto (v. 3). Quevedo pudiera referirse a una estatua del titán que llevara la esfera «a cuestras». No lo creo porque hubiera dado lugar a enjundiosas correspondencias en los dos romances, que no lo mencionan. ¿Por qué, pues, ese «vil concetillo mendicante», como escribe el propio Quevedo a modo de glosa de los versos suyos que cierran el primer cuarteto? Conviene detenerse brevemente en Atlante y Hércules, cuyas bien conocidas hazañas llevaron al segundo a aliviar momentáneamente al primero del peso de la bóveda celeste.

Se entiende con facilidad que se hicieran halagüeños similares entre el cargo público asumido por un dignatario y la pesada carga de Atlas. Equivalían esas comparaciones a dar a los empeños del prócer una dimensión mítica por la cual merecía codearse con dioses y gigantes. Bartolomé Leonardo de Argensola, en unos tercetos «A un reloj que tenía el conde de Lemos, don Pedro, siendo virrey de Nápoles, que era un globo sustentado por Atlante», celebraba la «cerviz valiente» del conde, apta a aguantar los «cuidados» propios de su cargo para llevar a una especie de edad de oro de paz y prosperidad («¿Qué suerte es ésta, o qué deidad se encierra / en tu valor, que impide la venganza, / de los astros, tal vez, contra la tierra?») ³⁰. Lógicamente, Hércules también

²⁹ Sigo las informaciones presentes en la *Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*.

³⁰ Son los versos 49-51 del poema, que consulto en Bartolomé Leonardo de Argensola (1974, II, 63-65).

podía aparecer para ejemplificar la fuerza o el poder pero también en relación con el relevo que supuso para Atlas: así en la mencionada iconografía de Felipe II sustituyendo a Carlos V «ut quiescat Atlas». Quevedo (2009, 205) había retomado el mito para ilustrar el papel del privado respecto al soberano recalcando la jerarquía que siempre debe prevalecer entre uno y otro: «el bien de la república pide privado como el gran peso del cielo un Alcides, no que le sustente, sino que descansa al que le sustenta a ratos», escribe en el *Discurso de las privanzas*. Con evidente finalidad encomiástica reaparece el binomio mitológico en el *Elogio al duque de Lerma don Francisco*: «de Atlante sois Alcides, / que le alivia en sus paces y en sus lides, / guardándole a Filipo las dos llaves / con que de Jano el templo o abre o cierra» (Quevedo 2020, 83). Debemos a María Teresa Zapata Fernández de la Hoz (2011, 793) un documentado estudio de los usos y significados de Atlas y Hércules en estampas varias que celebran el poder. De entre sus muy interesantes análisis destaco el comentario que hace a un grabado que representa a Olivares en la portada de un libro de Juan Antonio de Vera y Figueroa, *El Fernando o Sevilla restaurada* (Milán, 1632). El valido

aparece doblemente representado: como Atlas, a la izquierda, de pie, desnudo y cargando el mundo, con esta frase a los pies: «De Interés»; como Hércules, a la derecha, cubierto con la piel del león nemeo, con esta otra: «De valor». Olivares parece asumir los dos poderes: como monarca –Atlas– se presenta «Desnudo de interés»; como valido –Hércules–, «Vestido de valor». La inscripción del zócalo suavizaba el poder omnímodo del conde-duque, explicitado en la estampa: «Para sustentar mejor, el grave peso que ves, la lealtad yace (o lector) desnuda aquí de interés, vestida allí de valor».

Volvamos al soneto. Quevedo escribe acerca de la esfera: «entre vuesa excelencia y entre Atlante / uno la tiene a cargo y otro a cuestras»³¹. Así como Atlante sujeta la esfera celeste en el plano del mito, Lerma debe hacerse cargo del regalo quevediano en el plano de la realidad. Por tentador que sea después de haber evocado la relación entre el mito y la representación del poder, no creo que proceda buscar aquí un símil político-mitológico entre Lerma y

³¹ Escribe en nota I. Arellano: «El duque la tiene a cargo ('bajo su responsabilidad y obligado a corresponder al regalo'), y Atlante la tiene a cuestras, sobre sus hombros, según el mito del titán Atlante que soportaba el firmamento sobre sus hombros» (Quevedo, *El Parnaso español*, pp. 900-901).

Hércules o Atlante: el privado del soneto ni «sustenta» la esfera ni «descansa al que l[a] sustenta». Es una repartición de papeles distintos. Ahora bien, una cosa es el sentido literal y riguroso y otra cosa lo que los versos no dicen pero parecen sugerir. El poeta sitúa simbólicamente al privado en la órbita del titán, como si la responsabilidad del personaje mitológico y la del personaje histórico pudieran equipararse, contribuyendo ambos, a su manera, al orden del mundo. El doble paralelismo sintáctico (Vuesa excelencia / Atlante = a cargo / a cuestras; uno... a cargo / y otro a cuestras) creaba esa sugerencia de una perfecta repartición de tareas, distintas pero que suponían que algo tenían en común Lerma y Atlante, y que podía establecerse entre los dos una ingeniosa conexión. Lerma y Atlante «tienen» el mundo (a cargo/a cuestras), aunque solo sea en los límites propios de un enunciado más o menos recurrente que hace las veces de «vil concetillo mendicante» porque Quevedo espera algo a cambio. Así como Lerma, por lo que hemos dicho sobre los valores de la esfera, debió disfrutar del regalo en 1615, también debió apreciar dos años después, y pasado el tercer verso, que Quevedo lograra establecer una correspondencia con Atlante. Pero dicha correspondencia, permitásemme insistir, no hacía de Lerma un Atlante o un Hércules. Y precisamente, a la par que recortaba la distancia entre Lerma y Atlante, lo rebajaba al nivel del objeto regalado, la esfera concreta que el duque tenía «a cargo». Si el titán lleva a cuestras la bóveda celeste en el mito, Lerma solo tiene la responsabilidad de no descuidar demasiado el regalito del poeta. «Uno la tiene a cargo y otro a cuestras», el verbo y sus complementos bastan para crear en el espacio del verso una proximidad y una distancia. Quevedo espera del destinatario que sepa apreciar la conexión establecida y reírse de cómo consigue entre burlas y veras hacer de su esfera el objeto que lo relaciona con la mitología.

Fuera la que fuera la carga simbólica del obsequio, le habrá parecido oportuno al duque si las tapicerías y pinturas inventoriadas en su palacio de Lerma reflejan intereses personales; allí figuraban unos paños con los planetas y dos pinturas por lo visto relacionadas con temas astrológicos³². La entrega debió de ocurrir en 1615, ya que Quevedo parece indicar en su respuesta en verso (v. 74) que Lerma tiene la esfera desde hace dos años. Eso nos retrotrae a la embajada del poeta en España, cuando tiene que «llevar los 300 000 ducados que el Parlamento de Sicilia había aprobado como tributo trienal a la Corona, además de otras gratificaciones a ministros y responsables del gobierno»

³² «dos pinturas que nos parecen los signos de Taurus y Sagitario del zodíaco» (Cervera 1967, 28). Ver también p. 33 y notas correspondientes. Sobre el camarín, pp. 36-37.

(Jauralde 1999, 316). En carta a Osuna fechada en noviembre³³ y en Madrid, se refiere a las bodas del futuro rey con Isabel de Borbón:

Síguese la grandeza de las bodas de la Reina de Francia dejando aparte la grandeza del señor duque de Lerma que fue igual al ánimo con que hace todas sus cosas. No cuento a Vuestra Excelencia el número de acémilas ni digo lo acostumbrado de cordones de seda, reposteros, bordados y garrotes de plata por ser cosa tan cierta. Dio librea a toda su casa, la misma del Rey.

Bien podría ser en esas circunstancias concretas de las bodas celebradas en Burgos en octubre, cuando Quevedo le dio a Lerma la esfera. Allí estaba nuestro poeta³⁴, y por lo visto el boato del todavía privado de Felipe III no lo dejó indiferente. En Madrid gestiona los asuntos del duque de Osuna, en particular su nombramiento como virrey de Nápoles. Lo cuenta Pablo Jauralde:

El plan urdido por Osuna es bien sencillo: se trata de sobornar a todas aquellas personas de las que dependa directa o indirectamente su nombramiento, incluso de asegurar con el soborno a aquellas que le son incondicionales, como su propio suegro el Duque de Uceda y el confesor real.

Se afana nuestro escritor, que en carta de diciembre cuenta a Osuna: «Ándase tras mí media corte, y no hay hombre que no me haga mil ofrecimientos en el servicio de Vuestra Excelencia, que aquí los más hombres se han vuelto putas, que no las alcanza quien no da»³⁵. Creo que Quevedo, mientras «da» a aquellos que pueden favorecer los intereses de Osuna, ve oportuno aprovechar la posibilidad de no malquistarse con Lerma³⁶, aun estando consciente de que Uceda y Aliaga tienen viento en popa. Bien es cierto que en carta de 21 de febrero de 1616, le escribe a Osuna que, para agasajar a su corresponsal, Aliaga y Uceda no escatiman esfuerzos, y que el proceso por el cual Uceda va a sustituir a su padre le parece ya irreversible. Ese período de la vida de Quevedo le permite esperar un cambio en su propia trayectoria, con pensión

³³ Consulto las cartas en Quevedo, *Epistolario completo*, ed. Luis Astrana Marín (1946). La que transcribo a continuación empieza p. 23. Modernizo el texto. Ver Jauralde (1999, 320).

³⁴ Jauralde (1999, 318) y Crosby (1956, n.º 28).

³⁵ Ver Jauralde (1999, 322-323). La carta estaba en Quevedo (1946, 28).

³⁶ Para la presencia de Lerma y su familia en la poesía quevediana, ver Sáez (2018, 105-121).

y hábito³⁷. Lerma en carta de su puño y letra fechada a 26 de abril de 1616 pide en nombre del rey que se haga merced a Quevedo «de cuatrocientos ducados de pensión eclesiástica en Italia». Ignoro hasta qué punto el privado fue actor o simplemente protagonista que acompañó el proceso en alguna de sus etapas, pero no está todavía fuera de los engranajes que llevan del soberano a los bolsillos de Quevedo. Unos meses atrás, en Burgos y en el contexto de las bodas reales, Quevedo pudo ofrecer la esfera como testimonio de las buenas relaciones que quería mantener; quizás también como signo de sus propias esperanzas, si se trataba de una esfera armilar y siempre y cuando se asociara con semejante simbolismo. Feros recuerda que «a pesar de los contratiempos y críticas que Lerma sufrió entre 1615 y 1617, su influencia y poder permanecieron relativamente intocables»; además, para la boda, «el rey designó a Lerma como su agente para representarle en todas las ceremonias de las entregas reales, una situación que Lerma utilizó para promoverse a sí mismo» (Feros 2006, 421, 426). Si, como lo creo, el obsequio quevediano se incardina en ese contexto político de gran volatilidad, en el cual algunas estrellas brillan cada vez más en el firmamento del poder sin por ello apagar definitivamente otras, entonces la esfera quevediana mostraría que el poeta negociaba con el eje Uceda-Aliaga para Osuna pero guardaba un as en la manga por si acaso llegaban tiempos difíciles.

Vuelve a aparecer la esfera dos años después, cuando Quevedo está en Madrid para varios asuntos, como la organización de las bodas entre el marqués de Peñafiel, hijo de Osuna, y la hija de Uceda³⁸. Es entonces cuando se escriben los tres poemas, «correspondencia en verso» que «corre desde 30 de septiembre a los primeros días de octubre de 1617» según Astrana Marín (Quevedo 1946, 62). Volvamos al contexto de septiembre-octubre de 1617: faltan meses para que el valido consiga el capelo cardenalicio (marzo 1618) y un año para que abandone la Corte (Feros 2006, 429 y 437). Por las fechas en que se escriben los poemas «comenzaron en la villa de Lerma unas de las más gloriosas fiestas organizadas por el duque de Lerma en toda su privanza». El 17 de octubre se representó una comedia de Mira de Amescua que Felipe III y su hijo observaron desde «una plataforma elevada» en compañía del duque

³⁷ Ver Jauralde (1999, 324-325). Para la carta de 21 de febrero de 1616 ver Quevedo (1946, 36). En la p. 39 se transcribe la carta de Lerma que menciono a continuación. La comenta el profesor Jauralde (1999, 329).

³⁸ Para esta unión ver Feros (2006, 427). Para las misiones asumidas por Quevedo en el período, ver la síntesis de Jauralde (1999, 344). En relación con la boda, ver también la p. 352.

de Lerma (Feros 2006, 428). En esa tesitura, Quevedo no tenía ningún interés en que el destinatario de sus poemas, Lerma, pudiera considerar que las burlas fueran en serio; si se tratara de verdadera censura moral, el poeta no mandaría sus versos al privado. Más le valía congraciarse con el valido en unos meses en los que tiene que negociar para Osuna y, además, espera el hábito de Santiago que «por fin, el 29 de diciembre de 1617 el Rey le concede», con la mediación de Uceda (Jauralde 1999, 372-375). Pero hay otro elemento que me lleva a dudar de que proceda interpretar esos poemas como indicios de un conflicto. González de Salas dice que Quevedo envió el soneto «y el Duque, después de su romance, mejor satisfacción». O sea que nos falta una etapa en ese intercambio, etapa por la cual le llegan las ferias a Quevedo. Las relaciones entre el poeta y Lerma no parecen degradarse ni mucho menos (ver Jauralde 1999, 390-391). Por otra parte, la propia tonalidad de los versos de Quevedo y Lerma, juguetona más que agresiva, nos lleva a considerar que las pullas que se dirigen no calaban muy profundo.

Los primeros versos del duque comentan los de Quevedo. Para Martinengo (1983, 65):

Por medio de un aparente elogio del correcto estilo del soneto y so color de tomar partido por los «claros» en contra de los gongorinos u «oscuros», el duque de Lerma descubre, en realidad, su maligno propósito: el de herir profundamente a Quevedo aludiendo a sus dos defectos físicos, la cojera y la debilidad de la vista.

Arellano, en sus notas al texto, considera que «el duque acusa burlescamente a Quevedo de inclinarse a la poesía culterana» e introduce una «alusión chistosa a la conocida cojera de Quevedo», a la cual se suma, en relación con los ojos, «una nueva referencia humorística a otro de los defectos físicos del autor, que en sus poemas suele aludir a ellos». Este análisis de Arellano nos parece corresponder exactamente a la tonalidad global del intercambio entre el poeta y el privado. A Quevedo, al que Osuna llamó familiarmente «Quatro-ojos» en una de sus cartas (Crosby 1956, 1119) no le agraviarían las pullas de Lerma, aunque no llegaran los dos al nivel de intimidad que pudo caracterizar las relaciones de Quevedo con el virrey de Sicilia y luego Nápoles. Tampoco dramatizaría las referencias del privado de Felipe III a su cojera. Según cuenta Tarsia, la cojera caracterizaba a Quevedo en un Monte Parnaso construido en 1649, cuando, con ocasión de la solemne entrada de la reina, dicho monte «con suma magnificencia se hizo sobre la Fuente del Oli-

vo». Además de las nueve musas, nueve estatuas representaban a los mejores poetas de España. Entre esa flor y nata del Parnaso no podía faltar Quevedo, acompañado por Séneca, Lucano, Marcial, Mena, Garcilaso, Camões, Lope y Góngora:

A cada uno pusieron una tarjeta con letras halladas en sus obras. La de don Francisco, que ascendía al Monte, aludiendo a la falta natural que tuvo en los pies, aunque nunca se vio menos zopo que cuando subió a la cumbre del Parnaso, decía así:

Llevadme, Musas, que en vano
mis pies lo procuran, pues
ni aun de mis versos los pies
bastarán sin vuestra mano (Tarsia 1792, 31-32).

El contexto no permite otra lectura que la de una celebración del artista, por ambigua que pueda resultar esa redondilla –cuya procedencia ignoro– que remite a un Quevedo tan necesitado de ayuda. La cojera de Quevedo contribuyó a singularizarlo en la cofradía de los poetas del momento y creo que así lo concibió el propio autor, cojo en los pies pero, en los versos, nada zopo, como si, por una especie de figura irónica, el distintivo físico simbolizara su agilidad versificadora. En los agudos comentarios que relacionaban el estilo quevediano con sus defectos físicos, la burla no suponía necesariamente una forma de menosprecio. Comparados con la sorna del gongorino «Anacreonte español, no hay quien os tope», los versos de Lerma parecen inocuos.

Continúa Lerma: «No copiaros, responderos / me toca: respondo ya, / que no debiendo a quien pide / hay muy poco que dudar». Interpreto que el privado no va a copiar la falta de «lisura en versos y en prosa» de Quevedo, calidad que poco antes le invitaba a conservar. Lerma, al contrario, va a responder con claridad y «lisura», para negarse rotundamente a dar lo que considera no deber. A eso responderá Quevedo reintroduciendo la idea de «lisura» para pedir y aprovechar la paronomasia («alisadme de manera / que [...] / se deslice la prenda», vv. 73-75). También comenta esa claridad ostentada por Lerma: «Porque llegase a noticia / de todos los circunstantes, /el “No quiero daros nada” / me lo escribís en romance» (vv. 93-96). Si Lerma se burlaba de la oscuridad quevediana, de su olvidada «lisura», el poeta se mofa de la claridad del privado, con unos versos que remiten abiertamente a Góngora: «¡Oh claridad infinita! / ¡Oh esplendores coruscantes! / (Revistiendo se me van / en el cuerpo *Soledades*)» (vv. 97-100). Todo eso, insisto, puede leerse como un

juego entre Quevedo y Lerma, aprovechando cada uno los temas y motivos introducidos por el otro. El «rayo» del soneto, había escrito Lerma, «hace sombra a lo demás», pero el favorito quiere responder sin copiar semejante estilo. Le contesta el poeta que ha alcanzado plenamente sus objetivos: la claridad de su negativa, ¡brilla que corusca! Igualmente, la lisura aconsejada por Lerma lleva a Quevedo a motejarle de «excelentísima lima» (v. 71), creando una fórmula de cortesía adaptada a un duque tan pronto a coger y quitar a los demás lo que, según él, les sobra.

Lerma maneja tan bien la lima como la tenaza: el propio duque avisaba de ello a Quevedo (v. 27). Afirmaba que todas las ciencias del poeta no le eran útiles «contra quien sabe negar», ya que pedir con éxito necesita «madurez / prudente», «porque el embestir sin tiempo / deja el pedir en agraz». Las únicas ferias que va a conseguir el poeta son esos consejos generosamente dispensados por el duque («este consejo de ferias / os he querido enviar»). Conviene apreciar la ironía del duque, que pretende, con esa respuesta, mandar ferias, aunque no fuesen las que se esperaba Quevedo, y que lo hace adoptando la máscara de un nuevo Caballero de la Tenaza, discípulo del propio poeta: «liciones vuestras son / mi defensa natural» (vv. 43-44). Diríamos que, tras haberse aprendido los «muchos y saludables consejos para guardar la mosca» leídos en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* (Quevedo 2007, 223), el duque le mandó a Quevedo un *Arte nuevo de pedir a tiempo* que presentó como las únicas ferias que iba a conseguir. No sabemos, y quizás no sabremos nunca, qué esperaba Quevedo cuando, mediante la esfera, «hab[ía] querido tentar» al duque (v. 26).

Cuando Quevedo acusa recibo de los versos de Lerma, empieza explicando lo que «mandan las leyes de Apolo». O sea que le enmienda la plana al aprendiz de poeta, cuyos consejos rimados no valen gran cosa en relación con las expectativas de Quevedo. Los primeros versos oponen dos isotopías en torno a dos metonimias presentes en el v. 3: lira (arte poética) y tenaza (arte de «guardar la mosca», o sea no dar nada); hasta el v. 16 el locutor pondera la aptitud de Lerma a «tomar» recurriendo a varias agudezas perfectamente explicadas³⁹. Prosigue hasta el verso 44 ensartando agudezas, ahora astrológicas, sobre el tema de los signos que lo abandonan, ya que obran en poder de Lerma. Es una acumulación de chistes en los que se mezclan la autoirrisión y la melancolía de quien dirá, al final, que «solo se queda Saturno / en [sus] güesos». Las quejas que dice querer expresar a continuación tampoco van en serio:

³⁹ Ver notas de Arellano en su edición, y Morales (1992, 141-142).

Solo pienso que Escorpión
 en mi lengua ha de quedarse,
 para quejarse de vos
 a los dares y tomars.
 El parentesco en tenaza
 con vos conviene negarle,
 pues por menos parentesco
 presumiréis heredarme,
 que como a tantas herencias
 estáis hecho sin descarte,
 debéis de soñar que soy
 vuestro tío o vuestro padre.

A Lerma, que había declarado ser «hermano carnal» de Quevedo «en tenaza» (vv. 27-28), es decir, no irle a la zaga en su capacidad para no dar, le contesta el poeta que prefiere negar cualquier parentesco con quien sabría aprovecharlo para enriquecerse mediante herencias. Todo eso es puro donaire: que el riquísimo duque de Lerma pueda «presum[ir]» ser heredero de un hombre como Quevedo ya suscitara carcajadas. Además, un «parentesco en tenaza» no deja de ser un parentesco ficcional, de los que no implican herencias. Por lo tanto, las conexiones ingeniosas por las cuales el locutor pasa del parentesco a las herencias, al tío y luego al padre, no tienen otra función que llevarnos de chiste en chiste. El afán de lucro de Lerma solo subyace en esos versos en los que prevalece un objetivo: tejer, mediante ese tema, una relación de risueña complicidad entre el poeta y el privado, unidos en los versos como dos Hermanos Tenaza.

Si el privado se presentaba como hermano «en tenaza» del poeta, es que identificaba a ese con el rasgo esencial de su personaje, el Caballero de la Tenaza. No sé si era precisamente una característica de Quevedo, pero creo que en los siguientes versos, podemos encontrar una forma de autorreferencialidad:

Tenaza de Nicodemus
 no fue con vos comparable,
 ni el propio Abarimatías,
 ni el propio Francisco Abari.

La crítica ha relacionado oportunamente ese discurso con un fragmento de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, que copio a partir de la edición de A. Azaustre, quien también establece la conexión con el poema. El texto se dirige «A los de la guarda» (Quevedo 2007, 225):

el dar sea en las mujeres, y no a las mujeres, para que así merezcan el nombre de cofrades de la Tenaza de Nihildemus o Nequedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avaromatías (llámese como se llamare, aunque no se llame Matías).

En los versos de Quevedo, González de Salas señalaba un «chiste en los nombres», e Ignacio Arellano precisa: «Interpreta, con disociación, Abarimatías, como referencia a la avaricia, lo mismo que Francisco Abari. Recuérdese que José de Arimatea o José Abarimatía y Nicodemus ungieron y amortajaron el cuerpo de Cristo para sepultarlo». Crea una agudeza para ponderar la avaricia de Lerma: conecta «tenaza», sustantivo que remite a una de las *Arma Christi* que empleó Nicodemo⁴⁰, con Lerma, aún más tenaza, dando a la palabra un sentido adjetival sinónimo de avaro. Y fue tan incomparable el privado en lo «tenaza» que incluso supera a Abarimatías, otro personaje del Descendimiento, que tampoco tiene en principio nada que ver con la avaricia pero de cuyo nombre se saca otra agudeza. Ahora bien, si se entiende que Lerma fuera más tenaza que la de Nicodemo o que Abarimatías, ¿quién será Francisco Abari? Volvamos un instante al texto en prosa. Cualquier enamorado debe ser un Avaromatías, es decir un enamorado que, por mucho que se enternezca como el típico «Matías», será avaro, no se dejará ablandar por las peticiones de las damas. Precisa después: «llámese como se llamare, aunque no se llame Matías». Bien puede llamarse, pues, Francisco Abari, que interpreto como seudónimo de nuestro poeta, don Francisco, que asume así su complicidad con Lerma en el arte de no dar a los que piden. Pero ponderando lo tenaza que era el de Lerma: aún más que «el propio Francisco Abari», superando, pues, al autor de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*.

⁴⁰ En su nota 27 al fragmento que copiamos de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, Antonio Azaustre precisa: «*Nicodemus* evoca al senador que ayudó a bajar a Cristo de la cruz, y que se representaba arrancándole los clavos con unas tenazas. *Correas* registra la frase *Las tenazas de Nicodemus*: "Usan de esta semejanza en cosas dificultosas de sacar", y *No se lo sacan con las tenazas de Nicodemus*: "Tómase de la pintura del Descendimiento de la Cruz"». Ver, en el Prado, el espléndido *Descendimiento de la Cruz* de Correa de Vivar.

Esos poemas corresponden a la veta burlesca de Quevedo en una modalidad que supedita las veras a las burlas. La avaricia, la cojera y demás defectos físicos, el estilo, la oportuna vocación de un privado todavía no cardenal pero «ya atento a los cielos», constituyen unas alusiones biográficas que conviven con esferas, rayos, signos de todo tipo y cánceres que comen, perros muertos, Petrarca y Dante, cuernos, esplendores coruscantes, dares y tomares. En esa mezcolanza, lo de menos son las críticas que podrían merecerse nuestros Hermanos Tenaza. No escatiman esfuerzos para demostrar su talento para el floreo verbal, sirviéndose, eso sí, de su realidad biográfica, que funciona como pretexto y que solo vislumbramos. No tenían ellos que precisar las cosas; sabía muy bien Quevedo cuáles habían sido sus «ofertas» (v. 57), y Lerma no tenía que aclarar cómo o para qué el poeta lo «hab[ía] querido tentar» (v. 26). A raíz del encuentro durante las ferias de San Miguel, pintiparadas puesto que ofrecían una buena ocasión para pedir, se cruzaron esas cartas sobre el deseado regalo, donde se intercambiaron ante todo «conceptos de donaire» que celebraban en el marco codificado de la poesía burlesca una relación cortesana, al modo de otro romance, la *Carta al conde de Sástago desde Madrid, habiendo ido con su majestad a Barcelona* (Quevedo 2020, 929-936). Indicio de sociabilidad cortesana más que de crítica, las cartas de Lerma y Quevedo pueden articularse con un género antiguo que me gustaría examinar ahora.

De versos y regalos

Si consideramos que los tres poemas forman un corpus estrechamente vinculado con un regalo, parece pertinente situar genéricamente esos textos en la órbita de dos libros de Marcial, titulados *Xenia* y *Apophoreta*. Etienne Wolff recuerda que se relacionan con las fiestas de las Saturnales y los regalos que en dicha ocasión se hacían o rifaban. Los poemas de estos dos libros podían acompañar semejantes regalos, práctica poética que Wolff relaciona con algunos poemas griegos⁴¹. María José Muñoz Jiménez (1996, 136 y 139) precisa

⁴¹ «On y échangeait des cadeaux, les *xenia*; quant aux *apophoreta*, ce sont des lots tirés au sort dans les banquets, mais il s'agit ici des banquets des Saturnales. Les épigrammes, toutes en deux vers, sont des étiquettes censées pouvoir accompagner ces cadeaux. Peut-être s'agit-il d'une habitude héritée des Grecs, chez qui des vers accompagnaient parfois l'envoi d'un cadeau (cf. *Anthologie Palatine* vi, 227, 229, 249, 250, 261, 335, 345; chez Martial cf. IV, 19 ; VII, 46)» Wolff (2008, II, 6).

que «ambos libritos forman un conjunto positivamente marcado en su forma, tema, tono y función» y que

Xenia y *Apophoreta* se inscriben en lo que M. Citroni califica de «letteratura per i Saturnali», respondiendo a una poética del entretenimiento, alejada tanto de la *maledica lingua* como de la *lascivia* presente en muchas de las composiciones de los *Epigramas*.

No falta la comicidad grotesca, por ejemplo, cuando se regalan cebollas, supuestamente afrodisíacas, a un destinatario impotente casado con una anciana, al que se le anuncia que tales cebollas solo le permitirán alimentarse (Libro XIII, 34, n.º 2; ver también XIV, 19, 56 y 119). Los poemas no solo acompañan higos, membrillo, ciruelas o quesos sino también manjares más delicados como ostras o esturiones, cuando no se trata de objetos lujosos como cajitas de marfil, mesas talladas en madera de limonero, estatuas de oro o bronce, libros varios (p. e. una *Batracomiomaquia* o un *Culex* en XIV, 183 y 185)⁴². Siglos después, se imprimieron en Francia colecciones de poemas escritos con motivo del día del Año Nuevo, cuando se daban aguinaldos. Un estudio dedicado al tema⁴³ precisa que esta práctica editorial florece sobre todo entre 1537 y 1580 y abarca unos veinte títulos. Mencionemos tan solo los *Xenia* de Joachim Du Bellay (1569), las *Étrennes de Poëzie fransoeze* de Jean-Antoine de Baïf (1574), o, en una fase ulterior, las *Estrenes Burlesques pour le premier jour de l'an mil six cens cinquante*, de Scarron. A propósito de los destinatarios de esos poemas, escribe Catherine Magnien-Simonin (1990, 136):

Interpellés à tour de rôle, tous ces personnages se voient soit remerciés d'un don préalable, soit conviés à un échange, cet échange d'argent, de services, de vers, à la fois cause première et thème de la poésie d'étrennes. Le jeu poétique, décliné avec des variations ingénieuses, consiste à proposer ses vers contre des présents plus matériels, marchan-

⁴² Marcial (*Epigrammes*, XIII-XIV).

⁴³ Toda la información que incorporo en relación con esos poemas procede de Magnien-Simonin (1990). Incluye un apéndice que recoge los «ouvrages d'étrennes 1537-1597». En fechas recientes se ha publicado otro trabajo dedicado al tema, que profundiza en la periodización más pertinente para el género de la «poésie d'étrennes» en Francia: entre las fechas propuestas (de la década de 1530 hasta 1643), el corpus abarca más de mil poemas y corresponde a unos 70 poetas. Ver Vidal (2018).

dage auquel les plus grands se livrent, lorsqu'il s'agit d'étrennes. Ainsi Ronsard à Henri III.

Poesía eminentemente circunstancial, los versos relacionados con los aguinaldos del año nuevo permitían, por lo visto, expresar gratitud por lo recibido anteriormente pero también manifestar las expectativas del autor ante un destinatario que deseaba espléndido.

No sé si existen estudios dedicados específicamente al tema para la España del Siglo de Oro. Según se desprende de un extenso artículo de Juan Gil sobre Marcial en España, *Xenia y Apophoreta* se pueden relacionar, de una manera u otra, con Hernando Colón, Arias Montano, Álvaro Gómez de Castro, Juan de Mal-Lara, Juan Luis de la Cerda o Jiménez Patón, entre otros⁴⁴. Con una finalidad práctica, situar mejor los tres poemas del *Parnaso español*, me gustaría detenerme un poco en ese tipo de poesías, excluyendo las que se relacionan con dinero prestado o pedido para centrarme en los poemas vinculados directamente con regalos materiales concretos, enviados, recibidos o esperados. No parece atrevido agrupar dentro de un mismo género los poemas sobre regalos hechos o recibidos por el propio autor, que acompañan o comentan el obsequio, y que constituyen un espacio de comunicación literaria y social a veces ocasionado por una fiesta concreta. Indiquemos, de antemano, que una historia del género contemplaría también aquellos poemas que no fueron, *a priori*, ideados para acompañar un regalo pero que podrían perfectamente funcionar como tales. Pienso en particular en un precioso soneto de Medrano, en el cual en un primer cuarteto el locutor se dirige a Galatina para evocar la rosa que le «consagr[a]» e imaginar, esperanzado, que el contacto físico entre la flor y la mano de la dama permitirá a la rosa dirigirle algunas palabras, que el poeta transcribe a continuación. Este es el primer cuarteto:

Esta que te consagro fresca rosa,
primicias, Galatina, del verano,
haya virtud, tocándole tu mano,
de hablarte, muda, así: «Tirana hermosa»⁴⁵.

Si concebimos el soneto como imitación de los *Xenia*, no sorprende el deíctico que presenta a Galatina lo que sería su regalo, ni que el locutor se

⁴⁴ Gil (2004, 250-251, 265-266, 269-270, 301-302, 310).

⁴⁵ Cito este soneto *A la señora doña Catalina de Aguilar* por la excelente edición publicada por Ponce Cárdenas (2005, 80-81).

refiera al encuentro entre dama y objeto, al contacto efectivo entre mano y rosa, anticipado y actualizado dentro de la ficción poética; además, no escasean entre los *Xenia* de Marcial ejemplos de regalos parlantes⁴⁶. Otro ejemplo de poema sobre regalos que ilustra cómo un género tan circunstancial puede aunar ingenio, meditación y elegancia, encuentro en una composición de Baltasar del Alcázar compuesta en agradecimiento de dos ramilletes recibidos, uno de flores, y otro de versos⁴⁷. Notemos, de paso, que el texto de Alcázar es respuesta ante un obsequio que iba acompañado de un poema, que quizás lo comentaba al modo de los *Xenia* de Marcial. Con ese ejemplo propongo distinguir empíricamente dentro del género los *poemas-Xenia*, que acompañan un regalo, y los *poemas-agradecimiento*. Una tercera forma sería el *poema-recriminación*. Si consultamos el corpus gongorino, y sin pretender ni mucho menos a la exhaustividad, podríamos mencionar entre los *poemas-Xenia* un soneto de 1607 escrito a la marquesa de Ayamonte para acompañar unas piedras bezares (172)⁴⁸; al año siguiente dirige a una monja una décima con menudos y ternera (187; ver también 189). Su afición a las monjas y a la poesía también la ilustra una décima que venía con «una cesta de ciruelas» en 1610; con otra regalaba conejos a una prima (226-227). En cuanto a los *poemas-agradecimiento*, destaquemos el soneto «en agradecimiento de una caja de jalea» (181) o el que dirigió «en agradecimiento de una bota de agua de azahar y unas pasas» (320). En la décima «a una dama que le había dado un búcaro» (341) Góngora imagina las palabras que dirige un portugués para manifestar a la «dulce niña» su gratitud y su amor. Otra pieza interesante es la décima por la cual agradece un requesón enviado desde Colmenar Viejo (366). Aprovechando las correspondencias que el topónimo sugiere, el locutor convierte el requesón envuelto en mimbre en un «panal de suero cocido» (cf. quiasmo de los versos 2 y 4). Mediante las isotopías de la leche y la miel, el locutor pide explicaciones en un poema-agradecimiento que también puede leerse como una invitación a prolongar el intercambio epistolar para aclarar el misterio de ese requesón. El texto, titulado *A don Antonio Chacón, que desde Colmenar Viejo le había enviado un requesón*, es el siguiente:

⁴⁶ Se encuentran entre los *Xenia* de Marcial aperturas con deíctico en 16, 20, 28, 36, 74, 84, 86, 96, 101, 104, 107, 109, 113; habla el propio regalo en 22, 25, 26, 33, 46, 49, 50, 59, 71, 72, 76, 82, 83, 87, 94, 103, 114.

⁴⁷ Baltasar del Alcázar (2001, 352-353).

⁴⁸ Cito por Luis de Góngora (2000). Las cifras entre paréntesis remiten a los números que llevan en dicha edición.

Este de mimbres vestido
 requesón de Colmenar
 bien le podremos llamar
 panal de suero cocido.
 A leche y miel me ha sabido:
 decidme en otro papel
 lo que se confunde en él,
 que sin duda alada oveja,
 cuando no lanuda abeja,
 leche le dieron, y miel.

Por fin, para lo que proponemos llamar *poema-recrimación*, podría servir de ejemplo un soneto por el cual Góngora le pide al doctor Narbona los albaricoques prometidos (337), aunque funcione más bien como recordatorio que como recriminación. Para no limitar nuestra investigación a un poeta⁴⁹, intentemos indagar ahora en la producción de Juan de Salinas⁵⁰.

Tabla 1. El cancionero del regalo de Juan de Salinas: una aproximación

Poemas-Xenia	Poemas-agradecimiento	Poemas-recrimación ⁵¹
151, 153, 163, 168, 176, 196, 229bis, 242, 258, 286, 287, 292, 299	90, 134, 167, 293.	145, 197, 208 (se niega a hacer otro regalo).
	Más que expresar gratitud, acusa recibo con ingenio en 125, 141, 152.	Funcionan como recordatorios 103, 174, 231.

Fuente: elaboración propia.

Algunos poemas se me habrán escapado y se podrían debatir ciertas interpretaciones. Pero creo válido organizar en tres grupos el cancionero del regalo de Salinas y distinguir, por una parte, los textos que escribió para acompañar algún obsequio, y, por otra, los que compuso como reacción ante regalos

⁴⁹ Habría que considerar también otros poemas gongorinos que comentan regalos, como 188, 245, 294, 365, 405, 412. Ya terminado y entregado este artículo, puedo consultar la última edición de los sonetos de Góngora, a cargo de Juan Matas Caballero (ver bibliografía). En ese impresionante trabajo, el profesor Matas Caballero comentaba los poemas gongorinos relacionados con regalos (décimas incluidas) y ya establecía el paralelo con el género de los Xenia/Apophoreta. Ver las páginas dedicadas a esos sonetos y, en particular, p. 58, 865-866, 1341-1342 y 1398-1399.

⁵⁰ Los números remiten a los poemas consultados en Juan de Salinas (1987).

⁵¹ No incorpore 219 ni 236 que considero simples peticiones.

que recibió o esperaba recibir. Categorías, esas dos últimas, que suponen una variopinta gama de actitudes. También podríamos precisar las cosas distinguiendo los regalos que hablan (por ejemplo, limoncitos, en 287) o los poemas que crean una red de intercambios (ver 167-168). Terminemos con uno de los ejemplos citados en la tercera categoría, *A una señora que le pidió un serenero y él le había mandado flores*⁵²:

–Pide, señor, mi decencia
 un serenero de noche,
 que desde el estrado al coche
 resista tanta inclemencia.
 –Señora, con su licencia,
 si ayer fui su jardinero,
 y le di un canasto entero
 colmado de flores mil,
 no es justo a quien fue su *abril*,
 que le obligue a *ser-enero*.

Entre las reacciones posibles figura también, pues, la negativa o la renuencia, más o menos ingeniosa y amable. Ese escueto recorrido solo pretende dar algunos pasos en un camino poético que imaginamos frecuentado por vates y mecenas, pero también damas, amigos, familiares. Interesa destacar que ese espacio literario nos informa sobre cómo el autor quiere dar de sí mismo una imagen social de poeta, mandando piezas versificadas en lugar de una simple tarjeta en prosa, convirtiendo el epigrama en una seña de identidad a menudo más relevante que el propio regalo, aunque ese funcionara también como indicio de la relación establecida entre las dos personas. Otro aspecto, para concluir, debe llamar nuestra atención: el regalo se convierte en motivo de conversación, amigable, amorosa, a veces también interesada cuando la breve hoja de reclamaciones insta a que se mande lo anunciado o justifica que no se dé. En los poemas que publica González de Salas, el regalo de la esfera armillar es una etapa previa de la que sabemos muy poco. El soneto quevediano pide, entre otras cosas, que haya «tres ferias» en septiembre, o sea que Lerma corresponda al gesto quevediano con algún obsequio. El duque responde con un romance por el cual rechaza la petición con algunas explicaciones ante

⁵² En la edición citada, 208. Así define *Autoridades* el serenero: «la cubierta de la cabeza, que sirve para la defensa del sereno».

las cuales Quevedo reacciona. Estamos ante tres casos de «poema recriminación», en los cuales Quevedo procura pescar algo que le parece debido, y Lerma intenta escurrir el bulto con ingenio.

Todo eso corresponde a una práctica más o menos codificada que también ilustra cómo «no desdican a la gravedad los chistes ni el gracejo, antes son ornamento de un hombre docto y elocuente» (Tarsia 1792, 96). Los tres poemas pueden leerse como la celebración de una relación personal, cuya verdadera naturaleza no se menciona ni se define, ciñéndola así dentro de un espacio de desdibujadas fronteras marcado por el mismo sello de connivencia e irrisión. Entre la esfera de Quevedo y la «mejor satisfacción» que mandó el duque de Lerma, los versos de uno y otro tejían lazos de complicidad que, para el señor de la Torre de Juan Abad y anticipando un futuro incierto, eran posiblemente tan significativos como cualquier «niñería»⁵³.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, Baltasar del. 2001. *Obra poética*. Editado por Valentín Núñez Rivera. Madrid: Cátedra.
- Argensola, Bartolomé Leonardo de. 1974. *Rimas* Editado por José Manuel Blecuá. Vol. II. Madrid: Espasa Calpe.
- Cervera Vera, Luis. 1967. *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*. Madrid: Castalia.
- Corpus diacrónico del español. CORDE (Real Academia Española)*. Consultado el 19-10-2022. <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Corrozet, Gilles. 1540. *Hecatographie*. Paris: Denys Ianot. Consultado el 19-10-2022. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8608307z/f15.item>.
- Covarrubias, Sebastián de. 1994. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editado por Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.
- Crosby, James O. 1956. «Quevedo and the Court of Philipp III: Neglected Satirical Letters and New Biographical Data». *PMLA* 71, n.º 5: 1117-1126.
- Dacos, Nicole. 2011. «Bruselas: tapices y escuela de pintura. El ejemplo de la serie de *Las esferas* y Lambert Suavius». En *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. por Fernando Checa Cremades y Bernardo J. García García, 53-70. Aranjuez: Doce Calles.

⁵³ Así designa Quevedo los regalos en carta a Osuna: «El padre confesor está finísimo; yo deseo que V. E. le envíe alguna niñería para la celda, que de V. E. la recibirá y la estimará» (Quevedo, *Epistolario completo*, p. 30).

- Dan, Anca. 2019. «Invention et développement du modèle sphérique dans la science gréco-romaine». En *Le monde en sphères*, dir. por Catherine Hofmann y François Nawrocki, 24-31. Paris: BNF.
- Diccionario de Autoridades (Real Academia Española)*. Consultado el 19-10-2022. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>.
- Fernández Fernández, Laura. 2010. «La octava esfera o la esfera de las estrellas fijas». *Revista digital de iconografía medieval* 2, n.º 3: 41-51.
- Feros, Antonio. 2006. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons.
- Gil, Juan. 2004. «Marcial en España». *Humanitas* 56: 225-327.
- Góngora, Luis de. 2000. *Obras completas*. Editado por Antonio Carreira. Vol. I. Madrid: Biblioteca Castro.
- Góngora, Luis de. 2019. *Sonetos*. Editado por Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra.
- Hernández Pérez, Azucena. 2018. «Esfera armilar». *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 19-10-2022. www.ucm.es/bdiconografiamedieval/esfera-armilar.
- Hofmann, Catherine. 2002. «The Globe as symbol in Emblem books in the West, sixteenth and seventeenth centuries». *Globe studies* 49-50: 81-120.
- Hofmann, Catherine. 2019. «Pouvoir, savoir et vanité: la polysémie du globe dans les arts en Occident (xvi^e-xvii^e siècles)». En *Le monde en sphères*, dir. por Catherine Hofmann y François Nawrocki, 170-177. Paris: BNF.
- Jauralde Pou, Pablo. 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- López Poza, Sagrario. 2017. «Divisa de Felipe II de España: UT QUIESCAT ATLAS». *Symbola: divisas o empresas históricas*. Consultado el 17-09-2022. <https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/172>.
- Magnien-Simonin, Catherine. 1990. «Du Bellay et la tradition des Xenia». En *Du Bellay. Actes du colloque International d'Angers du 26 au 29 mai 1989*, ed. por Georges Cesbron, I, 131-147. Angers: Presses de l'Université d'Angers.
- Marcial, Marco Valerio. 1961. *Epigrammes. Livres XIII et XIV*. Editado por H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres.
- Martinengo, Alessandro. 1983. *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*. Madrid: Alhambra.
- Medrano, Francisco de. 2005. *Diversas rimas*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Morales Raya, Remedios. 1992. «El romancero de don Francisco de Quevedo. Edición anotada y estudio general». Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- Muñoz Jiménez, María José. 1996. «Rasgos comunes y estructura particular de *Xenia* y *Apophoreta*». *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos* 10: 135-146.

- Quevedo, Francisco de. 1946. *Epistolario completo*. Editado por Luis Astrana Marín. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- Quevedo, Francisco de. 2007. *Cartas del Caballero de la Tenaza*, ed. por Antonio Azaustre Galiana. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, Volumen II, 1, 209-246. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2009. *Discurso de las privanzas*. Editado por Eva María Díaz Martínez. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2020. *El Parnaso español*. Editado por Ignacio Arellano. 2 vols. Madrid: RAE.
- Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Consultado el 19-10-2022. <https://rbme.patrimonionacional.es/home/Sobre-la-Biblioteca/Salon-Principal/Esfera-armilar-y-monetario.aspx>.
- Sáez, Adrián J. 2018. «“A Curcio aventajado y parecido”: en torno al “Elogio al duque de Lerma” y otros poemas de Quevedo». *Criticón* 132: 105-121.
- Salinas, Juan de. 1987. *Poesías humanas*. Editado por Henry Bonneville. Madrid: Castalia.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. 1956-1959. *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Vol. 2. Madrid: RAH.
- Tarsia, Pablo Antonio de. 1792. *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Turner, Anthony. 2019. «Sphères armillaires et modèles célestes». En *Le monde en sphères*, dir. por Catherine Hofmann y François Nawrocki, 152-157. Paris: BNF.
- Vargas Machuca, Bernardo de. 1599. *Milicia y descripción de las Indias*. Madrid: Pedro de Madrigal.
- Vega, Lope de. 1996. *La Dorotea*. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- Vidal, Mathilde. 2018. «Quelle Renaissance pour la renaissance de l'étrange? Problèmes de périodisation autour d'un genre poétique». *Réforme. Humanisme. Renaissance* 86: 97-110. <https://doi.org/10.3917/rhren.086.0097>.
- Wolff, Étienne. 2008. *Martial ou l'apogée de l'épigramme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.39485>.
- Zapata Fernández de la Hoz, María Teresa. 2011. «Atlas-Hércules. Metáfora del poder y gobierno de los Austrias». En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coord. por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, 785-797. Pamplona: Universidad de Navarra.

«La virtud del ostracismo»: el microcancionero del destierro de Francisco de Quevedo

Flavia Gherardi

Università di Napoli Federico II

Todo lector que esté mínimamente familiarizado con el tema del exilio sabe que el terreno en donde la reflexión crítica, ya sea de corte histórico ya sea literario, se ha revelado más prolífica es en correspondencia del gran éxodo del 39, debido a la magnitud del fenómeno, a sus consecuencias en términos sociales y culturales y a la gran cantidad de obras que fomentan esta parcela de la escritura de la Memoria. Huelga recordar, sin embargo, que el exilio constituye en términos literarios, para las letras españolas, una *longue durée*, incluso más larga y más duradera que la de la realidad histórica¹, pues la propia literatura nacional, además de tener su arranque y partida de bautizo en un exilio paradigmático, y arquetípico a la vez, que es el de su héroe épico nacional, el Cid Campeador, se desarrolla hasta el siglo xx a lo largo de un camino jalonado precisamente por series casi ininterrumpidas de exilios, destierros, extrañamientos, expulsiones, diásporas y emigraciones que llevan hasta el que al día de hoy se identifica, con término posmoderno, un eterno y característico sentimiento de desarraigo².

¹ Los estudios de ámbito histórico hacen oportunamente remontar a la diáspora judía de 1492 la primera manifestación, de carácter masivo, de la tendencia española a acudir al destierro como instrumento de separación del Otro considerado como elemento espurio, y por tanto detestable, a su propia comunidad. Fijando, en cambio, la atalaya en el terreno literario, se puede adelantar el término *post quem* al siglo xi (o xiii, si tomamos como referencia el manuscrito que nos transmite el *Cantar de Mio Cid*), fijando el arranque de esta constante cultural en el momento en el que se produce el destierro del Campeador por mandato real del rey Alfonso VI de León.

² En efecto, se observa en la literatura de exilio una evolución en los rótulos y marbetes con los que los propios protagonistas, o también sus exégetas, califican el estatus del desterrado: del *peregrino* de los orígenes se pasa progresivamente al *desarraigado* de los tiempos más recientes.

Ahora bien, a pesar de esta consabida circunstancia, de la que se alimentan tanto el mito de la España peregrina como la famosa teoría de las dos Españas, que la reflexión de José Luis Abellán (2001, 22) achaca a la supervivencia en la estructura social española de «una mentalidad inquisitorial», sorprende mucho que en correspondencia del segmento representado por el Siglo de Oro se registre una notable falta de atención hacia el tema y, por consiguiente, una enorme carencia de estudios críticos relativos. Si se dejan de lado unos pocos, aunque valiosos, asedios reservados a autores y poemas aislados³, al día de hoy todavía se echa en falta la realización de un estudio de conjunto, orgánico, que en la estela por ejemplo del que recientemente, en 2018, llevó al cabo David Loyola López, sobre la temática del exilio en la literatura española de la primera mitad del siglo xix, o de los muy abundantes que cubren el tema en el siglo xx, dé cuenta de las distintas manifestaciones del exilio literario a lo largo de los siglos xvi y xvii, tanto en la poesía como en la prosa, y que desde la época de los Reyes Católicos, llegue hasta los umbrales del xviii, cuando las nuevas circunstancias políticas inauguraron, en la realidad histórica no menos que en la literaria, la aparición de una figura (y también de un lexema) desconocidos en España hasta el momento: la del «emigrado»⁴.

Con una premisa, necesaria aunque parezca tautológica: cuando hablamos del Siglo de Oro, no nos referimos al exilio *tout court* (de hecho, nuestra tradición textual áurea nunca acude al latinismo *exul*) sino a una categoría concreta dentro del *ius punitivo*, la del *destierro*, disciplinada ya en su momento por la cuarta de las *Siete partidas* del rey Sabio como forma de descarga de

³ Son de referencia obligada Costa (1993), Carrasco (1988), Candelas (2004) y Matas (2004, 2005). Hay que hacer notar, sin embargo, que en los últimos tiempos se han ido intensificando los trabajos sobre Enríquez Gómez, especialmente sobre su *Elegía*; véase Romero (2010).

⁴ «Hay una diferencia sustancial [...] que parece haberse borrado con el tiempo y que es más fácil entender si acudimos a las circunstancias históricas que dieron origen a la primera gran emigración política: mientras “exilio” (del latín *exilium*) equivale, como hemos visto, a la pena de “destierro”; la emigración supone el abandono del propio país para evitar la cárcel o la muerte por razones ideológicas o políticas. En tal sentido, “emigrado” se convierte en sinónimo de “refugiado” desde que, a fines del siglo xviii, empieza a utilizarse aquella voz para designar, tanto en francés como en otras lenguas europeas, a los franceses que huyeron de su país en plena Revolución. Como España fue uno de los principales destinos de los emigrados franceses, especialmente de los llamados “curas refractarios”, resulta lógico que el sustantivo “emigrado” se introduzca casi al mismo tiempo en ambas lenguas, en torno a 1790-1791» (Fuentes 2002, 35-36). Conviene recordar que una de las primeras reflexiones sobre el tema se debe al ‘emigrado’ Eugenio Ochoa, autor de una voz sobre «El emigrado», recogida en 1843-1844 en la serie costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*.

la ira regia para con el individuo tachado de inconformismo ideológico. Un instrumento de control del orden social que, en un primer momento, tiene su terreno de aplicación en la dimensión política, para luego extenderse a la persecución del crimen. Un castigo, por tanto, marcado por su carácter individual (no colectivo), que ejerce su vigencia en una geografía limitada (se destierra de la Corte, pero dentro de los dominios peninsulares, no a territorios extrapeninsulares), para un tiempo limitado, y que dentro del campo de las penas consideradas como «*corporis afflictivae*» se considera una pena leve, tan solo disuasoria respecto de aquellas conductas que, al resistirse a la homogenización ideológica, amenazan con atentar contra el Estado. Algo —el resistirse— que, por otro lado, se vuelve inevitable a lo largo de los siglos XVI y XVII, pues esta instancia de control (manifiesta en la práctica de la censura) choca duramente contra el impulso de autoafirmación con que la cultura renacentista, en virtud de su acusada subjetividad, inaugura la modernidad, ya que, en palabras de Peñate Rivero (1986, 16):

en buena parte de [la] intelectualidad [española] más significativa se iba plasmando, en correlación con el asentamiento del Estado absoluto, la conciencia de pertenecer a una comunidad nacional. Afirmación del individuo y conciencia comunitaria se convierten en valores complementarios. Todo atentado a uno de ellos desequilibrará al conjunto del ser humano.

Con la consecuencia de que, a menudo, el percibirse rechazado por la comunidad sugiere al sujeto —o más bien se lo impone, ya que se siente forzado a ello—, la decisión del apartamiento o extrañamiento voluntario.

Y en efecto, autores como Garcilaso de la Vega, Alonso Núñez de Reinoso, Diego Hurtado de Mendoza, Lope de Vega, Juan de Tassis, Antonio Enríquez Gómez, Miguel de Barrios, para nombrar tan solo a unos pocos de los muchos desterrados o autodesterrados que hicieron de su vida materia para las letras áureas, con sus obras conforman un corpus textual de gran calidad y envergadura, susceptible de ser asumido como terreno de exploración de las pautas marcadas por ese yo poético (en ocasiones, también narrativo) que en su propio cuerpo y alma experimenta toda la distancia ontológica, material y espiritual, que corre del *Homo Viator* al ser *errans*.

Ahora bien, don Francisco de Quevedo —a quien en un decreto de Felipe IV fechado al 4 de enero de 1622 se le califica de «persona que se puede excusar de la Corte, y así, la Junta como de suyo, será bien que le ordene que se vaya a un lugar que tiene» (Jauralde 1998, 453), y que a ese lugar que tuvo

será confinado a raíz de sendas órdenes de destierro en 1621, 1622 y 1628, hasta el más efectivo retiro voluntario de 1635— entra de lleno en la cantera de autores que contribuyen a la reflexión sobre el tema con una selección nada desdeñable de poemas que —no por ser muy conocidos— desmerecen el ser nueva y esperemos que novedosamente valorados a la luz de la cuestión aquí señalada; aun a sabiendas de que la técnica combinatoria de motivos y fuentes distintas, tan privativa de Quevedo a la hora de revitalizar la tradición, transfigura nuestra materia y dificulta en ocasiones su percepción inmediata en tanto eje constitutivo de los poemas. Dejando de lado un pasaje del *Poema heroico a Cristo resucitado*, en el que habla Josué: «La fe con dilaciones ha crecido. Examinóse en el destierro amargo; Padre me llama vuestro afecto tierno, siendo de Eterno Padre el Hijo eterno», o también el poema amoroso *Estas son y serán ya las postreras* («Rendimiento de amante desterrado, que se deja en poder de su tristeza»), donde más previsiblemente se vuelve operativo nuestro tema en el *Parnaso Español* es en la parcela moral de la colección.

1. Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina

Miedo de la virtud llamó algún día
 en Atenas virtud al *ostracismo*,
 y en Sicilia arrojaba el *petalismo*
 por dolencia al valor y valentía.

Si a Scipión, que gozaba, le temía
 Roma, que del postrero parasismo
 la libró, y de Aníbal, siendo de él mismo
 aquel temor que él antes sido había,

¿cómo también con votos no apedrea
 el ostraco los pérfidos tiranos
 que en vicios exceden y codicia fea?

¿Por qué han de ser los malos, ciudadanos?
 que si el *destierro* en la virtud se emplea
 es echar la salud por quedar sanos.

El soneto *Miedo de la virtud llamó algún día* (*Polimnia*, 99)⁵, además de centrar enteramente su contenido en el valor y funciones del destierro —el tér-

⁵ Citamos por la edición al cuidado de José Manuel Blecua (1996, 75).

mino atraviesa el poemilla en toda su extensión, de cabo a fin, apareciendo en los vv. 2, 3 y 13 bajo las variantes «ostracismo», «petalismo» y «destierro»—constituye un ejemplo de la manera típica con la que Quevedo aprovecha la materia histórica para lograr una función moralizadora, bien con actitud didáctico-pedagógica, bien con actitud satírico-represoria⁶. El esquema por medio del cual se desarrolla la argumentación es el dominante en esta sección de la poesía quevediana, según lo describe con admirable claridad Alfonso Rey (1999): «La persuasión adopta a menudo la forma de un razonamiento, por lo cual los poemas morales ofrecen esquemas constructivos propios de la dialéctica». En este caso, en la serie de *rationes* que preparan la *conclusio* se cuelan los ejemplos de Escipión y Aníbal y sobre ellos cobra forma la doble oración interrogativa que, compartiendo una misma premisa, estimula el razonamiento silogístico-deductivo: «Si [...] cómo [...] y por qué», para dejar paso, en el dístico final, a la sentencia: «Que si el destierro en la virtud se emplea / es echar la salud *por quedar sanos*» (en clara oposición a «por dolencia» del primer cuarteto). Huelga subrayar que el entimema de raigambre aristotélico está aquí puesto al servicio de una enunciación neutra, sin marcado pronominal, tal y como lo pretende el patrón genérico y retórico del texto.

Muy interesante es observar también cómo la gestión de la dimensión temporal del soneto logra actualizar la materia, jugando con la progresión de los verbos pretéritos —*llamó, arrojaba, gozaba, libró*—, hacia el presente —*siendo, apedrea, se emplea*—, al tiempo que va universalizando el mensaje que los casos particulares mencionados desprendían. Ni que decir tiene, además, que no son solo la estructuración de conjunto o el esquema retórico-argumental del soneto los factores que cooperan a su efecto extratextual, sino que también contribuye su dimensión fonológica. Una disfonía muy marcada es la que se aprecia al observar la concentración a lo largo de los versos de los grupos consonánticos *-str* (*ostracismo, postrero, ostraco*), *-rt* (*virtud*), *-dr* (*apedrea*), *-br* (*libró*) que en combinación general con un exceso de líquidas vehiculan, fuera del plano expresivo, una sensación de dureza y desagrado, coherente con la condición negativa, disfórica, que se está tematizando (Blecua 1996, 39)⁷. Casi parece ser ejecución directa del postulado contenido en la *Poética*,

⁶ El propio González de Salas, por otro lado, vuelve explícita su finalidad pragmática, a la hora de anotar: «El argumento, pues, de este soneto es, refiriendo esta costumbre, persuadir».

⁷ En el soneto I (vv. 9-11) de *Polimnia*, se patentiza una pareja densidad fónica de líquidas: «Si Mario la alma espléndida exhalara, / opima con los triunfos de la guerra, / lagos, destierro y cárcel ignorara».

1.3 (y que Quevedo, en un pasaje del *Marco Bruto*, demuestra haber asimilado cabalmente), en donde Aristóteles defiende que se es expatriados o por no ser humanos o por ser más que humanos, esto es, excesivamente virtuosos.

2. *Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad*

Faltar pudo a Scipión Roma opulenta;
mas a Roma Scipión faltar no pudo;
sea blasón de su invidia que mi escudo,
que del mundo triunfó, cede a su afrenta.

Si el mérito africano la amedrenta,
de hazañas y laureles me desnudo;
muera en destierro en este baño rudo,
y Roma de mi ultraje esté contenta.

Que no escarmiente alguno en mí quisiera,
viendo la ofensa que me da por pago,
porque no falte quien servirla quiera.

Nadie llore mi ruina ni mi estrago,
pues será a mi ceniza, cuando muera,
epitafio Aníbal, urna Cartago (Blecua 1996, 259).

Como es bien sabido, el componente moral no es privativo de la cantera gestionada por la musa Polimnia en el *Parnaso* quevediano, pues también marca muchas de las creaciones que patrocina Clío, donde se «cantan elogios y memorias (pero también vituperios) de príncipes y varones ilustres». En efecto, complementario al que acabamos de abordar es el soneto que va dedicado, una vez más, a la figura de Scipión y a su destierro, sufrido como injusticia perpetrada por la patria ingrata a pesar de los servicios recibidos. Con una diferencia fundamental con el anterior y que salta a la vista del lector: tras la epidíctica afirmación inicial: «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta, / mas a Roma Scipión faltar no pudo»⁸, asistimos a un cambio inmediato de modalidad enunciativa; ya a partir del verso 3 una primera persona se apodera de la función locutoria (da testimonio de ello la recurrencia de las formas

⁸ No nos detenemos ahora en los problemas relacionados con su datación, ni en sus analogías con el soneto a don Pedro Girón, duque de Osuna. La cuestión queda perfectamente acotada, en diálogo tanto con Crosby como con Siles, por Alessandro Martinengo (2002) quien, en todo caso, defiende la anterioridad del poema dedicado a Osuna respecto de este que analizamos aquí.

reflexivas y posesivas: «*mi* escudo, *me* desnudo, *mi* ultraje, en *mí*», con una concentración obsesiva, en *geminatio*, en el terceto final: *mi* ruina, *mi* estrago, *mi* ceniza) y se ofrece a sí mismo como caso ejemplar a seguir, aunque lo hace –cabe subrayarlo– *ex contrario*: «Que *no* excarmiente alguno en mí [...] *Nadie* llore mi ruina», etc. Son fórmulas que, al contener una serie de negaciones impiden una identificación positiva con el yo. Ni puede ser diversamente, si toda la segunda mitad del poema no hace sino desarrollar la idea clave del v. 7, el sintagma apodíctico «muera en destierro», ciñéndose, en lo que queda del soneto, a una serie de imágenes mortuorias –bien metafóricas, bien metonímicas–: *ruina*, *estrago*, *ceniza*... o también correlativas en caso recto: *epitafio*, *urna*... Es que, como a menudo ha sido subrayado acerca de la técnica compositiva de Quevedo, siempre que don Francisco recoge de la tradición directa –en este caso, Séneca– un motivo, un tópico –en este caso, el dechado del hombre virtuoso– lo declina hacia uno de sus núcleos obsesivos: en este caso, la muerte, ajena a la anécdota (y a la materia lingüística) que a Quevedo le facilita la famosa epístola 86, en la que Séneca comparte con su amigo Lucilio la emoción que le proporciona el hallarse en la misma casa en la que estuvo alojado el Africano, en Literno, tras proclamar su exilio voluntario de una Roma reducida a *summa vitiorum*⁹. Lejos de su fuente, Quevedo convoca la muerte en el espacio de su soneto (aunque en otro lugar sí que Séneca califica al exilio de «muerte anticipada») y la convierte en eje primario, puesto que el destierro lleva en sí la idea colateral de que el sujeto, a la hora de ser deshonrado, se autoconsigna a una muerte, si simbólica no menos efectiva –y la proximidad de términos como *afrenta*, *ultraje*, *ofensa* no dejan lugar a dudas: es la honradez profanada la que marca la condición del proscrito–. Solo cabe preguntarse si, amén de lo que impone el patrón genérico del poemita, el discurso directo del valiente y fiel militar no funciona como máscara para un yo lírico que, en el fondo, tiene más de vecino de la corte y villa ibérica que de romano.

Es curioso observar, además, que Quevedo no se limita a exaltar u homenajear, a la luz de su condición de desterrado, a la sola figura del triunfador de Cartago. También el general enemigo de este, Aníbal, cuenta con su propia ración de elogio, contenida nada menos que en el *Sermón estoico al desorden de los apetitos*, en donde leemos:

⁹ Teniendo en cuenta que Seneca también fue víctima de *relegatio* a Córcega, se puede hablar de una acción de reflejo múltiple, como en sarta: Escipión es un espejo para Séneca al tiempo que este, y su reflejo epistolar, lo son para el yo lírico quevediano.

El africano duro
 que en los Alpes vencer pudo el invierno,
 y a la Naturaleza
 de su alcázar mayor la fortaleza;
 de quien, por darle paso al señorío,
 la mitad de la vista cobró el frío,
 en Canas, el furor de sus soldados,
 con la sangre de venas consulares,
 calentó los sembrados,
 fue susto del imperio,
 hízole ver la cara al captiverio,
 dio noticia del miedo su osadía
 a tanta presunción de monarquía.
Y peregrino, desterrado y preso
 poco después por desdeñoso hado,
 militó contra sí desesperado.
 Y vengador de muertes y vitorias,
 y no invidioso menos de sus glorias,
 un anillo piadoso,
 sin golpe ni herida,
 más temor quitó en Roma que en él vida.
 Y ya, en urna ignorada,
 tan grande capitán y tanto miedo
 peso serán apenas para un dedo (Blecua 1996, 121, vv. 262-285).

Será el caso de volver sobre estos versos más adelante. No será el caso, en cambio, de volver sobre uno de los poemas más tópicos y originales a la vez (y de los más comentados) de la colección, que es la famosa *Alegoría continuada*:

¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas,
 vistiendo de naufragios los altares,
 que son peso glorioso a los pilares
 que esperé ver tras *mi destierro* apenas! (Blecua 1996, 59, vv. 1-4).

Solo queremos destacar en este momento que en un hipotético, ideal recorrido textual, que dentro de la selección propuesta adopte como criterio ordenador la perspectiva discursiva o la modalidad enunciativa de los poemas,

este cuarteto da prueba de cómo, a la hora de anclar la serie de tópicos engastados en el poema (la vida como travesía marina, el naufragio, el altar del desengaño ‘arropado’ con los *ex voto* etc.) a la condición un yo desterrado, *persona loquens* –mi destierro, subraya– la trasfiguración poética inevitablemente vuelve el discurso más marcado en su tonalidad lírica, aun sin salir de la generalización impuesta por el halo alegórico del poema¹⁰.

El elemento marino funciona como bisagra para incorporar a nuestro discurso un ejemplo todavía más esclarecedor de cómo el destierro, de ser tema esclerotizado, tipificado, se vuelve en motivo dinámico, funcional a las exigencias expresivas de un yo más identificable con la instancia lírica que con la voz reprobatoria tan consustancial a ese «muestrario moral» que es *Polimnia*.

3. *Quiero dar un vecino a la Sibila*

Quiero dar un vecino a la Sibila
y retirar mi desengaño a Cumas,
donde en traje de nieve con espumas,
líquido fuego oculto mar destila.

El son de la tijera que se afila
oyen alegres mis desdichas sumas;
corta a su vuelo la ambición las plumas,
pues ya la Parca corta lo que hila.

Fui malo por medrar: fui castigado
de los buenos; fui bueno: fui oprimido
de los malos, y preso, y desterrado.

Contra mí solo atento el mundo ha sido,
y pues solo fue inútil mi pecado,
cual si fuera virtud, padezca olvido (Blecua 1996, 68).

¹⁰ Tobar (2000, 774) apunta que: «Al igual que Carrillo, también Quevedo insertó en distintas composiciones el motivo horaciano en cuestión. En un soneto de fecha desconocida destaca la renovación temática y elocutiva a la que lo sometió. El apóstrofe a jarcias y entenas, la manifestación entre signos de admiración de la alegría del yo lírico, y las alusiones al destierro del navegante y al peso de los despojos prometidos son algunas de las novedades introducidas. El cumplimiento efectivo del voto contrasta, además, con su rompimiento en los versos de Carrillo y Arguijo. Desde el punto de vista estilístico son reseñables el adjetivo metonímico *glorioso* aplicado a *peso* y la metáfora “vistiendo de naufragios los altares”, recreación original de la fórmula garcilasiana “vestir de ropas tu templo”».

Las lecturas del famoso soneto *Quiero dar un vecino a la Sibila* resienten en exceso del peso ejercido por el epígrafe colocado por González de Salas en la cabeza del poema, pues suelen supeditar la interpretación del soneto a la anécdota que Quevedo sacó de la *Sátira* tercera de Juvenal, y que remite a la elección de parte de Umbricio del salúfifero paradero campano de Cuma para disfrutar de su tranquilidad y apartamiento de los vicios de la urbe. Bien mirado, sin embargo, amén de la fórmula locutoria inicial, la reminiscencia juvenaliana solo le sirve a Quevedo para establecer un marco situacional reconocible para su poema, para luego elaborar un discurso bastante alejado de su fuente. Tanto es así que, diversamente de lo que ocurría con Scipión o Aníbal, a Umbricio ni siquiera se le nombra. La referencia no pasa de la alusión, ni aparecen a lo largo del texto otros elementos que remitan a su figura; posiblemente porque, fuera del esquema argumental arriba señalado, el de Umbricio no funciona como caso ejemplar –en pureza, ni siquiera fue desterrado, ni fue víctima de la persecución injusta del poder político–, sino, y una vez más, como máscara poética al uso de un yo que, al mismo tiempo, procura denunciar lo injusto de su condición y consagrarse a sí mismo como caso paradigmático.

Tras las intencionadamente ambiguas alocuciones subjetivas de la octava inicial –«mi desengaño», «mi desdicha»–, que solo en apariencia se refieren al trasunto histórico de nuestro ‘yo’, se consuma en los tercetos un viraje radical hacia lo individual y lo emotivo. A pesar de su complicado arropamiento retórico (una *symploké* en los vv. 7-8; luego paralelismos con antítesis internas que, como es notorio, fueron aprovechadas en otras ocasiones por Quevedo), en los versos 9-11 del primer terceto:

Fui malo por medrar: fui castigado
de los buenos; fui bueno: fui oprimido
de los malos, y preso, y desterrado

se aprecia el empleo de fórmulas subjetivas, sí, pero pasivas, que introducen el elemento del carácter persecutorio e injusto del castigo sufrido, tiñéndose de tintes diríamos elegiacos y concretamente ovidianos, aunque por mediación garcilasiana, si no es desacertado reconocer en la enumeración climática «fui oprimido de los malos, y preso, y desterrado» una amplificación del celeberrimo pasaje de la Canción tercera en la que el toledano se autodefine,

ovidianamente, «preso y forzado y solo en tierra ajena»¹¹; una progresión que Quevedo empleó con una variación precisamente en el pasaje del *Sermón estoico* mencionado arriba: «Y peregrino, desterrado y preso». Es que el calificativo «desterrado» funciona como un imán: puntualmente atrae, en progresión trimembre y rítmica muy equilibrada, una serie de *pendants* léxicos¹².

Finalmente, no se puede pasar por lo alto una cuestión que seguramente esté fluctuando bajo los ojos y en la mente del lector ocupado en la lectura de estas breves notas. En efecto, expresiones apodícticas como «Quiero retirar mi desengaño a Cumas», o bien constatativas como «Retirado en la paz de estos desiertos», revelan el solapamiento –que en muchos casos, en otros contextos, raya en descubierta asimilación– de nuestro motivo con el del elogio de la vida retirada. Debido a la semejanza situacional, los tonos melancólicos, las imágenes de *beatus ille* y la reflexión sobre la muerte, despiertan muchas veces el recuerdo de Ovidio, más que de Horacio, y, en palabras de Alfonso Rey (1997, 190), intensifican «la nostalgia que ya contenía el modelo senequista», sin llegar, sin embargo, a ser lo mismo.

Tal vez la superposición literaria de los motivos se deba al hecho de que en la realidad histórica, concretamente en la historia romana que, como se ha visto, funciona como palimpsesto para toda esta parcela poética áurea, el exilio se consideraba, por lo menos hasta el final del período republicano (cuando pasó a estar englobado dentro de las medidas de opresión ordinaria), una opción voluntaria que el exiliado escogía para evitar una pena mayor como podían ser la *deportatio*, la *relegatio* o directamente la pena capital:

¹¹ La referencia es a la estrofa segunda, en donde se lee:

«Aquí estuve yo puesto,
o por mejor decillo,
preso y forzado y solo en tierra ajena;
bien pueden hacer esto
en quien puede sufrillo
y en quien él a sí mismo se condena.
Tengo sola una pena,
si muero desterrado
y en tanta desventura:
que piensen por ventura
que juntos tantos males me han llevado,
y sé yo bien que muero
por solo aquello que morir espero» (Garcilaso de la Vega 1995, 73).

¹² En el soneto I de *Polimnia*, se lee otro ejemplo, ya mencionado arriba respecto de una recurrente aliteración de sonidos, de esta tendencia a combinar los isocola trimembres con el tema aquí tratado: «Si Mario la alma espléndida exhalara, / opima con los triunfos de la guerra, / lagos, destierro y cárcel ignorara» (Blecua 1996, 39, vv. 9-11).

para los ciudadanos romanos el exilio no es más que una conducta que supone el alejamiento de su patria, con el objeto de evitar la imposición de una pena de muerte, conducta que es tolerada por *la civitas* y que no comporta otra valoración penal, y que ni siquiera se ofrece como la consideración de un «mal» en sí misma. Sin embargo, esta praxis, pronto, posiblemente desde el siglo v a. C., va a ir sufriendo una considerable y progresiva mutación en dos sentidos (Torres 1993-1994, 721-722).

El propio Cicerón, en su *Pro A. Caecina* (34-100), codificó la fórmula por la que «*Exsillum enim non supplicium est, sed perfugium portusque supplicii. Nam qui <a> volunt poenam allquam subterfugere aut calamitatem, eo solum vertunt, hoc est sedem ac locum mutant*». La postura intelectual de Cicerón, en cuyo fondo se rastrean reminiscencias de la orientación plutarquiiana frente al exilio¹³, se funde con el nostálgico tono ovidiano, dando pie en Quevedo a una actitud agonística y no del todo desesperanzada:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Josef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora (Blecua 1996, 98).

Es que, como arma de defensa, última y extrema, y como contrapartida por la pérdida del *ubi consistam*, el yo quevediano transforma el destierro en un retiro, un retiro espiritual en donde la paz de estos desiertos compense, y neutralice al fin, el castigo del proscrito, si no virtuoso, al menos mejorado.

¹³ Se remite, en tanto lectura imprescindible, al ensayo de Claudio Guillén, *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (1995), luego recogido en *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada* (1998, 29-97).

Referencias bibliográficas

- Abellán, José Luis. 2001. *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Blecua, José Manuel. 1996. *Francisco de Quevedo, Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2004. «La “Silva que hizo su autor estando fuera de la corte” del Conde de Villamediana. Los límites de la referencialidad y la intertextualidad». En *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. por Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, 1, 437-446. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. 1988. «La cuestión morisca reflejada en la narrativa del Siglo de Oro». En *Destierros aragoneses: ponencias y comunicaciones*, 1, 229-254. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza-Institución Fernando el Católico.
- Cicerón, Marco Tulio. 1979. *Pro Lege Manila. Pro Caecina. Pro Cluentio. Pro Rabirio. Perduellionis*. Editado por Humfrey Grose Hodge. Cambridge: Harvard University Press.
- Costa Palacios, Angelina. 1993. «Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana». En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Manuel García Martín, 1, 245-254. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Fuentes, Juan Francisco. 2002. «Imagen del exilio y del exiliado en la España del siglo XIX». *AYER* 47: 35-56.
- Guillén, Claudio. 1995. *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Guillén, Claudio. 1998. *Múltiples moradas. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Jauralde Pou, Pablo. 1998. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Martinengo, Alessandro. 2002. «Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad». *La Perinola* 6: 151-160.
- Matas Caballero, Juan. 2004. «Un comentario sobre la poesía del exilio del conde de Villamediana: “Al retiro de las ambiciones de la corte”». *Estudios humanísticos. Filología* 26: 203-218.
- Matas Caballero, Juan. 2005. «Un cancionero del exilio en las “Academias morales de las musas” de Antonio Enríquez Gómez». *Il Confronto letterario. Quaderni del*

- Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*
43: 51-74.
- Peñate Rivero, Julio. 1986. «Exilio literario y estado moderno en España (siglos xvi y xvii)». *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes* 10: 3-22.
- Rey Álvarez, Alfonso. 1997. «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo». *La Perinola* 1: 189-214.
- Rey Álvarez, Alfonso, ed. 1999. *Francisco de Quevedo, Poesía moral (Polimnia)*. Madrid: Támesis.
- Romero Marco, Álvaro. 2010. «Tradición literaria y exilio. El caso de Lope de Vega y Max Aub». En *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009)*, coord. por Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, 2, 883-890. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Tobar Quintanar, María José. 2000. «El estilo de Quevedo a la luz de algunas concordancias con otros poetas áureos». En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid 6-11 de julio de 1998)*, coord. por Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, 1, 770-779. Madrid: Castalia.
- Torres Aguilar, Manuel. 1993-1994. «La pena de exilio. Sus orígenes en el Derecho romano». *Anuario de Historia del Derecho Español* 63-64: 701-786.
- Vega, Garcilaso de la. 1995. *Obra poética y textos en prosa*. Editado por Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.

La endecha de Quevedo «Estaba Amarilis»¹

Samuel Parada Juncal

Universidade de Santiago de Compostela

La selección de determinados textos que integran una antología común de un mismo autor es un proceso inescrutable que corresponde al arbitrio de un editor, quien escoge qué poemas son dignos de aparecer en su prestigioso e ilustre catálogo literario. En el caso de los florilegios quevedianos, la mayoría de estudiosos descarta la inclusión de «Estaba Amarilis» (628)², única endecha de la producción poética del escritor aurisecular, en detrimento de otras composiciones más celebradas³. Quizá la excepción más destacada sea la colección de García Valdés (1990, 472-474), en la que sí aparece inserto este poema; aunque no recibe ningún tipo de comentario o estudio literario, más allá de identificar dos testimonios relacionados entre sí: *Segunda parte del Romancero general* (1605) y *Tres musas* (1670)⁴.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «La poesía pastoril de Quevedo», dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-100), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

² Para los poemas de Quevedo, empleo la edición de Rey y Alonso Veloso (2021), indicando entre paréntesis los números que encabezan las composiciones de su publicación, que sigue en gran medida las *princeps* quevedianas: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670).

³ Rastreando los principales corpus textuales de Quevedo, este poema no aparece recogido en ninguna de las grandes selecciones de su lírica. Se olvidan de esta endecha Crosby (1981), Gutiérrez Díaz-Bernardo (1990), Jauralde (1991), Schwartz y Arellano (1998), Gómez Redondo (2004) y Pozuelo Yvancos (2016), entre otros.

⁴ Dado que no pretendo indagar en los testimonios del poema ni en sus variantes, menciono a los estudiosos que sí han profundizado en su historia textual: Blecua (1969, I, 623-626) y, más recientemente, Suárez Díez (2015, 619-621). Sobre su aparición en el mss.

Teniendo en cuenta la escasa atención crítica que los investigadores le han dedicado a este poema, el objetivo de este artículo consiste en aproximarse a él desde dos puntos de vista. En primer lugar, se pretende dilucidar la compleja definición de la endecha como forma métrica y su evolución genérica, para, posteriormente, adentrarse en cuestiones pertenecientes a la propia composición, como sus posibles fuentes, la estructura interna y, por supuesto, el análisis literario de los cien versos que conforman la armazón poética de «Estaba Amarilis».

La endecha como forma métrica: origen y evolución

Desde el punto de vista contemporáneo, las endechas no poseen una definición precisa y convincente, pues presentan múltiples posibilidades métricas que alteran su esqueleto compositivo. Su inconsistencia formal se evidencia en que ni siquiera los estudiosos modernos han conseguido acotarla bajo un patrón común y unificador. Quilis (1973, 162) afirma que «Cuando el romance tiene menos de ocho sílabas recibe los nombres de: a) *endecha*, si los versos constan de siete sílabas, y b) *romancillo*, si tienen menos de siete»; pero también reconoce que el verso hexasílabo es uno de los habituales para la producción de endechas: «De seis sílabas. Es muy frecuente en los romancillos, villancicos y endechas» (1973, 51). Spang (1983, 199) amplía las posibilidades en cuanto al número de versos: «Romancillo con versos pentasílabos, hexasílabos o heptasílabos con temática de duelo». Idea similar ofrece Domínguez Caparrós (1985, 60-61), preocupándose también por la variedad en cuanto al tema:

Poema de asunto triste cuya forma métrica es la de un romancillo de versos de siete sílabas generalmente, pero que admite también los versos de cinco o de seis sílabas. Dado que el nombre se refiere más bien al asunto propio del poema, es posible encontrar endechas en otras formas métricas: redondillas o versos sueltos, por ejemplo [...] Lo característico es el asunto triste, a menudo fúnebre, más que el uso constante de una forma determinada.

La monumental métrica de Navarro Tomás (1991, 534), que sigue criterios relacionados con la historia literaria, supedita las endechas a la forma del romance e indaga en su variedad temática, destacando su polimetría: «Composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, y a veces en redondillas o versos sueltos». Conclusión similar alcanza Isabel Paraíso (2000, 162), quien explica el desplazamiento semántico que sufre este término desde su origen hasta el siglo xviii:

el romancillo heptasílabo recibe a menudo el nombre de endecha. (El romancillo heptasílabo, existente ya en el Renacimiento, aumenta su uso). El género «endecha» –originariamente poema de duelo– adopta en esta época la forma del romancillo (5, 6 ó 7 sílabas) además de otras (redondillas, versos sueltos); de ahí que el nombre sufra un desplazamiento, desde el género hasta la forma métrica que más comúnmente lo representa.

Por último, Jauralde (2020, 421) sintetiza la cuestión, exponiendo también esta variedad temática y métrica:

Desde un punto de vista estrictamente formal, métrico, se trata de un romancillo heptasilábico, a veces hexasilábico o pentasilábico, al que se añade su tema triste; pero la palabra, devenida común, ha ensanchado su ámbito de aplicación, lo que provocó que, en el campo métrico, se ampliara también a otras formas breves.

Es decir, el campo literario de la endecha se extiende desde el momento en el que es concebido, a caballo entre la tradición medieval y renacentista, expandiendo sus posibilidades métricas y temáticas: al carecer de una medida precisa, los grandes manuales no pueden encajarla en un modelo formal concreto. Este argumento resulta interesante en relación con el poema quevediano «Estaba Amarilis», perteneciente al Barroco español, pues será en el siglo xviii cuando las endechas, en consonancia con el éxito del romancero nuevo, vivan uno de sus momentos de mayor esplendor.

Además, esta composición presenta una novedad métrica con respecto al resto de poemas quevedianos. Es el único que, en su producción lírica, aparece encasillado bajo el epígrafe de «Endechas». Así está recogido en su publicación póstu-

ma (*Las tres musas últimas castellanas*, 1670)⁵, pero también en su primera impresión en una antología conjunta de varios autores (*Segunda parte del Romancero general*, 1605)⁶. El título resulta elocuente, pues clasifica esta composición mediante una estructura formal determinada, pero, a su vez, débil y mudable⁷.

Volviendo al apartado histórico del género, si la endecha se vincula a la forma poética del romance, resulta pertinente indagar su origen a partir de la Edad Media, momento en el que se forjan los metros castizos más populares⁸. Desde su nacimiento, estuvo asociada a la temática fúnebre y luctuosa, pues se cantaba en los entierros, junto a los trenos o lamentaciones⁹. Sin embargo, los plantos fúnebres públicos estaban vetados por los concilios religiosos y civiles, de acuerdo con la sociología literaria medieval, ya que la muerte debía ser considerada un motivo de alegría, pues el alma, atrapada en un cuerpo mortal y perecedero, se reuniría con su Creador. Algunos monarcas castellanos, como Alfonso X o Juan I, prohibieron por ley los trenos¹⁰; no obstante, estos esfuerzos resultaron infructuosos, pues el germen de esta modalidad poética ya había aflorado en el vulgo, y los autores comenzaron a producir de forma escrita las primeras endechas para unos lectores que gustaban de su contenido¹¹.

El inicio de esta tradición literaria en España comienza con Juan Ruiz, arcipreste de Hita, quien reconoce haber escrito una endecha por la muerte de la monja Garoza: «Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha» (*Libro de buen amor* 1507a)¹². El azar de la transmisión textual ha impedido que los

⁵ Véase el facsímil de esta obra a cargo de Pedraza Jiménez y Prieto Santiago (Quevedo 1999, 85).

⁶ Remito ahora a la compilación de Miguel de Madrigal (1948, 269) a partir de la edición de Entrambasaguas.

⁷ En ocasiones, resulta complicado establecer si el epígrafe de los poemas pertenece o no a la mano de Quevedo. Alonso Veloso (2012a) reconoce la dificultad de esclarecer qué paratextos corresponden a la pluma del autor y cuáles a la actuación de editores o impresores, pero demuestra que el escritor aurisecular, desde edades tempranas, se preocupó por incluir algunos títulos en sus composiciones líricas. Ruiz Pérez (2024), en este mismo volumen, actualiza la cuestión en comparación con los rútilos que encabezan los textos de otros escritores coetáneos y anteriores.

⁸ En este sentido, remito de forma general a la *Historia de la métrica medieval castellana*, coordinada por Gómez Redondo (2016).

⁹ A propósito de los trenos, pueden verse las ideas de san Isidoro de Sevilla (*Etim.* 1.39.19), quien en los albores del Medioevo comenta este aspecto en su capítulo destinado a la métrica (*De metris*).

¹⁰ A modo de ejemplo, cito las palabras de Alfonso X el Sabio (*Las siete partidas* 1.4.44), quien ordena a los clérigos que se retiren de los entierros cuando «oyesen que daban gritos o endechasen».

¹¹ Acerca de la muerte como fenómeno sociológico en la Edad Media, cuyo motivo accede a la literatura, véase Lacarra y Cacho Blecua (2012, 190-194).

¹² Más datos sobre el origen de las endechas en territorio peninsular en Alvar (1969, 29-43).

lectores actuales disfrutemos de este poema; sin embargo, sirve para fijar el comienzo del género en la primera mitad del siglo XIV. Escasos años después, el marqués de Santillana (1990, 55), en su *Prohemio e Carta*, reflexiona sobre esta modalidad literaria, remontándola hasta el Antiguo Testamento: «En otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos metros elegíacos se cantaban, e aún agora en algunas partes dura, los cuales son llamados *endechas*; en esta forma Jeremías cantó la destrucción de Jerusalén».

Pese a esto, el verdadero auge de la endecha se producirá a partir del Renacimiento. Juan de Mal Lara, afamado humanista y paremiólogo, afirma que el trasvase hacia la endecha castellana se produce desde la Antigüedad clásica¹³. Además, menciona una particularidad de esta modalidad literaria: la endecha canaria. Escrita en trísticos monorrimos, destaca por la asimetría en el verso (entre nueve y once sílabas) y por su vinculación folclórica con otros testimonios ubicados en diferentes extremos geográficos: los plantos cancioneriles galaico-portugueses, las endechas vascas o los *voceri* de Córcega¹⁴.

En consonancia, la literatura se hace eco de estas ideas y durante la primera mitad del siglo XVI los poetas del Renacimiento se refieren a esta modalidad poética mediante un léxico luctuoso. Hernando de Acuña (1982, 91-114) concluye la extensa *Fábula de Narciso* aludiendo a la muerte del personaje mitológico en los siguientes términos: «La dolorosa muerte fue plañida / y con tristes endechas lamentada. / Eco, desde la cueva a do se esconde, / al triste llanto, no sin él, responde» (vv. 717-720). Sin embargo, en la segunda mitad de la centuria comienza el trasvase o la desviación en cuanto al contenido de las endechas. La heterogeneidad geográfica en los diferentes cantos fúnebres, unida a la impronta petrarquista que Boscán y Garcilaso habían importado al territorio peninsular, facilita que la temática amorosa se asimile a la endecha; sobre todo, si se tienen en cuenta algunos motivos italianizantes y de origen cancioneril, como la hipérbole del amante muerto en vida por su

¹³ «Había también en el pueblo romano aquellas *préficas* o *endechaderas*, que eran ciertas mujeres que tenían este oficio de llorar los muertos en unas como canciones a medio tono, y en ellas cantaban la vida, las hazañas, el suceso de la muerte, las virtudes grandes que habían en el periculado. Y ciertas partes acababan con alaridos muy altos, con que movían la gente a conmisericordia [...] Los griegos acostumbraron de cantar estas endechas en los entierros, y coronados con apios, yerba dedicada a esto, cantaban en tono aquella manera de cantar que llaman *ialemón*» (*Filosofía vulgar* 9.31). Esta idea la sustentará en la segunda mitad del siglo XVI Francisco de Salinas (*Siete libros sobre la música* 7.13), apreciando las diferencias métricas con respecto a los versos pentámetros o elegíacos.

¹⁴ Mal Lara (*Filosofía vulgar* 9.43). Sobre estas variedades populares existe abundante bibliografía; remito de forma general a Filgueira (1945), Pérez Vidal (1952), Alonso Rodríguez (1956), Frenk (1958; 1972) o Rico (1990), entre otros.

amada, que se amolda perfectamente a los preceptos del Eros y Thanatos con los que comienza a predicar este género¹⁵.

Por lo tanto, puede apreciarse cómo la primitiva endecha fúnebre se transforma progresivamente en una composición variada, tanto en el aspecto temático como en el métrico. Díaz Rengifo (*Arte poética española* 28) clasifica las endechas dentro del capítulo dedicado a la «redondilla menor», que se caracteriza por el empleo de versos hexasílabos¹⁶. Casi coetáneas son las aportaciones teóricas de López Pinciano (1973, I, 293), quien en su *Filosofía antigua poética* introduce las endechas en el apartado de *poemillas* y las vincula, al menos en su origen, con las elegías fúnebres:

Los Elegos y miserables poemas fueron también no pocos, porque los que se hacían a subversiones de patrias, llamaban Trenos o lamentaciones; los que a muerte, fueron dichos primero Elegías, mas ya este nombre de especie de tristeza se hizo género, y significa a todo poema luctuoso y triste, como son las que en Castilla decimos Endechas (hácense a destierros, absencias, desfavores de amor y golpes de fortuna).

Por fin puede apreciarse de forma teórica el cambio que se ha ido advirtiendo en la concepción del género por algunos autores renacentistas. A los

¹⁵ Aldana (1985, 359-379), en la *Carta a un amigo, al cual le llama Galanio, y él mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles*, mezcla el contenido fúnebre con el amoroso, enmarcado en un ambiente bucólico: «¿Quién me consolará, si en ella acaba / el mundo para mí y en ella empieza? / El proemio y razón de mis agravios / trocose en tiempo de la vida alegre / en tránsitos de muerte y pasos della, / mis líricas y dulces cantinelas / en ronca voz de dolorosa endecha» (vv. 623-629); Padilla (2010, 288-309), en su *Égloga undécima*, inserta unas endechas pentasílabas en las que destaca la hipérbole petrarquista del amante muerto en vida: «Pues como yo en tan mísero ejercicio / gastase muchas horas de la vida, / deseando llegar a la postrera, / una tarde que solo había quedado / debajo de unos sauces, escondido / en lo espeso del soto del manzano, / tomé el rabel, por más entristecerme, / y comencé a cantar estas endechas» (vv. 485-492); De la Torre (1984) vincula esta forma poética a la materia pastoril, incluyendo diez endechas hexasílabas y ocho églogas (*Bucólica del Tajo*) en su libro tercero. Obsérvese también que este género comienza a aparecer en composiciones de marcado cariz pastoril o protagonizadas por pastores.

¹⁶ Carvallo (*Cisne de Apolo* 2.8) imitará esta definición métrica de la endecha, explicando las «coplas que se hacen del verso redondillo». Con respecto a la edición de Rengifo, conviene señalar las múltiples revisiones aumentadas que sufre a lo largo de los siglos xvii-xviii. Concretamente, para este género son importantes las que se producen en el contexto de la Ilustración, ya que el uso de las endechas se disparó y varió durante el Neoclasicismo. Remito a la última edición ampliada (1759) para apreciar su evolución: «Las endechas, que son lo mismo que cantos tristes, sirven para cantar casos lúgubres, tristes, lastimosos, de celos, quejas y soledades; aunque también hay poetas que las usan para gozos y cantos alegres» (*Arte poética española... Aumentada* 49).

originarios asuntos fúnebres cabría ahora añadir otras posibilidades algo alejadas en cuanto al contenido, como los destierros, las ausencias, los desdenes amorosos y la inestabilidad de la fortuna.

En el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1994, 471) también se puede apreciar esta progresión en cuanto al argumento de la endecha. Se alude a su origen para, después, evidenciar su giro argumental hacia la temática amorosa desdichada: «Esta palabra endecha o endechas es castellana y muy antigua. El maestro Alejo Vanegas dice que vale tanto como muestras de amor». Según Covarrubias, Alejo Vanegas, lexicógrafo castellano del Renacimiento, ya habría advertido en el siglo XVI la evolución semántica de esta forma poética, ensanchando su campo de acción y acogiendo diversas temáticas en relación con el motivo de la tristeza¹⁷.

El último estudioso cercano a la óptica barroca que aborda el género será Juan Caramuel (*Primer cálamo. II: Rítmica* 2.2.3), quien alude a esta forma métrica varias veces, afirmando que cualquier composición de temática melancólica puede ser considerada una endecha, siempre y cuando posea versos pentasílabos. No obstante, en el artículo siguiente reconoce que, en ocasiones, los escritores se refieren a este tipo de poesía de manera errónea, cuando sus composiciones poseen seis sílabas en lugar de cinco:

A estos versos los denominó el Príncipe de Esquilache, pág. 374, *Endechas*, pero es objeto de la censura de los críticos, quienes le reprochan que se sirva de esta denominación para referirse a unos versos con una sílaba más de lo que se entiende correctamente por *Endecha* (2.2.4)¹⁸.

¹⁷ El *Diccionario de Autoridades* remarca la misma idea, ofreciendo un posible origen etimológico e incidiendo en su polimetría: «1) ENDECHA, o ENDECHAS. s. f. Canción triste y lamentable, que se dice sobre los difuntos, y en los funerales, en alabanza de los muertos. Esta voz es muy antigua en Castellano. El Maestro Alexo Venegas dice que vale tanto como muestras de amor, y que se deriva del Latino *Indicia*, o de las dos dicciones *Inde jaces*, como si la endechadera hablasse con el difunto diciendo, Dime ende *jaces*. Covarr. no satisfecho destas dos opiniones, discurre que esta voz se pudo derivar de *In et dicta*, como palabras no pronunciadas perfectamente, por quanto los que lloran los muertos, alterados de la pasión y del sentimiento, dexan de proferir algunas palabras y se las comen, y no se entiende distinta y enteramente lo que dicen [...] 2) ENDECHA. Vale tambien un género de metro, que regularmente se usa en asuntos fúnebres, cuya composición consta de coplas de quatro versos en assonantes comunmente, y los versos tienen seis syllabas o siete: y quando en estas el último verso es de once syllabas, las llaman Endechas reales o endecasylabas».

¹⁸ El poema de Lope que, a modo de ejemplo, cita Caramuel con posterioridad, se trata de la silva IV del *Laurel de Apolo*: «En las endechas muestra / ser también imitador del latino / en verso castellano» (vv. 368-370).

Así, puede apreciarse la metamorfosis de la endecha desde sus primitivos orígenes medievales hasta el esplendor máximo del género, que comienza en el Renacimiento, descuella en el Barroco y alcanza su grado máximo de producción durante la Ilustración¹⁹. Los autores auriseculares, como Cervantes, ya advirtieron este cambio. Pueden verse como ejemplo las palabras de Aurelio en *La Galatea*, hacia el final del libro, cuando ya se encuentra aburrido de tantos cantos amorosos:

cada cual, como mejor supiere, muestre aquí la agudeza de su ingenio, proponiendo alguna pregunta o enigma, a quien esté obligado a responder el compañero que a su lado estuviere, pues con este ejercicio se granjearán dos cosas: la una, pasar con menos enfado las horas que aquí estuviéremos; la otra, no cansar tanto nuestros oídos con oír siempre lamentaciones de amor y endechas enamoradas (Cervantes 1987, 474).

La endecha vinculada al género pastoril y a las desgracias amorosas también aparece en *El Quijote*, en el episodio intercalado de las frustradas bodas entre Grisóstomo y Marcela:

No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay alguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela, y encima de alguna una corona grabada en el mismo árbol, como si más claramente dijera su amante que Marcela la lleva y la merece de toda la hermosura humana. Aquí suspira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* 1.12).

E incluso en los proyectos bucólicos que el ingenioso hidalgo, junto a su inseparable Sancho, orquesta tras la derrota y el castigo impuesto por el Caballero de la Blanca Luna:

si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho!, que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré algunas ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarias, y llamándome yo «el pastor Quijótiz» y tú «el pastor Pancino», nos

¹⁹ A propósito de la evolución de las endechas en su contexto peninsular, véase Díez Echarri (1970, 175-214), prestando especial atención a su capítulo sexto, acerca del «Verso español».

andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos (2.67).

Resulta redundante repetir estas ideas, pues a partir de este momento, en el que las posibilidades de esta forma métrica aumentan, los escritores barrocos se referirán a ella con diversos términos y compondrán endechas de temática y métrica variables²⁰.

En el apartado siguiente se podrán apreciar todas estas cuestiones teóricas, en consonancia con el poema quevediano «Estaba Amarilis». Se estudiarán sus posibles fuentes literarias, se propondrá una división interna y se realizará un exhaustivo análisis de esta endecha, única en la producción poética del escritor madrileño.

«Estaba Amarilis», una endecha de Quevedo

Como preámbulo al estudio literario de este poema, resulta pertinente relacionar el primer apartado de este artículo con la denominación en forma de título que encabeza esta composición. Desde el punto de vista temático, el único argumento que justificaría la inclusión de este poema dentro del campo literario de la endecha es el lamento amoroso de la voz poética, que sufre el desdén de la pastora Amarilis y aconseja a unas abejas que no se acerquen a ella si

²⁰ Cito solo algunos ejemplos en Góngora (2000, 52): «Aquí entre la verde juncia / quiero, como el blanco cisne / que envuelta en dulce armonía / la dulce vida despide, / despedir mi vida amarga / envuelta en endechas tristes» (vv. 1-6); Lope, en su *Dorotea* (3.1): «Dame un traslado destas endechas, Julio; que si fueran breves, las estudiara para cantarlas [...] ¡Qué amor! ¡Qué fineza! ¡Qué verdad! ¡Qué soledad! No le ha faltado a ese amante sino beberse las cenizas de su Amarilis», y en el ciclo de algunas comedias pastoriles: *Belardo el furioso* (II, vv. 945-949), *Los amores de Albanio e Ismenia* (I, vv. 592-595), *La pastoral de Jacinto* (I, vv. 904-907) o *La Arcadia* (III, vv. 2734-2744); Rojas Villandrado, en su *Viaje entretenido (Loa a la comedia I*, vv. 141-148): «Después, como los ingenios / se adelgazaron, empiezan / a dejar aqueste uso; / reduciendo los poetas / la mal ordenada prosa / en pastoriles endechas, / hacían farsas de pastores / de seis jornadas compuestas»; Arguijo (2009, 213-214), en el contexto de la fábula mitológica de Andrómeda y Perseo: «Del mar la libra y de la bestia dura, / trocando en vida la temida muerte / y en nupciales cantares las endechas» (vv. 12-14); sor Juana Inés de la Cruz (1951, 188-212), quien escribe endechas en diferentes metros: cinco hexasílabas, cinco heptasílabas, una mixta y dos reales. Hasta el propio Quevedo (2021) menciona las endechas vinculándolas a sus múltiples posibilidades temáticas en poemas satírico-burlescos, amorosos, pastoriles o fúnebres (véanse las composiciones 492, vv. 45-49; 542, vv. 29-32; 591, vv. 5-8; 629, vv. 100-102; 835, vv. 8-9).

no desean padecer la misma suerte. No se trata *per se* un contenido fúnebre; aunque los insectos corren cierto peligro de muerte al acercarse a los metafóricos ojos de la zagala, descritos a partir de la imagen neoplatónica de los soles y los rayos visuales. De hecho, Rey y Alonso Veloso (2021, 40, nota 66) aprecian analogías entre esta composición y las silvas funerarias dedicadas a la tórtola y a la mariposa, animales de raigambre poética amorosa:

Son casos análogos al de la endecha «Estaba Amarilis» (628), elegía de unas abejas que corrieron peligro de muerte al acercarse a las metafóricas flores de las mejillas de la pastora. Quevedo, en mayor medida que otros poetas amorosos, reiteró el tópico del peligro de muerte que puede producir la amada²¹.

Otro poema quevediano al que cabría vincular en mayor medida esta endecha es el soneto pastoril «Las rosas que no cortas te dan quejas» (579), inserto en el ciclo poético de los *Sonetos pastoriles*, dentro de la musa *Euterpe*, pues ambos comparten motivos temáticos, como la guirnalda floral alrededor de la cabeza de la pastora o las abejas acercándose a su rostro. En definitiva, consiste en una composición cercana al contenido bucólico-amoroso, en la que priman las descripciones de la naturaleza y aparecen motivos pastoriles, pero también petrarquistas y neoplatónicos.

Una vez explicada la relación entre la forma métrica y el contenido, conviene aproximarse a las posibles fuentes literarias que sustentan los cimientos de esta endecha. El culto a las abejas como deidades animales que transportan el néctar ambrosíaco de la miel aparece ya en la Grecia clásica asociado a Platón. Al respecto, pueden verse las palabras que en época romana Eliano (*VH* 10.21) populariza en relación con el legendario nacimiento del filósofo:

Pericciónne llevaba a Platón en sus brazos. Aristón estaba realizando un sacrificio en el Himeto a las Musas y a las Ninfas. Mientras todos participaban en el sacrificio, Pericciónne dejó a Platón en unos mirtos cercanos y frondosos. Dormido el niño, un enjambre de abejas dejó caer miel del

²¹ Se refieren a las silvas «Al tronco y a la fuente» (662) y «Yace pintado amante» (663), que reubican en un lugar más acorde a su contenido y a su métrica: la musa *Calliope*. Si se quiere profundizar en estas silvas elegíacas en forma de exequias, véase Alonso Veloso (2021).

Himeto sobre sus labios a la vez que cantaba su melodía, profetizando así la dulzura de la elocuencia de Platón²².

La participación de las abejas en la inteligencia divina es una doctrina compartida entre los pitagóricos, los platónicos y los estoicos²³. Después, Plutarco (*Quaes. Nat.* 36), influido por los *Himnos homéricos*, fijará la idea de que las abejas representan un castigo divino, ya que pican a aquellos que han cometido actos deshonestos. Ejemplifica su idea mediante el episodio mitológico de los amores extramatrimoniales entre Venus y Anquises, mencionando pasajes de Teócrito y Píndaro²⁴.

Sin embargo, parecen más afines a Quevedo otras fuentes clásicas cercanas al ámbito pastoril. En sus *Idilios*, Teócrito menciona a las abejas en múltiples ocasiones; en la mayoría de los casos, para enmarcar el *locus amoenus* (5.46; 7.142; 8.46; 22.42), pero hay dos momentos en que la alusión a los insectos podría relacionarse con esta endecha. El primero aparece en el *Idilio* tercero, cuando un cabrero en su canto bucólico desea convertirse en abeja para poder acercarse a la desdeñosa Amarilis (obsérvese incluso la coincidencia onomástica en cuanto al nombre de la zagala teocritea y quevediana): «Mira el dolor que mi espíritu apena; ¡si fuese / posible tornarme en abeja que zumba y penetra / a través del helecho y la yedra que cubren tu gruta!» (Theoc., *Id.* 3.12-14). El siguiente pertenece al Pseudo-Teócrito y consiste en un epigrama en el que el dios Amor se queja por haber sido picado por unas abejas cuando robaba su miel:

A Amor, que robaba la miel de un panal, una abeja
furiosa picóle y las yemas de todos sus dedos
lastimó. Y él sentía dolor, se soplaba la mano,
el suelo golpeó con su pie, daba saltos y a Cipris
su mal enseñó y se quejaba, pues, siendo un pequeño
bicho la abeja, son graves los daños que causa.

²² A propósito, véase Teócrito (*Id.* 7.81). En este canto pastoril Lícidas menciona la leyenda de unas abejas alimentando de miel a un hombre devoto a las musas que había sido encerrado en una caja.

²³ En general, puede verse el estudio que Lida de Malkiel (1963-1964) dedica a estos animales, desde su irrupción por escrito en la *Ilíada*.

²⁴ La fuente principal de Plutarco es el *Himno homérico a Afrodita* (5.53-167); principalmente, el pasaje que describe la unión sexual entre la diosa y el troyano. Teócrito (*Id.* 1.105-107) plasmará este asunto en el primero de sus *Idilios*: «Ve adonde cuentan que tú y el boyero... ve al Ida, / júntate a Anquises; allí tienes robles y juncia, / allí se oye el dulce zumbar del enjambre de abejas».

Y la madre sonrió: «¿Pero qué? ¿No eres tú como aquélla?
¡Tan menudo y qué grandes heridas a veces produces!» (Theoc., *Id.* 19).

La importancia de este *Idilio* en comparación con la oda 35 de las *Anacreónticas* merece ser comentada, sobre todo, teniendo en cuenta la labor filológica que Quevedo ejercerá muy pocos años después de la primera publicación de «Estaba Amarilis»²⁵. La traducción quevediana del texto anacreóntico es un romance, forma que cabría vincular a la endecha objeto de estudio. Él mismo lo afirma en sus comentarios:

Esta oda está traducida en un romance castellano, compostura de que España es inventora, como de otras cosas que en materia de letras dan envidia a los extranjeros, que, a fuerza de sudor y trabajo, apenas alcanzan a entenderlas. Empieza el romance:

*Por los jardines de Chipre
andaba el niño Cupido, etc.* (Quevedo, *Anacreón castellano*, pp. 350-351)²⁶.

El hecho de que Quevedo haya decidido traducir este pasaje relacionado con las abejas en la forma métrica del romance, idéntica a la confección de su endecha, no resulta ocioso, pues el escritor español solía asociar la estructura de sus traslaciones con otros poemas personales de contenido similar. Es decir, a través del artificio métrico, Quevedo intenta vincular algunas de sus traducciones con ciertas composiciones propias que presentan asuntos semejantes. De esta manera, propone para la versión del pasaje de las abejas una forma métrica castiza, tal y como habría ensayado en «Estaba Amarilis» unos años antes²⁷.

²⁵ La crítica ha relacionado ambos textos clásicos, casi idénticos, aunque Legrand (1967, 34-35) señala una discrepancia importante: el hecho de robar o no la miel de las abejas, que justificaría su picadura. En lo que atañe a la biografía quevediana durante este período, véase Jauralde (1999, 115-190); especialmente, los capítulos IV («La Corte en Valladolid») y V («La vocación filológica»).

²⁶ El romance, atribuido a Lope, entronca con las fuentes teocriteas y anacreónticas. Aparece en el *Romancero general* (1600) como anónimo y en una comedia lopesca: *Adonis y Venus* (II, vv. 1229-1301). Schwartz (2001, 1182) habla de *contaminatio* entre la tradición clásica y la popular.

²⁷ Mismo recurso emplea para la traducción en silvas de algunos poemas del *Anacreón castellano*, que, según Cacho (2012, 79), «apuntan a la composición de sus primeras silvas, trazadas sobre un telar común al de sus trabajos humanísticos». Esta idea la refrenda también García Sánchez (2021).

A las fuentes helenísticas cabría añadir las procedentes de Roma. En este ámbito Virgilio se erige como modelo insuperable. Son interesantes las alusiones que realiza en las églogas quinta y décima, evidenciando el interés de las abejas por las flores, concretamente, por el tomillo (Verg., *Ecl.* 5.77; 10.30); pero, sobre todo, destaca la mención que realiza en la *Bucólica* primera a las abejas del Hiblea, que liban el néctar de las flores mientras el pastor duerme, tal y como sucede en la endecha quevediana: «hinc tibi, quae semper, vicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire susurro» (Verg., *Ecl.* 1.54-56). También en relación con las abejas resulta indispensable mencionar el magisterio que ejerce el Libro IV de las *Geórgicas*, dedicado a estos animales. Recuértese su inicio: «Protinus aërii mellis caelestia dona / exsequar» (Verg., *G.* 4.1-2), que vuelve a sugerir el vínculo entre estos insectos y los dioses²⁸.

Por último, en relación con la herencia clásica, Quevedo también pudo haber recibido la influencia de una idea procedente de los poetas bucólicos, convertida en tópico pastoril desde su instauración. Se trata de la guirnalda de flores que la pastora confecciona y se ciñe a la cabeza, hecho que provoca la aparición de las abejas. Su presencia se documenta desde los primeros atisbos del género: Teócrito (*Id.* 10.28-29) describe una corona de violetas y jacintos y Virgilio (*Ecl.* 6.15-16; 10.41) menciona estos sencillos adornos en algunas de sus *Bucólicas*, al igual que Calpurnio (*Ecl.* 3.76-80): «His tamen, his isdem manibus tibi saepe palumbes, / saepe etiam leporem decepta matre pauentem / misimus in gremium; per me tibi lilia prima / contigerant primae-que rosae: uixdum bene florem / degustabat apis, tu cingebare coronis»²⁹.

Más cercano a su contexto de producción poética se halla la composición «Mentre Madonna s'appoggiò pensosa», del renacentista italiano Torquato Tasso. En ella, se reproduce el «troppo bello error, troppo felice!» (v. 9) en el que también incurrirán las abejas del poema quevediano, cuando confunden las mejillas de la amada con unas metafóricas flores. Asimismo, Fucilla

²⁸ En este punto, resulta importante destacar la antítesis en uno de los asuntos fundamentales de las *Bucólicas* (el ocio) y las *Geórgicas* (el trabajo). De hecho, Quevedo (*El martirio pretensor del mártir*, p. 414) también manifiesta la importancia de las abejas como símbolo de laboriosidad y dedicación religiosa. Quizá esta idea, aparte de la fuente virgiliana, proceda de Plinio (*Nat.* 11.4-23), quien dedica un gran apartado de su estudio a las clases de abejas y a su organización como especie.

²⁹ Pese a que esta idea la popularizan los bucólicos grecorromanos, ya aparece como antecedente, con ciertas variantes, en algunos epigramas de la *Antología palatina* (7.657.7-8; 9.338.3-4; 13.6.4; 16.188.3-4, etc.); especialmente, son interesantes aquellos pertenecientes a *La guirnalda de Meleagro*. Remito también a otra colección similar: *La guirnalda de Filipo* (4.2; 5.118; 7.36.6; 9.270.2; 11.34.1, etc.).

(1960, 208) vincula el soneto pastoril de Quevedo mencionado con anterioridad con «Mentre in begli horti i più bei fiori ho colto», de Luigi Groto: «creemos ver el estímulo de Groto en el soneto: “A Lisi cortando flores y rodeada de abejas”». En ambas composiciones, al igual que sucede en la endecha objeto de comentario, se incide en la imagen bucólica de una pastora que recoge flores mientras las abejas resultan agraviadas³⁰. Tampoco parece razonable descartar en el contexto hispánico la influencia garcilasiana, pues algunos versos suyos en relación con las abejas se hicieron realmente populares. Pese a que quizá no representen una influencia directa, seguro que Quevedo tuvo en cuenta algunas de sus ideas para componer su endecha³¹. Incluso comparte este motivo temático con su célebre rival poético, Luis de Góngora (2000, 559), quien en el soneto «Al tronco Filis de un laurel sagrado» emplea imágenes semejantes y expone cómo una abeja confunde los labios de la dama con un clavel: «Las hojas del clavel, que había juntado / el silencio en un labio y otro bello, / violar intentaba, y pudo haccello, / sátiro mal de hiedras coronado; / mas la invidia interpuesta de una abeja, / dulce libando púrpura, al instante / previno la dormida zagaleja» (vv. 5-11).

Tras mencionar la idea general del poema y sus fuentes literarias más próximas, conviene acercarse a su estructura antes de iniciar un análisis poético más exhaustivo. Con respecto al plano formal externo, ya se ha comentado el carácter poliédrico de las endechas; en este caso, los versos son hexasílabos y la rima es asonante en los pares (é-a). En cuanto al análisis interno, «Estaba Amarilis» puede dividirse en cinco secciones diferentes que guardan relación con uno de los principales rasgos pastoriles quevedianos; la combinación entre la tradición bucólica clásica y el amor petrarquista:

³⁰ Sobre la imitación de Groto en este soneto pastoril, véase la comparación que realiza Ceribelli (2020, 210-211). Además, la influencia del italiano en la poesía quevediana no resulta aislada; a propósito de esta idea, puede verse el estudio de Alonso Veloso (2012b) acerca de los madrigales del poeta madrileño.

³¹ Siguiendo a Pérez-Abadín (2004, 25): «En la poesía española, la trayectoria del género pastoril se inicia con las tres églogas garcilasianas, que los recreadores posteriores tomarán como guía en la adaptación local de los paradigmas clásicos, neolatinos e italianos». En este contexto destaco los versos de su égloga II, enmarcando el *locus amoenus* y el motivo bucólico del pastor descansando: «Convida a un dulce sueño / aquel manso ruido / del agua que la clara fuente envía, / y las aves sin dueño, / con canto no aprendido, / hinchen el aire de dulce armonía; / háceles compañía, / a la sombra volando / y entre varios olores / gustando tiernas flores, / la solícita abeja susurrando; / los árboles, el viento / al sueño ayudan con su movimiento» (vv. 64-76); así como los conocidísimos versos de la égloga III: «en el silencio solo se escuchaba / un susurro de abejas que sonaba» (vv. 79-80).

1. Introducción: *locus amoenus* (vv. 1-40).
2. Transición hacia el motivo de las abejas: descanso de la pastora (vv. 41-48).
3. Las abejas y las flores en el rostro de la zagala (vv. 49-68).
4. Experiencia de la voz poética: desdén de Amarilis y consejos (vv. 69-84).
5. Conclusión: despierta Amarilis y huyen las abejas (vv. 85-100).

Exceptuando la intromisión del enunciador (vv. 69-84), hay dos aspectos poéticos que articulan los cien versos de esta composición: la importancia de la descripción de los elementos de la naturaleza y la antanaclasis continua en torno a los ojos de la pastora, que se vinculan con el sol, en una imagen arraigada en la tradición neoplatónica.

El primero de ellos es apreciable sobre todo en los primeros 48 versos. La descripción de la naturaleza sirve para enmarcar la composición en un ambiente pastoril. Se mencionan motivos relacionados con el tópico del *locus amoenus*, como la «sombra» (v. 5), la «peña» (v. 6), las «flores» (v. 9), el «aire» (v. 17), el río «Pisuerga» (v. 36) o el «haya» (v. 48)³². Además, este espacio idílico facilita el descanso de los pastores, quienes se acuestan sobre el tronco de un árbol y duermen en plena consonancia con la naturaleza³³.

Por otro lado, la duplicidad significativa del *sol* en el poema (‘astro’ y ‘ojos de Amarilis’) vertebrada toda la composición y acerca la endecha a la poesía amorosa de corte petrarquista. Las imágenes neoplatónicas, derivadas de los principales tratados amorosos del Renacimiento (Ficino, *De amore*; Hebreo, *Dialoghi d’amore*), son constantes en la lírica quevediana: el amor entra por la vista, queda grabado en el alma del enamorado y esto ocasiona su dolor para toda la eternidad³⁴. Pozuelo Yvancos (1979, 93) defiende la existencia de una macroestructura semántica compartida por los autores auriseculares, a través de la cual los escritores reiteran en sus composiciones un conjunto de tópicos que, con el paso del tiempo, se asientan en el ideario colectivo:

³² Acerca de este tópico, véase Cristóbal López (1980, 144-245), quien dedica el capítulo cuarto de su libro a estudiar «El paisaje bucólico», mencionando y explicando los elementos más significativos.

³³ Curtius (1976, 263-289) menciona la importancia de la condición sociológica de los pastores en relación con su descanso. Sobre el motivo del ocio en la poesía bucólica, puede verse Rosenmeyer (1973, 65-97).

³⁴ Más información a propósito del neoplatonismo en la lírica petrarquista en Fernández Rodríguez (2019).

creemos todavía más defendible la existencia de una comunidad tópica, de una macroestructura semántica común a varias generaciones de poetas de nuestros Siglos de Oro; esta macroestructura que es denominada a veces pospetrarquista encuentra en las poéticas neoplatónicas expresados y defendidos la mayor parte de los tópicos, en un esfuerzo que fue de síntesis cultural.

Así, la verdadera originalidad quevediana en cuanto al lenguaje residirá en la manipulación lingüística de estas ideas, destacando, en el caso de Quevedo, la hipérbole de la inaccesibilidad de la amada; en esta ocasión, una pastora desdeñosa y desagradable al trato con otro pastor, que incluso pone en peligro la subsistencia de unas inocentes abejas³⁵. Teniendo en cuenta los asuntos principales de esta endecha que se han ido desgranando de forma progresiva, realizaré ahora un análisis detenido de sus versos.

La composición comienza haciendo alusión a la onomástica de la zagala: «Estaba Amarilis» (v. 1), nombre pastoril afianzado en la tradición bucólica desde sus albores: Teócrito (*Id.* 3), Virgilio (*Ecl.* 1; 8), así como en conocidas narraciones pastoriles renacentistas: la *Arcadia* de Sannazaro o *Los siete libros de la Diana* de Montemayor. También se menciona su oficio y sus cualidades: «pastora discreta» (v. 2). En apenas dos versos la voz poética ya ha encuadrado la endecha en el ámbito pastoril, con la mención de la zagala y su ocupación, característica típica de la bucólica quevediana, que opera a modo de chispazos pastoriles; esto es, sincretiza las particularidades del género de manera sintética, sin la necesidad de justificar de forma prolija las acciones de sus pastores³⁶. Además, la discreción de Amarilis responde al recato que debe presentar la amada en la lírica cortesana, pues facilita su actitud desdeñosa para con su amante³⁷. Los versos siguientes reiteran las labores pastoriles de Amarilis, a la vez que nombran a su hermana: «guardando ganado / de su hermana Aleja» (vv. 3-4). El antropónimo «Aleja» se distancia de la onomástica bucólica, pero parece que Quevedo no le concede mucha importancia, pues

³⁵ «En la lírica de Quevedo se ofrece una de las más fieles pervivencias del tópico de la amada distante e inaccesible, incluso la ausencia casi total de una imagen concreta de la dama. Casi todo lo que tenemos son motivos literarios tópicos» (Pozuelo Yvancos 1979, 117).

³⁶ Pueden verse algunos rasgos de la poesía pastoril de Quevedo en Parada Juncal (2022, 537-540).

³⁷ Es una regla generalizada en Castiglione (*Il libro del Cortegiano* 1.26): «fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione». Este desdén o *sprezzatura* de la pastora se relaciona con la protección de su honra, característica que, junto a su hermosura, promueve la diferenciación entre ambos sexos.

es la única mención a este nombre en toda su poesía. Además, su significado (*Aleja*, ‘la que protege’) no haría alusión a sus capacidades pastoriles, sino que ponderaría las habilidades de Amarilis, ya que es ella y no su hermana quien cuida del ganado.

En los versos siguientes se inicia el tópico del *locus amoenus* y se introduce el motivo pastoril de las guiraldas florales: «sentada a la sombra / de una parda peña, / haciendo guiraldas / para su cabeza. / Cortaba las flores / que topaba cerca; / veníanse a sus manos / las que estaban lejos. / Las que se ceñía / siempre estaban frescas, / mas las que dejaba, / de envidiosas, secas» (vv. 5-16). Pueden apreciarse las concomitancias de este pasaje con el primer cuarteto del soneto pastoril ya mencionado: «Las rosas que no cortas te dan quejas, / Lisis, de las que escoges por mejores; / las que pisas se quedan inferiores, / por guardar la señal que del pie dejás» (579, vv. 1-4). Obsérvese también la antítesis entre la lozanía de las flores que componen la guiralda de Amarilis (vv. 13-14) y las plantas descartadas (vv. 15-16), así como la sinéresis del verso undécimo: «veníanse», como si fuese un diptongo, para alcanzar el hexasilabo. La descripción continúa y el pasaje ameno se focaliza ahora en el aire, que, de forma personificada, juega con los rubios cabellos de Amarilis: «El aire jugaba / con sus rubias trenzas, / por mostrar al cielo / soles en la tierra» (vv. 17-20)³⁸. El epíteto «rubias» acerca la descripción de la zagala al canon de belleza renacentista, en relación con el tópico de la *descriptio puellae*, mientras que los dos últimos versos son interesantes porque inician la sucesión de imágenes neoplatónicas, vinculando los ojos de Amarilis con el sol. En este punto se inicia el equívoco con la estrella (‘astro’ y ‘ojos de la pastora’), figura retórica que se prolonga a lo largo del poema: «El sol que la mira / tan hermosa, piensa / que tiene dos caras / o que el sol es ella» (vv. 21-24). La representación del astro responde a una metáfora lumínica que entronca con la idea neoplatónica de la vista y el amor. Hasta el propio sol, de manera hiperbólica, duda de su personalidad, pues llega a preguntarse si realmente él posee dos caras (una por cada ojo de Amarilis) o si el astro, debido a su belleza, es la pastora que está contemplando y no él mismo. Los versos siguientes inciden en la descripción del ganado: «Su ganado ufano / anda por las cuestas / con tanta hermosura, / sin temor de fieras; / gordo, mas no es mu-

³⁸ Cristóbal López (1980, 147) advierte que la personificación hiperbólica de la naturaleza ante la belleza de la zagala es otro motivo bucólico de raigambre clásica: «La naturaleza del paisaje pastoril es por momentos una naturaleza animada, especialmente cuando se siente conmovida por virtud de los pastoriles cantos o cuando se conduele por la muerte o ausencia de los pastores».

cho / que lo estén ovejas / que de la sal gozan / solo con el verla» (vv. 25-32). Las divinas características de la pastora se trasladan a sus animales, en una imagen que parece una especie de *adynaton*; esto es, la figura retórica de las composiciones pastoriles que encierra el tópico del mundo al revés. En este caso, el ganado, por pertenecer a Amarilis, le perdería el miedo a sus depredadores más feroces³⁹. La idea de las ovejas y la sal es un motivo pastoril de resonancias bíblicas que simboliza la alianza entre el ganado y su pastora⁴⁰. A través de diversos elementos pastoriles el amante muestra su devoción para con Amarilis, pues él también adora a la zagala. El *locus amoenus* avanza hacia la mención del río y los árboles, concluyendo con la primera de las cinco secciones internas: «A mirar se puso / unas ramas tiernas / que arrojaba el aire / dentro de Pisuerga. / Mira cómo el tronco / el agravio venga, / azotando el viento / con la verde cresta» (vv. 33-40). En este caso, las personificaciones salpican al aire y al árbol: mientras el primero provoca la caída de las ramas en el río, el segundo, a través de dos sinécdoques («tronco» y «verde cresta»), se venga del viento, flagelándolo con su copa.

La segunda parte del poema continúa con las ideas anteriores. La descripción de este espacio agradable permite que Amarilis se recueste sobre un árbol para descansar y que el sueño la venza: «Diola un sueño blando, / ambos ojos cierra, / dando noche a todos / en que tristes duerman» (vv. 41-44). La metáfora neoplatónica de los soles –ya entendida como una especie de alegoría continuada– se reitera para evidenciar el sueño de la pastora. Los ojos de la zagala se cierran y eso provoca que la luminosidad de la escena se difumine para que llegue de manera figurada la noche. Además, los versos finales concluyen de manera sintética con el *locus amoenus*, relacionando la ociosidad de la pastora con el espacio en que se encuentra: «Quedó reclinada / sobre verdes yerbas, / a la dulce sombra / de una haya gruesa» (vv. 45-48)⁴¹.

El tercer apartado introduce el motivo central de la endecha: la aparición de las abejas y su intento de libar el néctar de las flores que rodean el rostro de Amarilis. El problema principal es que los insectos confunden la guirnalda vegetal que ciñe su cabeza con las metafóricas flores de las mejillas de la

³⁹ Para el *adynaton* pastoril, pueden verse las ideas de Rosenmeyer (1973, 264) y Curtius (1976, 143-149). Cristóbal López (1980, 508-512) expone los ejemplos más paradigmáticos de la tradición clásica.

⁴⁰ El motivo bíblico procede, según Larsen (1999, 123), del Evangelio de san Mateo (5.13); aunque Lope en su *Ciclo de los mansos* lo reconduce hacia el plano afectivo-sexual.

⁴¹ Recuérdesse que el haya es el árbol prototípico de la literatura bucólica, al menos, desde la instauración de las ideas de Donato y la difusión de la *rota Virgillii*; sobre este asunto, véase Curtius (1976, 328).

pastora: «cuando por un lado / vi venir ligeras / a su bello rostro / nueve o diez abejas / que, buscando flores, engañadas piensan / que son sus mejillas / rosas y azucenas, / sus labios claveles, / jazmín y violetas / el aliento dulce, / y ella primavera» (vv. 49-60). Resulta coherente en el sentido general de la composición la mención de las abejas acercándose a Amarilis, pues la zagala, que ha sido descrita como una especie de *donna angelicata*, atraería con su presencia a unos animales considerados divinos según la iconografía clásica. No obstante, los insectos están engañados, pues confunden las flores con las mejillas de Amarilis, enfatizando el tópico de la *descriptio puellae* en una descripción afín a la poesía petrarquista, mediante el sobrepujamiento de la dama y sus atributos físicos: las mejillas de la pastora son blancas y rosadas; sus labios, rojos; y su aliento, dulce como el olor del jazmín y las violetas. En definitiva, toda ella es una representación de la estación floral por excelencia: la primavera⁴². En este contexto, las abejas se posan sobre el rostro de Amarilis, con la intención de extraer el néctar para fabricar con él miel y cera: «Alegras llegaron, / y en su cara misma / hicieron asiento / cuatro o cinco dellas. / Las alas pulieron / para hurtar belleza / y hacer de sus flores / dulce miel y cera» (vv. 61-68).

Inmediatamente, la voz poética se introduce en la descripción de forma intempestiva para aconsejar a las abejas que se alejen de Amarilis. En la lírica de corte cancioneril, la amada representa el peligro amoroso del que debe huir el enamorado. Es lícito admirarla desde la lejanía, pero su inaccesibilidad favorece el decoro del amante, que no debe acercarse a ella, sino venerarla a distancia: «Yo las daba voces / y las dije: “¡Necias, / que queréis de un mármol / sacar cera tierna! / Venís engañadas, / que son flores estas / que aun no le dan fruto / a quien os las muestra”» (vv. 69-76). El pronombre personal de primera persona ayuda a introducir la experiencia del enunciador, que, a través de una exclamación retórica, enmarca la actitud desdeñosa de Amarilis, mediante el empleo de un léxico común en la poesía de raigambre petrarquista: «mármol», que evidencia la frialdad y el distanciamiento entre la pastora y su enamorado⁴³. La voz poética se ve en la tesitura de explicarle a los animales que las metafóricas flores de las mejillas de la zagala son un engaño,

⁴² El engaño que sufren las abejas y la alusión a la pastora como la primavera remiten una vez más al soneto pastoril «Las rosas que no cortas te dan quejas» (579, vv. 5-11): «Haces hermoso engaño a las abejas, / que cortejan solícitas tus flores; / llaman a su codicia tus colores: / su instinto burlas y su error festejas. / Ya que de mí tu condición no quiera / compadecerse, del enjambre hermoso / tenga piedad tu eterna primavera».

⁴³ En este sentido, recuérdese el inicio del canto de Salicio en la primera égloga garcilasiana: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas» (v. 57), cuya fuente principal seguramente

ya que, a diferencia de las de la naturaleza, estas no dan fruto, evidenciando el desdén al que Amarilis somete a su amante, pues no le otorga correspondencia amorosa: «“Si queréis fíaros / de mis experiencias, / no hagáis miel de flores / que el veneno engendran. / Dulce son, sin duda, / mas Amor, que vuela, / cual zángano goza / todas sus colmenas”» (vv. 77-84). El estilo directo permite conocer de primera mano el fracaso de su experiencia sentimental, así como la exposición del peligro amoroso que se esconde tras las flores de la pastora, ya que, en lugar de libar miel, las abejas succionarían la ponzoña del amor, quedando de esta manera prendidas de Amarilis⁴⁴. Los versos finales evidencian la tiranía del dios Amor y la preponderancia que ejerce sobre todos los seres vivos, pues, transformado en zángano, decide a su libre albedrío los designios amorosos a los que somete a los hombres, mediante los atributos figurados de las colmenas de abejas⁴⁵.

En último lugar, y tras la intervención y los consejos de la voz poética, la endecha recupera las descripciones y las imágenes neoplatónicas de la mirada de Amarilis para concluir la composición: «Ella, en este punto, / del sueño despierta: / abrió entrambos ojos / con belleza inmensa» (vv. 85-88). La tercera persona pronominal aleja al enunciador del contenido poema, pero, de forma metafórica, también lo separa de la compañía de la zagala. Cabría comparar los ojos de la pastora con dos soles, tal y como se ha hecho durante toda la composición, pues los efectos lumínicos del astro provocarían la huida de los insectos: «Y lasavecillas, / con dos soles ciegas, / por no tener vista / de águilas soberbias, / murmurando huyen / y, cobardes, piensan / que luz que ha cegado / sus ojuelos quema» (vv. 89-96). Las metafóricas «avecillas» son las abejas, que aparecen degradadas en comparación con las «águilas», ya que, según la tradición petrarquista y el ideario neoplatónico, estas aves rapaces son los únicos animales capaces de sostener con sus ojos la luz solar⁴⁶. Ade-

sea Ariosto (*Orlando furioso* 1.44.5): «Ma dura e fredda più d'una colonna», según Bienvenido Morros (1995, 123, nota 57-59).

⁴⁴ Aquí Quevedo recrea un conocido tópico virgiliano: «latet anguis in herba» (Verg., *Ecl.* 3.93), mediante el cual alude a los peligros del Amor, divinidad que incluso aparece escondida entre la vegetación en forma de serpiente, dispuesta a inocular su veneno. Para más información sobre esta idea, véase Izquierdo (1993).

⁴⁵ Otra vez, puede rastrearse un eco virgiliano: «omnia vincit Amor» (Verg., *Ecl.* 10.69), pues la presencia y los efectos del dios hacen inútiles todos los esfuerzos de los hombres por evitar el sentimiento amoroso.

⁴⁶ Para una explicación de este motivo petrarquista, remito a Manero Sorolla (1990, 297-301). En el *Bestiario medieval* (1987, 73-78) ya se evidencian las aptitudes de este animal. Quizá su origen literario radique en el episodio mitológico de Júpiter y Ganímedes, en el que el dios, transformado en águila, rapta al joven mozo y lo equipara con una deidad, al convertirlo en el copero divino del Olimpo. Ganímedes podrá, desde entonces, mirar a los ojos

más, la mención a la vista de las águilas en relación con el sol se manifiesta en otro soneto pastoril quevediano: «¿Castigas en la águila el delito» (578), en el que se introducen similares imágenes neoplatónicas⁴⁷. Las abejas, al no ser águilas, deben huir de la mirada lumínica de la pastora, para evitar ser quemadas. La aliteración del verso 93 («murmurando») revela el sonido onomatopéyico de los insectos en su huida, que se alejan de la vista de Amarilis, pero ya es demasiado tarde y comienzan a abrasarse en llamas amorosas⁴⁸. Por último, los versos finales inciden en la idea de que las abejas también han quedado enamoradas de la belleza de la pastora: «La miel que buscaban / en sus bellas prendas, / de solo mirarla, / la llevaron hecha» (vv. 97-100). La dilogía del verso 98 (*prendas*, ‘flores, adornos de la pastora’) y «persona de la que se está enamorada, prendada’) enfatiza el motivo del enamoramiento animal, pues los animales, en lugar de transportar el néctar, cargan con el sentimiento amoroso que les ha transmitido Amarilis a través de la mirada⁴⁹. El poema se cierra aludiendo a los devastadores efectos que provoca la vista de esta pastora inaccesible, capaz de cautivar incluso a unas inocentes abejas que solo pretendían cumplir con su función natural, y que, como su miel, ahora se derriten figuradamente por Amarilis.

Conclusiones

(cara a cara) a los dioses. De hecho, desde la Antigüedad clásica se instaure esta idea: Aristóteles (*HA* 9.620a1-5) menciona un tipo de águila acuática que obliga a sus crías a mirar al sol de manera directa, con consecuencias fatales para el polluelo que no es capaz de soportar los rayos lumínicos. De idéntica manera se refiere Plinio (*Nat.* 10.3-10) al mismo animal. Incluso Quevedo (*Homilía a la Santísima Trinidad*, p. 222) compara a san Juan con un águila, siguiendo los tetramorfos medievales, quien sostiene la mirada al sol.

⁴⁷ Acerca de este soneto, puede verse la ilustrativa explicación de Candelas (2003, 300): «En el ingenioso soneto XXI, “Castigas en la Águila el delito”, se menciona el motivo mitológico de Júpiter y Ganimedes como uno de los desarrollos de la anécdota; la dama abate un águila y la voz poética apunta cuatro posibles razones para ello: venganza para los celos de Juno por ver cómo Júpiter rapta a Ganimedes, castigo por entrometerse entre sus ojos (soles) y el sol, amenaza indirecta a Jove o amenaza al propio emperador (cuyo emblema es el del águila) bajo la honra de los pelayos».

⁴⁸ A propósito de esta idea y de su vínculo con el tópico petrarquista de la mariposa revoloteando alrededor del fuego amoroso, véase Manero Sorolla (1990, 313-317). También Pedrosa (2003) le dedica un interesante estudio transversal.

⁴⁹ Morros (1995, 25, nota 1) afirma, para el inicio del soneto X de Garcilaso («¡Oh dulces prendas por mí mal halladas»), que «la exhortación calca otra de Virgilio, *Eneida*, IV, 651: “Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat”». Compruébese que el sintagma es casi idéntico en ambos poetas españoles (*dulces* y *bellas prendas*) y que en los dos textos prima la ironía, pues ese recuerdo amoroso ocasiona la pérdida de la voz poética garcilasiana y de las abejas quevedianas.

En definitiva, el extenso análisis del poema «Estaba Amarilis», asimilado dentro de su contexto de producción literaria, permite advertir diferentes perspectivas en torno al género y al estudio de los textos quevedianos.

Con esta endecha, el escritor madrileño confirma la evolución de esta forma métrica, cuyo marco semántico progresa desde una temática estrictamente fúnebre hacia un tipo de contenido variado, en el que predomina la tristeza de la voz poética por diferentes aspectos; entre ellos, el desdén amoroso que sufre por parte de su amada. Además, se trata de la única endecha escrita por Quevedo; es decir, es un poema singular dentro de su abigarrado corpus poético, dada su originalidad formal en comparación con el resto de composiciones.

En cuanto al molde estructural, parece innecesario justificar el conocimiento que Quevedo posee de las innovaciones literarias que estaban sucediendo en el contexto poético del momento. No obstante, sí resulta relevante destacar que la endecha «Estaba Amarilis» se concibe en una época temprana de la vida del escritor, comprendida entre finales del siglo xvi y el primer lustro del xvii, período en el que el autor termina su formación académica en Alcalá de Henares para, a comienzos de la nueva centuria, instalarse junto a la corte en Valladolid⁵⁰.

Con respecto a su análisis literario, este poema permite ahondar en las principales fuentes quevedianas a comienzos del siglo xvii. Parece que por esa época el autor español ya conocía a los grandes bucólicos clásicos, pero también a algún petrarquista italiano, pues todo sugiere que se puede atisbar la huella de Luigi Groto en esta composición, dada su similitud con otro de sus sonetos pastoriles. En estas endechas de juventud prima el componente descriptivo, teñido por una pátina cancioneril que vincula el poema con el petrarquismo y el neoplatonismo. La alegoría de los ojos de la amada como dos soles luminosos constituye el esqueleto lírico de la composición, ya que confiere una total unidad arquitectónica a los cien versos de las endechas. Además, el motivo de las abejas funciona a modo de *exemplum*, pues ni siquiera unos inocentes animales pueden escapar de la desdeñosa Amarilis, hermosa y cruel a partes iguales.

⁵⁰ El poema fue compuesto antes de 1605, año en el que aparece impreso por vez primera en la antología de romances de Miguel de Madrigal: *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*. Si se quiere precisar un poco más la fecha, se puede deducir que la composición también debe ser anterior a 1604, pues así se infiere de la datación de los preliminares legales. Al respecto, remito a las palabras de Antonio Herrera en la *Aprobación* de la antología de Madrigal (1948, 7). Sin embargo, tampoco parece necesario obsesionarse con este aspecto, ya que resulta superfluo ante el estudio poético de la endecha.

Quizá no sea el poema quevediano más original desde el punto de vista temático o estilístico, ya que reitera imágenes asentadas en la tradición bucólica y amorosa; sin embargo, la novedad formal y el hecho de que remita a ella en una época de iniciación literaria invitan a considerar las endechas «Estaba Amarilis» como uno de los poemas más representativos de un todavía bisoño Quevedo, que, conforme avancen los años, se encargará de apuntillar los últimos compases de un caduco petrarquismo.

Referencias bibliográficas

- Acuña, Hernando de. 1982. *Varias poesías*. Editado por Luis F. Díaz Larios. Madrid: Cátedra.
- Aldana, Francisco de. 1985. *Poesías castellanas completas*. Editado por José Lara Garrido. Madrid: Cátedra.
- Alfonso X el Sabio. 1988. *Las siete partidas*. Editado por Gonzalo Martínez Díez. Edición facsímil. Vol. 1. Valladolid: Lex Nova.
- Alonso Rodríguez, María Rosa. 1956. «Las “endechas” a la muerte de Guillén Peraza». *Anuario de Estudios Atlánticos* 2: 457-471.
- Alonso Veloso, María José. 2012a. «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría». *Revista de Literatura* 74, n.º 147: 93-138.
- Alonso Veloso, María José. 2012b. «Los madrigales de Quevedo». *Bulletin Hispanique* 114, n.º 2: 621-644.
- Alonso Veloso, María José. 2021. «Dos silvas elegíacas de Quevedo: los lamentos por la tórtola y la mariposa». En *Las silvas de Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, número especial: monográfico, *Caliope* 26, n.º 2: 275-299.
- Alvar, Manuel. 1969. *Endechas judeo-españolas*. Madrid: CSIC-Instituto Arias Montano.
- Anacreónticas*. 1981. Editado por Máximo Briosó Sánchez. Madrid: CSIC.
- Antología palatina (epigramas helenísticos)*. 1978. Editado por Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.
- Antología palatina, II. La guirnalda de Filipo*. 2004. Editado por Guillermo Galán Vioque. Madrid: Gredos.
- Arguijo, Juan de. 2009. *Poesía completa*. Editado por Oriol Miró Martí. Madrid: Cátedra.
- Ariosto, Ludovico. 2018. *Orlando furioso*. Editado por Emilio Bigi y Cristina Zampese. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

- Aristóteles. 1992. *Investigación sobre los animales*. Editado por Carlos García Gual y Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Bestiario medieval*. 1987. Editado por Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela.
- Blecua, José Manuel, ed. 1969. *Francisco de Quevedo, Obra poética*. Vol. I. Madrid: Castalia.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2012. *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calpurnio Sículo, Tito. 1991. *Bucoliques*. Editado por Jacqueline Amat. Paris: Les Belles Lettres.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2003. «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo». En *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. por Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, 287-304. Vigo: Universidade de Vigo.
- Caramuel, Juan. 2007. *Primer cálamo de Juan Caramuel. Tomo II: Rítmica*. Editado por Isabel Paraiso. Traducido por Avelina Carrera, José Antonio Izquierdo y Carmen Lozano. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Carvalho, Luis Alfonso de. 1997. *Cisne de Apolo*. Editado por Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger.
- Castiglione, Baldassare. 2020. *Il libro del Cortegiano*. Editado por Giulio Carnazzi. Milano: BUR.
- Ceribelli, Alessandra. 2020. «La literatura italiana en la obra de Quevedo». Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Repositoryo Institucional Minerva.
- Cervantes, Miguel de. 1987. *La Galatea*. Editado por Juan Bautista Avallé-Arce. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. Dirigido por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Covarrubias, Sebastián de. 1994. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editado por Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.
- Cristóbal López, Vicente. 1980. *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Crosby, James O., ed. 1981. *Francisco de Quevedo, Poesía varia*. Madrid: Cátedra.
- Cruz, sor Juana Inés de la. 1951. *Obras completas, I. Lirica personal*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte. Vol. 1. México D. F.-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Curtius, E. Robert. 1976. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Traducido por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Rengifo, Juan. 1759. *Arte poética española... Aumentada en esta última*

- impresión... Declarada con nuevos ejemplos*. Barcelona: María Ángela Martí.
- Díaz Rengifo, Juan. 2012. *Arte poética española*. Editado por Ángel Pérez Pascual. Kassel: Reichenberger.
- Diccionario de Autoridades (Real Academia Española)*. Consultado el 30-01-2023. <https://webfrrl.rae.es/DA.html>.
- Díez Echarri, Emiliano. 1970. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC.
- Domínguez Caparrós, José. 1985. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo.
- Eliano, Claudio. 2006. *Historias curiosas*. Editado por Juan Manuel Cortés Copete. Madrid: Gredos.
- Fernández Rodríguez, Natalia. 2019. *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Reichenberger.
- Filgueira Valverde, José. 1945. «El “planto” en la historia y en la literatura gallega». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 4: 511-606.
- Frenk Alatorre, Margit. 1958. «Sobre las endechas en trísticos monorrimos». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 12, n.º 2: 197-201.
- Frenk Alatorre, Margit. 1972. «Endechas anónimas del siglo XVI». En *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, ed. por Dámaso Alonso et al., 2, 245-268. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- Fucilla, Joseph G. 1960. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC.
- García Sánchez, Lúa. 2021. «La silva en el *Anacreón castellano* de Quevedo». En *Las silvas de Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, número especial: monográfico, *Calliope* 26, n.º 2: 355-375.
- García Valdés, Celsa Carmen, ed. 1990. *Francisco de Quevedo, Quevedo esencial*. Madrid: Taurus.
- Gómez Redondo, Fernando, ed. 2004. *Francisco de Quevedo, Antología poética comentada*. Madrid: EDAF.
- Gómez Redondo, Fernando, coord. 2016. *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- Góngora, Luis de. 2000. *Obras completas*. Editado por Antonio Carreira. Vol. 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Groto, Luigi. 2014. *Le rime di Luigi Groto, cieco d'Adria*. Editado por Barbara Spaggiari. Adria: Apogeo.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban, ed. 1990. *Francisco de Quevedo, Antología poética*. Madrid: Castalia.
- Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia»*. 1978. Editado por Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.

- Isidoro de Sevilla, san. 2000. *Etimologías*. Editado por Manuel C. Díaz Díaz, José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero. Vol. 1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Izquierdo Izquierdo, José Antonio. 1993. «*Latet anguis in herba* (Virg. *BUC.* 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco». *Helmánica. Revista de Filología Clásica y Hebrea* 44, n.º 133-135: 257-266.
- Jauralde Pou, Pablo, ed. 1991. *Francisco de Quevedo, antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Jauralde Pou, Pablo. 1999. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Jauralde Pou, Pablo. 2020. *Métrica española*. Madrid: Cátedra.
- Lacarra, María Jesús y Juan Manuel Cacho Bleuca. 2012. *Entre oralidad y escritura: la Edad Media*. En *Historia de la literatura española*, dir. por José-Carlos Mainer, coord. por Gonzalo Pontón, 1. Madrid: Crítica.
- Larsen, Kevin S. 1999. «“Suelta mi manso, mayoral extraño”: pastores y ovejas en un ciclo poético de Lope de Vega». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 17: 119-126.
- Legrand, Philippe-Ernest, ed. 1967. *Bucoliques grecs. Pseudo-Théocrite. Moschos. Bion. Divers.* Vol. 2. Paris: Les Belles Lettres.
- Lida de Malkiel, María Rosa. 1963-1964. «La abeja: historia de un motivo poético». *Romance Philology* 17: 75-86.
- López de Mendoza, Íñigo [marqués de Santillana]. 1990. *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*. Editado por Ángel Gómez Moreno. Barcelona: PPU.
- López Pinciano, Alonso. 1973. *Philosophia antigua poética*. Editado por Alfredo Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: CSIC.
- Madrigal, Miguel de. 1948. *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*. Editado por Joaquín de Entrambasaguas. Vol. 1. Madrid: CSIC.
- Mal Lara, Juan de. 1996. *Philosophía vulgar*. En *Obras completas*, ed. por Manuel Bernal Rodríguez, 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Manero Sorolla, Pilar. 1990. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*. Barcelona: PPU.
- Moore, Roger. 1986. «*Obras humanas de el divino Quevedo: A Reappraisal of Ms. 4117 of the Biblioteca Nacional, Madrid*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 11, n.º 1: 49-86.
- Morros, Bienvenido, ed. 1995. *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica.
- Navarro Tomás, Tomás. 1991. *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- Padilla, Pedro de. 2010. *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del*

- mismo autor*. Editado por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco. México D. C.: Frente de Afirmación Hispanista.
- Parada Juncal, Samuel. 2022. «El corpus pastoril de Quevedo». En *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. por María José Alonso Veloso, 531-549. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Paraíso, Isabel. 2000. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
- Pedrosa, José Manuel. 2003. «La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol». *Criticón* 87-89: 649-660.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. 2004. *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Pérez Cuenca, Isabel. 1997. *Catálogo de manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Pérez Vidal, José. 1952. *Endechas populares en trístefos monorrimos (siglos XV-XVI)*. La Laguna: J. Régulo.
- Plinio Segundo Caio. 1967-1984. *Naturalis historia*. Editado por Harris Rackham, William H. S. Jones y David Edward Eichholz. 10 vols. Cambridge: Harvard University Press.
- Plutarco. 2002. *Cuestiones sobre la naturaleza*. En *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, ed. por Vicente Ramón Palerm y Jorge Bergua Cavero, IX, 79-117. Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1979. *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pozuelo Yvancos, José María, ed. 2016. *Francisco de Quevedo, Antología poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Quevedo, Francisco de. 1999. *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*. Editado por Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquiades Prieto Santiago. Edición facsímil. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF.
- Quevedo, Francisco de. 2018. *Anacreón castellano*. Editado por Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro. A Coruña: SIELAE.
- Quevedo, Francisco de. 2018. *El martirio pretensor del mártir*, ed. por María José Alonso Veloso. En *Obras completas en prosa*, coord. por Alfonso Rey, VII, 395-423. Barcelona: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2018. *Homilía a la Santísima Trinidad*, ed. por Alfonso Rey. En *Obras completas en prosa*, coord. por Alfonso Rey, VII, 217-245. Barcelona: Castalia.

- Quevedo, Francisco de. 2021. *Poesía completa*. Editado por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. 2 vols. Barcelona: Castalia.
- Quilis, Antonio. 1973. *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- Rey, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2021. *Francisco de Quevedo, Poesía completa*. 2 vols. Barcelona: Castalia.
- Rico, Francisco. 1990. «Las endechas a la muerte de Guillén Peraza». En *Texto y contexto: estudio sobre la poesía española del siglo xv*, 95-168. Barcelona: Crítica.
- Rojas Villandrado, Agustín de. 1972. *El viaje entretenido*. Editado por Jean Pierre Ressay. Madrid: Castalia.
- Rosenmeyer, Thomas G. 1973. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: University of California.
- Ruiz, Juan [arcipreste de Hita]. 1992. *Libro de buen amor*. Editado por L. Alberto Bleca. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2024. «Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1645)». En *Quevedo y la poesía española del siglo xvii (con Italia en perspectiva)*, ed. por María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, 17-47. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sagrada Biblia*. 1995. Editado por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Salinas, Francisco de. 1983. *Siete libros sobre la música*. Editado por Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Alpuerto.
- Schwartz, Lía. 2001. «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo xvii». En *El hispanismo anglonorteamericano. Aportaciones, problemas y perspectivas sobre historia, arte y literaturas españolas (siglos xvi-xvii)*, coord. por José Manuel de Bernardo Ares, 2, 1171-1202. Córdoba: CajaSur, Obra Social y Cultural.
- Schwartz, Lía e Ignacio Arellano, eds. 1998. *Francisco de Quevedo, Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica.
- Spang, Kurt. 1983. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Suárez Díez, José María. 2015. «El Romance Nuevo Pastoril. Estudio y edición crítica. (1589-1688)». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Tasso, Torquato. 1608. *Rime del signor Torquato Tasso, divise in sei parti*. Venezia: Evangelista Deuchino & Giovanni Battista Pulciani.
- Teócrito. 1984. *Idilios*. En *Títilo y Melibeo: la poesía pastoril grecolatina*, ed. por Manuel Fernández-Galiano, 51-151. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- Torre, Francisco de la. 1984. *Poesía completa. Seguida de traducciones de Horacio y del*

- Petrarca del Maestro Sánchez Brocense, Fray Luis de León, don Juan de Almeida y Alonso de Espinosa*. Editado por María Luisa Cerrón Puga. Madrid: Cátedra.
- Vega, Garcilaso de la. 2020. *Poesía*. Editado por Ignacio García Aguilar. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. 1993. *Belardo el furioso*, ed. por Jesús Gómez y Paloma Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, II*, coord. por Manuel Arroyo Stephens, 457-550. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Vega, Lope de. 1993. *Los amores de Albanio e Ismenia*, ed. por Jesús Gómez y Paloma Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, III*, coord. por Manuel Arroyo Stephens, 549-640. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Vega, Lope de. 1993. *La pastoral de Jacinto*, ed. por Jesús Gómez y Paloma Cuenca. En *Obras completas de Lope de Vega. Comedias, VI*, coord. por Manuel Arroyo Stephens, 501-599. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Vega, Lope de. 1996. *La Dorotea*. Editado por José Manuel Blecua. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. 2007. *Laurel de Apolo*. Editado por Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. 2014. *La Arcadia*, ed. por Ana María Porteiro Chouciño. En *Comedias. Parte XIII*, coord. por Natalia Fernández Rodríguez, 1, 47-230. Madrid: Gredos.
- Vega, Lope de. 2017. *Adonis y Venus*, ed. por Mercedes Blanco y Felipe Joannon. En *Comedias. Parte XVI*, coord. por Florence D'Artois y Luigi Giuliani, 1, 211-378. Madrid: Gredos.
- Vergili Maronis, Publius. 1973. *Opera*. Editado por Marius Geymonat. Torino: Paravia.

El reino magnético de Atanasio Kircher en la poesía de José Delitala

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo

A Alessandro Martinengo, *in memoriam*,
que me enseñó a mirar donde no había
nada que mirar.

Entre los poemas que se incluyen en la musa Urania de la *Cima del monte Parnaso español* publicada por José Delitala en 1672 en Cagliari se halla una de las propuestas poéticas, de naturaleza orgánica, más interesantes de la segunda mitad del siglo XVII: la de una serie de sonetos relativos a fenómenos físicos extraordinarios, que tienen en el orden astrológico y en el magnetismo presente en la naturaleza su asunto principal. Tal y como se escribe en el preliminar del libro, la musa Urania contiene

toda la ciencia astrológica, leyendo y estudiando en esos cuadernos azules y libro de zafiros estupendos milagros, ya sobre los caminos del sol, ya sobre los aspectos y movimientos de los planetas, causas de los cometas, rayos, iris, volcanes, terremotos, imán, calamita y norte, y últimamente abraza todos los meteoros, como quien tiene por objeto de su atención y estudio la divina y admirable astrología (Cito por Candelas Colodrón 2021).

El comentarista de la *Cima*, un incógnito Jaime Salicio, presenta los poemas de Delitala a la luz de las ediciones de la poesía quevediana del *Parnaso* y de *Las tres musas castellanias* (véase Candelas Colodrón 2017). Interesa en este asunto las críticas vertidas al sobrino de Quevedo (a quien reprocha en general un notable descuido en la distribución genérica de las composiciones) en lo que se refiere al contenido de la musa Urania quevediana. Puede servir

de ejemplo la inadecuación observada en dos poemas por considerarlos más propios de Urania que de la musa heroica donde se hallan:

El primero es un *Juicio de los cometas*, cuyo lugar era en Urania [...] (luego) un *Himno a las estrellas*, robándosele a Urania [...] ¿qué mal genio le inspiró para juntar tal taboala de cosas y ensalada italiana? ¿Y qué tiene esto que ver con esta musa, cuyo numen preside a la épica poesía?

¿Qué tiene que ver con Calíope, musa de la epopeya, los versos varios y sátiras que le aplica sin discreción ni distinción ni propiedad, quitándole a Urania el *Juicio de los cometas* y el *Himno de las estrellas*? ¿Por qué lado le tocan tantos *sonetos sagrados y lágrimas penitentes* (subrayados míos) en salmos y otros? Y luego ¿cómo se encuadernan con estos metros los epitafios y canciones fúnebres, y, sobre todo, el poema de Orlando?

Jaime Salicio concluirá, a propósito de la misma Urania quevediana, que se dedica por completo a los poemas «sagrados y divinos, en todo imitados y deducidos de los textos de la Escritura Sagrada, sentencias de los Padres de la Iglesia, acciones de Cristo y cristianas y devotas prevenciones para la Eucaristía». Parece admisible en estas letras una implícita y muy tácita reconvencción, a juzgar por la diferencia que presentan las composiciones quevedianas con el contenido de la Urania de Delitala. Las censuras que acompañan el volumen abundan en esta definición: José de Villamayor, jesuita del *Collegio* de Cagliari, escribe en su *parecer* del 1 de octubre de 1672 que en la *Cima* «*Calíope* se ocupa en eternizar por heroicas las hazañas; *Urania*, en celebrar impresiones afectuosas aun en los pechos más exentos; *Euterpe*, con tristes armonías templada el sentimiento de cenizas generosas»; y, más adelante, Gerónimo Delitala, hermano del autor, otorga a los poemas de Urania preminencia especial, basada en el conocido y apócrifo epigrama *De musis* que es de aplicación en estas poesías:

Escribiendo de Urania es donde ella más remonta su vuelo, pues, si esta musa es la que, trascendiendo lo sublunar, tiene todo su comercio en los cielos atendiendo a examinarles el lucido esplendor a los astros, *Urania coeli motus scrutatur et astra*, preciso era que se levantase hasta el cielo pluma que había de escribir con tanto acierto de Urania.

La musa Urania de Delitala, enfrentada o no con la Urania quevediana, «canta amorosas influencias de los astros, desatadas en números armónicos y dulces metros». Tal precisión se acompaña de dos citas del libro séptimo de las *Quaestiones naturales* de Séneca, que funcionan como frontispicio pero también como punto de partida teórico sobre las relaciones entre los movimientos astrales y los afectos de los seres humanos: «Hic itaque coetus astrorum, quibus immensi corporis pulchritudo distinguitur, populum non convocat» y «Quis unum stellis limitem ponit, quis in angustum divina compellit? Nempe haec ipsa sydera, quae sola moveri credis, alios & alios circulos habent».

En la diacrisis que precede a la musa, Jaime Salicio hace resumen amplio de los poemas que incluye y se detiene en aquellos que presentan *mirabilia* o fenómenos excepcionales, explicados con una erudición grande, cuya procedencia destaca:

hallará el curioso de estas erudiciones mucho en Atanasio Kircher, varón docto que, sobre lo que tiene escrito, ha dado poco ha a la luz pública un librito curiosísimo *De magnete*, donde juntó singularísimas y rarísimas cosas en esta materia, con cuya prevención e inteligencia no le servirá de novedad ni admiración el que don José aplicase los asuntos y poesías amorosas a esta musa *Urania*, pues ella es la que tiene por ciencia y cátedra las esferas y cielos, de quien, por sus influjos, son dependientes todas las cosas sublunares.

A pesar de que Atanasio Kircher publicó su extenso libro *Magnes sive de arte magnetica* en 1641 (de unas 700 páginas) y, a pesar de que fue reeditado en varias ocasiones durante el siglo xvii, el libro que menciona Salicio es, sin duda, la edición de 1667 sobre el mismo tema titulada *Magneticum natura regnum sive disceptatio physiologica*, de unas 120 páginas¹. Aparte de que nos pueda servir para ver que este preliminar fue escrito no mucho después de esa fecha y probablemente antes de la salida de *Las tres musas castellanas*,

¹ Se trata de la edición publicada en el año 1667, de forma simultánea, en Roma en la imprenta de Ignacio de Lázaris y en Amsterdam en la imprenta del también famoso cartógrafo Johannes Janssonius (Jan Jansson), dedicada a Alejandro Fabián, un erudito mexicano (*Novi orbis indigenam*: de la Puebla de los Ángeles, Angelopolitano) con el que mantuvo correspondencia. La dedicatoria es una síntesis de la analogía entre las atracciones del magnetismo del universo y los afectos entre las personas, lo que tal vez podría explicar no solo esta diacrisis sino la mentalidad del poeta al componer estos poemas de amor bajo la musa Urania. Véase Paula Findlen (2008) para un completo panorama de la recepción de Kircher en México.

la referencia es muy evidente. Después de un despliegue de conocimientos científicos, con la relación de disciplinas que, a buen seguro, comenzaban a estudiarse fuera de los espacios universitarios en tertulias o círculos de discusión intelectual, Jaime Salicio, un aficionado que podemos calificar de *novator ante litteram*, contextualiza las composiciones ingeniosas de Delitala en este nuevo marco protocientífico, en una genuina síntesis de conceptismo y descubrimiento de la naturaleza. No es lugar aquí para construir el recorrido de la estela de Atanasio Kircher en la Cagliari de 1670 y 1672, en el ambiente propicio del colegio jesuita de la ciudad sarda², pero conviene leer las palabras del editor Salicio y los textos de Delitala en un *entourage* culto, anterior a la presencia de autores reconocibles como *novatores* como Juan Bautista Corachán (sus *Avisos del Parnaso* son de 1690), Gaspar Ibáñez, marqués de Mondéjar o Tomás Vicente Tosca, o el propio Juan Caramuel, a quien, tal vez, tanto Delitala como Salicio pudieron haber conocido³.

Es explícita, pues, la procedencia de la digresión inicial: los capítulos dedicados por Atanasio Kircher a los magnetismos de la naturaleza, bien en piedras o bien en plantas, bien bajo el influjo solar, bien el de la luna. En un par de párrafos, Salicio los resume, con la consideración de todos ellos como «asuntos del pasmo». Primero, con las piedras, en general heliotrópicas:

Desempéñeme la estatua de Memnón tan celebrada de los antiguos, que hablaba solo al contacto de los rayos del sol, y la estatua que puso Salomón en el monte Líbano, de cuyos ojos salían unos rayos que señalaban todo el curso del sol. Bien patente es al mundo el singular portento de la campana de Velilla en Aragón, tantas veces repetido su son y clangor temeroso, sin verse mano que la mueva; lo del anillo de Guijes; la piedra *Helitas* que tuvo Clemente Séptimo P. M., que seguía los pasos, se inclinaba y volvía a los movimientos del sol, obedeciendo al oriente y al occidente; la estatua que fabricó Severino Boecio en Ravena, que se convertía a las mudanzas y conversiones del mismo sol⁴.

² No es motivo del trabajo observar la presencia de Kircher en la obra de Quevedo: el poeta español conocía la obra de Kircher, ya que aparece citado como «doctísimo» a propósito de la difusión del evangelio en China en *Providencia de Dios*.

³ Se ignora quién es el tal Jaime Salicio. Se sabe, sin embargo, que Delitala anduvo por Nápoles entre 1679 y 1681 y que Juan Caramuel perteneció, mientras fue obispo de Satriano y de Campagna en la Campania, a la *Accademia degli Investiganti*, una academia de médicos, de corte científico, creada en 1663.

⁴ Es en el capítulo III (*Magnetes lunasequii seu selinotropii*, pp. 76 y ss.) del opúsculo de Kircher sobre el reino magnético donde se especifican todos estos fenómenos.

Y luego con las plantas, divididas en heliotrópicas y selenotrópicas, con una relación casi exhaustiva de las alusiones que Atanasio Kircher, incluso con las referencias de segunda mano (Próspero Albino o Columela), incorpora en su texto:

De las plantas y flores, la palma, que con la palma tiene recíproca unión y amorosa correspondencia; los heliotropios, de que hay vulgar noticia en la fábula de Clicie transformada en esta flor por amante amartelada de Apolo y de sus rayos; la yerba *Moloche*, de quien dijo Columela: *et moloche prono sequitur quae vertice solem*. El *tithimalo*, el *thamarindo*, de quienes hay no ingrata memoria en Próspero Albino, y el *hemerocalis* de Ateneo, el tulipán afroselino y otras muchas que misteriosamente sirven de reloj a los rústicos, señalándoles las horas de día por los pasos del sol y de noche por los de la luna, como son el *hareth* de los árabes, el *lilio pérsico*, *acacia* y la admirable flor o *heliotropio* de Quilola en la India oriental y otras, en quienes obra esta virtud, solar influencia de astros y *magnetismo*, por fuerza y calidad *heliotrópica* y *selenotrópica*, con tal eficacia y apetito y ansia de correspondencia entre sí, que es admiración singular, verificándose en ellas aquel axioma de los cabalistas: *non est herba inferius, quae non habeat stellam suam superius, quae dicat ei cresce*⁵. Y de todas repitió el rusticano Columela este verso: *pinguunt et varios caelestia sydera flores*.

La paráfrasis y resumen de los capítulos centrales sobre el magnetismo de plantas y piedras del librillo de Atanasio Kircher que Jaime Salicio ofrece es el preámbulo docto de la amplia delimitación de la musa Urania de Delitala: «sin que sea paradoja, que con solo esta musa se podían formar todos cuantos géneros de poesías y clases diferentes se contienen en las nueve: tan difuso y dilatado es su ministerio, su oficio y su influjo tan transcendental». Todo este aparato erudito, alentado por una afición extraordinaria hacia la labor enciclopédica de Kircher, encuentra prolongación poética en las composiciones de Delitala, quien lo utiliza como punto de partida para el ingenio o la elaboración de argumentos analógicos para describir los afectos amorosos del locutor poético.

Son los poemas que aparecen al principio de esta musa los que conectan de modo directo con toda esta variedad de asuntos sobre la atracción de los cuerpos en la naturaleza y en el universo. Los tres primeros sonetos sirven

⁵ *Axioma cabalisticum* se anota en el margen de la cita en el libro de Kircher (p. 43).

de presentación temática. El soneto con que da comienzo la colección es una síntesis de los principios más o menos aceptados de la ciencia astrológica, en la que se deja ver cumplido el «axioma cabalístico» al que hace referencia Salicio en su diacrisis, sacado del texto kircheriano, y el sentido principal de las frases de Séneca de la portada ya citadas:

¡Ah del amor, sagrada astrología
que predomina en cuerpos sublunares
sin excepción de tierras y de mares,
por dilatados términos del día.
¿Qué respeto, qué imán, qué simpatía
es esta, cielos, con que en sus altares
sacrificios votamos singulares,
engañada la propia fantasía?
Con un impulso arrastra soberano
el arbitrio más libre y altanero,
máximas ejerciendo de tirano:
¿por qué razón, ¡oh celestial clavelero!,
me sujetas a imperios de su mano,
haciéndome vivir de lo que muero?

Resulta de interés la afinidad con el poema de Quevedo «También tiene el amor su astrología» y, aunque ambos difieren en el punto de su agudeza (la estatua en Delitala y el perro que acerca al rostro Lisi en Quevedo), da la impresión de que el soneto del poeta sardo constituye diálogo u homenaje al quevediano, con el desdén de la amada como premisa para la exposición ingeniosa:

También tiene el Amor su astrología,
que acredita en efectos verdadera,
juzgando por tu cielo, en cuya esfera
rigen familia ardiente noche y día.
En ella, la dorada monarquía
más eficaz influye y reverbera:
es tu desdén constelación severa,
y tu favor la que es benigna envía.
Siempre con duplicado Sirio cueces
las entrañas, haciendo hervir los mares
y nadar llamas húmidas los peces.

Dos soles, que confinan en lugares,
miro en el Can, y, con la luz que creces,
multiplica el Amor caniculares.

Con la segunda composición se entra en la serie de poemas que ejemplifican el magnetismo del universo: un soneto a la estatua de Memnón («que hablaba, herida de los rayos del sol, en ponderación de su amor»), ya citada en la diacrisis. El poema vuelve a mostrar referencias al soneto antes citado de Quevedo, no solo con la introducción de la célebre dedicataria de los versos, Lisi, sino también con la analogía de los efectos del sol en el universo con los de la mirada de la amada en su afecto amoroso:

Purpúreos rosiclères de la aurora
vencía el sol en su primero Oriente,
coronando de luces su alta frente,
cuando los montes con sus rayos dora.

Hirió la estatua de Memnón, que adora
el Nilo undoso en húmeda corriente,
y, a contactos solares obediente,
habló con voz dulcísima y sonora:

«¿Qué es esto, Lisi? Amor, ¿qué astrología
tiene en su cielo, guarda en sus arpones
que, tocándome el sol del bello día,
de tu hermosura no encontré razones
y solo adoro en muda idolatría
tu desdén, tu rigor y tus baldones?».

En el libro 36.11 de la *Historia natural* de Plinio aparece relatado este fenómeno: «non absimilis illi narratur in Thebis delubro Serapis, ut putant, Memnonis statuæ dicatus, quem cotidiano solis ortu contactum radii crepare tradunt», así como, de forma extensa, en otra de las obras de Kircher, en el *Oedipus Aegyptiacus*, a la que se le dedican varias páginas. En el librito del erudito alemán que Salicio cita como referencia, Kircher se limita a recordar precisamente el libro del *Oedipus* donde lo trata.

El tercer soneto también reclama la voz de Quevedo. El motivo de la campana de Velilla, cuyo sonido presagiaba circunstancias adversas, es muy común a la poesía de calado político en el siglo xvii. Quevedo sobresale con dos sonetos: un poema burlesco, «Conozcan los monarcas a Velilla», y uno más

severo, a propósito del tañer de la campana tras el fallecimiento de Felipe III: *Conjetura la causa de tañerse la campana de Velilla en Aragón después de la muerte del piadoso rey Felipe III y muestra la diferencia con que la oirán los humanos*, «O el viento, sabidor de lo futuro»:

¡Con qué zumo o veneno, con qué encanto
se forjó tu metal, sacra Velilla,
que son tus ecos sustos en Castilla
y en Aragón y Europa horror y espanto!

A altezas coronadas dan quebranto,
y son pavor a real y augusta silla,
adjudicando tanta maravilla
jurisdicción al duro Radamanto.

¿Qué deidad, di, te anima? ¿Qué planeta
o qué constelación te presta aliento,
que así tu lengua ruda a España inquieta
y a golpes de tu airado movimiento
tiembla el bastón, resbala la jineta
y al orbe gime, ¡oh similar portento!?

O el viento, sabidor de lo futuro,
clamoreó por el difunto hado,
o, en doctos caracteres anudado,
le repitió parlero gran conjuro.

Y puede ser que espíritu más puro,
a la advertencia humana destinado,
pronunció penitencia al pecado
en lenguaje tan breve y tan oscuro.

Profético metal, los ciudadanos
que de agüero y cometa son exentos
a tu son bailarán por estos llanos,
en tanto que tu voz y tus acentos
oyen descoloridos los tiranos
y te atienden los reyes macilentos.

El sentido de ambos poemas es exactamente el mismo. Incluso los ecos del elogio al duque de Osuna, en su inscripción funeral, «de la Asia fue terror, de Europa espanto» parecen resonar en los versos «y en Aragón y Europa, ho-

rror y espanto». Quevedo aporta la imagen de los indiferentes al aviso, pero en ambos aparece el temor para los gobernantes: «A altezas coronadas dan quebranto, / y son pavor a real y augusta silla» y «oyen descoloridos los tiranos / y te atienden los reyes macilentos»; o «lengua ruda» y «lenguaje breve y oscuro». Incluso la distinción entre Castilla y Aragón que recoge Delitala puede provenir del otro poema, que, aunque burlesco, establece la diferencia: «Crédulo, ¿por qué pasas a Castilla / agüeros de Aragón? ¡Oh plebe insana!». Delitala pudo haberse inspirado en otros poetas, ya que el motivo era demasiado común, pero las afinidades son demasiadas.

Un poco más adelante, el poema noveno de Delitala continúa con la ejemplificación del magnetismo en la naturaleza, con el caso del heliotropo:

Sigue del sol los abrasados pasos
 flor especiosa que la India cría,
 siendo a sus caminos verde espía,
 los orientes registra y los ocasos;
 en sus hojas señala sin acasos
 las horas que notó en su compañía,
 reloj del prado en muda astrología
 así en los turbios, como en días rasos.

No de otra suerte yo, bella Sirene,
 flor que los rayos de tus ojos sigo,
 las horas cuento, que en prisión me tiene
 tu tirano rigor, a quien no obligo:
 esto el cuidado mío me previene,
 siendo yo mi reloj para conmigo.

Las referencias a la India están en la cita de Kircher a propósito del libro *Plinius Indicus*, de Eusebio Nieremberg, que habla de la *mimosa*, otra de las plantas heliotrópicas. A Delitala la imagen le sirve de ponderación lógica, de metáfora del amante que sigue los rayos que emanan de los ojos de su amada, considerados soles, como en buena parte de la tradición petrarquista o pospetrarquista y, en Quevedo, casi obsesión particular. De Kircher también llega la idea de que la planta gira en torno al sol incluso en días nublados: «en los turbios como en los días rasos»: en el margen del libro de Kircher se anota el pasaje: «*Flores etiam nubilo caelo demonstrant solem*» (p. 74). De Kircher también le puede venir la metáfora del heliotropo como «reloj del campo»: «*Horologium botanicum*» escribe Kircher en uno de los márgenes, p. 72, o, a

propósito de la posible medición del tiempo con la sistemática contemplación de la planta: «Quomodo vero haec plantae in horologium formari queant, artis nostrae magnetica opus docet, quod consulas velim» (p. 90). En sus libros extensos sobre tal fenómeno, se incluyen varias ilustraciones con el croquis de lo que podría ser un reloj, con la imagen del girasol como una de las más sobresalientes.

El siguiente soneto, el décimo, está dedicado «A las piedras astritas que, puestas sobre una tabla de mármol o jaspe, se buscan naturalmente hasta llegar a unirse, en alusión de su amor». Las *pedras astritas* o *asterites* no son conocidas, a priori, por su magnetismo. En los lapidarios del siglo xvii o en los libros sobre gemas, con Plinio como especial fuente y san Isidoro como su principal referencia mediata, se distinguen por guardar en su centro una especie de estrella que brilla como la luna llena y que sirve para determinar las horas. Que sean dos y se atraigan y que además lo hagan sobre el mármol aparece en el texto de Atanasio Kircher, en un epígrafe particular: *De magnetismo duorum lapidum quos Astritas vocant* («supra planum politumque marmor liquore, aceroso offusum», p. 90), en un pasaje justo siguiente al anterior sobre el heliotropo como reloj:

Sobre un mármol de Pario y su dureza,
campo si terso, despejado y raso,
las dos piedras astritas paso a paso
se van buscando con igual fineza.

Prodigio son de soberana alteza,
que el cielo docto no los obra acaso,
y, al verse unidas con amor no escaso,
son símbolo al cariño y su firmeza.

¡Oh Lisi!, si este ejemplo no es bastante
para vencer tus esquiveces, mira
que el alma no es de bronce ni es diamante,
negándose al dolor del que suspira:
y, pues soy roca en adorar constante,
¿cómo tu fe se aparta y se retira?

El undécimo soneto toma la flor de Quilola (de Mindanao, en Filipinas, de donde procede) como metáfora también del movimiento magnético. Como en los anteriores, la composición comienza con una descripción somera de la planta y de sus características para luego glosar la admiración por sus virtu-

des. En cierto modo, la estructura emblemática se impone, como una *illustratio* primera en los cuartetos, y un breve epigrama en los tercetos, en forma de exclamación paradójica:

Ronda los pasos de la luna hermosa
 una flor, que en Quilola el cielo cría,
 y esta por soberana astrología
 índice es de su esfera tenebrosa;
 en sus hojas señala misteriosa
 las horas que el planeta en sombras fía,
 y al rústico sirviéndole de guía
 por ellos vuelve a la tarea forzosa.
 ¡Oh singular portento y peregrino!
 ¡Qué secreta virtud las pardas huellas
 te hace seguir ese astro refulgente!
 ¡Oh qué influjo gobierna tu destino,
 pues, siendo fiel reloj de las estrellas,
 eres del prado pompa floreciente!

En el texto de Kircher, de donde procede la imagen, se lee que la información se la proporciona otro jesuita, Francisco Pérez, desde la sede de la Compañía en las islas Filipinas: «In Insula Quilola, Mindanao, aliisque circumiacentibus fruticem esse inquit, cujus flos adeo constanter solem intueatur, ut ne unguem quidem ab eo unquam declinet» (pp. 71-72). Es a partir de esta flor de donde Kircher establece la manera de medir el paso del tiempo. Aquí en el poema de Delitala parece haber una ligera variación al convertir a esta flor en selenotrópica, pero mantiene esa concepción de la flor de la Quilola como reloj para los rústicos, del mismo modo que las otras plantas que se ven afectadas por los movimientos magnéticos del universo.

El duodécimo soneto recrea uno de esos motivos característicos de la poesía del siglo XVII, en los que se describe una circunstancia especial que rodea a la amada. En este caso se trata de los efectos causados «Al haber besado la mano de su dama un amante que padecía ansias mortales de amor». Es posible la referencia a la *serpentinus lapis*, piedra *ofite*, de la que habla Dioscórides, tal y como nos recuerda Andrés de Laguna (1555, 505): «todas estas especies colgadas al cuello sirven contra el dolor de cabeza y contra las mordeduras de serpiente». El propio Laguna da la clave de la fuente: el libro 26 de la *Historia natural* de Plinio. En su capítulo séptimo se puede leer: «dicuntur

ambo capitis dolores sedare adalligati et serpentium ictus. Quidam phreneticis ac lethargicis adalligari iubent candicantem. Contra serpentes autem a quibusdam praecipue laudatur». En el librito de Kircher, en el capítulo V de la Sección segunda, figura un epígrafe titulado *De magnete venenorum noviter detecto, eiusque mirandis viribus et proprietatibus* (pp. 50-51). Al margen se indica que el pasaje tiene que ver con las serpientes de pelo que también hay en la India y que los portugueses llaman «cobras de cabelo» (así escrito en portugués). En el texto de Kircher se menciona la piedra sanadora del veneno de estas serpientes, que en ocasiones es preparada con el mismo veneno para curar las picaduras. La referencia de Kircher («Artificialis lapidum serpentium confectio», se escribe al margen, p. 51) parece traducida en el primer cuarteto del poema de Delitala, con muy similares detalles:

Piedra compuesta de mortal veneno
y aplicada a la herida de serpiente
el tósigo letal cura y ardiente,
chupando el mal y entrándole en su seno,
no es mi dolor de este dolor ajeno,
ni diferente no de este accidente,
pues me miré morir eficazmente
y en un instante ya me siento bueno.
Tu mano fue, dulcísima homicida,
piedra o pedazo de cristal de roca,
la que a mortal y venenosa herida
fue antídoto, tocándome en la boca:
con ella cobré aliento, cobré vida,
y huyó el veneno a diligencia poca.

En la presentación de composiciones dedicadas a la astrología no podía faltar la glosa «Al cometa que se vio en Madrid el año de 1668», soneto número treinta y cinco. Se sabe, por varias relaciones, que el día 4 de marzo apareció en el cielo: así se describe en una relación⁶ que recoge las disputas políticas entre Juan José de Austria y el cardenal Nithard, valido de la madre de Carlos II, regente durante la infancia del monarca. Como en el caso de la campana de Velilla, la aparición del cometa se interpreta como una adverten-

⁶ Se trata de una relación que se conserva en la British Library Begin. Excelmo. Señor An account of Don John's transactions with the Spanish Court in the years 1668-1669 (Sevilla?, 1670?).

cia o un pronóstico. No está claro si favorable o no. Tanto el narrador de la relación como Delitala intentan menospreciar los signos que lo rodean. Pero en ambos casos, la situación política, algo complicada, puede aducirse como telón de fondo a estas referencias.

Ceniciento el color y dilatada
 la cola, salpicada con estrellas,
 siguiendo del ocaso pardas huellas
 al contemplar la luz ya despeñada;
 crinita la cabeza y desgredada
 y por breve esplendor vibrar centellas:
 sin duda son preludios de querellas
 en alguna cabeza coronada.

Horroroso amenaza hoy el cometa
 por el aspecto con que a España mira
 ocasionando vaticinios fuertes,
 y el vulgo necio sueños interpreta:
 amenace batallas, guerras, muertes,
 que España ni las teme ni se inquieta.

No conviene olvidar que ese mismo marzo de 1668 fue el mes en que llegó a la corte del rey Carlos II, todavía un niño de apenas 6 años, y de su madre Mariana de Austria, la reina regente, el embajador del gran duque de Moscovia, Piotr Ivánovich Potiomkin (Potemkin), retratado en célebre cuadro por Juan Carreño de Miranda, hoy en el Museo del Prado. La embajada causó notable impacto: María Asunción Egea Fernández (2018) explica en su tesis doctoral este episodio, al que el propio Delitala dedicó, en la musa Calíope, un épico soneto, con elogio a la prudencia casi anciana del propio monarca, sentado bajo un dosel, ante la visita del imponente legado moscovita:

Vestido de zodíacos flamantes,
 te admiró en tu salón el moscovita,
 y en solio que nevó la Margarita
 te encendieron la silla los diamantes.

La grandeza pasmó a los circunstantes
 y el sol, que tanta luz avaro imita,
 su coche, que piropos sí vomita,
 le adornó de esplendores radiantes.

Sereno infante y con prudencia cana,
 la embajada de Rusia le escuchaste;
 ardiendo tiria la purpúrea grana
 a quien rojo rubí sirvió de esmalte:
 adoró tu deidad su pompa vana,
 y sus acciones y su voz ataste.

La misma relación que cuenta el episodio del cometa narra a continuación los extremos de la presentación de credenciales del embajador Potemkin. Puede suponerse que Delitala se hallaba en aquel momento en la corte madrileña, pero también es cierto que es más posible que ya se encontrase en Cagliari, donde, por otra parte, se sucedían hechos de una violencia insólita, ya que en el plazo de dos meses (entre junio y julio de 1668) se producía la muerte de uno de los nobles más importantes de la Cerdeña algo revoltosa al poder austríaco, el marqués de Laconi, Agustín de Castelví, algo emparentado con el propio Delitala, y el mismísimo virrey de Cerdeña, el marqués de Camarasa, pocos meses antes impuesto por la corona hispánica. Los malos agüeros del cometa, que Delitala desprecia, se colocan en una época de convulsión política, bien con la bisoña monarquía de un Carlos II bajo tutela, bien con la explosiva política local cagliaritana, en plena balacera entre facciones aristocráticas que se disputan el poder.

El poema siguiente de la musa Urania también celebra fenómenos extraños, en este caso, sobre la figura de Demofón, el sirviente de la mesa de Alejandro Magno, que se acaloraba con el frío y tiritaba bajo del sol. La referencia lejana procede del libro sobre la vida y costumbres de los filósofos de Diógenes Laercio, pero la deuda inmediata es la del mismo Kircher (p. 29), quien la tilda de milagro en la primera sección de su libro, a propósito de los hombres que sienten alguna propiedad extraña: «Demophoon servus Alexandri Magni, soli aut balneis expositus calidis, frigore tremebat et in umbra calebat, cujus effectus causa a corporis constitutione; pororumque conditione, ceu causam unicum dependebat». La singularidad de este personaje sirve de parangón para el amante que padece semejantes efectos cuando está delante de su amada: «Pondera su amor y efectos cuando está delante de su dama con el suceso de Demofón, que cuanto más le calentaba el sol, temblaba más».

A los rayos del sol y su luz pura
 expuesto Demofón todo temblaba,

y cuanto más su ardor le calentaba
tanto más el temblar se le apresura;

así yo, que enfermé de calentura
de tus ojos, de amor divina aljaba,
cuanto más su calor mi pecho agrava
mayor es mi temblor y desventura.

Muero por verte y luego que te veo
y tus luces bebiendo estoy amante,
de un temblor y de un pasmo me poseo.

El aliento perdido en un instante,
tiembla mi amor, tiritita mi deseo
y ni me atrevo a hablar ni a estar delante.

En el soneto cuarenta y nueve, también de naturaleza amorosa, se busca la consolación del poeta con la comparación de su amor con el proceso de creación de las perlas, contado por Plinio, por el cual las más preciosas «son las que se conciben en la mayor borrasca de los mares».

Gime el cielo, furioso el ponto brama
a los silbos del Bóreas y del Noto,
y en la gabia el intrépido piloto
a los dioses del mar humilde llama.

Clama la chusma y la ribera clama
multiplicado en ansias grande voto,
y en aquel de cristales alboroto
la perla se concibe entre ova y lama.

Clori, si en el furor de una tormenta,
cuando salpica blanca espuma el cielo,
tan precioso tesoro se fomenta,

de hoy más gustoso vivirá el desvelo,
pues, corriendo borrasca tan violenta,
mi amor tendrá esperanza de consuelo.

La autoridad de Plinio (*Nat.* 9.54) al respecto es plena: el autor latino, fallecido durante la erupción del Vesubio, describe el nacimiento de las perlas dentro de las conchas, con el *roscidus*, el rocío que las fecunda. Moreno Castillo (1999) explicó con detalle la influencia de este pasaje en la composición del soneto moral quevediano «Esta concha que ves presuntuosa» y trajo a colación la larga

tradición poética española de este asunto. Sin embargo, no señala Plinio que las más valiosas se formen bajo las tormentas; incluso llega a sostener lo contrario: que los rayos y el trueno más bien hacen encoger o ahuecarse a las perlas: «si tempestive satientur, grandescere et partus; si fulguret, conprimi conchas ac proieiunii modo minui; si vero etiam tonuerit, pavidas ac repente compressas quae vocant physemata efficere, specie modo inani inflata sine corpore». Es un pasaje extenso el de Plinio, con numerosos detalles sobre cómo actúa el cielo sobre el color o el tamaño de las perlas, y quizá Delitala prefirió comprender que la tormenta, como acción violenta de los cielos, podía embellecer el aspecto de las perlas, con un claro objetivo retórico de ponderar el afecto del poeta.

Los poemas de Delitala al comienzo de la musa Urania ofrecen una buena muestra de los conocimientos (pre)científicos de un entorno erudito del siglo xvii, en este caso de la Cagliari virreinal. En este ámbito, la influencia de Kircher se hace muy notoria, aspecto que se antoja singular en el terreno de la poesía, antes de que se hiciese explícita más adelante en sor Juana Inés de la Cruz, quien tiró de él para sus principales consideraciones líricas (*Primero sueño*, 1692; *Neptuno alegórico*, 1680). José Delitala era amigo de Zatrilla y Vico (Salizio?), autor del fascinante *Engaños y desengaños del amor profano* (de 1686-1688, con soneto encomiástico del propio Delitala), y devoto profeso de la monja mexicana, a quien le dedicó su *Poema heroico* publicado en Barcelona en 1696, repleto, por cierto, de sustanciosas representaciones de la iconografía parnasea, próxima a la distribución en musas de Quevedo y Delitala. Puede verse esta conexión entre Delitala y De la Cruz, entre Cagliari y Ciudad de México, entre espacios culturales alejados, periféricos, como forzada, pero advierte sobre la necesidad de estudiar las distintas erudiciones que permiten incorporar al lenguaje poético de la primera mitad del siglo xvii, el que canoniza la literatura española y le otorga marchamo ejemplar de autoridades, las ideas y las novedades de una nueva cultura y mentalidad. Delitala, pues, no solo imita a Quevedo en su esencia, sino que lo *aggiorna* con las observaciones científicas y experimentales de un jesuita que cierra la edad moderna y anuncia el Siglo de las Luces y de la Ilustración.

Referencias bibliográficas

- An account of Don John's transactions with the Spanish Court in the years 1668-1669*, ¿Sevilla, 1670?
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2017. «Los paratextos de la *Cima del Monte*

- Parnaso Español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso Español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670) de Quevedo». *Revista de Literatura* 79, n.º 158: 609-622.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, ed. 2021. *José Delitala, Cima del monte Parnaso español*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Egea Fernández, María Asunción. 2018. «La primera embajada moscovita a la monarquía hispánica: conexiones mercantiles y redes de contacto hispanomoscovitas (1667-1668)». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Findlen, Paula, 2008. «De Asia a las Américas: las visiones enciclopédicas de Athanasius Kircher y su recepción». En *Órdenes religiosos entre América y Asia. Ideas para una historia misionera de los espacios coloniales*, ed. por Elisabetta Corsi, 105-142. México D. F.: Colegio de México.
- Kircher, Athanasius. 1667. *Magneticum natura regnum sive disceptatio physiologica*. Roma-Amsterdam: Ignatii de Lazaris-Jan Janzsoon.
- Laguna, Andrés de. 1555. *Pedacio Dioscórides Anazarbeo. Acerca de la materia y de los venenos mortíferos*. Amberes: Juan Latio.
- Moreno Castillo, Enrique. 1999. «Anotaciones a un soneto de Quevedo: “Esta concha que veis presuntuosa”». *Bulletin Hispanique* 101, n.º 1: 253-260.

Las traducciones poéticas de los clásicos en los comentarios del *Anacreón castellano* de Quevedo¹

Lúa García Sánchez

Universidade de Santiago de Compostela

En el *Anacreón castellano*, Quevedo traduce las *Anacreónticas* y acompaña algunas de estas odas de los comentarios de Henri Estienne, editor de su fuente principal, y de los suyos propios. En total, comenta veinticuatro de los cincuenta y siete poemas que conforman su colección. Aunque en ocasiones se guía por las observaciones de Estienne, cuatro de los poemas que anota Quevedo no contaban con ningún comentario en esta edición renacentista², y, en general, opta por no incluir todas las notas de este humanista y prefiere incorporar las suyas propias. Este proceder evidencia que no pretendía ocultar que se había servido de esta versión neolatina y, al mismo tiempo, la independencia de sus anotaciones, como observó Moya del Baño (2006a, 704).

Estas notas de carácter erudito proporcionan observaciones de Quevedo en torno a la traducción y el método que escoge para elaborar esta versión; contienen parte de su defensa de Anacreonte; comprenden referencias a varios proyectos filológicos e históricos en los que estaba inmerso o que pensaba emprender en el futuro; y están cuajadas de citas profanas y bíblicas. Quevedo se apoya en estos textos para aclarar versos y para rebatir argumentos, interpretaciones o decisiones de editores y traductores precedentes, no solo

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de tesis doctoral «Quevedo, traductor de textos clásicos», dirigido por la profesora María José Alonso Veloso, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02936) del Ministerio de Universidades. También es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), y «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, ED431B 2021/005).

² Se trata de las odas VII, XIII, XIX y XVII.

de estos poemas, sino de las obras que incluye en sus comentarios. Con esta práctica, muestra que es heredero de la tradición humanista, pero, a su vez, sus comentarios ponen de manifiesto que el conocimiento de lenguas clásicas de sus potenciales lectores ya distaba de ser profundo, pues traduce incluso las citas más breves y sencillas.

Las traducciones del manuscrito de Nápoles

En relación con estas traducciones, resulta imprescindible referirse a una relevante particularidad de uno de los testimonios del *Anacreón castellano*, el conocido manuscrito de la Biblioteca Nacional de Nápoles (signatura XIV E 46); este testimonio es el único que transmite las traducciones quevedianas de más de una treintena de estas citas grecolatinas. Gallego y Moya del Baño (2013, 182) plantearon los siguientes interrogantes al respecto:

¿Por qué solo este manuscrito ofrece estas traducciones? ¿Hubo otro hoy perdido? ¿Está copiado de otro igual? ¿Hizo esta copia y ampliación en Nápoles? ¿Se lo llevó de España? ¿Por qué no se lo trajo Quevedo a su vuelta a España? ¿Estaban las traducciones en el original y fueron suprimidas posteriormente? ¿Quién sería el responsable de esta supresión?

Por ahora, solo puede responderse a estas preguntas con hipótesis, como indican estas estudiosas. Concretamente, proponen la siguiente:

Las traducciones que solo existen en *N* [...] se encuentran en los comentarios que aporta a las primeras odas, de la primera a la séptima. Y este hecho parece, a nuestro juicio, indicar que Quevedo comenzó su *Anacreón* citando los textos pertinentes, sin dar la traducción de los mismos; es posible que considerase que el público de esta obra conocía bien la lengua latina; pero, al llegar al comentario de la oda XIII, debió de decidir incorporar las traducciones, pues a partir de ella los textos que cita aparecerán siempre, salvo alguna excepción, con la versión castellana, costumbre que [...] mantendrá Quevedo a lo largo de su vida y de su obra. Por tanto, es bastante lógico suponer que el original, lo que escribió Quevedo, y lo que envió al Duque de Osuna en 1609, no incluyese las traducciones que leemos en *N* [...] Y también es lógico suponer que, cuando Quevedo cambió su modo de actuar, es decir, cuando comenzó a traducir las citas, de-

bió de tener el propósito de hacer lo mismo con las citas de las primeras odas, aunque, muy posiblemente, no tuvo tiempo de cambiar esta parte del principio, añadiendo, como hizo a partir del comentario a la oda XIII, las traducciones. Quevedo, lo sabemos, no editó esta obra, y pese a tener *in mente*, durante la escritura misma de la obra, volver sobre ella, la dejó incompleta, esperando el momento oportuno de llevarla a fin, añadiendo las traducciones de las diferentes citas que habían quedado sin ellas (Gallego y Moya del Baño 2013, 182-183).

Esta hipótesis es la que retoman Gallego y Castro (2018, 69 y 75-76) en su reciente edición del *Anacreón castellano*. Frente a esta posibilidad, debe tenerse presente que Bleuca (1981, 242) no había considerado que estas traducciones fuesen adiciones introducidas en una etapa redaccional más tardía y conservadas solo en el manuscrito napolitano, sino, al contrario, supresiones posteriores a la redacción conservada en *N*: «el manuscrito *N* [...] se independiza totalmente por contener traducciones castellanas de versos o frases latinas que han desaparecido en los demás textos»; y concluye que «lo único cierto es que hay una tradición textual con esas supresiones de la que parten todos los textos restantes».

Concuerdo con Gallego y Moya del Baño (2013, 182) en que, frente a la opción de que optase por suprimir algunas traducciones, que a Bleuca (1981, 242) también le planteaba dudas por lo arbitrarias que resultan esas supuestas omisiones, parece plausible que inicialmente optase por citar solo los textos originales y, a medida que avanzaba en su elaboración de la obra, decidiese incorporar sus traducciones; según esta hipótesis, finalmente, en un estadio que solo se conserva en el manuscrito *N*, habría añadido sus versiones de las citas iniciales.

En *N* se traducen incluso las citas más breves, sencillas y transparentes, lo que apunta a que esperaba unos lectores poco diestros en latín, y mi cotejo de estas traducciones con los textos originales correspondientes ha revelado que suelen ser extremadamente fieles, en especial, las de obras en prosa: de hecho, en ocasiones, incluso conserva el orden sintáctico del original. Tal vez, estos datos contribuyan a arrojar algo de luz sobre el proceso de redacción del *Anacreón castellano*: tal vez, Quevedo se dio cuenta de que resultaban útiles o incluso necesarias para algunos de sus lectores, aunque inicialmente hubiese optado por elaborar una obra dirigida únicamente a instruidos en lenguas clásicas. Desde este punto de vista, y teniendo en cuenta el cada vez menor conocimiento que se tenía de las lenguas clásicas en su contexto, también me

parece más plausible que hubiese incorporado estas traducciones en una etapa redaccional solo conservada en el manuscrito napolitano y posterior a la que reflejan los demás testimonios, frente a la hipótesis de que hubiese decidido suprimirlas³.

Sea como fuere, los trabajos que facilitaron el acceso a estas traducciones quevedianas de un importante número de textos son relativamente recientes, y no habían sido analizadas hasta el presente estudio⁴. Muchas de ellas son traducciones poéticas y probablemente fueron elaboradas en una misma fecha, mientras trasladaba las *Anacreónticas*, por lo que pueden compararse con su paráfrasis de estas odas⁵. A continuación, se analizan concretamente las traducciones poéticas de textos clásicos incluidas por Quevedo en estos comentarios para conocer en mayor profundidad su faceta de traductor; en concreto, a partir de qué fuentes y con qué métodos elaboró estas versiones, su métrica y qué función cumplen y qué efectos tienen en su *Anacreón castellano*. En estos comentarios sobresalen Homero, Pseudo-Focílides⁶, Píndaro y Teócrito, entre los autores griegos; y Catulo, Virgilio, Ovidio y, especialmente, Propertio, entre los poetas latinos.

³ En el momento de elaborar este trabajo me parecía plausible la hipótesis propuesta por Gallego y Moya del Baño (2013). Sin embargo, cuando corrijo este capítulo me parece más probable que estas traducciones no sean adiciones quevedescas posteriores a la difusión inicial de la obra, sino supresiones, como propuso Blecua (1981), quizá, de un copista; tal vez, el propio Quevedo o un copista consideró que era preferible prescindir de estas versiones para paliar ligeramente la prolijidad de los comentarios de las primeras odas, la cual contrasta con el resto de la obra; prolijidad que, por otra parte, parece acusar Quevedo al indicar en una de sus anotaciones que «escrito tenía largo comentario» (*Anacreón castellano*, p. 284) pero lo omite «por no hacer prolijo el poeta»; o al justificarse en varias ocasiones por omitir muchos de los comentarios de Estienne.

⁴ Pueden consultarse en Gallego y Moya del Baño (2013), en Moya del Baño (2014) y en la edición del *Anacreón castellano* a cargo de Gallego y Castro (2018), quienes optan por seguir el manuscrito napolitano como texto base. Estos estudiosos ofrecen alguna corrección y aclaración con respecto al trabajo de Gallego y Moya del Baño (2013), como ellos mismos indican (Gallego y Castro 2018, 60, nota 252). Por su parte, en su edición, Blecua solo ofrecía estas traducciones parcialmente, dado que el texto del *Anacreón castellano* en el manuscrito de Nápoles es de lectura difícil. Por mi parte, en el presente capítulo ofreceré algunas nuevas lecturas de este manuscrito (en adelante, *N*).

⁵ A partir del análisis de otras traducciones insertas por Quevedo en su obra –por ejemplo, de Epicteto–, sabemos que solía traducir las citas *ad hoc*, incluso aquellas que ya contaban con una versión castellana o que ya había trasladado él mismo con anterioridad. En estos casos, habitualmente acudía al texto original de nuevo o modificaba de algún modo su versión. Por tanto, probablemente tradujo estos textos poéticos a la par que comentaba las *Anacreónticas*.

⁶ Para las traducciones de las *Sentencias* de Pseudo-Focílides intercaladas en los comentarios del *Anacreón castellano* remito a García Sánchez (2020).

Traducciones de poemas griegos

La *Iliada* y la *Odisea* de Homero

En sus comentarios de las *Anacreónticas*, Quevedo cita versos de la *Iliada* y la *Odisea* en latín y en traducción propia. Aquellos casos en los que incluye la versión latina han permitido identificar algunas de sus fuentes: en concreto, introduce dos citas de la *Iliada* en latín que coinciden con la traducción de Andrea Divo (1538), como observó Moya del Baño (2014, 106, nota 157 y 109, nota 171)⁷.

Además, en relación con las fuentes quevedianas de Homero, creo que debe tenerse en cuenta que en la Biblioteca Nacional de España (signatura R/491) se conserva un ejemplar con su firma de los comentarios de Eustacio a la *Iliada* y la *Odisea*, edición que incluye el texto griego de ambas obras⁸. El exlibris manuscrito que consta en su portada es el siguiente: «es de D. Francisco de Quevedo Villegas»; por lo tanto, según lo que indicó Riandière (1987, 45) a propósito de la firma del autor, deberíamos pensar que lo firmó después de 1608, fecha en torno a la cual añade a menudo el apellido Villegas⁹. Además, en *España defendida* (p. 77), de 1609, cita los comentarios de Eustacio. Podría pensarse que ya manejaba este libro en esta época, en la que parece estar escribiendo su apología de Homero frente a las interpretaciones J. L. de la Cerda, *Homeri Achilles adversus imposturas Maronianas Ludovici de la Cerda (redivivi Tersitis)*; pero se trata de una suposición, pues la cita incluida en *España defendida* podría ser indirecta, y la ausencia de otras marcas no permite demostrar su uso¹⁰.

⁷ En cambio, en *Lágrimas de Jeremías*, poco posterior, cita la *Iliada* por las traducciones de Helio Eobano Hesso, como observaron Wilson y Blecua (1953, 58, nota 26), y Jean de Sponde, según indicaron Amo y Ruiz (2018, 48, nota 65 y 182, nota 628). En concreto, Wilson y Blecua (1953, 58, nota 26) mencionan la edición de 1549, cuyo título es *Homeri Iliados de rebus ad Troiam gestis libri XXIII*. Con esta identificación concuerdan Moya del Baño (2014, 70 y 2018, 173, nota 30) y Amo y Ruiz (2018, 47 y 124, nota 311). Moya del Baño (2014, 70) indicó que Quevedo pudo utilizar el ejemplar custodiado en la Biblioteca de la Universidad Complutense (con signatura BH FLL 31571).

⁸ Véase Fernández y Simões (2012, 5).

⁹ No obstante, en el *Anacreón castellano* (1609) todavía consta el apellido Gómez y no menciona el apellido Villegas: «Don Francisco Gómez de Quevedo» (p. 115).

¹⁰ Agradezco su ayuda al Servicio de Reserva Impresa de la BNE, el envío de una copia de la portada de este ejemplar y que me informasen de que no había otras marcas o anotaciones.

Por otra parte, debe indicarse que recoge unos versos de la *Iliada* 2.671-673 en latín que debió de citar de segunda mano:

*Nireus etiam ex Symo ducebat tres naves aequales,
Nireus Aglaiae filius et Charopi domini,
Nireus qui formosissimus ad Ilium venit;
forma mulieres ornat, virum autem robur.
De Simo guía Nireo tres iguales
naves, Nireo de Aglaya y de Carope
hijo, joven que fue entre todos cuantos
fueron a Troya el más hermoso;
porque la forma adorna a las mujeres,
la fuerza al hombre (*Anacreón castellano*, p. 162).*

Realmente, el último verso de esta cita, que abona la postura defendida por Quevedo –que φρόνημα debe traducirse como esfuerzo y osadía y no como prudencia–, pertenece a Bión y no a Homero y aparece a continuación de estos versos en la *Antología* de Estobeo¹¹. Por lo tanto, debía de haber tomado esta breve cita de esta obra. La traducción de estos versos solo consta en *N* y se trata de una versión fiel, salvo por la omisión de *domini*.

En lo que atañe a la *Odisea*, por ahora no se ha podido identificar con seguridad la fuente que utilizó y analizar sus versiones con garantías, pues solo cita esta obra en traducción propia. Moya del Baño (2018, 171-172, notas 27 y 28) propuso que podía haber tenido a la vista la de Divo, igual que para la *Iliada*¹², o la elaborada por Sponde (1583); esta traducción neolatina se publicó en una edición bilingüe, a diferencia de la de Divo¹³. Por lo tanto, si Que-

¹¹ Véase Gallego y Castro (2018, 162, nota 182).

¹² *Homeri Odyssea Andrea Divo* (Paris, oficina Christiani Wecheli, 1538). He consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad Complutense (con signatura BH FLL 12897), que contiene anotaciones y subrayados de Quevedo, según Moya del Baño (2018, 167, nota 19). Dichas anotaciones son numerosas. Aunque creo que se deben a más de una mano, muchas de ellas aluden a Virgilio, y estas pertenecen todas a la misma. Si se pudiese demostrar con certeza que son de Quevedo, podría concluirse que leyó y anotó profusamente la *Odisea* en latín, y creo que, tal vez, podría proponerse que pudo haber empleado este ejemplar para su refutación de las interpretaciones de J. L. de la Cerda en su defensa de la obra de Homero frente a la de Virgilio, contenida en *Homeri Achilles adversus imposturas Maronianas Ludovici de la Cerda (redivivi Tersitis)*, obra que cita en *España defendida* (p. 54) y que no se conserva.

¹³ *Homeri quae extant omnia: Ilias, Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni, poematia aliquot* (Basileae, Eusebii Episcopii opera ac impensa, 1583). Puede consultarse el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (con signatura 3/58846). En su reciente edición del *Ana-*

vedo hubiese manejado esta versión, habría tenido a la vez acceso al original griego y habría podido traducir también a partir de este, aunque ayudándose, muy probablemente, del texto latino.

No obstante, es posible que Quevedo manejase otra edición de la traducción de Sponde, no la prínceps de 1583, sino la impresa en 1606; en el inventario de los libros entregados al sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid y exhumado por Maldonado (1975), constan dos libros de Homero:

180. Homere, Ombras suas, fº, en veinte y quatro reales.

209. Omeri, Odisea, fº, en dos reales.

Por otra parte, en el *Índice* de San Martín aparecen las siguientes entradas:

Homero: Odiseas traducidas del Griego al Francés por Claudio Boitel. París. 1619.

Yt. en Griego. Basilea. 1559.

EjUSD: Yliade. Parisis. 1617.

EjUSD: Opera. Basilea. 1606.

EjUSD: De abolendo luctu. Lugduni. 1624 (1788, f. 210r).

A partir de los datos aducidos, Maldonado (1975, 427-428) propuso que los libros del inventario podían corresponderse con las siguientes ediciones, la primera de las cuales contiene la traducción de Sponde:

Homeri quae exstant omnia: Ilias, Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni, Poématia aliquot, Basileae: per Sebastianum Henricpetri, 1606¹⁴.

L'Odisee d'Homere traduit de grec en françois par Claude Boitel, a Paris: chez la veusve Matthieu Guillemot, 1619¹⁵.

creón castellano, Gallego y Castro (2018, 249, nota 374) también remiten a la traducción de Sponde.

¹⁴ Se conservan varios ejemplares de esta edición en la BNE (signaturas R/407, 7/11800 y 3/49820). He podido consultar el de la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (9. 2.F:10).

¹⁵ Se conserva un ejemplar de esta traducción en el Museo Cerralbo de Madrid (signatura 7023). Ya que data de 1619 y, por lo tanto, Quevedo no pudo manejarla para redactar sus comentarios del *Anacreón castellano*, dejaremos a un lado para el caso que nos ocupa esta traducción francesa, la única edición recogida en el Índice que podría corresponderse con la mencionada en la entrada 209. Si Quevedo tuvo esta obra, habiendo manejado previamente otra u otras traducciones de la *Odisea*, una vez más, se habría interesado por una novedosa versión en francés, igual que sucede con Epicteto.

En suma, aunque también citó a Homero de segunda mano, probablemente manejó las traducciones de Divo y Sponde de la *Odisea* y la *Iliada*, y la de Hesso de esta última. Además, tuvo a su disposición los comentarios de Eustacio. Por lo tanto, las traducciones de la *Odisea* incluidas en su *Anacreón castellano* deben cotejarse con las versiones de Divo y Sponde, este último, en concreto, por la edición de 1606.

En su comentario de la oda «Cigarra, que mantenida», notablemente extenso, cita la traducción de Divo (f. 32) y su propia versión castellana de la *Iliada*, 3.149-153, versos con los que testimonia el aprecio que se tenía entonces por estos animales:

*Sedebant in populo senes in Scaeis portis,
senectute iam a bello cessantes, sed concionatores
boni, cicadis similes, quae in silva
arbori insidentes vocem dulcem mittunt.
Tales Troianorum ductores eran in turre.*

L.: Estaban a la puerta Escea sentados
los viejos, a quien era privilegio
la cana edad para que descansasen
del cuidado y el peso de las armas;
mas por esto acertados consejeros,
semejantes en todo a las cigarras,
que dulce voz despiden en la selva
sobre un árbol sentadas, tales eran
los generales frigios en la torre (*Anacreón castellano*, p. 364)¹⁶.

Se trata de una traducción amplificativa en endecasílabos sueltos: por ejemplo, traslada la frase «senectute iam a bello cessantes» por medio de tres versos; «a quien era privilegio / la cana edad para que descansasen / del cuidado y el peso de las armas». Con esta amplificación y con la adición de «en todo» dentro de la frase «semejantes en todo a las cigarras», que traslada «cicadis similes» (semejantes a las cigarras), enfatiza la idea que desea ejemplificar en su comentario: la buena estima que tenían de las cigarras en aquella época. Por lo demás, la traducción es bastante fiel, salvo por la sustitución

¹⁶ Gallego y Castro (2018, 364, nota 577) anotan que los manuscritos del *Anacreón castellano* transmiten esta traducción sin separación versal, excepto el de Nápoles. Estos editores optan por respetar la disposición de su manuscrito base, el napolitano; en efecto, es extraña una versión en prosa de un texto poético teniendo en cuenta el uso quevediano.

de *Troianorum* por «frigios», que tal vez expliquen las necesidades métricas, aunque resulta una elección extraña¹⁷.

Asimismo, cita la *Iliada*, 5.339-342 para explicar que las cigarras se comparan con los dioses por su falta de sangre, analogía presente en los últimos versos de esta anacreóntica («Cigarra que mantenida», vv. 21-24):

*Fluebat autem immortalis Deae sanguis
humor, qualis fuit beatis Diis,
non enim cibum comedunt neque bibunt ardens vinum,
ideo exsanguis sunt et immortales appellantur.*

L.: Sangre de la inmortal diosa corría;
no sangre, mas humor, como conviene
que corra de los miembros de los dioses,
que ni comen manjares de la tierra,
ni beben vino indómito y ardiente.

Y, por eso, son todos desangrados
y los llamamos inmortales todos (*Anacreón castellano*, pp. 367-368).

La traducción, también en endecasílabos sueltos, es nuevamente fiel, salvo por algunas adiciones, que considero que responden a necesidades métricas: «comen manjares *de la tierra*», al traducir «cibum comedunt», y «beben vino *indómito* y ardiente», al trasladar «bibunt ardens vinum».

Por otra parte, en el comentario conjunto de las odas efrásticas «Famoso herrero Vulcano» y «Con ingeniosa mano y nueva traza», en las cuales se describen grandes copas adornadas con motivos relacionados con el contexto simposiástico, Quevedo diserta en torno al tamaño de los recipientes antiguos siguiendo la exposición de Ateneo y trae a colación a Homero. Concretamente, traduce los versos de la *Odisea*, 9.353-360:

Recibíole el Cíclope, bebió y luego
se alegró sumamente con el vino;
tornó luego a beber con sed ardiente.

¹⁷ No he encontrado un equivalente de la voz «frigios» en la traducción de Hesso (1549, pp. 76-77), ni en la de Sponde (1606, p. 53). Tal vez, esta sustitución de *Troianorum* por «frigios» esté relacionada con el hecho de que Estienne y André traduzcan Φρυγῶν (de los frigios) como *Troiana* en la oda XVI, y de que Estienne traslade Φρυγῶν ἐν ὄχθαις (en los altos de los frigios) como «ad fluenta Troiae» en la XX, opciones ambas que sigue Quevedo al trasladar esos poemas.

–Dime tu nombre, amigo, porque quiero
 con honesto hospedaje darte el pago.
 Aunque también la tierra que habitamos
 los Cíclopes nos da vino a nosotros
 de grandes uvas, y con ellas crecen
 las lluvias, que ellas mismas apretadas
 le producen y manan por las cuevas;
 pero este vino dulce que me has dado
 es del ambrosía y néctar de los dioses.–
 Dijo el Cíclope, y yo del negro vino
 le di otra vez (*Anacreón castellano*, p. 249).

Mi cotejo de esta traducción con el original y las versiones de Divo (1538, f. 78-78v) y Sponde (1606, p. 124), que en bastantes puntos son idénticas o muy similares, lo que complica la identificación de la fuente de Quevedo, muestra que en algunas expresiones parece depender de la versión de Sponde al tiempo que se aleja de la de Divo¹⁸:

ut tibi dem hospitale quo gaudeas (D)
 ut tibi dem hospitale munus quo tu gaudeas (S)
 Porque quiero con honesto hospedaje darte el pago (Q)

Traduce este verso libremente omitiendo ὃ κε σὺ χαίρης o «quo tu gaudeas» ('para que te alegres'), pero la expresión «el pago», sin equivalente en el original, parece provenir del *munus* de Sponde. En cambio, en otros casos se apoya en la traducción de Divo:

οἶνον ἐριστάφυλον ('vino de ricos racimos')
 vinum ex grandi uva depressum (D)
 vinum generosum (S)
 vino [...] / de grandes uvas (Q)
 αἴθοπα οἶνον ('oscuro vino')
 nigrum vinum (D)
 ardens vinum (S)
 negro vino (Q)

¹⁸ Utilizo las iniciales de Divo, Sponde y Quevedo para mayor claridad.

Puede tratarse de dos coincidencias, sobre todo en el segundo caso, pero me inclino a pensar que Quevedo imitó la elección de Divo. No obstante, dejando a un lado estas similitudes con las versiones latinas, a mi juicio, también es posible apreciar cierta independencia de Quevedo: además de la omisión mencionada, de la supresión del epíteto de ζείδωρος ἄρουρα o de la interpolación del vocativo «amigo», puede observarse que traduce μ' ἦτεε δεύτερον αὖτις ('me pidió [vino] de nuevo por segunda vez') como «tornó luego a beber con sed ardiente»; las versiones latinas son transparentes –«a me petiit iterum» (D) y «me rogavit secundo rursus» (S)–, y Quevedo opta por enfatizar libremente el ansia con la que bebe el Cíclope, idea que contenía el adverbio αἰνῶς ('extremadamente') y que él ya había traducido como «se alegró *sumamente*», probablemente, siguiendo la traducción de Sponde –«gavisus vehementer»–. Asimismo, intercala dos versos para explicar el sentido de Διὸς ὄμβρος ἀέξει ('[el vino] acrecienta la lluvia de Zeus') y omite la referencia a la interferencia divina:

illi ipsis Iovis humber augetur (D)
 Iovis imber auget (S)
 [...] con ellas crecen
 las lluvias, *que ellas mismas apretadas*
le producen y manan por las cuevas (Q)

Esta relativa libertad también puede apreciarse en los siguientes versos:

ἀλλὰ τόδ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρός ἐστιν ἀπορρώξ ('pero este es descendiente de ambrosía y néctar')
 sed hoc ex ambrosia et nectare est deductum (D)
 verum hoc ambrosiae et nectaris est latex (S)
 pero este vino dulce que me has dado
 es del ambrosía y néctar de los dioses (Q)

Aplica ahora al vino el epíteto del que había prescindido al inicio, «dulce», e introduce la expresión «de los dioses», que no disuena, pero no tiene antecedente en el original ni en las versiones latinas. De este modo, enfatiza y concentra en estos versos la alabanza del vino que Ulises le ofrece al Cíclope.

El cotejo de la traducción de *Odisea*, 9.201-210, incluida a continuación de la anterior, revela igualmente alguna omisión y alguna modificación por

parte de Quevedo, y parece mostrar que se ayudó de ambas traducciones neolatinas¹⁹:

Este me honró con dones muy preciosos:
 siete talentos de oro bien labrado
 me dio y de plata fina un vaso todo.
 [...]

 Y después doce cántaras de vino
 incorruptible y dulce, cosa rara,
 del cual nadie sino él sabía en casa,
 y su mujer; pero cuando bebían
 de este rojo licor dulce, a una parte
 echaban veinte de agua (*Anacreón castellano*, pp. 250-251).

A la versión de Divo se asemeja, por ejemplo, la traducción de las siguientes frases:

ὁ δέ μοι πόρεν ἀγλαὰ δῶρα (v. 201, me ofreció preciosos regalos)
 hic autem mihi praebuit inclyta dona (D)
 ille mihi dederat pulchra dona (S)
 Este me honró con dones muy preciosos (Q)
 ἦδὸν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν (v. 205, agradable, sin mezclar, bebida divina)
 vinum [...] / dulce, incorruptibile, divinum potum (D)
 vinum [...] / suave, incorruptibile, divinum potum (S)
 vino / incorruptible y dulce, cosa rara (Q)

En el primer ejemplo, la introducción del pronombre anafórico «este» podría depender del *hic* de Divo y alejarse, a su vez, del pronombre demostrativo utilizado por Sponde, *ille*; pero Quevedo pudo haber traducido el artículo pronominalizado del original, ὁ δέ, con el valor demostrativo que le corresponde. El segundo ejemplo aducido también revela una posible dependencia respecto de la versión de Divo y muestra de nuevo la ocasional libertad de Quevedo, pues traduce θεῖον ποτόν ('bebida divina') como «cosa rara», con el sentido de 'extraordinaria' o 'sobresaliente'. Por el contrario, la siguiente traducción podría relacionarse con la versión de Sponde:

¹⁹ Divo (1538, ff. 75v-76r) y Sponde (1606, p. 119).

μελιηδέα οἶνον ἐρυθρόν (v. 208, «melifluo o dulce vino rojo»)
 suave vinum rubrum (D)
 dulce vinum rubrum (S)
 rojo licor dulce (Q)

Si prestamos atención a la traducción del adjetivo μελιηδέα, literalmente ‘melifluo, meloso’, puede observarse que Quevedo refleja exactamente la elección de Sponde; ambos transfieren más fielmente que Divo –*suave*– el contenido semántico de este calificativo aplicado al vino, pero optan por no conservar la identidad léxica y prescindir de buena parte de su contenido semántico. Con todo, estas similitudes con una y otra versión no son definitivas, pues, como puede verse si se coteja la traducción con el original, en ambos casos lo refleja de manera relativamente fiel y pudo partir únicamente de él. Por otra parte, demuestra nuevamente su independencia el hecho de que opta por evitar la repetición de la voz «vino» y trasladar οἶνον como «licor». Esta tendencia a la *variatio* se aprecia igualmente en la supresión del segundo δῶκε [...] μοι (v. 3), o *mihi dedit* en ambas versiones neolatinas, que él reduce a un único «me dio». Además, suprime las referencias a los siervos y siervas y a la despensera:

οὐδέ τις αὐτὸν / ἠείδει δμῶων οὐδ’ ἀμφιπόλων ἐνὶ οἴκῳ, / ἀλλ’ αὐτὸς
 ἄλοχός τε φίλη ταμίη τε μί’ οἴῃ (vv. 205-207, ‘ninguno de los esclavos y siervas de la casa sabía sobre este [el vino], solo él, su mujer y su querida despensera’)
 neque aliquis hoc / sciebat ex servis, neque ex ancillis in domo, / sed ipse,
 uxorque dilecta, promaque una sola (D)
 neque quisquam illud / noverat famulorum neque ancillarum in domo, /
 sed ipse uxorque chara promaque una sola (S)
 del cual nadie sino él sabía en casa, / y su mujer (Q)

Por último, la traducción del v. 344 podría depender de la versión de Divo:

σὺν δ’ ὃ γε δ’ αὖτε δύο μάρψας ὀπλίσατο δεῖπνον (v. 344, ‘haciéndose con otros dos los convirtió en su cena’)
 Hic rursus duos corripiens praeparavit coenam (D, f. 78r)
 Simul ille rursus duobus correptis apparavit ientaculum (S, p. 122)
 Mas el Cíclope preparó la cena
 matando a dos (Q, p. 251)

En conclusión, considero que es probable que Quevedo manejase las traducciones de la *Odisea* elaboradas por Divo y Sponde antes de 1609, como observó Moya del Baño (2018, 171-172, notas 27 y 28), de modo similar a lo que sucede con la *Iliada*, según indicaron Moya del Baño (2014, 106, nota 157 y 109, nota 171) y Amo y Ruiz (2018, 48, nota 65 y 182, nota 628), respectivamente, aunque de esta última obra también habría utilizado la de Hesso, como señalaron Wilson y Blecua (1953, 58, nota 26). Además, poseyó —no sabemos cuándo, pero probablemente hacia 1608 o después de esta fecha— otro ejemplar con el texto griego; y quizá tuvo en sus manos la traducción francesa de Claude Boitet, de 1619.

Por lo tanto, la traducción quevediana de estos versos de la *Odisea* parece revelar de nuevo su uso simultáneo de fuentes diversas, así como su independencia en relación con ellas. Es posible precisar que los versos comentados parecen indicar que la adhesión por parte de Quevedo a una u otra fuente no responde al azar y al hecho de que manejase una u otra de manera indiferente por tener ambas a su alcance, sino que puede deberse a su cotejo de ambas traducciones y su elección de la que considera la opción preferible, pues en su traslado de unos pocos versos coexisten elecciones que parecen derivar de ambas versiones. No obstante, solo en el caso de que hubiese incorporado un error o una interpretación libre de alguna de esas traducciones podría relacionarse con certeza su versión con alguna de esas fuentes. Por lo tanto, la dependencia de su traducción respecto de las versiones de Divo y Sponde es solo hipotética, aunque, a mi juicio, probable. En cualquier caso, esta no es una dependencia servil; Quevedo elabora libremente el texto, pero manteniéndose relativamente fiel al sentido.

Las odas de Píndaro

En los comentarios de su *Anacreón castellano* Quevedo también acude a las odas pindáricas. En concreto, a propósito de «A los novillos dio naturaleza», aduce un verso de las *Nemeas* y cita la traducción neolatina de Estienne de dicho verso para mostrar que este erudito había trasladado ἀνὴρ como *hominum* con el sentido de ser humano y no exclusivamente hombre, y respaldar así su traducción de esa anacreóntica:

Así lo volvió él propio en estas palabras de Píndaro, *Nemeas*, Oda 6 <1>:

Ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν <γένος>.

Vnum hominum, unum deorum genus.

Uno solo de hombres y un género de dioses (*Anacreón castellano*, p. 159).

Esta traducción literal solo consta en *N*. Por otra parte, esta cita evidencia que manejó la edición de Estienne. En cambio, más adelante, en el comentario de «Si grande copia de oro recogida» refiere unos versos de las *Olímpicas* que contienen un elogio del oro, en contraposición a la oda anacreóntica que anota, siguiendo una traducción distinta:

Este lugar parece que los contradice Píndaro en la primera olímpica:
Optima sane res est aqua; aurum vero ut lucidus ignis noctu, <sic praeval-
let> eximie superbis divitiis.

Buena cosa en el agua,
y el oro es excelente y resplandece
en las sumas riquezas,
como en oscura noche ardiente fuego.

Y en la oda 3 de los *Olimpios*, epodo último, dice esto mismo:

El agua se aventaja
a esotros elementos;
y después es el oro
lo mejor de la tierra (*Anacreón castellano*, p. 273).

En este caso, cita la versión de Johann Lonitzer (1535), en concreto, probablemente por un ejemplar de la BNE (R/642) que lleva su firma, pues en este libro, al margen del comienzo de la primera *Olímpica* (p. 1), cita los versos latinos de la tercera oda que traslada aquí²⁰. Asimismo, considero relevante añadir que al margen del fragmento de la tercera *Olímpica* (p. 49) que traduce en el *Anacreón*, anota el texto de la primera; y lo que es todavía más interesante: no copia exactamente la traducción de Lonitzer, sino que mezcla su versión latina con la de Estienne, aunque mínimamente:

Optima sane res est aqua; aurum vero ut lucidus ignis noctu, sic praeval-
et eximie superbis divitiis (Lonitzer, 1535, p. 1)

²⁰ Se refirieron a esta cuestión Fernández-Galiano (1945, 359), Nider (2013, 295) y Gallego y Castro (2018, 273, nota 423). Sobre este ejemplar, véase Maldonado (1975, 407, nota 6). El exlibris manuscrito de Quevedo en este libro, «D. franciscus de Quevedo Villegas», parece indicar que lo tuvo en sus manos, o al menos lo firmó, hacia 1608 o después de este año, puesto que añade el apellido Villegas, según lo que apuntó Riandière (1987, 45).

Optima *quidem* [est] aqua et aurum (velut ardens ignis noctu) excellit eximie inter superbificas divitias (Estienne, 1560, p. 9)

Ode. 1. Optima *quidem* res aqua: Aurum vero, ut lucidus ignis noctu sic praevallet eximie superbis divitiis (nota manuscrita de Quevedo en R/642, p. 49)²¹.

Es decir, esta nota marginal testimonia el uso de fuentes diversas de los clásicos por parte de Quevedo, y que, en ocasiones, cita los textos griegos por medio de traducciones neolatinas que entremezcla: en este caso, dicha contaminación no tiene consecuencias notables en la interpretación del texto. Por otro lado, como indicaron Gallego y Castro (2018, 273, nota 423), podemos apreciar las huellas de la preparación de este comentario por parte de Quevedo.

Asimismo, una similitud entre su traducción y la de Estienne también testimonia su empleo de traducciones diferentes:

αἰθόμενον πῦρ ('encendido o ardiente fuego')

lucidus ignis (Lonitzer, 1535, p. 1)

ardens ignis (Estienne, 1560, p. 9)

ardiente fuego (Quevedo, *Anacreón castellano*, p. 273)

Puede tratarse de un caso de poligénesis, pues «ardiente» plasma fielmente la voz griega αἰθόμενον, y Quevedo también pudo llegar a esta palabra, «ardiente», a partir del *lucidus* de Lonitzer, pero me parece menos probable. Por otro lado, el uso de la versión de Lonitzer se refleja en elecciones como las siguientes:

μεγάνορος [...] πλούτου ('riqueza que al hombre exalta')

superbificas divitias (Estienne, 1560, p. 9)

superbis divitiis (Lonitzer, 1535, p. 1)

sumas riquezas (Quevedo, *Anacreón castellano*, p. 273)

κτεάνων ('posesiones')

inter possessiones (Estienne, 1560, p. 51)

caeteris elementis (Lonitzer, 1535, p. 49)

esotros elementos (Quevedo, *Anacreón castellano*, p. 273)

²¹ Señalo en cursiva la palabra en la que Quevedo coincide con Estienne. Esta nota autógrafa de Quevedo, además, testimonia el *sic praevallet* omitido en la cita del *Anacreón* que restituyen Gallego y Castro (2018, 273, nota 421) en su edición porque Quevedo lo tradujo y así consta en la versión de Lonitzer.

En suma, creo que hay indicios de que se sirvió de ambas versiones neolatinas. No obstante, ambas son trasladados en prosa, pero Quevedo elabora una traducción poética, sirviéndose de endecasílabos y heptasílabos sin rima, para la primera *Olimpica*, y solo de heptasílabos, también sin rima, para la tercera. Traduce fielmente, salvo por alguna breve adición, como «*oscura noche*» y «lo mejor *de la tierra*».

Finalmente, aunque no se trate de una traducción poética debe mencionarse la siguiente versión quevediana de unos versos de Píndaro: la oda «Retrata, diestro pintor» lo impulsa a anotar la «rodia arte» con ayuda de Luis Tribaldos de Toledo, como él mismo declara (*Anacreón castellano*, p. 295): este erudito lo había remitido a la *Olimpica*, 7.50-54, que Quevedo cita y traduce, en esta ocasión, en prosa. Recientemente, Gallego y Moya del Baño (2018, 294, nota 454) identificaron la traducción latina que cita: la de Nicolas Le Sueur (1582, p. 47)²²:

Por qué a la pintura llama «rodia arte», declara un lugar de Píndaro en los *Olimpios*, oda 7, *De Rhodiis*:

Pallas eis libens
fabrilem erudiit manum;
hinc miris hominum clara laboribus
efulsit Rhodos, ut per celebres vias
sculptorum manibus ficta animalia
vivis emula currerent.

L.: Palas por su gusto les enseñó el arte de la escultura. Por esto fue ilustre Rodas con famosos trabajos de los hombres; tanto que por las vías y caminos más usados y célebres, a imitación de los animales vivos, sirviéndoles de alma las manos de los escultores, corrían los imitados y esculpidos (*Anacreón castellano*, pp. 294-295).

La de N. Le Sueur es una traducción en verso, y Gallego y Castro (2018, 295, nota 454) optan por editar la cita recuperando su forma original, a pesar de que en todos los manuscritos y ediciones del *Anacreón castellano* consta en prosa, como señalan los propios editores. Tal vez, Tribaldos de Toledo se la envió a nuestro traductor copiada en prosa y por esta razón este la trasladó como tal²³. Quevedo convierte *celebres vias* en «por las vías y caminos más

²² He consultado el ejemplar de la Biblioteca Valenciana (signatura XVI/320).

²³ La restitución de la forma poética en la cita de N. Le Sueur puede generar confusión y llevar a pensar que Quevedo tradujo un texto poético en prosa, procedimiento nada habitual en él.

usados y célebres», y *emula*, en «imitados y esculpidos», entre otras intervenciones.

Por lo tanto, las citas de Píndaro en el *Anacreón castellano* atestiguan nuevamente el uso por parte de Quevedo de ediciones distintas: incluso excluyendo la de N. Le Sueur, la cual pudo remitirle Tribaldos de Toledo, manejó las de Estienne y Lonitzer.

Los *Idilios* de Teócrito

El poema «Un Cupidillo en cera retratado» lo lleva a citar Teócrito, 2.28-29, la bucólica VIII de Virgilio y un epodo de Horacio para testimoniar un antiguo hechizo amoroso. En lo que atañe a Teócrito, Gallego y Castro (2018, 218, nota 324) ya indicaron que se trata de una libre traducción de los siguientes versos, probablemente, a partir de la edición bilingüe de Heinsio (1604, p. 26), según ellos²⁴: «Sicut hanc ceram ego, Deo adiuvente, liquefacio, / ita prae amore statim liquescat Myndius Delphis». Pero Quevedo no cita el texto latino, que es idéntico, por cierto, al de la versión de Veit Winsheim²⁵, sino únicamente su traducción:

Así como vencida de las llamas
se derrite esta cera, se derrita
Dafni en mi ardiente amor (*Anacreón castellano*, p. 218).

Entre otros cambios, sustituye el nombre de la amante e introduce la expresión «vencida de las llamas», que recuerda al verso «vencida del calor sin fuerza alguna» (v. 34) de su *Farmaceutria*.

Más adelante, a propósito de «Cuando Baco, hijo de Jove» recurre a Teócrito, 29.1-2, versos que considera que demuestran lo perjudicial que es el vino:

²⁴ En la BNE se conservan varios ejemplares, uno de los cuales (signatura 3/49543) contiene el sello y exlibris de la Biblioteca Real. He podido consultar el ejemplar de la Biblioteca Estatal de Baviera (signatura 4 A.gr.a. 1028 a). Con todo, también apuntan la posibilidad de que las citas de Teócrito, Virgilio y Horacio sean indirectas (Gallego y Castro, 2018, 219, nota 329).

²⁵ Podría haber utilizado también las ediciones de 1558 (p. 21) o 1589 (p. 12). He consultado los ejemplares de la Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (LG 989) y la Biblioteca Nazionale Centrale de Roma (6. 12.A.60), respectivamente.

Y, si algún descompuesto bebedor se me opusiere, diciendo que Teócrito en el idilio 30 dijo:

*Vinum, o care puer, dicit etiam vera,
et nos ebrios oportet esse veraces.*

El vino también dice las verdades,
como tú, niño hermoso;
y por esto conviene a los borrachos
nombre de verdaderos.

[...] confieso que los borrachos dicen las verdades y que el vino es verdadero. Mas con Salomón niego que sea por prudencia o virtud que infunda [...] Más es incontinencia, locura, liviandad y defecto el decir verdades, que otra cosa. Pues sin exceptuar nada, todo lo derrama el vino, útil o dañoso (*Anacreón castellano*, pp. 286-287).

Este texto se corresponde con el de la edición de 1558 (p. 292) de la traducción de Winsheim, como apuntó Méndez (2014, 251)²⁶, pero en ella se trata del idilio XXXV, no del XXX, número mencionado por Quevedo, que se corresponde con el que se le otorga en las ediciones de 1569 (p. 206) o 1604 (p. 174), cuyo texto, por el contrario, no coincide con el citado en el *Anacreón*. Su traducción de estos dos versos es fiel, salvo porque convierte el vocativo ὦ φίλε παῖ ('oh querido niño') –*o care puer*, en latín– en término de una comparación: pero el propio Quevedo explica que se trata de una interpretación original que él hace del texto: «Yo entiendo ὦ φίλε παῖ, λέγεται, porque aun acá lo decimos: “Niños y locos dicen las verdades”; y lo hago en el sentido comparativo al muchacho» (*Anacreón castellano*, p. 287). Por lo tanto, es probable que nuevamente consultase al menos dos ediciones de Teócrito y, aunque realiza ciertas modificaciones e interpolaciones, justifica y explica una de estas intervenciones.

Traducciones de poemas latinos

Los poemas de los besos de Catulo

A propósito de la oda «Si tú pretendes contar», acude a las anotaciones de Muret sobre Catulo e incluye su traducción castellana de los conocidos poe-

²⁶ Véase, en cambio, Gallego y Castro (2018, 286, nota 443).

mas de los besos, *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus* y *Quaeris quot mihi basiationes*. En ambos se refleja el temor al mal de ojo y cómo se intentaba evitar omitiendo el número preciso de besos o amores, por ejemplo, pues «tenían por cierto que la fascinación no dañaba a aquellas cosas cuyo nombre o número se ignoraba» (p. 321), como explica Muret en traducción de Quevedo²⁷. Además de que en ambos poemas de Catulo, de asunto amoroso, como esta anacreóntica, se utiliza este motivo de la cuenta inexacta de besos y amores –en Catulo y las *Anacreónticas*, respectivamente–, el quinto poema debió de interesarle a Quevedo porque trataba el tema de la muerte, el cual amplifica en su versión. A continuación del segundo poema, alude a las notas de Escalígero, por lo que, muy probablemente, siguió alguna de las ediciones de Muret –*Catullus et in eum commentarius M. Antonii Mureti* (1559)– y Escalígero –*Castigationes un Catullum, Tibullum, Propertium* (1577)–²⁸. Quevedo ofrece estos poemas en una traducción propia cuya fidelidad ya destacó Menéndez Pelayo (1953, 102), aunque he observado algunas interesantes intervenciones:

**Catulo V (ed. de Muret, 1559, p. 23)²⁹ y traducción de
Quevedo (*Anacreón castellano*, p. 320)**

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum severiorum
omneis unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt:
nobis, cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.
Da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum:
dein usque altera mille, deinde centum.
Dein, cum milia multa fecerimus,
conturbabimus illa, ne sciamus,
aut ne quis malus invidere possit,
cum tantum sciat esse basiorum.

Vivamos, Lesbia, y amemos,
y no estimemos en nada
los envidiosos rumores
de los viejos que nos cansan.
Pueden nacer y morir
los soles; mas si la escasa
luz nuestra muere, jamás
vuelve a arder en viva llama.
Perpetua noche dormimos,
y así, antes que la Parca
de las prisiones del cuerpo
desciña con llanto el alma,
dame mil besos, y ciento
luego, y con mil compañía
estos, y luego otros mil
y otros ciento me da blanda;

²⁷ El texto latino de Muret puede consultarse en la edición de 1559, p. 26.

²⁸ Sobre las ediciones y ejemplares de Catulo que pudo manejar Quevedo, véase Moya del Baño (2014, 254). Cito el texto de Escalígero por la edición de 1600. Concretamente, he consultado el ejemplar de la BNE con signatura R/44546 (*olim* 3/56730), en el que hay marcas de Quevedo, según Moya del Baño (2014, 254), que indica lo mismo a propósito del ejemplar 2/29905 de Muret de esta misma biblioteca, el cual no he podido consultar. He manejado, en cambio, el custodiado en la Universidad de Granada (BHR/A-022-286).

²⁹ El texto es prácticamente idéntico en la edición de Escalígero (1600, pp. 3-4), lo que impide identificar qué fuente siguió: pudo partir de cualquiera de las dos.

y tras estos otros mil,
y otros ciento; y cuando hayan
confundido los millares
la cuenta con esta traza,
confusos los mezclaremos,
sin saber en qué fin paran,
y sin que ningún malsín
envidie gloria tan alta;
que no nos podrá ofender,
aunque más malicia traiga,
pues solo sabe que hay besos,
pero cuántos, no lo alcanza.

Traslada ambos poemas en romance octosilábico, lo que en ocasiones condiciona su versión: por ejemplo, introduce en posición de rima voces sin antecedente en el original cuya función primordial parece ser métrica, como «blanda» (v, v. 16) o «traza» (v. 20); o, en el segundo poema, «pobre de grandeza» (VII, v. 8), referido a Júpiter Amón; «amigos de las tinieblas» (v. 16), en alusión a los amantes; o «divina belleza» (v. 20), donde se refiere a Lesbia:

Catulo VII (ed. de Muret, 1559, p. 29)³⁰ y traducción de Quevedo (*Anacreón castellano*, pp. 321-322)

Quaeris, quot mihi basiationes
tuae, Lesbia, sint satis superque?
Quam magnus numerus Libyssae arenae
laserpitiferis iacet Cyrenis,
oraclum Iovis inter aestuosi,
et Batti veteris sacrum sepulcrum:
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtivos hominum vident amores,
tam te basia multa basiare,
vesano satis et super Catullo est:
quae nec pernumerare curiosi
possint, nec mala fascinare lingua.

¿Preguntas con cuántos besos
tuyos me contento, Lesbia?
Respóndote que con tantos
como hay en la Libia arenas;
o en el cirenaico campo
laserpicíferas yerbas,
entre el oráculo ardiente
de Amón, pobre de grandeza,
y el monumento sagrado
de Bato antiguo; o quisiera
tantos besos de tu boca
cuantas doradas estrellas
ven, cuando la noche calla,
los hurtos que amor ordena
en los oscuros amantes
amigos de las tinieblas.
Tantos besos solamente
le sobran y le contentan
al ya perdido Catulo
por tu divina belleza,
que no los pueda contar
el curioso, ni los pueda,
con ojo envidioso y malo,
fascinar la mala lengua.

³⁰ Nuevamente, el texto en la edición de Escalígero (1600, pp. 4-5) es casi idéntico.

Igualmente, creo que cabría pensar que la traducción de los versos «quam magnus numerus Libyssae arenae / laserpiciferis iacet Cyrenis» (VII, vv. 3-4)³¹, que trastoca el original, se debe a las imposiciones métricas y no responde a un error: «Respóndote que con tantos / como hay en la Libia arenas; / o en el cirenaico campo / laserpicíferas yerbas» (vv. 3-6). Considero más plausible que se trate de una traducción deliberadamente libre para amoldarla al romance, pues, de otro modo, habría tenido que confundir el adjetivo *Libyssae* con un sustantivo, y *laserpiciferis*, con un nominativo, lo cual estimo poco probable. Asimismo, tampoco debe de ser un error su traslado de «oraclum Iovis inter aestuosi» (VII, v. 5, ‘entre el oráculo del ardiente Júpiter») como «entre el oráculo ardiente / de Amón’ (vv. 7-8); sustituye *Iovis* por Amón³² y convierte *aestuosi* en modificador de *oraclum*, en lugar de mantenerlo acompañando a *Iovis*. A mi juicio, Quevedo debió de reconocer la sencilla sintaxis de esta frase, pero prefirió traducir por medio de una hipálage³³. Por otra parte, convierte «rumoresque senum severiorum» (V, v. 2, ‘los rumores de los ancianos tan severos’) en dos versos en los cuales añade el adjetivo «envidiosos», aplicado por hipálage a los «rumores» de los ancianos, y traduce libremente *severiorum* como «que nos cansan», en posición de rima, además de que modifica el orden de esos versos iniciales.

Un mayor impacto tiene el cambio de orden de la frase «soles occidere et redire possunt» (V, v. 4, ‘los soles pueden caer y regresar’, ‘volver a salir’), pues, aunque se comprende por el contexto que sigue a este verso, priva a la traducción del relevante orden del original: Quevedo traduce «pueden nacer y morir», por lo que no transmite el contraste que se establecía en el original entre el sol y los humanos. Por otro lado, este verso le da pie a intercalar «y así antes que la Parca / de las prisiones del cuerpo / descña con llanto el alma». Quevedo no refrena su impulso de recrearse en esa idea de la muerte como noche perpetua en contraste con la vida que sostiene el *carpe diem* en el poema, y añade el motivo de la Parca como liberadora del alma de la prisión del cuerpo. Adicionalmente, introduce otras leves modificaciones, como la referencia mitológica a Cupido en el verso «los hurtos que amor ordena».

³¹ ‘Cuantas arenas libias hay en Cirene, rica en laserpicio’.

³² Como anota Soler (1993, 69, nota 16), en el original, Catulo se refiere al templo de Zeus Amón, por lo que Quevedo traduce libremente, pero reflejando fielmente el sentido.

³³ En ambos casos podría haberse inspirado en el comentario de Muret a estos versos: «Laserpitiferis. Cyrenaicus ager herba Laserpitio abundat [...] Iovis aestuosi. Ammonis, cuius templum aestuosis admodum arenosisque exstructum est locis» (1559, p. 29).

Por lo tanto, las traducciones de estos dos poemas de Catulo son relativamente fieles, aunque el hecho de que sean versiones métricas condiciona algunas elecciones; además, desarrolla el tema de la muerte e intensifica su dramatismo, con lo que logra que los versos que exhortan al *carpe diem* sean más efectivos.

La *Eneida* y las *Bucólicas* de Virgilio

Los versos de Virgilio proporcionan numerosos ejemplos a Quevedo para su *Anacreón castellano*, en concreto, sus *Bucólicas* y, sobre todo, la *Eneida*. Moya del Baño (2014, 398) remite a la edición de 1575, igual que Gallego y Castro (2018), pues se conservaba un ejemplar de ella en el Monasterio de San Martín³⁴; no obstante, indica que el texto apenas presenta variantes en otras ediciones y que posiblemente utilizó otras, además de haber tenido también la de J. L. de la Cerda.

En primer lugar, destaca que *N* transmite las traducciones de las siguientes expresiones, sencillas y sobradamente conocidas:

Musa, mihi causas memora, etc.

Musa, recuérdame a mí las causas (*Anacreón castellano*, p. 152)³⁵.

Arma virumque cano

Las armas y el varón canto (*Anacreón castellano*, pp. 152-153)³⁶.

Se trata de traslados literales, palabra por palabra, respetando el orden sintáctico latino en el segundo caso³⁷. Más adelante, para justificar parte de su

³⁴ Véanse Gallego y Moya del Baño (2013, 195, nota 29), Moya del Baño (2014, 90, nota 63 y 92, nota 77) y Gallego y Castro (2018, 152, notas 141 y 143, 160, nota 172 y 179, nota 213). Moya del Baño (2014, 384, nota 655) remite al ejemplar de la BNE con signatura R/40362, el cual presenta el exlibris de la Biblioteca Real y no he podido consultar. He manejado, en cambio, el de la Biblioteca de la Universidad de Granada (con signatura BHR/A-038-090 (1)).

³⁵ En *N* (f. 17) leo «acuérdame» en lugar de «recuérdame», como leyó Blecua (1981, 263) y editan Gallego y Castro.

³⁶ En *N* (f. 17) me parece leer «y varones» en lugar de «y el varón». Puede afirmarse con seguridad que el artículo «el» no se lee en el manuscrito, y, además, me parece leer la terminación plural -es en «varones», aunque esta lectura es más dudosa por el deterioro del manuscrito.

³⁷ La única salvedad parece ser la traducción de *virum* como «varones», en plural según mi lectura de *N*, alteración considerable, pues en Virgilio esta palabra remite única e inequívocamente a Eneas.

traducción de la oda «A los novillos dio naturaleza» se apoya en la *Eneida*, 1.327-328:

O quam te memorem, virgo, namque haud tibi vultus
mortales, nec vox hominem sonat <...>.
 ¿Quién diré, virgen, que eres? No es humano
 tu rostro, ni tu voz me suena a hombre (*Anacreón castellano*, p. 160).

En esta traducción, que solo transmite *N*, Quevedo traduce literalmente *hominem* como «hombre», con el sentido de ‘humano’ para reflejar en castellano que estos versos de Virgilio apoyan su argumentación de que la voz ἀνὴρ, como *homo*, podía incluir en ocasiones a las mujeres.

Cita nuevamente la *Eneida* –concretamente *Aen.* 6.442-444– en busca de explicaciones a por qué en la oda «Sobre estos mirtos tiernos» se indica que se bebe sobre esta planta. Su traducción, bastante fiel y en endecasílabos sueltos, solo consta en *N*:

Hic quos durus amor crudeli morte peredit
secreti celant calles et myrtea circum
sylva tegit <...>.
 Aquí los que el amor duro consume
 con cruel muerte las secretas calles
 y la selva de mirtos guarda y cerca (*Anacreón castellano*, p. 179)³⁸.

Esta cita no coincide con lo impreso en la edición de 1575, en cuyo v. 442 se lee «hic quos durus amor crudeli tabe peredit» (p. 343), en lugar de «hic quos durus amor crudeli morte peredit», como cita Quevedo.

En su comentario de «En forma de capón Ati», cita brevemente a Virgilio para atestiguar el furor causado por la ira y el furor por amor, que ejemplifica con unos versos de la *Eneida* dedicados a Dido; y acude a un verso de los *Himnos Órficos* en los que se alude a Dioniso, con el apelativo nisio, como causante de furor. La cita virgiliana solo aparece traducida en el manuscrito *N*, mientras que la de los *Himnos Órficos* consta en los demás testimonios:

³⁸ En *N* (f. 25v) se lee «y una selva» en lugar de «y la selva». El indefinido es más fiel al sentido del pasaje latino, pues Virgilio no había mencionado antes esta espesura de mirtos.

Y aunque es verdad que la ira enfurece, *furor arma ministrat*, «el furor ejercita las armas», tómate por borrachera, pues emborracha la cólera [...] Que el vino cause furor, claro es, y vese en Orfeo, himno *Aroma sahumerio del Trietérico Baco*:

Ignem seminans, Nyseie, insane

Tú que siembras fuego, Niseio, insano

Que el amor sea furor, Virgilio IV *Aeneidos*, hablando de Dido:

Quid vota furentem,

Quid delubra iuvant?

¿Qué aprovechan los votos, los retablos
a la furiosa ya?

Y más abajo:

Uritur infelix Dido totaque vagatur

urbe furens

Arde la sin ventura Dido, y toda
la ciudad anda del furor llevada

Y más abajo, y más claro:

Ardet amans Dido, traxitque per ossa furorem

Arde la enamorada Dido y corre

en llamas el furor por sus medulas (*Anacreón castellano*, pp. 227-228)³⁹.

No parece que pueda discernirse claramente la razón que lo llevó a traducir los versos virgilianos referidos a Dido –*Aen.* 4.65-66, 68-69 y 101– y el del himno a Dioniso, y no la breve frase de la *Eneida*: tal vez, se debió a su especial brevedad y sencillez. Si fue así, en algún momento debió de considerar necesario trasladar incluso esas tres palabras latinas. Las versiones de Virgilio son fieles, salvo por la leve actualización que implica la traducción de *delubra* como «retablos» en el primer caso, y, en el último, la de «traxit [...] per ossa furorem» como «corre en llamas el furor por sus medulas», con la amplificación «corre en llamas», que afecta al verbo *traxit*, y la traducción

³⁹ La cita del himno órfico a Baco constituye una buena muestra de hasta qué punto las ediciones que manejó Quevedo condicionaron sus traducciones y su interpretación de los textos: en el original puede leerse el epíteto divino de Dioniso πυρίσπορε, Νύσειε (52, 2), es decir, 'hijo del fuego, niseio'; sin embargo, en la versión latina que siguió Quevedo se leía «ignem seminans, Nyseie» (p. 96), 'el que siembra fuego, niseio', por lo que interpretó que en este himno se decía que Baco sembraba fuego, no que nacía de él, y lo trajo a colación de esta oda en la que el vino se presenta como causa de furor. Moya del Baño (2014, 101, nota 124) indica que se trata de la traducción al latín de R. Perdrierius, de 1555, y señala que el ejemplar de la BNE que consultó (signatura 3/76875) fue anotado por Quevedo.

metonímica de *ossa* como «medulas». No obstante, ninguna de estas intervenciones afecta al sentido de los versos.

En el comentario de «Con ingeniosa mano y nueva traza», tras los versos de Homero comentados, continúa con una referencia a los *Emblemas* de Alciato y otra cita de la *Eneida*. Con ellas muestra nuevamente que Anacreonte pidió vasos grandes porque no eran habituales: el Cíclope tuvo que beber tres veces para emborracharse y el famoso vaso de Néstor era extrañamente grande. En concreto, remite a la *Eneida*, 9.345-346, versos que traduce de la siguiente manera:

Reto, que en vela estaba, lo vía todo;
pero, temiendo alguna gran desdicha,
detrás del vaso se escondió (*Anacreón castellano*, p. 252).

Creo que puede considerarse una traducción fiel al sentido del original –«*Rhoetum vigilantem et cuncta videntem, / sed magnum metuens se post cratera tegebat*» (1575, p. 445)–, pero opta por verter de modo distinto cada uno de los dos participios de presente: traslada fielmente *vigilantem* como «que en vela estaba»; en cambio, coloca *cuncta videntem* ('lo estaba viendo todo') al nivel de verbo principal «Reto [...] lo vía todo». Además, convierte el pretérito imperfecto *tegebat* en pretérito perfecto, «se escondió», y amplifica *magnum metuens* (literalmente, 'temiendo mucho'). Por último, en «temiendo alguna gran desdicha», no opta por ser lo más sintético posible. En suma, es fiel al sentido, pero no siempre a la sintaxis ni a la morfología latina.

En la breve anotación de la oda «Bebe la tierra negra cuanto llueve» Quevedo recurre a lugares paralelos de Virgilio y Francisco de Aldana. En concreto, cita parcialmente el verso de la *Eneida*, 5.20 para ilustrar parte de su comentario sobre el tercer verso de esta oda, *πίνει θάλασσα δ' αὔρας* ('bebe el mar las brisas'), el cual traduce como «el mar bebe los vientos que en sí cierra»:

El mar bebe los vientos que en sí cierra.
Y es así porque con la frialdad y vapores húmedos de la mar se engendran
nubes que, llovidas, tornan a ella; y por eso hubo quien llamó a las nubes
«ríos recíprocos»; V, *Eneida*:
et in nubem cogitur aer
y el aire se cuaja en nubes (*Anacreón castellano*, p. 258).

En su anotación de este verso explica los fenómenos de la evaporación, la condensación y la precipitación, y debió de recordar el citado verso virgiliano por consistir en una plástica descripción de la condensación. A su vez, en su *España defendida* remite a esta oda en la argumentación contra Bernardo de Alderete en la que incluye la cita de su refutación de J. L. de la Cerda: «si al Nilo llaman negro por la negra tierra que trai, y la de Egipto es negra, o por serlo o por fértil –que a la que lo era llamaban así los griegos (véase en Anacreón)–, claro es que el río tomó el nombre de la tierra, y no Egipto del río» (p. 54). Es decir, cuando escribe estas líneas de su *España defendida* tiene presente esta oda, y aunque en su *Anacreón castellano* traduzca fielmente γῆ μέλαινα como «tierra negra», probablemente tomó en consideración la más libre elección de Estienne, *foecunda terra*, cuya interpretación retoma en esta otra obra suya.

Por otra parte, también cita unos versos de una bucólica de Virgilio a propósito de «Un Cupidillo en cera retratado», en concreto, la égloga 8.80-81⁴⁰:

Como un mismo calor aquesta cera
ablanda y este barro le endurece,
así con el amor suceda a Dafni (*Anacreón castellano*, p. 218).

Y, más adelante, vuelve a traducir un verso de otra égloga –concretamente, Verg. 5.77–:

Dum thymo pascuntur apes, dum rore cicadae.
Mientras que se sustentan las abejas
de timo, y del rocío las cigarras (*Anacreón castellano*, p. 366).

El cotejo de estos versos con sus traducciones, nuevamente en endecasílabos, permite comprobar que son versiones fieles, salvo por el cambio de orden en el primer caso y la leve modificación que afecta al nombre *Daphnis*, que Quevedo convierte en Dafni, igual que había hecho fray Luis, según anotan Gallego y Castro (2018, 218, nota 327).

⁴⁰ Gallego y Castro (2018, 218, nota 326) facilitan el texto latino que pudo consultar: «Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit / uno eodemque igni, sic nostro Daphnis amore».

Las elegías de Propercio

Quevedo acude a las elegías de Propercio desde el comentario de la primera oda de la colección, donde lo menciona como «el admirable Propercio» (p. 149), hasta el último, en el que se refiere a él como «el doctísimo Propercio, blando y enamorado» (p. 420). El hecho de que cite tanto a este poeta en el *Anacreón castellano* atestigua que tenía «presente su obra desde la primera década del xvii» e «indica que la lectura de este gran renovador del género elegíaco fecundó significativamente no solo los asuntos sino el lenguaje mismo con el que hizo poesía», como observó Schwartz (2003, 381). En concreto, en su anotación de la anacreóntica «Cantar de Atrides quiero», proporciona el texto latino y traduce fielmente dos fragmentos de sendas elegías y algunos otros versos⁴¹. Resulta destacable que en *N* se conserva nuevamente una traducción de dos sencillos versos (Prop. 3.5.1-2):

Pacis Amor deus est, pacem veneramus amantes.

Dios de paz es Amor, la paz veneramos los amantes,

[...]

Stant mihi cum domina proelia dura mea.

Batallas tengo yo con mi señora (*Anacreón castellano*, p. 151)⁴².

Estas versiones solo constan en *N* y en ellas utiliza nuevamente el verso endecasílabo suelto. Años después, en la dedicatoria al conde-duque de Olivares de su edición de fray Luis, Quevedo regresa a la primera elegía de Propercio que había traducido para su *Anacreón castellano*; esta nueva versión es una imitación, como advierte el propio autor en dicha dedicatoria: «con alguna licencia lo imité» (p. 142)⁴³. Las diferencias resultan evidentes desde la extensión de cada poema: el incluido en el *Anacreón castellano* consta de nueve versos, frente a los doce de su imitación. En ella, interpola algunos

⁴¹ Prop. 1.9.9-14 y 2.1.17-19, 43 y 45. Gallego y Moya del Baño (2013, 195, nota 18), Moya del Baño (2014, 88, nota 53) y Gallego y Castro (2018, 149, nota 123) apuntan que el texto latino se corresponde con el de Muret (1559), edición que Quevedo también habría podido consultar para Catulo y en la que existen algunas discordancias con las ediciones modernas en la numeración de las elegías.

⁴² En *N* (f. 16v) se lee «Dios de la paz» en lugar de «Dios de paz».

⁴³ También cita el verso final de ese fragmento en los preliminares a las poesías de Francisco de la Torre (p. 182), tal vez de memoria o trasladando al latín su traducción castellana, pues, en lugar de «cane quod quaevis nosse puella vellit», cita «scribe quod quaevis nosse puella vellit», y mientras que en la versión incluida en el *Anacreón* había traducido «canta», en su edición de fray Luis había trasladado «escribe».

versos sin equivalente en el original. Pero, nuevamente, la imita en endecasílabos sueltos.

A raíz de la oda «Viendo amor que perezoso», recuerda nuevamente unos versos de Propercio (3.16.11-18), cuya traducción solo aparece en *N*. Se permite algunas licencias, pero no es una versión alejada del original. De nuevo, traduce una elegía de Propercio en endecasílabos sueltos. En las observaciones al poema «No amar es pesada cosa» cita otro lugar paralelo del poeta (3.13.48-50):

*Aurum omnes victa iam pietate colunt:
auro pulsa fides, auro venalia iura;
aurum lex sequitur, mox sine lege pudor.*

L.: Vencida la piedad, todos adoran
el oro; y con el oro desterrada
está la fe y verdad, y los derechos
vendibles los ha hecho el oro; y sigue
la ley al oro, y presto la vergüenza
dará, sin temer ley, en insolente (*Anacreón castellano*, p. 379).

La positiva acogida del estilo de estos versos de Propercio por parte de Quevedo, quien escribe sobre ellos «¡qué bien pensadas palabras y bien dispuestas!» (p. 379), también se refleja en la fiel reiteración del elemento central de la elegía, el oro, otorgándole, igual que en original, lugares preminentes en los versos que contribuyen a intensificar su poder. Esta traducción no es exclusiva del manuscrito napolitano, pero, como puede observarse, también está construida con endecasílabos sueltos.

Tanto en «¿Queréis ver del vino santo» como en «Suelen tener los caballos», regresa a Propercio y trae a colación una elegía suya en cada comentario, con sendas traducciones en castellano, para las que se sirve de la misma métrica –Prop. 2.33.27-34 y 1.9.17-18, respectivamente–. En las anotaciones a la primera de estas odas, Quevedo se apoya en Propercio para contrapesar las alabanzas del vino en el poema traducido:

*Ah pereat, quicumque meracas repperit uvas
corruptique bonas nectare primus aquas!
Icare, Cecropiis merito iugulate colonis,
pampineus nosti quam sit amarus colonis,
pampineus nosti quam sit amarus odor!*

*Tu quoque, o Eurytion, vino, centaure, peristi;
nec non Ismario tu, Polypheme, mero.*

*Vino forma perit; vino corrumpitur aetas;
vino saepe suum nescit amica virum.*

L.: Mal haya el que primero halló en las uvas
el vino encarcelado, y el primero
que con este licor que llaman néctar
corrompió la pureza de las aguas.

Tú, Ícaro, con causa degollado
de los cecropios ciudadanos, sabes
cuánto es amargo olor el de los pámpanos;
tú también, oh Euritión, centauro, fuiste
muerto con vino; y tú, gran Polifemo,
con el ismario vino de tu huésped.

Con el vino se pierde la hermosura;
con el vino la edad se ofende y cansa;
y a veces con el vino no conoce

la dama a su galán: ¡ved cuánto puede! (*Anacreón castellano*, pp. 404-405).

En esta versión se aleja más del original: por ejemplo, traslada «meracas [...] uvas» (literalmente, ‘uvas puras’, ‘uvas de vino puro’ o, directamente ‘vino puro’) como «en las uvas / el vino encarcelado»; el sentido no dista mucho del original, pero tampoco se trata de una traducción fiel. Asimismo, en lugar de trasladar simplemente la voz latina *nectar*, la convierte en «este licor que llaman néctar»; nuevamente, el sentido es ese, *nectar* equivale a vino, pero traduce libremente, en este caso tal vez por aclarar el referente tras esta voz. Interpola algunas adiciones, como «gran Polifemo», «el vino de tu huésped», en alusión aclarativa a Ulises, o la exclamación final, «¡ved cuánto puede!»; y duplica algunas palabras, como *corrumpitur* (‘destruye, estropea’), que traslada como «se ofende y se cansa».

En «Suelen tener los caballos» se describen las señales que indican si alguien ama y se comparan con las marcas de los caballos o los gorros de los persas⁴⁴. Quevedo observa que unos versos de Propertio permiten comprender mejor esta oda:

⁴⁴ En la anacreóntica original: λεπτόν / ψυχῆς ἔσω χάραγμα (‘pequeña marca o sello en el alma’).

*Nec dum etiam palles, vero nec tangeris igne;
haec sunt Venturi prima favilla mali.*

L.: Aún no estás amarillo; aún no te quemas
con verdadero fuego de amor puro;
estas son las centellas que primero
pronostican al alma el mal futuro (*Anacreón castellano*, p. 420)⁴⁵.

En este caso, dilata notablemente los dos versos originales por medio de adiciones como «con verdadero fuego *de amor puro*», que traduce libremente «vero [...] igne», o «pronostican al alma», la cual carece igualmente de antecedente en el original.

El *Arte de amar* de Ovidio

Finalmente, Quevedo también acude a Ovidio en varias ocasiones en su *Anacreón castellano*. Destacan sus traducciones del *Arte de amar*, pues, aunque también cita los *Amores*, solo en una ocasión es él quien pone en relación esta obra con las *Anacreónticas*, las demás provienen de la edición de Estienne⁴⁶: tras la primera oda traduce fielmente algunos versos de *Amores* citados en las observaciones de este humanista⁴⁷. En cambio, en su propio comentario, incluye otra cita de un solo verso de esta obra ovidiana, cuya traducción, extremadamente fiel, transmite solo *N*:

Militat omnis amans et habet sua castra Cupido.

Todo amante pelea y tiene su castillo Cupido (*Anacreón castellano*, p. 151)⁴⁸.

Sus versiones del *Arte de amar* son notablemente más extensas. La primera de ellas se encuentra en el comentario de la oda «No amar es pesada cosa».

⁴⁵ Quevedo interpola en su versión de la oda anacreóntica esta idea de la tez pálida de quien ama, la cual encuentra en Propertio y Ovidio y no tiene apoyatura en el poema griego: «porque tienen cierta nota / todos los que Amor abrasa, / que se les ve en la color / y se les muestra en la cara» (vv. 15-18).

⁴⁶ También cita el verso *Ov. Fast.* 6.5 en el *Anacreón castellano* (p. 229), pero no lo traduce.

⁴⁷ *Anacreón castellano* (pp. 144-146). Se trata de *Ov. Am.* 1.1.1-2; 3.12.15-16; 2.1.11 y 2.1.35-36.

⁴⁸ En *N* (f. 16v) se lee «sus ejércitos» en lugar de «su castillo», lectura que ofrecen Gallego y Castro, pero no Blecua, quien opta por incluir una laguna en este punto. «Sus ejércitos» traslada fielmente *sua castra*, que, mientras que en singular (*castrum*) significa «castillo», en plural (*castra*) significa «campamento militar».

Quevedo introduce estos versos –de *Ov. Ars.* 2.275-280– alabando el estilo del poeta y, tras la cita y su traducción, que aparece en todos los testimonios, comienza una extensa digresión sobre este fragmento:

¡Qué bien pensadas palabras y bien dispuestas! Ampliolas Ovidio acerca de las fuerzas del oro en las cosas del amor, con su natural elegancia, en el segundo del *Arte de amar*:

*Carmina laudantur; sed munera magna petuntur;
dummodo sit dives barbarus, ille placet.
Aurea sunt vere nunc saecula: plurimus auro
venit honos; auro conciliatur amor.
Ipse licet venias Musis comitatus Homeri,
si nihil attuleris, ibis, Homere, foras.*

L.: Alaban los poemas, pero piden dádivas grandes y, aunque el rico sea bárbaro, ese apetecen y ese agrada. Ahora son los siglos verdaderos de oro: mucha honra tiene quien le tiene; con el oro el amor se compra y vende. Así que, aunque tú vengas con las Musas de Homero acompañado, ten por cierto que, si no traes dineros, al momento te pondrán en la calle, nuevo Homero (*Anacreón castellano*, pp. 379-380).

Esta traducción, en endecasílabos sin rima, es bastante fiel, exceptuando algunas leves intervenciones como la duplicación de *ille placet* en «ese apetecen y ese agrada», y de *conciliatur* en «se compra y se vende», las cuales, por otra parte, no modifican el sentido del original. Quevedo pudo utilizar la edición de 1515, en la que en el v. 276 se lee *ille*, lectura que sigue, y no *ipse*, como en la mayor parte de las ediciones, como explican Gallego y Castro (2018, 380, nota 608).

Más adelante, a propósito de la oda «Suelen tener los caballos», proporciona una traducción del *Arte de amar*⁴⁹, en este caso, en romance octosilábico:

Mal parece al marinero
la color blanca y perfecta,

⁴⁹ Concretamente, de *Ov. Ars.* 1.723ss.

pues el mar y el sol le obligan
 a tener la cara negra;
 mal parece al labrador,
 que siempre surca la tierra
 debajo del aire frío
 con azadones y rejas;
 y tú, que, por ganar fama,
 paladía corona esperas,
 mal parecerás, si blanco
 el robusto cuerpo muestras.
 Todo amante esté amarillo,
 que esta color de tristeza
 es la que más le conviene
 y la que más se le llega (*Anacreón castellano*, p. 421).

Nuevamente, traduce de modo bastante fiel, aunque con algunas ligeras salvedades, como la adición del «aire frío» y la explicitación del amarillo como «color de la tristeza», voz cuya selección estuvo probablemente condicionada por la rima.

Aparte de estos autores, en su comentario de la primera oda, «Cantar de Atrides quiero», cita un epigrama de Marcial y ofrece su traducción, elaborada en versos endecasílabos sueltos con bastante fidelidad. También acude a Horacio por una alusión a la costumbre de beber coronas, y, en concreto, a su poema 3.13 a la fuente Bandusia. Su traducción, que solo transmite *N*, está compuesta en endecasílabos sueltos y es igualmente fiel, salvo por la adición de «regaladas», tal vez por razones métricas. Asimismo, trae a colación unos versos de Jenófanes y el comediógrafo Platón a través de Ateneo. Lo traduce con alguna adición, concretamente, de «desatinados» y «torpe», según se ve solo en *N*:

*Vos quippe linguam fertis ipsi in calceis,
 coronam hypoglottidem ubi potatis hinc.*
 Luego que la hipoglótide corona
 aquí bebéis, traéis, desatinados,
 debajo de los pies la torpe lengua (*Anacreón castellano*, p. 195).

Un poco más adelante, cita en traducción propia unos versos de Jenófanes de Colofón y del propio Anacreonte a través de Ateneo:

Bien merece alabanza el que bebiendo
dice sin titubar cosas modestas,
y muestra entero juicio en sus palabras;
el cual ni trae a la memoria alegre
de los Gigantes las batallas fieras,
ni los Titanes, ni los Centauros
los prodigiosos casos, o de nuevo
resucita las muertes ya pasadas,
cosa inútil y vana.

Y Anacreón, en otro fragmento que no está en sus obras y refiere Ateneo, dice:

No podrá ser tu amigo ningún hombre
que, en bebiendo, con voces descompuestas
cuenta batallas, guerras y desgracias,
sino el que de las Musas se acordare,
de sus blandos regalos y ternezas,
mezclados con deleite y con amores (*Anacreón castellano*, pp. 253-254).

En la traducción de Jenófanes, en endecasílabos con un heptasílabo final, Quevedo es relativamente fiel, aunque amplía el original⁵⁰, por ejemplo, al trasladar *optima dicit* como «dice sin titubar cosas modestas», o *utile nil est*, como «cosa inútil y vana», completando así el heptasílabo, razón quizá de esta expansión. En cambio, el traslado de los versos de Anacreonte⁵¹, en este caso totalmente en endecasílabos, es más libre: por ejemplo, convierte *qui tecum pocula siccat* ('que contigo seca las copas') en «que, en bebiendo», e interpola «con voces descompuestas». Con la primera de estas dos modificaciones se pierde la alusión a que se bebe mucho, pero Quevedo plasma esta idea con la segunda intervención mencionada, la adición de «con voces descompuestas», 'nada comedidas debido al vino'; es decir, conserva el sentido,

⁵⁰ Gallego y Castro (2018, 253, nota 395) ofrecen la traducción latina de la edición de Conti (1556): «Dignus laude vir est, qui cum bibat optima dicit, / firmaque virtutem menteque adhuc retinet. / Qui neque Titanum, qui nec fera bella Gigantum, / nec Centaurum perfida monstra novat. / Suscitatur aut caedes varias quibus utile nil est» (p. 583).

⁵¹ Como indican Gallego y Castro (2018, 254, p. 398), la versión en latín de estos versos en la edición de Ateneo que pudo seguir Quevedo es la siguiente: «nullus amicus erit qui tecum pocula siccat, / dum rixas, bella et sanguinolenta refert. / Sed qui Musarum, Veneris qui munera miscet. / Et qui laetitiae sit minor usque bona» (1556, p. 583).

aunque lo plasma libremente. Lo mismo sucede de manera más evidente en la segunda parte, donde, por ejemplo, convierte *Veneris* en «con deleite y con amores».

A propósito de la oda «No amar es pesada cosa», aduce varios poemas en torno al poder del dinero, como los mencionados versos de Ovidio, y clausura su comentario con unos versos traducidos del *Satiricón*, 137.9.7-8 y 15-16:

*Quisquis habet nummos, secura naviget aura
fortunamque suo temperet arbitrio.
Quidvis nummis praesentibus opta,
et veniet. Clausum possidet arca Iovem.*

L.: El que tiene dineros, con buen viento
navega, porque compra la bonanza
y a su albedrío tiembla la fortuna.

El dinero en la mano, cualquier cosa
desea; que ella vendrá, porque el gran Jove
tiene en el arca a su mandar cerrado (*Anacreón castellano*, p. 382).

Traduce nuevamente en endecasílabos sin rima, y, como ha observado Moya del Baño (2006b, 282), lo hace de manera fiel, aunque suprimiendo los versos centrales⁵².

Conclusiones

En conclusión, estos comentarios convierten la escritura del *Anacreón castellano* en una tarea que desborda los límites de la traducción de las odas anacreónticas y sitúa tempranamente a Quevedo en el reducido grupo de eruditos capaz de emprender algunas de las labores humanísticas por excelencia. La práctica traductora queda amalgamada con la creación literaria y se relaciona con la glosa erudita. Como explicó Schwartz (2001, 1175), Quevedo presentó esta obra «como ejercicio filológico [...] llevado a cabo para documentar

⁵² Moya del Baño (2006b, 282) explica del siguiente modo estos versos en los que Quevedo se aleja muy ligeramente del original: «aunque en el texto latino *arca*, sujeto, el que posee encerrado a Júpiter, es evidente que [en la traducción quevediana] es el dinero el que lo encierra, porque el arca está repleta de dinero, y es el dinero, como puede decir Quevedo, el que “el gran love / tiene en el arca a su mandar cerrado”; el dinero tiene encerrado al mismo dios, es su poseedor (cf. *possidet*), capaz de hacerse obedecer, lo que especifica en la traducción con “a su mandar”».

su estudio de la poesía clásica». Cita una cincuentena de autores de la antigüedad grecolatina y humanistas o autores contemporáneos, y, en muchos casos, han quedado huellas de su uso de distintas ediciones de la misma obra. Concede mayor relieve a poetas latinos como Propercio, Catulo, Virgilio y Ovidio, pero también cita a autores griegos como Homero, Pseudo-Focílides, Píndaro y Teócrito, normalmente en latín.

De muchas de estas citas proporciona su propia traducción, en algunos casos conservada solo en el testimonio custodiado en Nápoles. Destaca el hecho de que, aunque podía haber accedido a versiones previas de algunas obras, como en el caso de la *Eneida* virgiliana, él traslada nuevamente el texto y ofrece a sus lectores su propia versión⁵³; en prosa, si el original era prosístico, y en verso, cuando se trataba de un texto poético. Además, sus traducciones de la elegía 1.9.9-14 de Propercio atestiguan una vez más que regresaba a los textos para traducirlos de nuevo o imitarlos: en este caso, había elaborado una traducción fiel y años después imitó esos mismos versos, en ambos casos, en endecasílabos sueltos.

El cotejo que he realizado de estas versiones con los textos originales revela que las traducciones poéticas son ligeramente libres, aunque, normalmente, no tanto como sus paráfrasis de las odas anacreónticas. No obstante, entre aquellas conservadas únicamente en el manuscrito de Nápoles pueden encontrarse algunas traducciones literales.

Sus elecciones métricas, entre las que sobresale su preferencia por el endecasílabo suelto, también utilizado en su *Focílides* o en sus traducciones de Marcial, contribuyen a aportar variedad en una colección en la que ya alternaba metros. Además, este análisis confirma que no se servía siempre de un mismo metro para trasladar una misma forma métrica original: por ejemplo, traslada unos versos del *Arte de amar* ovidiano en endecasílabos sueltos, y otros, en un romance. Su afán por experimentar con la métrica y por que el resultado poético en castellano fuese el deseado lo llevaron a innovar también en esta esfera.

A mi juicio, en ningún caso se puede hablar de imitaciones, y tampoco de traducciones actualizadas, sino que sus intervenciones son siempre escasas y tienen un impacto mínimo. Es preciso resaltar que el cotejo de las traducciones incluidas por Quevedo entre los comentarios de su *Anacreón castellano* arroja resultados que invitan a matizar la visión generalizada de que tendría

⁵³ Este no es siempre su proceder, aunque es muy habitual: por ejemplo, años después, en la dedicatoria de su edición de las poesías de fray Luis, cita la versión del *Arte Poética* de Horacio elaborada por Vicente Espinel. Véase Azaustre (2003, 141, nota 55).

a trasladar libremente los textos clásicos, pues en muchos casos no fue así; traduce de manera especialmente fiel, incluso palabra por palabra, las citas prosísticas, pero también se mantiene próximo a los originales al trasladar numerosos poemas.

Referencias bibliográficas

- Amo Lozano, Milagros del y María Ruiz Sánchez, ed. 2018. *Francisco de Quevedo, Lágrimas de Jeremías castellanas*. A Coruña: SIELAE.
- André, Elie. 1556. *Anacreontis Teii antiquissimi poetae lyrici odae, ab Helia Andrea Latinae factae*. Lutetiae: apud Robertum Stephanum et Guil. Morelium.
- Azaustre Galiana, Antonio, ed. 2003. *Francisco de Quevedo, Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, I, 1, 119-161. Madrid: Castalia.
- Blecua, José Manuel, ed. 1969-1981. *Francisco de Quevedo, Obra poética*. 4 vols. Madrid: Castalia.
- Divo, Andrea, trad. 1538. *Homeri Odyssea ad verbum translata, Andrea Divo Iustinopolitano interprete*. París: officina Christiani Wecheli.
- Divo, Andrea, trad. 1538. *Homeri omnium poetarum principis Ilias, Andrea Divo Iustinopolitano interprete ad verbum translata*. Lyon: Vincentius de Portonariis.
- Escalígero, José Justo. 1600. *Catulli, Tibulli, Properti. Nova editio. Iosephus Scaliger Iul. Caesaris F. recensuit*. [Heidelbergae]: in Bibliopolio Commeliniano.
- Estienne, Henri. 1554. *Anacreontis Teii Odae*. Lutetiae: apud Henricum Stephanum.
- Eustacio. 1550. ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ θεσσαλονίκης Παρεκβολαί εις την Όμήρου Ίλιάδα και Όδύσσειαν μετὰ ευπορωτά και πάνου ώφελάιμου πίνακος, Roma: apud Antonium Bladum impressorem cameralem.
- Fernández-Galiano, Manuel. 1945. «Notas sobre una oda incompleta de Quevedo». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 14: 349-366.
- Fernández González, Carlos y Sofia Simões. 2012. «Apéndice a Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo». *Manuscr. Cao* 12: 1-11.
- Gallego Moya, Elena y Francisca Moya del Baño. 2013. «Las traducciones de textos del *Anacreón* de Quevedo exclusivas del manuscrito de Nápoles». En *Lingua Spagnola e Cultura Ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barrocco. Testimonanze a Stampa*, ed. por Encarnación Sánchez García, 181-199. Napoli: Tullio Pironti.
- Gallego Moya, Elena y J. David Castro de Castro, eds. 2018. *Francisco de Quevedo, Anacreón castellano*. A Coruña: SIELAE.

- García Sánchez, Lúa. 2020. «Las citas del Pseudo-Focílides en el *Anacreón castellano* de Quevedo». *Minerva. Revista de Filología Clásica* 33: 103-121. <https://doi.org/10.24197/mrfc.33.2020.103-121>.
- Hesso, Helio Eobano, trad. 1549. *Homeri Iliados de rebus ad Troiam gestis Libri xxiii. Nuper latino carmine elegantiss, redditi, Helio Eobano Hesso interprete*. Basileae: per Ioannem Oporinum.
- Maldonado, Felipe C. R. 1975. «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo». En *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, 405-420. Madrid: Castalia.
- Méndez, Sigmund. 2014. «Prácticas filológicas y literarias en el *Anacreón castellano* de Quevedo». *Cuadernos de Filología Clásica* 24: 245-272.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1953. *Obras completas, vol. LVII, Biblioteca de traductores españoles*. Editado por Enrique Sánchez Reyes. Vol. IV (Oliver-Vives). Madrid: CSIC.
- Moya del Baño, Francisca. 2006a. «Catulo, Ovidio y Propercio en el *Anacreón* de Quevedo». En *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*, ed. por Esteban Calderón, Alicia Morales y Mariano Valverde, 699-711. Murcia: Universidad de Murcia.
- Moya del Baño, Francisca. 2006b. «Petronio en Quevedo». *Myrtia* 21: 277-296.
- Moya del Baño, Francisca. 2014. *Quevedo y sus ediciones de textos clásicos: las citas grecolatinas y la biblioteca clásica de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Moya del Baño, Francisca. 2018. «Homero en Quevedo. Notas de lectura». En *Ecos y resplandores helenos en la literatura hispana: siglos XVI-XXI*, ed. por Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadou y Fernando García Romero, 161-186. Madrid-La Paz: Sociedad Española de Estudios Clásicos-Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos.
- Muret, Marc-Antoine. 1559. *Catullus et in eum commentarius M. Antonii Mureti, ab eodem correcti, et scholiis illustrati Tibullus et Propertius*. Lugduni: apud Gulielmum Rovillium.
- Nider, Valentina. 2013. «Las anotaciones quevedianas a las *Catecheses* de san Cirilo de Jerusalén». *La Perinola* 17: 259-299.
- Ovidio Nasón, Publio. 1515. *P. Ovidii Nasonis vita per Aldum ex ipsius libris excerpta, Heroïdum epistolae, Amorum libri III, De arte amandi libri III, De remedio amoris libri II, De medicamine faciei, Nux, Somnium, Pulex*. Venetiis: in aedibus Aldi et Andreae Soceri.
- Píndaro. 1535. *Pindari poetae, vetustissimi lyricorum facile principis, Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia, per Ioan. Lonicerus latinitate donata*. Basileae: apud Andream Cratandum.

- Píndaro. 1582. *Pindari Opera Omnia videlicet, Olympia, Pythia, Nemea, et Isthmia, Latino carmine reddita per Nicolaum Sudorium*. Venetiis: Combeis sumptibus.
- Quevedo, Francisco de. 2003. *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*. Editado por Antonio Azaustre Galiana. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, I, 1, 119-161. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2020. *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos*. Editado por Victoriano Roncero. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey y coord. por María José Alonso Veloso, VIII, 5-126. Barcelona: Castalia.
- Rey Álvarez, Alfonso y María José Alonso Veloso, eds. 2013. *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*. Pamplona: EUNSA.
- Riandière la Roche, Josette. 1987. «Des noms et des lignages, et de quelques problèmes de parenté chez Quevedo». En *Autor des parentés en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles: histoire, mythe et littérature*, ed. por Augustin Redondo, 43-76. [París]: Publications de la Sorbonne.
- Schwartz, Lía. 2001. «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII». En *El hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII), Actas de la Conferencia Internacional Hacia un nuevo humanismo*, ed. por José Manuel de Bernardo Ares, 1171-1202, Córdoba: Cajasur.
- Schwartz, Lía. 2003. «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito». *La Perinola* 7: 368-395. <https://doi.org/10.15581/017.7.367-395>.
- Soler Ruiz, Arturo, trad. 1993. *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*. Madrid: Gredos.
- Sponde, Jean, trad. 1583. *Homeri quae extant omnia: Ilias, Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni, poematia aliquot*. Basilea: Eusebii Episcopii opera ac impensa.
- Sponde, Jean, trad. 1606. *Homeri Quae extant omnia Ilias, Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni, poëmatia aliquot*. Basilea: per Sebastianum Henricipetri.
- Teócrito. 1558. *Interpretatio Eidylliorum Theocriti [...] a Vito Winsemio*. Francoforti: per Petrum Brubachium.
- Teócrito. 1569. Θεοκρίτου Συρακουσίου Ειδύλλια καὶ Ἐπιγράμματα σωζόμενα [...] *Theocriti, Simmiae, Moschi et Bionis Eidyllia et Epigrammatq̄ quae supersunt cum Musei poemario, omnia Graecolatina et exposita*. [Genevae: apud J. Crispinum].
- Teócrito. 1579. *Theocriti aliorumque poetarum Idyllia [...] In Virgilianas et Nas[onianas] imitationes Theocriti observations H. Stephani*. [Parisiis]: excudebat Henricus Stephanus.
- Teócrito. 1604. Θεοκρίτου, Μοσχου, Βιονος, Σιμμίου τὰ εὑρισκόμενα. *Theocriti, Moschi, Bionis, Simmii quae extant, cum Graecis in Theocritum Scholiis, et Indice*

copioso omnia studio et opera Danielis Heinsii. Accedunt Iosephi Scaligeri, Isaaci Casauboni et eiusdem Danielis Heinsii notae et Lectiones. [Heidelberg]: ex Bibliopolio Commeliniano.

Virgilio. 1575. *P. Virgilius Maro et in eum Commentationes et Paralipomena Germani Valentis Guelii P.P. Eiusdem Virgilii Appendix, cum Iosephi Scaligeri commentariis et castigationibus.* Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini.

Wilson, Edward M. y José Manuel Blecua, eds. 1953. *Francisco de Quevedo, Lágrimas de Hieremías castellanas.* Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.

«Y quedo cuidadoso entre libros»: noticias literarias en el epistolario de Quevedo

Alessandra Criscuolo

Università Ca' Foscari Venezia

Introducción

Pese al grave vacío crítico que supone hoy día la falta de una edición completa del epistolario de Quevedo, que incluya la recopilación ordenada, anotación puntual y estudio capilar de sus cartas, las contribuciones llevadas a cabo en este ámbito aparecen de todas formas útiles para ahondar en el contenido y forma de su correspondencia privada, aunque queda mucho por hacer para devolverle dignidad¹. De entrada, lo crucial y necesario del examen en cuestión estriba en la riqueza de información presente en la comunicación escrita quevediana, la cual permite elucidar «un mundo de relaciones, preocupaciones, modos de vida, objetos cotidianos y maquinaciones políticas» (Sliwa 2005, 13) de ese tiempo. Por ello, si el poeta aparece como un testigo valioso de numerosos eventos históricos, sociales y políticos de su época, urge la construcción de una edición más exhaustiva y bien estructurada del epistolario del ingenio, que ordene la afortunada inmensidad de información conservada hasta hoy.

En este contexto, el presente estudio se centrará esencialmente en el valor metaliterario de la correspondencia de Quevedo, puesto que sus cartas también y sobre todo son una rica cantera sobre diversos aspectos de su obra (estadios de composición, materialidad, movilidad, etc.). Aunque hay que tener cuidado porque –como avisa Ettinghausen (2006, 73)– los documentos

¹ Más allá de la edición-borrador de Astrana Marín (1946), las preocupaciones mayores concernientes al epistolario de Quevedo son los estudios de Crosby (2005), Sliwa (2005), Sánchez Sánchez (2009b) y Muñoz Sánchez (2020).

que han sobrevivido deben de simbolizar una parte «infinitesimal» del total, y muchos escritos poseen una marcada naturaleza circunstancial (sirvan de ejemplo las cartas con el duque de Osuna como parte de un dossier judicial). Asimismo, se observa que numerosos documentos responden a una estrategia de *self-fashioning*, puesto que Quevedo elabora bien sagazmente su propio perfil y la percepción que de sí mismo anhela.

Así, en este marco, se tomarán en consideración únicamente las cartas escritas por el poeta –para no agrandar enormemente el corpus–, que permiten una reflexión aún más honda sobre sus propias consideraciones en cuanto a su quehacer creativo y se seguirá el orden cronológico en el que cada misiva se ha enviado, con tal de poner de manifiesto el reflejo de la evolución contextual en sus documentos. Vaya por delante que se revisarán exclusivamente los documentos privados de Quevedo y no las epístolas ficcionales concebidas con intención ensayístico-retórica, que merecen –y muchas afortunadamente han recibido– un estudio independiente². Por tanto, el propósito de este trabajo es proporcionar un pequeño –claramente no exhaustivo– corpus a consultar si se quiere, por curiosidad o necesidad, adentrarse en el taller quevediano, en su tapiz variopinto de conexiones interpersonales y en la autocreación de una exclusiva imagen ante los demás.

De Justo Lipsio a la libertad posprisión: tiempos de la escritura (1604-1645)

Para empezar, se puede considerar la existencia en la correspondencia de Quevedo, de cuatro categorías de noticias que más destacan a la hora de examinar esta vertiente, con respecto al contenido de la misiva: 1) envíos y dedicatorias de obras del poeta; 2) referencias concretas a la producción prosística o en verso; 3) exhibición de ingenio en la forma o en el asunto tratado; 4) mención de lecturas de obras ajenas. Estas cuatro modalidades, que se hallan en el Apéndice final (pp. 291-294), responden, fundamentalmente, a cuatro factores: 1) la fecha de la carta; 2) el lugar; 3) el corresponsal; 4) el contenido, a saber, qué tipo de información se obtiene del documento. A partir de estos cuatro parámetros, será posible observar con más detenimiento ciertos escritos del ingenio y tener una idea más cabal de los estudios y los ejercicios

² Véanse, por ejemplo, *Las cuatro fantasmas de la vida*, eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (2010) y *La carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo xvii*, ed. Lavinia Barone (2014).

sobre los que se apoyan numerosos textos quevedianos, como si se aclararan los ingredientes para las recetas de sus obras. Efectivamente, el intercambio epistolar privado de Quevedo permite corroborar –y precisar– una vez más su «libropesía» (Carreira 2014, 475), pues incluso en sus cartas personales es posible hallar, como si de antiguos palimpsestos se tratara, implícita o explícitamente, «la traza de sus apasionados diálogos con los muertos» (Schwartz 2003, 382). Antes de ahondar en detalle en los documentos del presente corpus, obsérvese la siguiente panorámica preliminar:

- 1604-1605: la correspondencia más temprana conocida es el intercambio entre Quevedo y Justo Lipsio (carta 1; 3)³.
- 1609-1624: dedicatorias a distintos personajes (c. 5; 6; 7; 8; 9; 60; 73).
- 1628: polémica santiaguista, carta sobre el asunto dirigida al cabildo de Santiago (c. 88).
- 1629-1630: envíos de ediciones de fray Luis de León al conde-duque de Olivares (c. 116) y de Francisco de la Torre al duque de Medina de las Torres (c. 118).
- 1630-1636: correspondencia con el duque de Medinaceli (c. 120; 123; 125; 138; 143; 164; 183).
- 1630: algunas insinuaciones sobre *El chitón de las tarabillas* al conde-duque (c. 129).
- 1632: envío de un romance al conde de Sástago con la finalidad de su diversión (c. 133); carta consolatoria a don Antonio de Mendoza (c. 134), repleta de pasajes tópico-retóricos sobre la muerte, afines a su eterna obra poética.
- 1635-1644: cartas a Sancho de Sandoval, con información concerniente a la impresión de libros (c. 145; 148); sobre su gran estimación de la lectura y la escritura (c. 146; 160); acerca de algunas obras suyas (c. 149; 156).
- 1637: telegráfico comentario poético (c. 188) a Francisco Manuel de Melo; carta a Florencio de Vera y Chacón (c. 190) con referencia a los *Ragguagli* de Boccacini.
- 1639-1643: durante los años de encarcelamiento en San Marcos, además de un memorial ingeniosamente enviado con la esperanza de salir

³ De aquí en adelante, se abreviará el sustantivo «carta» con «c.».

- de prisión (c. 212), destaca literariamente su contacto epistolar con dos distinguidos jesuitas: Pedro Pimentel y Juan Antonio Velázquez⁴.
- 1644-1645: dedicatoria de la primera parte de la *Vida de Marco Bruto*, enviada al duque del Infantado (c. 67); prólogo de *La caída para levantarse* (c. 68) a su benefactor Juan de Chumacero; datos ligados a la impresión de sus obras (compartidos con receptores cuales Juan Antonio Velázquez, Sancho de Sandoval y Francisco de Oviedo), especialmente *La vida de San Pablo* (c. 69) y la *Vida de Marco Bruto* (c. 254; 256; 258; 264; 265; 266; 268), con frecuentes menciones de los mercaderes de libros activos por aquel entonces (c. 268; 272; 273).

Ahora bien, es preciso volver al principio y empezar el camino por orden, a fin de explorar guiños, telones de fondo, pistas y reflexiones proporcionadas por el poeta en su epistolario que quizá puedan enriquecer algo el entendimiento global tanto de obras concretas como del conjunto. Cronológicamente, el comienzo de la trayectoria se relaciona con la primera carta de interés en este sentido, enviada a Justo Lipsio los primeros años del siglo xvii, que casualmente coincide también con el documento que capitanea la totalidad de la correspondencia conservada.

«El leer y escribir, de que siempre se coge buen fruto»: hacia un itinerario metaliterario-epistolar de Quevedo

La carta que abre las puertas al epistolario completo de Quevedo (c. 1) se configura como uno de los cuantiosos ejemplos de la forma en que el poeta lleva a cabo, además de su «conversación con los difuntos» (núm. 131, v. 3), una sensible muestra de ingenio, al seguir el modelo de la *Epistolica institutio* de Justo Lipsio (Conde Parrado 2017, 58), con el que se realiza la correspondencia⁵. Más puntualmente, este intercambio humanista de un joven Quevedo ya versado en agudezas y juegos de palabras, así como con un sólido armazón filológico y conocimiento del latín, data de finales de 1604⁶. En concreto, de

⁴ En la primera parte del trabajo se citará por la edición de Astrana Marín (1946) incluida en la bibliografía, mientras que con la aparición de las cartas inéditas a jesuitas, se tendrá en cuenta el estudio de Crosby (2007) y, por tanto, su numeración.

⁵ Se cita por las ediciones consignadas en la bibliografía y se sigue la numeración clásica de Blecua, señalada con la abreviatura «núm.», frente a la numeración de las cartas («c.»).

⁶ Recuérdese que las cartas están escritas en latín, pese a que según Jauralde Pou (1998, 208) el poeta apenas sabía expresarse en esta lengua y, como prueba de ello, subraya

la correspondencia entre el escritor y Lipsio se ve la voluntad de Quevedo de homenajear a uno de los más prestigiosos pensadores cristianos («en la que no hay sino afecto sincero y cándida solicitud», c.1), a juzgar por los encomios y la admiración que el poeta se preocupa de enseñar, afectando su propia imagen frente a su receptor («tu fama y tu piedad [...] Eres, Lipsio, un lince y yo soy un cegato»). Más aún, el autor le comunica que había tenido la intención de escribir sobre las vestales como el mismo Lipsio lo había hecho: «por eso he decidido con toda mi alma escribir sobre las Vestales. También yo he tocado estas vírgenes, pero no como un impío, sino como hombre estudioso» (c. 1). En la segunda carta dirigida a Justo Lipsio (c. 3) se reiteran los encomios al sabio corresponsal, comentando entre otras cosas el carácter culto de sus obras y la «posesión» de su persona por parte de Séneca, para acabar preguntando su opinión acerca de unos versos de Lucano y corrigiendo mínimamente un pasaje problemático suyo que había quedado algo impreciso. Queda claro, pues, que Quevedo explota cualquier ocasión para enseñar su conocimiento, según bien explican Moya y Gallego (2010), insinuando quizá incluso cierta superioridad con respecto a ciertos hitos literarios. Con todo, tal vez con un afán demasiado apurado para poner de manifiesto su ingenio y colmar un vacío irresuelto por Lipsio, el poeta acaba ofreciendo un arreglo insignificante y no pertinente al nudo real, en un intento fracasado de *self-fashioning*, como también lo demuestra la falta de respuesta del receptor acerca de los argumentos del emisor.

A estas pruebas de erudición seguirán dos dedicatorias a su mecenas, el duque de Osuna: el prólogo a su traducción de las sentencias del seudo-Focílides (c. 5) y el de *El mundo por de dentro* (c. 6) el cuarto *Sueño*, respectivamente de 1609 y 1612. En concreto, el primero llama la atención por la manera en la que Quevedo construye su propia imagen ante su corresponsal, quizá con un velo de falsa modestia («con mis pocas letras, humilde traductor y comentador», c. 5), atribuyéndose los méritos de haber traspuesto al español las palabras de un filósofo antiguo que había anticipado proféticamente la enseñanza de Cristo (Alcalde Martín 2011, 88), como declara escribiendo «saqué de la griega lengua a este filósofo religioso, que evangelizó (si así se puede decir) en medio de la gentilidad» (c. 5). Esta nota tiene valor sobre todo como representación de la idea de la práctica de la traducción en el marco del arsenal literario quevediano, puesto que de alguna manera esta se consideraba una «forma especial de imitación» (Plata 2001, 215), y que, desde un punto

que los textos enviados al humanista belga no son autógrafos y solo llevan su firma.

de vista estilístico, como recuerda López Grigera (1998, 54-55), se relaciona con la práctica de *copia verborum* orientada hacia el beneficio del creador. De ahí el énfasis en la carta del poeta en la importancia del oficio de convertir a su idioma el seudo-Focílides, enviado a su duque protector, acompañado de la tópica *humilitas* autorial e intentando acaparar su benevolencia («virtud que sola en la suya pudiera hallar galardón igual», c. 5), fórmulas tradicionales presentes también en la dedicatoria del *Anacreón castellano* (del mismo año y al mismo mecenas) y en *El mundo por de dentro* («pequeña es la demostración, mas yo no puedo dar más; y solo me consuela ver que la grandeza de Vuestra Excelencia a mucho menos hace honra y merced», c. 6).

De 1612 data además la dedicatoria de *Doctrina moral* a don Tomás Tamaño de Vargas⁷, en la que, tras reiterar los tópicos usuales de los preliminares, sancionando la exigua calidad del propio escrito («yo, al revés, malo y lascivo, escribo cosas honestas, y lo que más siento es que han de perder por mí su crédito, y que la mala opinión que yo tengo merecida, ha de hacer sospechosos mis escritos», c. 7), Quevedo pone de manifiesto la utilidad del mismo por su novedad y provecho. Se deduce, por tanto, la ostentada atención hacia dos modelos literarios fundamentales, Horacio y Gracián, debido respectivamente a la relevancia de la fórmula del *delectare et prodesse* –placer estético y utilidad–, representado en la obra por la enseñanza moral y a la *admiratio* conceptista elogiada en *Agudeza y arte de ingenio* (Alonso Veloso 2010, 76). Por todo ello con esta carta Quevedo desvela las herramientas de las que se ha valido en la redacción, con toda probabilidad, de *Doctrina moral*, a saber, lo que para él «tiene alguna estima», como deja claro mencionando «la libertad de las academias antiguas [...] el parecer de los estoicos, en cuanto da lugar la fe cristiana» (c. 7), dos aspectos que el autor aspiraba a combinar.

⁷ Como puntualiza Alonso Veloso (2010, 5), por su complejidad exige por sí sola un análisis textual diferente a la misma obra, puesto que se halla cierta ambigüedad en el mismo paratexto, cuya vinculación con la mencionada obra de Quevedo ha sido puesta en tela de juicio. Sin embargo, cinco códices manuscritos de diferentes familias han relacionado la carta con *Doctrina moral*, por lo que las dudas bien pueden mitigarse. Alonso Veloso (2009; 2010) precisa que en la dedicatoria no se menciona *Doctrina moral* y ninguna otra obra de Quevedo, más allá del hecho de que el autor declara que desea «parecer algo a Epicuro (bien que puede servir de introducción a su *Manual*), y seguir el parecer de los estoicos, en cuanto da lugar la fe cristiana» (1946, 15), una afirmación que ha abierto las suposiciones –como las de Ettinghausen (1971)– sobre la consideración de la carta como preámbulo a la *Doctrina estoica*. Otra obra quevediana con la que la dedicatoria se ha asociado en algunos testimonios es *La cuna y la sepultura*, pero ello «pudo deberse a que, tras la primera edición de 1634, esta obra relegó y acabó sustituyendo a *Doctrina moral*» (Alonso Veloso 2010, 11).

También sobresalen las declaraciones de la nota que acompaña a *Heráclito cristiano*, su breve poemario de carácter religioso enviado a su tía Margarita de Espinosa desde la Torre de Juan Abad en 1613: aquí la presentación del ingenio hace hincapié en el estado de vergüenza en que se halla y en el escaso prestigio de su producción anterior, por la voz de sus «mocedades, molesta a [...] escandalosa a todos» (c. 8). A juzgar por la fecha de este prólogo, los textos a los que puede aludir el autor posiblemente sean los de su poesía mayormente conocida hasta entonces: los escritos incluidos en las *Flores de poetas ilustres* (1605, con paratextos de 1603) de Espinosa. Sea como fuere, a la hora de enviar esta obra, Quevedo enseña cierta conciencia de haber realizado una evolución en cuanto a la calidad de su producción, puesto que él mismo afirma que ya tiene «diferentes propósitos» (c. 8), aunque pueda tratarse únicamente de una pose. De hecho, ese arrepentimiento de la poesía anterior parece algo exagerado, dado que nunca renegó de sus composiciones tempranas ni su rechazo llegaba a tanto, considerada la frecuencia con la que los revisó y el germen que representaban de su obra moral y satírica más tardía (Gallego Zarzosa 2009, 250), por lo que su repulsa solo parece una estrategia para ensalzar el mismo *Heráclito cristiano*.

Avanzando en esta etapa de envíos quevedianos, la epístola que figura con el rótulo de «Carta IX» solamente contiene en su interior, sin más comentarios, el romance satírico-burlesco «Desde esta Sierra Morena / en donde, huyendo del siglo / conventual de las jaras / entre peñascos habito» (núm. 711), remitido desde la Torre a un desconocido doctor de la corte que le preguntaba las razones por haberse alejado de Madrid (Astrana Marín 1946, 17)⁸. La carta que sigue, en cambio, resulta ser una de las dedicatorias que apareció en el texto de la versión primitiva más reciente de la *Política de Dios*, dirigida al conde-duque de Olivares y acabada en 1621, a la muerte del rey Felipe III, razón por la cual Quevedo pudo dar rienda suelta a su «inquina visceral» (Jauralde Pou 1998, 400) contra el abandono de las obligaciones del monarca. Concretamente, la forma en que describe la obra en cuestión parece algo pretenciosa, pues pinta su lectura como «la mejor diligencia que puede hacer el conocimiento de su integridad» (c. 60) y apunta a que el libro «animoso [...]

⁸ Véase el epígrafe, posiblemente de González de Salas, «Retirado de la corte responde a la carta de un médico». Téngase en cuenta que González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos de las poesías de *El Parnaso* (1648), aunque hay varios encabezamientos de textos en copias autógrafas de Quevedo que presentan grandes coincidencias con sus correspondientes versiones en la mencionada edición, por lo que podría ponerse en tela de juicio dicha autoría (Tobar Quintanar 2013, 349).

hace lisonja nunca vista» (c. 60). Con lo cual puede avalarse la tesis según la cual *Política de Dios* sería una suerte de muestra del camino adecuado a tomar para el rey y sus ministros en la administración correcta de la monarquía, más que como un halago al gobierno con afán de aproximación a Olivares (Pérez Cuenca y De la Campa Gutiérrez 2017, 1992).

Esta fase nuncupatoria inicial se cierra con la remisión de cuatro romances de Quevedo sobre otros tantos animales (el fénix, el pelicano, el basilisco y el unicornio), reunidos bajo el título *Las dos aves y los dos animales fabulosos* al obispo de Bona, Juan de la Sal, desde Madrid en 1624. La carta que los acompaña desvela la conciencia del poeta de estar tratando unos objetos de gran fortuna literaria y, por tanto, en principio trillados («tan introducidas en todo género de escritores», c. 73), así como pertenecientes a la dimensión fantástica («animales soñados»), pues apunta a que son «mentiras tan autorizadas»⁹. Una reflexión efectuada aquí por Quevedo destaca de forma especial, puesto que menciona su intención de volver a las silvas, dado que estas por él se tornan el lugar «donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo» (c. 73). Además de la alabanza este tipo de composición, es de resaltar un dato muypreciado que se infiere de esta carta: demuestra que el ingenio, el cual dedicó buena parte de su vida en definir su corpus de silvas, ya disponía desde hacía un tiempo de una secuencia de esta forma textual, en el cual estaba trabajando, como observa Rey (2006, 264)¹⁰. La relevancia literaria de la observación del poeta en su epistolario también estriba en que el ingenio emplea el plural «silvas», con referencia a la colección y no a las composiciones individuales, con lo cual desvela que el modelo en el que se inspira sería el de Estacio y sus *Silvae*: un conjunto de poesías de temática muy variada, más que de un metro único (Rocha de Sigler 1994, 54). No obstante, el interés excepcional de esta carta se debe quizás a que constituye una de las exiguas alusiones presentes en el epistolario a la obra en verso del ingenio: un rasgo que se confirmará a lo largo de este recorrido.

Cuatro años después, en 1628, Quevedo se halla en medio del clamor de la polémica por el nombramiento de santa Teresa como copatrona de España junto al apóstol Santiago, del que el poeta sostiene la designación y respecto

⁹ Véase Gargano (2015).

¹⁰ Pese a la voluntad expresada, Quevedo nunca consiguió publicar una colección coherente y cerrada de silvas: en consecuencia, determinar con certeza cuántos y cuáles poemas aspiraba a incluir en el corpus es tarea compleja. Sobre las silvas, véase por lo menos Asensio (1983), Jauralde Pou (1991), Candelas Colodrón (1997), Rey (2006) y Cacho Casal (2012).

a la cual escribe su *Memorial por el patronato de Santiago* (1628). Sobre esta obra el escritor se viste una vez más de esa humildad declarando que se ha sumado a esta grave causa «indignamente con pocas letras», reivindicando la recta defensa de la verdad que persigue contra una «desenfrenada multitud de maladvertidos» (c. 88) y señalando que la función de este texto es de «prólogo» que «va a hacer lugar a otro de mayor volumen [...] contra todos los papeles antiguos y modernos que se han impreso en esta razón por este compatronato» (c. 88): *Su espada por Santiago*. Un indicio muy valioso sobre la primera obra en defensa de la causa santiaguesa, el *Memorial*, puede averiguarse gracias a la carta: la época de impresión, ya que en la epístola al cabildo (el 1 de febrero de 1628), advierte que su «pequeño papel» se imprime desde hace dos días (c. 88). Quevedo se preocupa por subrayar que este ha salido de su pluma («lo escribí yo este memorial»), porque por esos mismos años habían aparecido otros documentos sobre el tema (Candelas Colodrón 2007, 117), vituperados por el poeta por la presencia de errores¹¹. En el mensaje considerado se confirma el rasgo fundamental del escritor arriba adelantado: la escasa, por no decir inexistente, preocupación por la impresión y publicación de su poesía, a diferencia de sus obras en prosa, a las que, aparentemente, se le parece relegar mayor relevancia¹².

En este sentido, las dos cartas que siguen (c. 116; 118), fechadas en 1629 y 1630, son particularmente significativas debido tanto a que el escritor comenta textos pertenecientes a obras ajenas –y no propias– como a la atención a poemas de ingenios antecedentes por él editados: las composiciones de fray Luis de León y de Francisco de la Torre. Aun no teniendo por objeto su corpus personal, resulta igualmente crucial la selección quevediana de esas poesías estilísticamente llanas y sencillas típicas del Renacimiento, debido a que suponen una declaración (Sáez 2012, 38) de modelos representativos de la forma ejemplar de escribir poéticamente, frente a otras tendencias contem-

¹¹ En la carta, Quevedo apunta a «la mala doctrina de un papel que sin nombre de autor corre y dicen que es del Señor Obispo de Córdoba y otro del Padre Fray Pedro de la madre de Dios que es el postrero y el peor» (c. 88).

¹² Recuérdese que su colección en verso, *El Parnaso español*, llegó a la imprenta únicamente en 1648, aunque, como lo demuestra entre otras cosas la alusión a su corpus de silvas anteriormente tratado, con frecuencia trabajaba, corregía y reescribía sus composiciones. En efecto, sus poemas se transmitieron de forma manuscrita gracias a antologías que circulaban en la época, que conforman «una suerte de canon poético» (Sáez 2012, 37), como el mismo caso de las *Flores de poetas ilustres*.

poráneas, dentro de una «polémica encubierta» (Núñez Rivera 2010, 200)¹³ con la escuela culta.

En concreto, en el primer caso se trata de una remisión al conde-duque de su edición de las obras de fray Luis de León, presentado como el poeta «con mejor pluma y lengua [...] en nuestro idioma el singular ornamento y el mejor blasón de la habla castellana» (c. 116). La dedicatoria desentraña una significativa posición estética del autor que dispara contra el léxico afectado y el estilo oscuro de los cultos –pese al sabor gongorino de muchos textos suyos– como observa también Arellano (1993), y relega la pertenencia del arte a unos pocos, apartada del vulgo, diferenciándose de «la confusión afectada de figuras y [...] la inundación de palabras forasteras» (c. 116). Se defiende además la «claridad, que siempre es la primera y la mayor virtud de la oración» (c. 116), hasta rozar el asombro y la paradoja por parecer un ideal que se acerca más al gusto renacentista que barroco. En realidad, la actitud estética de Quevedo quizá pretendía condenar la excesiva retórica vacía y falta de ideas y emociones, elogiando la autenticidad de las palabras, un espíritu que se acerca más a una «ética artística» (Cuevas García 2003, 206), que a una poética.

En la segunda edición poética *a cura* del ingenio, dirigida al duque Medina de las Torres en 1630, se sigue el mismo patrón adoptado en la edición luisiana: el poeta se empeña en honrar ese floreciente estilo «tan bien pulido con la mejor lima de estos tiempos» (c. 118), acompañando su tributo con un guiño más contra ciertas espinas gongorizantes «que martirizan nuestra habla, confundiéndola» (c. 118).

El año 1630 marca una etapa representativa dentro del itinerario literario-epistolar quevediano, porque da comienzo a la correspondencia con otro de los grandes mecenas de la época, el docto duque de Medinaceli, célebre entre otras cosas por su amor por las buenas letras y avidez cultural (Pérez Cuenca 2016). Quevedo efectivamente será responsable de la educación intelectual del amigo y de su adquisición de libros, a partir de su biblioteca de notable extensión y riqueza, mitificada hasta la leyenda tarsiana de los cinco mil libros (Tarsia 1988, 35), una cifra desorbitada para la época. Sea como fuere, el tono de las cartas intercambiadas con el duque de Medinaceli desvela una notable confianza y afinidad erudita entre los dos, así como destapa manifiestamente ya desde el principio su papel de consejero cultural, preceptor, y bibliotecario (Muñoz Sánchez 2020, 111). Si en la primera comunica-

¹³ Ver Azaustre (2003).

ción Quevedo le exhorta a proteger al escritor portugués Francisco Martínez Mesquita (c. 120), en el tercer documento, le notifica su administración de la compra de libros (c. 123). Más puntualmente, declara que ya va «juntando libros», y reiterará este quehacer ligado a la colección en dos cartas posteriores de 1634. En la primera de este año Quevedo se refiere a las *Republiquillas*, unos cuadernillos con función de guía de viaje sobre las repúblicas, imperios, reinos y principados de Europa y sus costumbres y ritos que gracias al impresor holandés Elzevir se habían vuelto muy populares (c. 138, en nota). En el segundo mensaje de 1634 el poeta alude esta vez al librero francés Pedro Mallarte, establecido en Madrid y amigo del escritor, «que es quien tiene los libros que a vuecelencia faltan, no quiere los duplicados, por ser libros en romance» (c. 143), prueba de su buena relación con los mercaderes de libros, como remarca López Poza (1995, 91).

Sin embargo, volviendo a la carta 123, también llama la atención la alusión a la función específica de entretener a la duquesa mediante una relación de fiestas de Barajas –dadas a la reina de Hungría por la condesa de Olivares (c. 123)– con un tono «festivo o burlesco» (Pérez Cuenca 2016, 185), como ese otro «librillo y otras cosillas que inviar para que su excelencia se ría» (c. 131). Dentro del ciclo medinaceliano asimismo hay una carta donde Quevedo menciona explícitamente uno de sus primeros textos en prosa impresos pero bastante desatendido entre los estudiosos, el *Epítome de Santo Tomás de Villanueva*, figura de gran relevancia en el ámbito de las reformas eclesiásticas y los debates trentinos.

Acabando con el conjunto de 1630, las líneas dirigidas al conde-duque de Olivares incluyen unas plausibles alusiones –sin referencia explícita– a una obra controvertida: *El chitón de las tarabillas*, escrito por mandato de «Su excelencia», pero por este último atajado (c. 129). Conforme explica Candelas Colodrón (2005, 230), es probable que el recelo olivariano –y la consecuente rémora en la publicación– se debiera a la evocación del autor a la invasión inglesa en la ciudad de Cádiz, que otorgó exiguos beneficios a los ocupantes y que «por el estado que iba tomando la paz que se ha concluido» (c. 129) se tradujo en la voluntad del duque de reformar el contenido.

Dos años más tarde se encuentra un romance «noticiero» (Jauralde Pou 1998, 630) «Al que de la guarda es / si no ángel, capitán; al conde de los dolores, pues lleva tanto puñal» (núm. 681), enviado al conde de Sástago (c. 133), un noble que acompañó dos veces a Felipe IV en sus viajes a tierras de Aragón (Arellano 2020, 929), al que Quevedo espera divertir con sus versos,

teniendo en cuenta que su relación se focaliza en chismes amorosos y fracasos teatrales.

Del mismo año lleva fecha la *consolatio* quevediana bajo la forma epistolar: la carta a don Antonio de Mendoza (c. 134), ese «testamento espiritual» (Nider 2013, 12), y enésima revelación de una de las obsesiones de mayor sabor quevediano: la retórica de la muerte. De hecho, este escrito se configura como una densa realización del tema y, sobre todo, un «bellísimo compendio» (Jauralde Pou 1998, 700) de los *topoi* tan queridos por Quevedo, que disemina a lo largo del documento sus lecturas tradicionales –de Job, Séneca, Epicteto, por mencionar algunos–, fuentes de inspiración a la vez adaptadas a su estilo, personalidad y gustos, con ingenio y piruetas verbales. Una muestra muy elocuente la representa el juego con el verbo «ser», presente en una *variatio* del tema (Jauralde Pou 1998, 700) reproducida por Tarsia (1988, 163):

Lo que fue, como no es, no puede dejar de haber sido; lo que es, como no era poco antes, dejará de ser poco después, lo que aún no es, si se desea o se teme, se padece... Vivimos tiempo, sin poder decir cuál antes se pase, sin poder decir cuanto antes se acabe. En un propio instante se vive y se muere.

que trae a la mente los «pañales y mortaja» de uno de los sonetos de más profunda reflexión sobre la fugacidad de la vida («Representátese la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió», núm. 2). Más aún, las correspondencias literarias culminan con la identificación de la muerte con una ley («y cuando muriera, ley es, y no pena, el morir», c. 134), esa regla notoriamente tan «severa» (núm. 472, v. 8) que sin embargo se quebranta en su joya poética «Amor constante más allá de la muerte», en una conjugación distinta del tema. Mucho podría decirse sobre las afinidades estilísticas y temáticas detectables entre cartas como esta y otras obras quevedianas, pero valgan las muestras escogidas.

Otro corresponsal con el que el autor intercambia información de tipo literario será el señor de Beas de la Segura, Sancho de Sandoval, al que ya en la primera carta documentada de su correspondencia, del 14 de enero de 1635, comenta que se está imprimiendo un librito suyo, y que en cuanto lo tuviera, se lo mandaría (c. 145). El título del texto en cuestión, no obstante, es un misterio: según Astrana Marín (1946, 278), se refiere al *Rómulo* del marqués Virgilio Malvezzi, pero aun así Sánchez Sánchez (2009b, 228) añade que ese mismo año también vieron la luz varias ediciones de la *Carta a Luis XVII de*

Francia, Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio y de *La cuna y la sepultura*. En efecto, a este último se refiere el autor en carta posterior (c. 148), donde proporciona –orgullosamente– unos datos sobre el proceso de impresión de la obra: «Cuarta impresión hacen en Madrid de *La cuna y la sepultura*, sin la de Sevilla y otra de Lisboa y otra de Rouen, en Flandes». De ahí que pueda conjeturarse que se trate de uno de los libros de los que más se preciaba Quevedo, razón por la cual Jáuregui escribió el *Retraído* en 1634 contra dicha obra. Con todo, la enumeración hecha por el autor en la carta apunta a que *La cuna y la sepultura* se dio a la imprenta anteriormente en Zaragoza en 1630, con el título de *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, en Madrid en 1634 por María de Quiñones y Pedro Coello, en Sevilla el mismo año por Andrés Grande y en Barcelona y Valencia en 1635 (Sánchez Sánchez 2009b, 240).

Una carta de unos días después al mismo Sancho de Sandoval destaca por la presencia de algunas ideas quevedianas sobre la elevada valoración de la lectura y la escritura, considerando lo complacido que se muestra al saber que su corresponsal practica estas actividades «de que siempre se coge buen fruto», añadiendo un toque senequista a la reflexión, pues «por lo menos se estima el día y se pone precio al tiempo, que en otras cosas se pasa de balde a no volver» (c. 146). Simultáneamente, resalta su preocupación por la calidad y los esfuerzos del señor de Beas en la producción de material más grave, ya que el escritor quiere que «se emplee en algún tratado serio, que escogere-mos, para fortalecer el estilo, y porque, así, quien puede lo más es axioma que puede lo menos, lo que no se sigue de menos a más» (c. 146). Un elogio similar al estudio puede observarse también en carta posterior (c. 160), valorado como «ejercicio necesario para saber ser quién es y quién son los otros, que no importa menos, y es dignidad y prerrogativa para cualquier estado. Hoy es solo el camino de la grandeza y el superior».

Dentro del mismo ciclo sandovaliano, una de las alusiones más enigmáticas efectuadas por Quevedo en su epistolario resulta ser la cita de una obra que se desconoce con el título que emplea el escritor en carta de 1635, a saber, el *Teatro de la historia*, descrita como «obra grande, política y ética, con erudición sabrosa, por tener veras importantes, todas de novedad, asistidas de donaire bienquisto de lo severo del tratado» (c. 149). Esta presentación le valió a Jauralde Pou (1998, 690) para creer que se identifique con *La hora de todos* «en algún momento de su redacción», mientras que Tarsia lo liga a uno de los libros perdidos después de la prisión. Otra cosa muy distinta, en el mismo año, es el envío a Sandoval de la bien conocida *Carta a Luis XIII*, que Que-

vedo le remite sin el *Manifiesto* al que está respondiendo (c. 156), confesando elaborar una edición *ad hoc* para algunos de los personajes más poderosos y respetados de la época –nobleza, reyes flamencos y el Emperador– mediante su impresión en marquilla¹⁴.

Téngase en cuenta que, antes de dejar el conjunto perteneciente al año 1635, de esta misma época forman parte las epístolas que componen *Las cuatro fantasmas de la vida*, pero no se han incluido en este repaso, según los criterios de este estudio, por ser cartas concebidas con intención literaria, pese a que Astrana Marín (1946) las trató como documentos independientes y privados, y las incluyó en su colección de misivas. Volviendo a la selección de este trabajo, la siguiente carta a examinar está dirigida al duque de Medinaceli, en 1636, al que el poeta comenta su proceso de escritura de *La Tercera peste del mundo*, «que es la *Soberbia*; y en ella relucen con oficio de joyas las palabras de nuestro San Pedro Crisologo, que a Vuestra Excelencia le han de llenar y enriquecer los oídos y la atención con oro bien razonado» (c. 164). También anuncia la conclusión de la *Ingratitud*, –la *Segunda peste*– de la que se vanagloria por haber adelantado mucho «la defensa de la opinión de la limpieza de Nuestra Señora» (c. 164). Puede llegarse a la conclusión de que Quevedo valoraba de forma especial la opinión del duque de Medinaceli, dado que él tiene el privilegio de la vista previa de los textos («Vuestra Excelencia lo verá primero que lo comunique a nadie; que lo he de pasar por la censura de universidades», c. 164). Aun así, todavía le queda la *Avaricia*, con la que se cerrará todo el tratado moral, para el que aclara que se ha valido únicamente de «las Sagradas Escrituras y Santos Padres, y Teología escolástica», con un infaltable toque de *humilitas*: «si algo hubiere bueno, de Dios es; si torpemente escrito, el yerro y la ignorancia son mi firma» (c. 164). Al mismo duque declarará posteriormente (c. 183) estar escribiendo una «tercera jornada», esperando el enriquecimiento y mejoría que puede aportar el corresponsal, con la única especificación de contenido ligada al «lugar de Job» (c. 183) –entendido y apreciado por Medinaceli–, que lleva a pensar que ha contestado a *El retraído* de Jáuregui por boca de don Alonso (Jauralde Pou 1998, 730). Más aún, también Quevedo precisa que ha redactado la vida del duque de Lerma, tras haber investigado «con todo cuidado las facciones y procedimientos del Duque de Lerma» (c. 183).

¹⁴ Papel de hilo hecho en molde, pliego a pliego, con un tamaño medio entre el de marca y el de marca mayor (Sánchez Sánchez 2009b, 247).

Entrando en 1637, se observa primeramente un elogio del soneto «Con viva admiración, con fe segura y una cita del Libro de Job» de Francisco Manuel de Melo (c. 188), según Quevedo el poeta escribió «un gran libro en solo catorce renglones», y en otra comunicación a Florencio de Vera y Chacón (c. 190) menciona uno de los *Ragguagli* de Boccacini¹⁵. En concreto, encabeza la carta el episodio de la concesión de la isla a Cornelio Tácito por parte de Apolo, aunque luego le quitaron el cargo por sus disparates y locuras, por lo que llega a la conclusión de que: «si al maestro aconteció tan gran desaire, amenaza es para los discípulos; y el Bochalino, a mi ver, se acordó del refrán: a ti te lo digo, Tácito, óyelo tú, Fulano».

En la última carta de relevancia metaliteraria antes del encarcelamiento en San Marcos se halla una petición a Sancho de Sandoval que «cobre, entre sus papeles, todos los que son de mi letra» (c. 197, 1638), especialmente la *Vida de Marco Bruto* y unas octavas de *Las locuras de Orlando*, pues hubiese supuesto una gran pérdida quedar sin ellos: de ahí la entrega de los originales autógrafos a sus amigos.

El calendario marca la fecha 7 de diciembre de 1639: Quevedo acababa de acostarse en la casa del duque de Medinaceli –alquilada del duque de Alba–, cuando fue víctima de una irrupción nocturna que se concluyó con su detención, sin dejar al arrestado ni el tiempo de vestirse ni darles alguna explicación acerca de ese mandato. Tras esta delación, por unas razones que siguen discutidas hoy, el escritor quedó en prisión hasta 1643, una temporada fatal para su salud, que se deteriorará tanto hasta provocar su muerte en 1645¹⁶. Desde un punto de vista epistolar, cronológicamente se ubicarían ahora las cuatro epístolas en imitación de Séneca, supuestamente escritas por Quevedo en 1641 a personajes desconocidos desde el calabozo, pero hay que tener cuidado con su atribución al poeta encarcelado. Astrana Marín se atrevió a incluirlas en su edición como cuatro cartas auténticas, pero su efectiva correspondencia con la pluma del autor aparece como una «cuestión primordial» que Crosby (2007, 56-61), resuelve afirmando que son apócrifas, por insuficiencias de pruebas de su autoría, por lo que quedan fuera. Siguiendo

¹⁵ Con respecto al soneto de Francisco Manuel de Melo, téngase en cuenta que se halla en *Harpa de Melpomene*, bajo el número XXXVI (ver Silva Pereira 2018).

¹⁶ Según puntualiza Jauralde Pou (1998, 767), desde luego su encarcelamiento solo podía realizarse mediante una orden real, en este caso promovida por el conde-duque de Olivares y con una acusación basada en una denuncia formal del duque del Infantado (probablemente a instancias del primero) según la cual Quevedo reflejaba un traidor, que por una parte escribía en contra del gobierno y por el otra mantenía conexiones misteriosas con los franceses.

el mismo principio, también habría que extraer de este corpus dos composiciones más que formarían parte de la que Matas Caballero (2009, 283) define «literatura de la cárcel»: el segundo memorial al conde-duque de Olivares (de 1642) y el segundo memorial al rey Felipe IV (1643). Quedarían, pues, como ejemplares legítimos –y de relevancia filológica–, los primeros textos escritos dirigidos a los dos personajes (respectivamente, de 1641 y otra vez de 1643), así como las cartas a dos jesuitas, Pedro Pimentel y Juan Antonio Velázquez. Y todavía huelga precisar que los escritos de la prisión tienen que manejarse con esmero, pues en ellos Quevedo ofrece su íntima y personal visión del acaecimiento, hasta rozar los límites de lo legendario por ciertas exageraciones sobre su aventura.

Ahora bien, sobre los textos enviados desde la cárcel, puede alegarse de entrada que el memorial al conde-duque (c. 212), cronológicamente el primero de la lista carcelaria, contiene un táctico empleo de los clásicos, verbigracia de Séneca y Plinio Segundo, nombrados estratégicamente para convencer a su corresponsal de la conveniencia del perdón. El filósofo cordobés también saldrá a escena en la siguiente carta, del año siguiente, a Pedro Pimentel (c. 6) y en varias a Juan Antonio Velázquez (c. 28 con Tácito también; c. 35; 44), pues el intercambio entre Quevedo y los jesuitas resultará especialmente interesante por las notas sobre fuentes del repertorio libresco del escritor. Nótese que en este caso se ha enumerado la carta en cuestión siguiendo otro orden, porque buena parte de la correspondencia entre el poeta y los mencionados personajes de la Compañía de Jesús ha sido descubierta después de la publicación del *Epistolario* astraliano (1946), gracias al valioso manuscrito Aobar, que añadió 28 textos inéditos¹⁷.

Con todo, hay que hacer una pequeña excepción en lo tocante al criterio de inclusión únicamente de cartas escritas por Quevedo, ya que un ejemplar enviado por don Bartolomé Santos de Rissoba, obispo de León, al escritor (c. 218) enseña la gran admiración de la obra del ingenio, en particular del tratado de la *Divina Providencia* que ha recibido. Parece que le gustó tanto que no halló «qué advertir a Vuestra Merced, sino antes mucho que alabar y ponderar», puesto que el tema por Quevedo tratado «le prueba, no solo con erudición, sino con la energía y fuerza de razones que el argumento pide» (c. 218). Además, el obispo siente cierta timidez en remitirle un texto de san Agustín para enriquecer su obra, porque transmitírselo sería entregar «agua

¹⁷ Crosby (2007) las ha editado y publicado, por lo que hay que integrar lo que se poseía hasta la mitad del siglo pasado con estos nuevos y preciados datos.

al mar de su mucha erudición e infatigable lección en todo género de autores», adjuntando, sin embargo, que «también al mar, aunque le sobra todo, le tributan los pequeños arroyuelos, y no por su abundancia deja de estimar la poquedad del agua que recibe» (c. 218): su armazón filológico es inconmensurable, pero a la vez puede mejorar sus escritos mediante los consejos de sus corresponsales.

Volviendo al intercambio jesuita –que protagonizará su estancia en San Marcos– viene ahora una carta a Juan Antonio Velázquez en la que Quevedo, además de dejar constancia de sus lecturas religiosas de salmos y de san Pablo, elogia al padre como el mayor maestro no solo en la «interpretación de los libros sagrados», sino también en las buenas letras, que sirven «religiosas, decentes, y con mejor sabor a las divinas» (c. 14). En carta posterior el autor afina los ámbitos estudiados –y admirados– en el jesuita, abarcando incluso «lo útil de las lenguas peregrinas, lo estoico, político y militar, escolástico y expositivo» (c. 14), además de citar su obra *Óptimo Príncipe*. De las lecturas bíblicas de la cárcel también forma parte el Libro de los Jueces (c. 15; 17; 19; 23), abordado con Pedro Pimentel, animado para que escriba sobre dicho texto del Antiguo Testamento, con la ayuda y los apuntes del poeta. Por otra parte, en carta a Juan Antonio Velázquez, además de citar en ocasiones el Libro de los Reyes (c. 41), Quevedo le advierte la recepción de un texto por parte del «señor obispo de la Puebla de los Ángeles» (c. 17): *Discursos espirituales*, por su corresponsal recogidos y dedicados a la reina (Crosby, 2007, 232). También recibirá un libro de Fernando de Ballestro y Saavedra: la *Vida de los patriarcas fundadores de religiones*, para que «con toda familiaridad» (c. 29), el ingenio le proporcione su aprobación, de la cual dependerá la publicación.

Tras este repaso de textos ajenos leídos y comentados en prisión, en octubre de 1642 se registra la primera alusión explícita del escritor a una obra redactada durante el cautiverio leonés: la *Providencia de Dios*, de la que remite el tercer cuaderno al padre Pimentel a fin de saber su opinión, como lo había hecho para la primera parte «de la inmortalidad» (c. 19). La carta siguiente (c. 20) incluirá algunas consideraciones más detalladas sobre el contenido, vinculado, como lo aclara en el epistolario, con la refutación de las doctrinas pitagóricas y empedocleicas, definiéndolas «locuras no merecen respuesta seria sino matraca» (c. 20) y atacando sobre todo la transmigración de las almas (como en c. 21).

Resulta peculiar, además, una autorreferencia quevediana a una obra suya, con la que se identifica: «yo que soy el cuento de los cuentos, y estoy de la otra parte de decrépito, quiero caducar como es uso y costumbre», porque

había afirmado poco antes que «el contar cuentos es la tarabilla de los viejos» (c. 41). Se infiere aquí la concepción humorística demostrada por Quevedo acerca de su edad, pues como él mismo apunta en la carta, hay que mostrar regocijo en tanto que el rey les hace vivir «años de oro», en consonancia con la caracterización áurea de la época.

La última carta desde la prisión (c. 50) a Juan Antonio Velázquez –considerando la selección literaria de este trabajo– saca a luz otro texto redactado durante el cautiverio: la *Vida de san Pablo* (título de *La caída para levantarse*) en el que Quevedo comenta explícitamente que se halla en su proceso de escritura, por lo que bien puede fecharse el comienzo aproximado de la génesis de la obra el penúltimo mes de cárcel (22 de mayo de 1643). Y por supuesto se oculta detrás del usual velo de falsa modestia: «si la acabase tan felizmente que no pareciese mía, podría merecer que Vuestra Reverendísima la viese» (c. 50): una conclusión que tendrá lugar cuatro meses después, conforme se lo comunica al padre jesuita el 6 de octubre del mismo año (c. 58). Una *humilitas* que también se reencontrará en la dedicatoria de la primera parte de la *Vida de Marco Bruto*, enviada ya desde fuera de San Marcos de León, en la carta 67 al duque del Infantado, al que el 4 de agosto de 1644 escribe: «no presumo que Vuestra Excelencia leerá este libro; prométome le recibirá» (c. 67)¹⁸. Pero el noble nunca envió acuse de recibo de la obra ni dejó constancia de haberla leído, pese al aprecio que Quevedo sentía por la obra, de la que proclamaba el éxito incomparable (Alonso Veloso 2012, 697), hasta llegar no solo a realizar un símil entre la obra y su persona, sino también a confesar que, si todo lo que ha escrito ha sido «defectuoso», *Marco Bruto* es «lo menos malo; si algo ha sido razonable, esto es lo mejor» (c. 67). Del paratexto, más allá de una clarificación de las intenciones quevedianas ligadas a la inteligibilidad del contenido para el duque y la defensa de distintos ideales políticos, militares y patrióticos de la figura protagonista de la obra, resalta a nivel expresivo el elogio –recurrente en Quevedo– de la *brevitas*. De ahí las «pocas hojas» mediante las cuales quiere efectuar su demostración, con el propósito de llegar a la cantidad más alta posible de lectores y alcanzar la fama mediante este apogeo político-literario.

Le sigue la dedicatoria de la última obra impresa *ante mortem* de Quevedo, *La caída para levantarse* (c. 68), redactada en San Marcos («Escribála el cuarto año de mi prisión, para consolar mi cárcel, en que cobré el esti-

¹⁸ Astrana Marín (1946) no ha incluido dicha dedicatoria en su epistolario, mientras que sí lo ha hecho Crosby (2007).

pendio de otros pecados», c. 68) y dedicada a Juan de Chumacero, su aliado y benefactor más significativo en calidad de «responsable directo» (Muñoz Sánchez 2020, 109) de su liberación del cautiverio leonés. En este caso la carta presenta un compendio de información de lo más variada a partir de la inclusión de la biografía y del recorrido profesional del personaje, hasta el relato de la severidad carcelaria –frecuentemente exacerbada– del escritor. El rigor padecido por Quevedo se compara en la epístola con el sufrimiento del santo, a juzgar el paralelo insinuado entre las persecuciones y calamidades de las que él fue víctima y las de San Pablo. De ahí la clave de la obra entera y de otras tantas escritas en la cárcel (*La constancia y paciencia del santo Job y Providencia de Dios*), basadas en la concepción del dolor personal contemplado desde una perspectiva providencial y trascendental (Fasquel 2014, 10-11), como se observa en la carta (c. 68): «esta obra, que me atreví a disponer viéndome discípulo de las persecuciones y calamidades más ultimadas. Es el padecer tan soberano maestro». Se explicita la función de *consolatio* que supone la composición de la vida del santo, así como el parecido instaurado entre los acontecimientos del apóstol y los de Quevedo corrobora que este texto sobresale –debido a las frecuentes alusiones a la propia biografía– por su papel esencial en la creación de «un autorretrato quevediano» (García-Bryce 2019, 21), que quizá sea «impossible» (Fasquel 2014, 11). Para acabar ya con la dedicatoria, se incluye, como de costumbre, la modesta descripción de la figura autorial y de sus habilidades, pues apunta a su «pobre ingenio, reconocimiento indigno de su esplendor», resaltando nuevamente la imagen de su salvador, al que presume «el poder enviarle obra digna de su atención» (c. 68).

La salida de prisión, de todas formas, lejos de suponer una vuelta a la vida para Quevedo, determinó el principio de su fin, pues las cartas de los últimos dos años (1644-1645) son una especie de *crescendo* de achacosa salud y desesperación, pero aun así aportan datos interesantes sobre su obra. De hecho, en el intercambio con Velázquez (c. 69) del 25 de septiembre de 1644, el escritor hace referencia a un asunto público bien preciso, abarcado por distintos autores: las sospechas de Fernando el Católico sobre el apoderamiento del reino de Nápoles por parte del Gran Capitán. De ello escribió no solo el mismo Quevedo, en la «Cuestión política» que cierra el *Marco Bruto*, sino también lo abordó «desnudamente» Zurita en las *Ligas*, refiriéndose a *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas y ligas de Italia*; «mucho peor» Garibay, que lo trata en *Los cuarenta libros del Compendio Historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España*

—aunque no se menciona el libro—; y «feamente» Boccacini, en sus *Ragguagli*. Pero más allá de los comentarios sobre acontecimientos político-militares y su tratamiento literario, Quevedo relata un dato relevante sobre *La caída para levantarse*, visto que comunica que «saldrá pasado mañana», esto sería, el 27 de septiembre de 1644, admitiendo además que no ha «podido más, ni asistir a la corrección ni a nada, y así sale todo» (c. 69). Y la carta se cierra con una declaración del objetivo en el empleo del libro: «no para que Vuestras Pateridades los lean, sino para que los amparen, como han hecho a mi persona y vida» (c. 69), reiterando el consuelo percibido en la redacción de la obra.

Vuelven algunos corresponsales con los que se había interrumpido el intercambio de cartas con el comienzo del cautiverio; entre ellos, Sancho de Sandoval, al que presenta el 21 de noviembre de 1644 (c. 254) la *Vida de Marco Bruto* con pasmoso orgullo, anunciando su impresión en Madrid y asegurándole que «no se ha visto jamás tal estimación de libro, ni tan gran venta. Si a Vuestra Merced le agrada, ese será el premio de mi trabajo». Esta carta da comienzo a una catarata de comentarios sobre el mencionado texto, que dominará su intercambio literario-epistolar hasta su muerte; de hecho, en comunicación sucesiva a Francisco de Oviedo del 11 de diciembre de 1644 (c. 256), Quevedo llega incluso a anunciar, en el terrible hielo invernal, que va dictando una obra que no ha llegado hasta hoy: la *Segunda parte de la vida de Marco Bruto* (también en c. 258). Al mismo corresponsal —que ya se quedará el mismo hasta la muerte del poeta— el 17 de enero de 1645, nombra posteriormente al mercader de libros Pedro Coello que había publicado la primera edición de la obra en Madrid en 1644 y «los cuatro *Brutos* de la segunda impresión» en 1645, como lo declara en la carta (también en c. 265; 266; 268). Conforme recuerda Crosby (2007, 319), el librero ya había dado a la imprenta en 1634-1635 *La cuna y la sepultura*, el *Rómulo* de Malvezzi y *Epicteto y Phocilides*; en 1644 *La caída para levantarse*, prosiguiendo las publicaciones después de la muerte de Quevedo con el *Parnaso español* en 1648, junto a *La enseñanza entretenida* y nuevamente el *Marco Bruto*, hasta imprimir el segundo tomo de *Todas las obras en prosa* en 1650. También menciona la estimación de este texto y el trabajo del mercader Coello en carta de 22 de enero de 1645 (c. 264), en la que, excepcionalmente, alude también a su obra en verso, acerca de la cual afirma que «también se va trabajando», pero sobre la que nunca se ha detenido en su epistolario conocido y proporciona escasas consideraciones propias además de la que se acaba de citar y otra mención análoga en la carta 268. Astrana Marín (1946, 482) manifiesta su lástima por la falta de conservación de su obra en verso, aunque ha llegado hasta nosotros

un número enorme. Retomando la imprenta prosística, además de Pedro Coello también se mencionan otros dos personajes ligados al mundo editorial de la época: Tomás Alfay, que publicó póstumamente algunos textos de Quevedo (*La cuna y la sepultura*, *Introducción a la vita devota* y el primer tomo de *Todas las obras en prosa*) y Diego Díaz de la Carrera, nombrado a propósito de la segunda impresión de *Marco Bruto*. Sin embargo, de esta última imprenta, al parecer las obras tomaban vida «pródigas en erratas» (Crosby 2007, 324) y el autor se preocupaba más por enviar su producción a los primeros dos, aunque su salud se lo impedía («¡Tanto deseo acabar de dar alguna cosa a Pedro Coello y Alfay!, mas esme imposible hasta que el tiempo me dé algún descansó», c. 269; y lo reitera en c. 272; 273; 268). El protagonismo de esta obra alcanza tal nivel que cierra el corpus de cartas de relevancia literaria escogido para este trabajo, pero con un velo de amargura, puesto que Quevedo declara que el dedicatario del *Marco Bruto*, el duque del Infantado, nunca acusó recibo ni respondió («que aún no me dijo que Dios me diese salud ni que le había leído», c. 281) al envío de un producto por el autor tan alabado.

En resumidas cuentas, a través de este paseo literario por el epistolario del escritor, tal vez haya sido posible observar desde una perspectiva distinta todo lo que subyace al proceso escritural, editorial y de la imprenta de ciertas obras que no solamente han de identificarse con el resultado del que disfruta el lector, sino también con una serie de perfiles y escenarios fronterizos, sociales y autorreferenciales. En efecto, para el breve análisis de cada carta ha sido necesario tomar en consideración el contenido, la época y el corresponsal, siendo estos factores decisivos a la hora de determinar el tenor y la forma de presentar cualquier material.

«Todo se admira y se estudia junto, letras divinas y humanas»: conclusiones

A fin de sacar alguna conclusión y delinear unos patrones comunes a partir del examen de las cartas que proporcionan noticias metaliterarias en el epistolario de Quevedo, hay que empezar por el principio, debido a que la primera carta a Justo Lipsio ya de por sí ejemplifica una actitud típica que se reiterará en sus intercambios escritos: la voluntad de poner de relieve su erudición e ingeniosidad a la hora de tratar asuntos intelectuales, a veces rozando el exceso y con el objetivo del reconocimiento por parte de su corresponsal, en un juego de contrastes con la humildad acompañada. Ahora bien, pese al

incuestionable conocimiento literario y a la habilidad intelectual del poeta, ha habido casos en los que sus receptores han pasado por alto sus intentos ingeniosos, como el ejemplo justolipsiano o, saltando al final, el silencio del duque del Infantado. La modestia enseñada constantemente por el autor con frecuencia cobra un sentido aparente, ya que, al contrario, podría llegarse a la conclusión de que el escritor quizá se preocupaba mucho más por su imagen y la transmisión de su producción, ya sea recurriendo a la honestidad, conveniencia y utilidad de sus contenidos o simplemente enumerando las ciudades en las que se estaban imprimiendo sus libros. Vaya por delante que en las dedicatorias, por supuesto, la *humilitas* autorial, la *laudatio* del receptor y la búsqueda de su benevolencia se configuran como *topoi* propios del paratexto, pero ha podido comprobarse que dichos rasgos se hallan en muchas otras cartas de Quevedo que presentan otros propósitos. Este aspecto puede explicarse quizá por el afán de acapararse el bien de buena parte de sus correspondientes, pues también ha podido vislumbrarse la variedad de personajes con los que mantenía un intercambio epistolar estable, o incluso las presencias excepcionales de figuras singulares que han contribuido a extender la red socioliteraria del poeta. Y es que sí, el rótulo de poeta para Quevedo suena obvio, pero ha de admitirse la hegemonía de la prosa con respecto al verso en su epistolario, que tendría que representar esa modalidad en la que se revela algo de la intimidad del autor, de sus inquietudes y prioridades. Realmente, apenas se menciona alguna composición de este género —más allá de los envíos de romances y un atisbo a las silvas—, mientras que la recurrencia de preocupaciones por su producción prosística, su difusión e impresión ya abundantemente comentada, ha dominado el epistolario completo, especialmente el *Marco Bruto* del final. Tal vez, a falta de consideraciones sobre su propia poesía, las ediciones realizadas por Quevedo de fray Luis de León y Francisco de la Torre puedan compensar esta laguna: de ellas se desprenden distintas ideas sobre la genuinidad de la palabra y el rechazo del léxico excesivamente oscuro, como se ha comentado más arriba.

Todavía se puede añadir la persistente remisión al repertorio bibliográfico propio del autor, pues una característica tan quevediana como su avidez lectora sin duda tenía que sobresalir patentemente en sus documentos privados, bien diseminando títulos de su estantería, bien expresando su opinión personal sobre algún que otro texto ajeno. En sus cartas se elogian con frecuencia actividades como el leer y el escribir, como si Quevedo sintiera el deber de introducir y convencer a sus receptores de la nobleza de dichas ocupaciones, jactándose de ellas.

Asimismo, mediante ciertas cartas del autor pueden aclararse multitud de factores de tipo literario, como por ejemplo la función perseguida con la redacción de un texto –diversión del corresponsal, autoconsolación, entre otros– y, por otra parte, incluso algunas analogías con otras composiciones del arsenal del poeta, como en el caso de la carta a Antonio de Mendoza (c. 134) y del soneto «Representáse la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió» (núm. 2).

Queda mucho por hacer acerca del epistolario de Quevedo: estudiar los corresponsales desde las ideas de campo literario, examinar más pormenorizadamente las afinidades de contenido y forma entre ciertas cartas privadas más cultas y retóricas –que no ficcionales– y su obra en verso, puesto que el autor proporciona tan escasa información sobre su poesía en sus misivas. Incluso podrían analizarse con mayor detenimiento ciertas citas del patrimonio libresco del escritor para ampliar aún más su biblioteca conocida, considerando que cada refrán que aparece en sus cartas puede ser un guiño a alguna formulación ajena que aún quizá tenga que descifrarse. Y claramente podrían encontrarse todavía numerosas cartas más que a día de hoy quedan desconocidas y se han perdido en cajones de archivos o se guardan con recelo en colecciones privadas, pero que arrojarían aún más luz sobre ese taller quevediano que tanto fascina e interesa, a fin de espiar el trasfondo y desvelar algún secreto inédito para acceder a la mente y al *modus operandi* de un gran ingenio.

Referencias bibliográficas

- Alcalde Martín, Carlos. 2011. «Traducciones españolas de las Sentencias de Pseudo-Focílides». En *Musa Graeca tradita, Musa Graeca recepta. Traducciones de poetas griegos (siglos XV-XVII)*, ed. por Aurelio Pérez Jiménez e Inés Calero Secall, 373-378. Zaragoza: Pórtico.
- Alonso Veloso, María José. 2009. «La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo». *La Perinola* 13: 149-166.
- Arellano Ayuso, Ignacio. 1993. «Quevedo. Vida y obra». En *Historia de la literatura española. Tomo II: Renacimiento y Barroco*, dir. por Jesús Menéndez Peláez, 642-681. Madrid: Everest.
- Asensio, Eugenio. 1983. «Un Quevedo incógnito: las “silvas”». *Edad de Oro* 2: 13-48.
- Astrana Marín, Luis. 1946. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus.

- Azaustre Galiana, Antonio. 2003. «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León». *La Perinola* 7: 61-102.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2012. *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 1997. *Las silvas de Quevedo*. Vigo: Universidade de Vigo.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. 2007. «Los escritos del arzobispo de Santiago, de fray Pedro de la Madre de Dios, y el papel titulado *Justa cosa, justa cosa ha sido elegir por patrona de España y admitir por tal a Santa Teresa, en el Memorial por el patronato de Santiago* de Quevedo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 83: 111-128.
- Carreira, Antonio. 2014. «Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo». En *El Universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. por Joaquín Roses, 473-494. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Conde Parrado, Pedro. 2017. «*Argutae et litteratae*: una nueva mirada sobre el intercambio epistolar entre Francisco de Quevedo y Justo Lipsio (1604-1605)». En *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso, 36-78. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Crosby, James O. 1997. «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos». *La Perinola* 1: 101-122.
- Crosby, James O. 1998. «Cuarenta y dos cartas de Quevedo a dos jesuitas distinguidos». *La Perinola* 2: 215-235.
- Crosby, James O. 2005. *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*. Rochester, New York: Tamesis Books.
- Cuevas García, Cristóbal. 2003. «La poética imposible de Quevedo. (don Francisco, editor de fray Luis)». *La Perinola* 7: 191-208.
- Ettinghausen, Henry. 1971. «Acerca de las fechas de redacción de cuatro obras neoestoicas de Quevedo». *Boletín de la Real Academia Española* 51: 161-173.
- Ettinghausen, Henry. 2006. «“Relación y nuevas y visitas”: la primera carta conservada de Quevedo al duque de Osuna». *La Perinola* 10: 73-86.
- Fasquel, Samuel. 2014. «Entre plaidoyer et consolation: *La caída para levantarse* de Quevedo». *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 18: 15-33.
- Gallego Zarzosa, Alicia. 2009. «*Heráclito cristiano*: la construcción del arrepentimiento». *La Perinola* 13: 249-261.
- García-Bryce, Ariadna. 2019. «*La caída para levantarse*: san Pablo, espejo de Quevedo». *La Perinola* 23: 15-33.
- Gargano, Antonio. 2015. «“Animales soñados”: Quevedo y el ave fénix». *La Perinola*

19: 15-50.

- Jauralde Pou, Pablo. 1991. «Las silvas de Quevedo». En *La silva: I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. por Begoña López Bueno, 157-180. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jauralde Pou, Pablo. 1998. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- López Grigera, Luisa. 1998. *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles. Estudio preliminar, edición de las anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles en versión paleográfica y moderna con notas*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- López Poza, Sagrario. 1995. «La cultura de Quevedo: cala y cata». En *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. por Santiago Fernández Mosquera, 69-104. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Matas Caballero, Juan. 2009. «Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo». *La Perinola* 13: 281-297.
- Moya del Baño, Francisca y Elena Gallego Moya. 2010. «Quevedo, Lipsius y Arnobius, “Adversus gentes” 2. 67». *Calamus Renascens: revista de humanismo y tradición clásica* 11: 119-140.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. 2020. «Retratos de don Francisco: Quevedo a través de sus cartas». En *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, coord. por María José Alonso Veloso, 79-131. Madrid: Sial-Trivium.
- Nider, Valentina. 2013. *Una «consolatio» de Quevedo. La Carta a Antonio de Mendoza*. Firenze: Alinea Editrice.
- Núñez Rivera, Valentín. 2010. «Una polémica encubierta: poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)». En *El canon poético en el siglo XVII (IX Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, ed. por Begoña López Bueno, 193-213. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Pérez Cuenca, Isabel. 2016. «Francisco de Quevedo y el VII duque de Medinaceli en su correspondencia: cajón de sastre noticiero». En *La corte del Barroco: textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, coord. por Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez y Esther Jiménez Pablo, 169-264. Madrid: Polifemo.
- Pérez Cuenca, Isabel y Mariano de la Campa Gutiérrez. 2017. «Algunas consideraciones sobre Quevedo y Olivares. Una revisión historiográfica». En *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía católica*, coord. por José Martínez Millán y Manuel Rodríguez Rivero, 3, 1949-2012. Madrid: Polifemo.
- Plata Parga, Fernando. 2001. «Edición de las *Controversias de Séneca*, texto inédito de Francisco de Quevedo». *La Perinola* 5: 207-275.
- Quevedo, Francisco de. 2005. *El chitón de las tarabillas*, ed. por Manuel Ángel

- Candelas Colodrón. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, III, 185-247. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010. *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*, ed. por María José Alonso Veloso. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, IV, 1, 3-179. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2010. *Las cuatro fantasmas de la vida*, ed. por Alfonso Rey y María José Alonso Veloso. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, IV, 1, 287-444. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2012. *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. por María José Alonso Veloso. En *Obras completas en prosa*, dir. por Alfonso Rey, V, 643-984. Madrid: Castalia.
- Quevedo, Francisco de. 2014. *La carta a Luis XIII de Quevedo y la polémica antifrancesa en Italia en el siglo xvii*. Editado por Lavinia Barone. Pamplona: EUNSA.
- Quevedo, Francisco de. 2020. *El Parnaso español*. Editado por Ignacio Arellano. 2 vols. Madrid: RAE.
- Rey, Alfonso. 2006. «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario». *Modern Language Notes* 121, n.º 2: 257-277.
- Rocha de Sigler, María del Carmen. 1994. *Cinco silvas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Sáez, Adrián J. 2012. «Quevedo, editor de las *Obras* de Francisco de la Torre: una empresa poética con un toque de pintura» *Voz y Letra: Revista de Literatura* 23, n.º 2: 37-59.
- Sánchez Sánchez, Mercedes. 1993. «Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Francisco de Quevedo». *Edad de Oro* 12: 293-302.
- Sánchez Sánchez, Mercedes. 1994. «Aspectos biográficos, literarios e históricos del epistolario de Quevedo». *Edad de Oro* 13: 161-170.
- Sánchez Sánchez, Mercedes. 2009a. «La Torre de Juan Abad a través de las cartas de Quevedo». *La Perinola* 13: 351-365.
- Sánchez Sánchez, Mercedes. 2009b. *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*. Madrid: Calambur.
- Schwartz, Lia. 2003. «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito». *La Perinola* 7: 367-395.
- Silva Pereira, Paulo. 2018. «Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en la obra poética de Francisco Manuel de Melo y de Manuel de Faria e Sousa». *Atalanta. Revista de las letras barrocas* 6, n.º 2: 117-161.
- Sliwa, Krzysztof. 2005. *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), caballero de la orden de Santiago, señor de la villa de la torre de Juan Abad y sus parientes*. Pamplona: EUNSA.

Tarsia, Pablo Antonio. 1988. *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Editado por Melquíades Prieto Santiago y Felipe B. Pedraza Jiménez. Aranjuez: Ara Iovis.

Tobar Quintanar, María José. 2013. «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo». *La Perinola* 17: 335-356.

Apéndice

Tabla 1. Recapitulación de las cartas literarias de Quevedo

Fecha	Lugar	Corresponsal	Contenido
04/09/1604	Lovania	1- A Justo Lipsio	Exhibición de ingenio en la forma o en el asunto tratado; lecturas de obras ajenas
22/11/1604	Lovania	3- A Justo Lipsio	Exhibición de ingenio en la forma o en el asunto tratado; lecturas de obras ajenas
12/04/1609	Madrid	5- Al duque de Osuna	Dedicatoria de la traducción del seudo-Focílides
26/04/1612	Aldea	6- Al duque de Osuna	Dedicatoria de <i>El mundo por de dentro</i>
12/11/1612	Torre de Juan Abad	7- A don Tomás Tamayo de Vargas	Dedicatoria de <i>Doctrina moral</i>
03/06/1613	Torre de Juan Abad	8- A doña Margarita de Espinosa y Rueda	Envío de <i>Heráclito cristiano</i>
??/1613	Torre de Juan Abad	9- A personaje desconocido	Romance «Desde esta Sierra Morena / en donde, huyendo del siglo» (núm. 711)
05/04/1621	Torre de Juan Abad	60- Al conde-duque	Dedicatoria de <i>Política de Dios y gobierno de Cristo</i>
17/06/1624	Madrid	73- Al obispo de Bona don Juan de la Sal	Envío de «Las dos aves y los dos animales fabulosos»
01/02/1628	Madrid	88- Al cabildo de Santiago	Memorial por el patronato de Santiago
21/07/1629	Madrid	116- Al conde-duque	Dedicatoria de las <i>Obras</i> de fray Luis de León
??/1630	Sin lugar	118- Al duque de Medina de las Torres	Dedicatoria de las <i>Obras</i> de Francisco de la Torre
?/08/1630	Sin lugar	120- Al duque de Medinaceli	Elogio literario a otro escritor
25/09/1630	Madrid	123- Al duque de Medinaceli	Gestión de la compra de libros

23/10/1630	Madrid	125- Al duque de Medinaceli	Epítome de Santo Tomás de Villanueva
?/12/1630	Madrid	129- Al conde-duque	Insinuaciones sobre <i>El chitón de las tarabillas</i>
?/?/1632	Madrid	133- Al conde de Sástago	Romance «Al que de la guarda es / si no ángel, capitán» (núm. 681)
?/04/1632	Madrid	134- A don Antonio de Mendoza	Tema de la muerte: afinidades literarias con sus obras
04/05/1634	Madrid	138- Al duque de Medinaceli	Republiquillas
?/06/1634	Madrid	143- Al duque de Medinaceli	Mención del librero francés Pedro Mallarte
14/01/1635	Torre de Juan Abad	145- A Sancho de Sandoval	Mención de un librito que se está imprimiendo
19/01/1635	Torre de Juan Abad	146 - A Sancho de Sandoval	Reflexiones sobre el leer y el escribir
12/02/1635	Torre de Juan Abad	148 - A Sancho de Sandoval	La cuna y la sepultura
13/03/1635	Torre de Juan Abad	149- A Sancho de Sandoval	Teatro de la historia
13/11/1635	Torre de Juan Abad	156- A don Sancho de Sandoval	Envío de <i>Carta a Luis XIII</i>
04/02/1636	Torre de Juan Abad	164- Al duque de Medinaceli	Las cuatro pestes del mundo
24/11/1636	Torre de Juan Abad	183- Al duque de Medinaceli	Probable respuesta a <i>El retraído</i> de Jáuregui y redacción de la vida del duque de Lerma
?/?/1637	Sin lugar	188- A Francisco Manuel de Melo	Elogio del soneto «Con viva admiración, con fe segura y una cita del Libro de Job»
14/03/1637	Madrid	190- A Florencio de Vera y Chacón	<i>Ragguagli</i> de Boccacini
11/05/1638	Madrid	197- A Sancho de Sandoval	<i>Vida del Marco Bruto; Las locuras de Orlando</i>
10/07/1641	San Marcos de León	116- Al conde-duque	Memorial
14/08/1642	San Marcos de León	6- Al padre Pedro Pimentel	Citas clásicas
18/09/1642	San Marcos de León	14- A Juan Antonio Velázquez	Elogio al Padre porque gracias a él puede interpretar los libros sagrados y enseña las buenas letras (religiosas y divinas)
24/09/1642	San Marcos de León	15- A Pedro Pimentel	Libro de los Jueces

24/09/1642	San Marcos de León	16- A Juan Antonio Velázquez	Alabanza de los estudios
01/10/1642	San Marcos de León	17- A Pedro Pimentel	Libro de los Jueces
04/10/1642	San Marcos de León	18- A Juan Antonio Velázquez	Comentarios estilísticos sobre los tratados de Pedro Álvarez (<i>Discursos espirituales</i>)
09/10/1642	San Marcos de León	19- A Pedro Pimentel	Libro de los Jueces; <i>Providencia de Dios</i>
15/10/1642	San Marcos de León	20- A Pedro Pimentel	Providencia de Dios
22/10/1642	San Marcos de León	23- A Pedro Pimentel	Libro de los Jueces; Horacio y Petronio
30/10/1642	San Marcos de León	28- A Juan Antonio Velázquez	Alusiones a Séneca y Horacio
01/11/1642	Alcalá de Henares	29- De don Fernando de Ballesteros y Saavedra	Envío a Quevedo de <i>Vidas de los Patriarcas</i>
25/11/1642	San Marcos de León	35- A Juan Antonio Velázquez	Referencias a Séneca
04/02/1643	San Marcos de León	41- A Juan Antonio Velázquez	<i>Cuento de cuentos</i> ; Libro de los Reyes
22/05/1643	San Marcos de León	50- A Juan Antonio Velázquez	Vida de san Pablo
06/10/1643	Madrid	58- A Juan Antonio Velázquez	Vida de san Pablo
04/08/1644	Madrid	67- Al duque del Infantado	Dedicatoria de la primera parte de la <i>Vida de Marco Bruto</i>
26/08/1644	Madrid	68- A Juan de Chumacero	Dedicatoria de <i>La caída para levantarse</i>
25/09/1644	Madrid	69- A Juan Antonio Velázquez	Obras ajenas; <i>Vida de san Pablo</i>
21/11/1644	Torre de Juan Abad	254- A Sancho de Sandoval	Vida de Marco Bruto
11/12/1644	Torre de Juan Abad	256- A Francisco de Oviedo	<i>Segunda parte de la Vida de Marco Bruto</i>
17/01/1645	Villanueva de los Infantes	263- A Francisco de Oviedo	Vida de Marco Bruto
22/01/1645	Villanueva de los Infantes	264- A Francisco de Oviedo	<i>Vida de Marco Bruto</i> ; obras en verso
31/01/1645	Villanueva de los Infantes	265- A Francisco de Oviedo	Vida de Marco Bruto
07/02/1645	Villanueva de los Infantes	266- A Francisco de Oviedo	<i>Marco Bruto</i> de la segunda impresión

12/02/1645	Villanueva de los Infantes	268- A Francisco de Oviedo	<i>Marco Bruto</i> de la segunda impresión
21/02/1645	Villanueva de los Infantes	259- A Francisco de Oviedo	Impresores Coello y Alfay
21/03/1645	Villanueva de los Infantes	272- A Francisco de Oviedo	Impresor Coello
05/04/1645	Villanueva de los Infantes	273- A Francisco de Oviedo	Impresor Coello
22/05/1645	Villanueva de los Infantes	278- A Francisco de Oviedo	Impresor Coello
13/06/1645	Villanueva de los Infantes	281- A Francisco de Oviedo	Vida del Marco Bruto

Fuente: elaboración propia.

Una aproximación a la *elocutio* de un aviso de Parnaso atribuido a Quevedo o la degradación de la Serenísima

Federica Cappelli

Università di Pisa

Premisa

En un artículo de hace varios años demostré la afiliación al género de la sátira bocaliniana del aviso de Parnaso anónimo titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla* (1617)¹. Este mordaz libelo satírico escrito contra Venecia suele atribuirse a Francisco de Quevedo (Cappelli 2003a)², a pesar de que él haya rechazado abiertamente su paternidad en *Lince de Italia*:

Estos pensamientos de libertador de Italia [del duque de Saboya] tan delincuentes como desvariados, han gozado aplauso de Italia y asistencia: aplauso en el libro que imprimieron contra mí en Antinópolis compuesto por Valerio Fulvio Saboyano, dirigido al propio Duque de Saboya, engaña-

¹ El título completo del aviso es: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan por fallidos. Síguese en este discurso la metáfora de los Avisos del Parnaso que escribió Trajano Bocalini*. Para las citas de *La República de Venecia...* remito al texto fijado en la edición de Cappelli (2003b), que reproduce el manuscrito de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid, sign.: ms. II / 2423, fols. 53r-56v. En las citas que siguen modernizamos el texto según las actuales normas ortográficas de la Real Academia Española de la Lengua y lo indicamos con la abreviación *La República de Venecia* y el número de página.

² Acerca de la debatida cuestión de la paternidad quevediana del panfleto remito a los siguientes trabajos: Blanco (1998), Cappelli (2011 y 2017), Jauralde Pou (1998), Martinengo (2007) y Gagliardi (2011).

dos por haber creído había sido mío un raguallo a que responden (Quevedo 2002, 76).

La razón primaria de esta supuesta atribución hay que buscarla en la primera edición impresa del aviso de 1618: en ella el texto viene acompañado de una serie de glosas de otro panfletista, Giacomo Castellani, quien identifica abiertamente en Quevedo el autor de *La República de Venecia*³. Bajo el pseudónimo de Valerio Fulvio Saboyano, Castellani pretende así refutar todas las acusaciones contra Venecia y el duque Carlos Manuel de Saboya contenidas en el texto original⁴ y volverlas contra España y sus representantes en Italia, es decir, el duque de Osuna, entonces virrey de Nápoles, y el propio Francisco de Quevedo, su consejero y hombre de confianza⁵.

La inmediata respuesta de Castellani al aviso anónimo demuestra la colocación del opúsculo en el exacerbado contexto político-cultural italiano de principios del siglo xvii, en el que dominaba un creciente antagonismo entre los agentes de la Corona Española, por un lado, y los Estados de Venecia y Saboya, por el otro. Tal antagonismo se manifestaba sobre todo en la obstinada lucha por el dominio del mar Adriático y desembocó en el conocido y debatido episodio de la «Conjuración de Venecia» de 1618⁶, que vio la presunta implicación del propio Quevedo, del duque de Osuna y del marqués de Bedmar, embajador español en la Serenísima.

Dicho enfrentamiento político adquirió enseguida una dimensión mediática: el alineamiento de los literatos contemporáneos por una u otra facción causó el extraordinario florecimiento de una producción paraliteraria de propaganda filo española o proveneciana y prosaboyana inspirada, sobre todo, en el modelo de los *Ragguagli di Parnaso* y de la *Pietra di paragone*

³ *Aviso de Parnaso, en el cual se refiere la pobreza, y miseria, a que han llegado la República de Venecia y el Duque de Saboya. Escrito por un curioso Novelista Español. Con unas anotaciones muy importantes sobre las cosas que en él se contienen, por Valerio Fulvio Saboyano. Dirigidas al Sereniss. e Invitiss. Carlos Emanuel Duque de Saboya, &c., Antopoli, Imprenta Real, 1618 (Biblioteca Universitaria de Génova, sign.: 2 N II 16, en cuarto, fols. 1-61).*

⁴ Para un análisis de la contienda político-literaria entre Castellani y el autor del *avviso* anónimo antiveneciano, véase Cappelli (2011).

⁵ Sobre el papel de Quevedo en Italia, ver Cappelli (2017).

⁶ Sobre la conjura española contra Venecia, ver, entre otros: Von Ranke (1838), Levi (1899), Spini (1949 y 1950), Pérez Bustamante (1953), Seco Serrano (1955), Mansau (1982), Preto (1996 y 1999) y MacKenney (2000); sobre la supuesta participación de Quevedo y Osuna en la conspiración, remito a Crosby (1955), López Ruiz (1985 y 2008), Benigno (1992), Jauralde (2008, 373-384), Linde (2005, cap. V, especialmente pp. 163 y ss.) y Martinengo (2007).

político de Boccalini, que tanto clamor provocaron a la hora de publicarse, respectivamente, en 1612-13 y 1615⁷. En efecto, el arquetipo de aviso de Parnaso creado por Boccalini llegó a ser de inmediato un instrumento eficaz de lucha política, de ahí que las cortes de los numerosos Estados italianos reclutaran a anónimos panfletistas para que escribieran libelos calumniadores contra sus enemigos. El propio don Francisco, según apunta Ettinghausen (1995, 242), empezó su carrera de «tratadista y panfletista político» con «los informes y memoriales que redactó como hombre de confianza de Osuna». Fue precisamente este tipo de actividad, que el poeta ejercía en la corte virreinal de Nápoles, lo que favoreció, junto con otros factores de tipo más puramente literario, la idea de la paternidad quevediana del libelo del que nos ocupamos.

Respecto a ese panfleto, en el estudio al que aludía al principio demostré que no se trataba solo de una de las numerosas imitaciones de los *Ragguagli*, sino que debía, más bien, considerarse como una sátira paródica de aquellos, originada por la voluntad de su autor de vengarse de las acusaciones antiespañolas que contenían: una forma de parodia *largo sensu* convertida en arma al servicio de la sátira, en herramienta literaria en manos del autor satírico para expresar sus ataques sociales, morales o, como en nuestro caso, políticos⁸. En concreto, al imitar a Boccalini, el parnasista anónimo invierte los referentes extratextuales del original italiano de manera que España, que en los *Ragguagli* representaba la desviación respecto a la norma, se convierte aquí en un modelo que imitar, mientras que Venecia, de arquetipo de gobierno justo y liberal, pasa a ser el ejemplo execrable, que se rechaza. Así, pues, en función de una explotación política opuesta, el libelista realiza una transformación total del modelo en el que se inspira, dando lugar no ya a una banal imitación, sino a una mimesis paródica necesaria para expresar la sátira antiveneciana.

⁷ A manera de elenco, recordamos, de entre las muchas obritas contemporáneas de nuestro aviso que retoman el modelo boccaliniano, las proespañolas, *Cetra d'Italia* (1614), *Il vecchio della montagna* (1616) y *Supplimento agli avvisi di Parnaso* (1616-1617), y las prosaboyanas o provenecianas, *Relazione del consiglio generale del Parnaso* (1614), *Esequie della reputazione di Spagna* (1616), *Replica alla risposta contra la quarta Centuria de' Ragguagli di Parnaso* (1616) y *Centuria quinta* (1618). Para un minucioso repaso de las numerosas imitaciones del paradigma boccaliniano circulantes en la Europa del siglo xvii, remito a la sección «Imitazioni», en Hendrix (1995, 345a-358b). Sobre la difusión del género del aviso y los comienzos de la opinión pública en la España del siglo xvii, véase Olivari (2014).

⁸ Sobre la pertenencia del aviso antiveneciano a un tipo de sátira que emplea la parodia para sus fines acusatorios de tipo político, ver Cappelli (2003b). Sobre el hibridismo entre sátira y parodia en literatura, remito a Donà (1985, 147), Hutcheon (1981, 143) y Genette (1979, 68).

Demostrada, pues, la índole paródica del opúsculo, faltaba por aclarar en qué medida el autor de la obra aplicaba a su escritura las técnicas distorsionadoras del discurso satírico. De eso me voy a ocupar ahora.

De la parodia a la caricatura

Un estudio del estilo de *La República de Venecia* tendrá necesariamente que arrancar de una triple perspectiva, que tenga en cuenta: su condición de imitación paródica de cierto tipo de literatura política, su relación con un contexto cultural y una tradición literaria determinada y, finalmente, su intención satírico-política.

De conformidad con su carácter de parodia de un modelo literario anterior, *La República* tiende a reproducir fielmente el esquema narrativo, el estilo y los tonos del prototipo que la inspiró. En cuanto al primero, se reconocen en el texto los mismos rasgos diegéticos de las alegorías políticas de Boccacini: el marco narrativo parnasiano, el narrador-testigo —o sea el propio panfletista—, la ambientación atemporal en la corte délfica y, finalmente, la trama, que consta del anuncio de la llegada del personaje principal al Parnaso, su descripción física y moral, el diálogo entre este y Apolo u otros interlocutores —donde se revelan virtudes, vicios, empresas, fracasos y condiciones físicas del protagonista—, la súplica final a Apolo y la sentencia conclusiva del prudente monarca.

Por lo que atañe, en cambio, a los tonos y el estilo del aviso, al calcar este la prosa periodística, concisa y esencial de los *Ragguagli* bocalinianos⁹, presentará un ritmo narrativo fluido, directo y apremiante, a pesar de la gravedad del asunto tratado. Sin embargo, una semejante elección estilística, que lleva al libelista a perseguir la concisión y la *brevitas*, no depende exclusivamente de la imitación del modelo de Boccacini, sino que también se debe al propio carácter satírico del libelo. Según observa Mercedes Etreros (1983, 101), de hecho, la sátira «para cumplir su función requiere de brevedad de expresión, de una economía de lenguaje [...] de períodos sintácticos bien ágiles y rápidos». A este laconismo expresivo hay que sumarle, además, las técnicas

⁹ La imitación del paradigma bocaliniano se detecta, asimismo, en la adopción de fórmulas estilísticas parecidas a las del original, como, por ejemplo, la locución incipitaria «Algunos días ha que se platicaba en Parnaso...», que remeda las de los *ragguagli* 33 y 55 de la *Pietra di paragone politico*: «Sono già passati sei giorni che una mattina...» y «Due giorni sono fu finalmente spedita...» (Boccacini 2013, 65 y ss.).

estilísticas tendientes a la distorsión ridícula del objeto de la denuncia, tales como las exageraciones de sus rasgos, las acumulaciones, las deformaciones grotescas, la degradación, con el objetivo final de ofrecer una imagen semejante y a la vez tendenciosa de cierta realidad o sujeto (Pelorson 1981, 96)¹⁰. El resultado es la observación del objeto de la denuncia política (la República de Venecia, en nuestro caso) a través de la lente distorsionadora de una técnica esperpéntica *ante litteram*, que recuerda mucho la que emplea Quevedo en sus sátiras memorables. Pero veámoslo en el texto.

La degradación de Venecia

El aviso se abre con la descripción, rica en detalles, de los estados de ánimos y los preparativos del *pueblo parnasiano* y el propio Apolo por la tan esperada llegada de la discreta Princesa/Venecia al monte de las musas:

Algunos días ha que se platicaba en Parnaso de la venida de la Serenísima República de Venecia, y no solo era aguardada de todo género de gente, pero del mesmo [Apolo] deseada por ver una princesa de cuya prudencia, riqueza y fuerza tan largamente se hablaba. Y, si bien las demás Repúblicas y Monarquías residentes en aquella Corte andaban con mucho lucimiento, le acrecentaron así en el aderezo de sus casas como en el número de las familias para poder competir con ella (*La República de Venecia*, 263).

El autor pretende así crear una fuerte expectativa en el lector y dar comienzo al proceso satírico reductivo antiveneeciano que subyace a todo el texto. Es más: para reforzar el efecto sorpresa en negativo que persigue, acude a una serie de elogios hiperbólicos dirigidos a exaltar a la protagonista, así que, en el momento de su llegada a la corte délfica, su aspecto real no encontrará correspondencia con el retrato hasta ahí esbozado. Tampoco hay que descuidar, en esta presentación de tonos tan celebrativos, un evidente y hábil empleo de la ironía en cuanto estrategia retórica favorita de la sátira, necesaria aquí para hacer más eficaz y agresivo el inminente rebajamiento del blanco de la crítica (Hutcheon 1992, 231). Un ejemplo concreto del uso de la ironía lo encontramos, por ejemplo, cuando el narrador, a la hora de explicar la forma

¹⁰ En este sentido, según Etreros (1983, 26), la sátira sería «el arte de reducir el objeto satírico con ataques y ridiculizaciones».

en que Venecia –dada su fama– entraría en el Parnaso, recurre a una descripción encomiástica de tonos enfáticos, reforzada por el empleo de algunos superlativos absolutos:

la *Serenísima* República de Venecia [...] llegaría al famoso puerto de Pindo con una armada de cien galeras y seis galeazas, y a los confines del Imperio de Apolo pondría diez mil caballos albaneses y cuarenta mil infantes italianos, grisones y holandeses con *peritísimos* capitanes, [...] y que la entrada que haría en Parnaso sería *solenísima* [...]. Y los que apretaban más esta grandeza decían vendría a posar al suntuoso «Palacio de la Antigua República de Roma», donde haría espléndido plato teniendo de continuo a su mesa a los Duques de Saboya y Mantua no obstante sus discordias (*La República de Venecia*, 263)¹¹.

Según lo anuncia también la sintaxis del texto, la llegada de Venecia a la corte febea será muy diferente: una oración adversativa quiebra la imagen idealizada que acabamos de citar y rompe abruptamente las expectativas tanto de los parnasianos como del lector para presentarla muy escuetamente, sin ningún adorno descriptivo: un evidente reflejo estilístico de las estrecheces económicas de la República. Esta, de hecho, en vez de llegar, como se suponía, con el séquito que conviene a una reina, se presenta en compañía de solo dos pobres escuderos y va a alojarse en una humilde posada y no en el anunciado fastuoso palacio de la antigua Roma: «Pero estos discursos sembrados por los ignorantes y cogidos del inocentísimo vulgo desvanecieron con brevedad porque el miércoles pasado entró la República de Venecia con solos dos escuderos y fuese alojar a la “Hostería de la Corona”» (*La República de Venecia*, 263).

Empieza así el proceso de degradación satírica de Venecia. A partir de este momento es un *crescendo* de imágenes despectivas destinadas a oponer las características reales de la República a la imagen positiva que el autor, en los primeros compases del texto, ha forjado en la mente del lector. De ahí que, a nivel del discurso, se abandonen las fórmulas hiperbólicas y los superlativos, y con ellos la ironía, para dar paso a la pura sátira, que se concreta en una sarta de adjetivos degradantes dirigidos a connotar sea la indigencia de la protagonista, sea su condición física debilitada, clara metáfora del declino económico-político de la poderosa República marinera:

¹¹ Cursiva mía.

Pidiole Venecia [al duque de Saboya] que la acompañase el día que fuese a la audiencia y él se escusó con que no tenía más que sus armas y caballo. Y la probe Señoría por llev[ar]le consigo vendió un antiguo ropón que traía de brocado, con que le hizo un moderado vestido [...] Súpose esta *tácita* venida y Apolo se maravilló mucho que una tan soberana princesa hubiese entrado tan *desacompañada*. Unos querían que fuese razón de Estado; otros hiproquesía, pero en casa de la República de Génova se decía públicamente ser mera pobreza y falta de dinero [...] a este tiempo entró [Venecia] en la Real Sala con tan *limitado* cortejo, como eran el Duque de Saboya y dos Pantalones (*La República de Venecia*, 263-264)¹².

A tal adjetivación negativa se le añaden otras imágenes denigradoras nuevamente relacionadas con la aparición de Venecia al monte Parnaso y su aspecto exterior: anunciada como una princesa soberbia y poderosa, llega a la corte «tan debilitada y enferma» (*La República de Venecia*, 264) que, en lugar de caminar con la frente bien alta como le corresponde a una persona de su rango, anda a duras penas y tropieza grotescamente acabando por sentarse, no ya en un escaño, sino en un taburete de bufón. Para completar el retrato en negativo de la Serenísima, el autor añade una referencia al tono de su voz, que define «turbada y falta de oratoria» (*La República de Venecia*, 264) al pronunciar su discurso en presencia de Apolo.

En cuanto al propio discurso, este también concurre a rematar la figuración despreciativa de la protagonista: se trata de una larga y patética arenga defensiva en que, además de confesar y justificar sus culpas¹³, ella trata de aprovechar su condición frágil y miserable para conseguir la comprensión de Apolo, de manera que este intervenga en su auxilio.

El monólogo, que el autor explota para denunciar manifiestamente la ambigüedad de Venecia en política y sus intenciones declaradamente antiespañolas, parece rehacerse al modelo retórico de la oratoria epidíctico-judicial, ya que se compone de las clásicas cuatro «partes del discurso persuasivo» (Brilli 1973): el *exordium* o presentación¹⁴; la *narratio* o exposición de los hechos –donde relata sus recientes vicisitudes políticas–; la *argumentatio-probatio* –en que

¹² Cursiva mía.

¹³ Entre ellas, «el haber ayudado [...] al Turco [...] enviándoles artificios de artillería y fortificaciones» y el querer «echar los españoles de Italia moviendo [...] guerra a la casa de Austria [...]» (*La República de Venecia*, 264).

¹⁴ «Señor, yo soy la República de Venecia que, desde la declinación del Romano imperio me he mantenido libre en mis lagunas, y sembrando discordia en mis vecinos...» (*La República de Venecia*, 264).

atribuye a España y a los virajes del duque de Saboya la responsabilidad de su decadencia y del «peligroso estado» en que se encuentra— y, finalmente, el *epilogus-peroratio*, o sea la conclusión; es en esta última parte del discurso donde la República, haciendo hincapié en dos de los episodios más relevantes de su política exterior, la lucha por la posesión del Monferrato y el dominio del mar Adriático, implora el apoyo del *juez supremo* para que actúe a su favor:

me ha sido forzoso [...] acudir a los pies de Vuestra Majestad a representar la ingratitud de los Príncipes a quienes he acudido en sus mayores necesidades [...] para que mande Vuestra Majestad aquietar la casa de Austria y que el ejército de España no vuelva las armas que tiene en el Piamonte, a las riberas de Garda y el Duque de Osuna me torne la posesión del mar Adriático (*La República de Venecia*, 265).

Pues bien, si en el Parnaso esta inédita imagen de la República suscita la admiración de los presentes, su parlamento provoca una profunda indignación general, pero especialmente en el personaje de la «bellísima Reina de Italia»; es ella, de hecho, quien, al ser implicada directamente en las cuestiones políticas evocadas, toma la palabra para replicar a Venecia con un nuevo monólogo más cercano a la invectiva que a la sátira. Entre imprecaciones e insultos contra la Serenísima, preguntas retóricas dirigidas a derribar la defensa veneciana y una serie de martilleantes acusaciones, la reina de Italia refuta una a una todas las alegaciones de Venecia, tachándola de oportunismo y egoísmo político y destruyendo definitivamente la imagen gloriosa esbozada por el panfletista al comienzo del texto. Es durante esta réplica, además, donde más claramente se produce la inversión paródica del modelo bocaliniano: tras rebajar Venecia al nivel de modelo de república reprensible e indigna, el autor introduce un proceso de glorificación de España que la eleva, en cambio, a arquetipo de gobierno íntegro y liberal, capaz de garantizar paz y prosperidad a los estados que, como Italia, se encuentren bajo su protección:

¿Cuándo he estado más sosegada que teniendo por primogénito al Rey de España? ¿Cuándo más próspera, pues el oro de sus Indias me ha enriquecido? ¿Atrévase el Turco a inquietar mis riberas o los Emperadores alemanes y Reyes de Francia a pisar mis campos? Esta paz, esta estimación, estas riquezas solo del amparo de España me ha venido (*La República de Venecia*, 266).

La invectiva, al unirse con el proceso de distorsión degradante en la base de la narración satírica que rige nuestro aviso, alcanza su clímax negativo: la bella princesa, prudente y altiva que se espera al principio del libelo se ha convertido en un patético deshecho. Se cierra así la parábola descendiente en la que se funda el edificio satírico del opúsculo, donde, a la fase laudatoria inicial sigue un proceso de reducción y deformación del blanco de la sátira; proceso que conoce su auge con la deliberación final de Apolo –humillante para Venecia– de encerrarla en el «Hospital que tenía hecho para todos los Príncipes y Repúblicas que se daban por fallidos» (*La República de Venecia*, 267)¹⁵.

Pero hay más. En un escrito perteneciente a la panfletística como es *La República de Venecia* las referencias extratextuales adquieren una importancia fundamental en la narración. El monólogo de Venecia, por ejemplo, se convierte en instrumento ideal para dar a conocer al lector el móvil que empujó al autor a componer el libelo, es decir criticar la oportunista decisión de la Serenísima de aliarse con el duque de Saboya en la guerra por la anexión del Monferrato que este había librado contra España¹⁶. De ahí que las numerosas alusiones a hechos histórico-políticos evocadas por el autor anónimo por la boca de la misma República de Venecia y encaminadas a resaltar su carácter engañoso y aprovechado, participen a su vez del proceso distorsionador al que se somete el propio objeto de la denuncia.

Otro ejemplo elocuente de extratextualidad, conectado esta vez al carácter ambiguo e infiel de la República adriática, se reconoce en una serie de ingeniosas metáforas sexuales típicas del ámbito léxico y retórico de la sátira española del siglo XVII y nuevamente dirigidas a alterar la imagen de Venecia ante los ojos de los príncipes cristianos que pueblan la corte del Parnaso. Si

¹⁵ El motivo alegórico del «Hospital de gobiernos fallidos» representa, junto con la metáfora política del cuerpo humano y sus posibles, simbólicas, enfermedades, una modalidad de la sátira de estados (Valdés 1998, 129 y ss.).

¹⁶ Sobre la guerra del Monferrato, ver, entre otros, Parrot (1997), Álvarez García (2021) y García y Maffi (2020). Una decena de años después de publicarse el aviso, el propio Quevedo, en *Lince de Italia*, demostraba su hondo conocimiento de la situación de la península italiana en general y de la cuestión relativa a la anexión del Monferrato, en particular; así se dirigía al rey Felipe IV para alertarlo acerca del peligro de aliarse con el duque de Saboya: «La dolencia, Señor, es guerra, y el peligro manifiesto de esta dolencia es ser guerra en Italia, donde si Vuestra Majestad es vencido la pierde, y donde si vence a uno pierde a los demás [...] Ganar Vuestra Majestad más en Italia juzgan los potentados que les está mal; por eso la guerra que en Italia Vuestra Majestad hiciere, ya sea ofensiva, ya sea defensiva, les ha de ser sospechosa aun al propio que Vuestra Majestad defendiere [...] Culpa es de la grandeza incomparable de Vuestra Majestad, que los desiguales la teman como todopoderosa, sin fiar nada de su justicia» (Quevedo 2002, 69).

estos, en el pasado, la habían admirado, deseado e imitado por su riqueza, fuerza y prudencia, ahora la desprecian por hipócrita y traidora: la reina de Italia la tacha en efecto de estar «amancebada con el Turco», amiga «de Calvinistas y Luteranos», «impúdica» y «deshonestísima mujer» (*La República de Venecia*, 265-266) y finalmente asimilable a la ciudad de Nínive, proverbialmente poblada de pecadores, tanto es así que Dios mandó allí a Jonás para convertirlos y redimirlos. Se trata de epítetos muy del gusto retórico típico de la literatura española del Siglo de Oro y del propio Quevedo, que, como sabemos, acude con frecuencia a apelativos análogos. En este sentido, no podemos no recordar una obrita suya muy afín al aviso atribuido, o sea, *La sátira contra los venecianos*. Allí emplea una imagen relacionada con el mismo campo semántico erótico para designar, a su vez, la política ambigua y oportunista de la propia República marinera:

Gente son nacida al logro, y destinada al robo [...] su tesoro es dar a entender que pueden; su religión lo que más les vale; sus ejércitos son alquilados, sus armadas aparentes; y en fin, es una *República ramera* que toda la vida está ganando con su cuerpo para valientes que la defiendan. Una vez da su dinero a Francia, otras a Saboya, otras al Conde Mauricio, porque ella más fía en sus trampas que en sus manos (Roncero López 1984, 367)¹⁷.

Conclusión

Podemos concluir diciendo que, en el caso del aviso de Parnaso atribuido a Quevedo, la intención satírica combinada con la imitación paródica da lugar a un texto que incorpora una forma literaria anterior y bien identificable (el *ragguaglio*) y, al mismo tiempo, se desliga de ella en función de una ideología política antitética (proespañola). Dicho de otra forma, el panfleto español puede entenderse como el contrapunto paródico de los avisos de Boccalini, pero, a pesar de tener su origen en un juego de intertextualidad, se independiza respecto al modelo sobre el que se configura para mantener firmemente su opuesta identidad extratextual. La fiel imitación del marco fantástico de la alegoría de Boccalini implica, pues, la aceptación y el respeto de un canon estético (la alegoría política en forma de *ragguaglio* de Parnaso), del que a la

¹⁷ Cursiva mía.

vez se distancia mediante un acto de emancipación destinado a subvertir su contenido en pos de sus propósitos acusatorios antivenecianos.

Al reproducir en clave paródica el contexto fantástico de las alegorías italianas, el aviso atribuido a don Francisco parece aplicar una especie de ley del *contrappasso*, subvertiendo el espíritu proveneciano y antiespañol de la *Pietra del paragone politico*. La inversión del orden postulado por el microcosmo bocaliniano nos lleva, además, a considerar el posible recurso, por parte del autor del libelo, al *topos* del *mundo al revés*, que no debe entenderse como una inversión del orden de la realidad cotidiana, sino del mundillo restringido de los propios *avvisi*.

Con este acercamiento a la *elocutio* del panfleto español añadimos otra pieza fundamental para completar el rompecabezas que dicho texto representa, alegando quizás una prueba más –de orden estilístico-literario– a favor de la paternidad quevediana del texto. Además, podemos definitivamente confirmar su contextualización en la órbita de una pseudoliteratura satírica que, a raíz de los acontecimientos políticos italianos de principio del XVII, terminará en una estéril escaramuza verbal entre proespañoles y partidarios de la facción veneciano-saboyana, proyección literaria de una análoga oposición histórico-política.

Referencias bibliográficas

- Álvarez García, Francisco Javier. 2021. *Guerra en el Parnaso. Gestión política y retórica mediática de la crisis del Monferrato (1612-1618)*. Madrid: Doce Calles.
- Aviso de Parnaso, en el cual se refiere la pobreza, y miseria, a que han llegado la República de Venecia y el Duque de Saboya. Escrito por un curioso Novelista Español. Con unas anotaciones muy importantes sobre las cosas que en él se contienen, por Valerio Fulvio Saboyano. Dirigidas al Sereniss. e Invitiss. Carlos Emanuel Duque de Saboya, &c.* 1618. Antopoli: Imprenta Real (Biblioteca Universitaria de Génova, sign. 2 N II 16, en cuarto, fols. 1-61).
- Benigno, Francesco. 1992. *L'ombra del re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento*. Venezia: Marsilio.
- Blanco, Mercedes. 1998. «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini». *La Perinola* 2: 155-193.
- Boccalini, Traiano. 2013. *Ragguagli di Parnaso. Testi scelti e studi*. Editado por Laura Melosi. Macerata: EUM.
- Brilli, Attilio. 1973. *La retorica della satira*. Bologna: Il Mulino.

- Cappelli, Federica. 2003a. «*La República de Venecia... (1617): “vendetta” e satira parodica dei Ragguagli di Parnaso boccaliniani*». *Cuadernos de filología italiana* 10: 51-61.
- Cappelli, Federica. 2003b. «*La República de Venecia... (1617) attribuita a Francisco de Quevedo: saggio di edizione*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 6: 259-274.
- Cappelli, Federica. 2011. «*La Repubblica de Venecia... (1617) y el Castigo esemplare de' Calunniatori (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?*». *La Perinola* 15: 37-55.
- Cappelli, Federica. 2017. «Hacia una definición del papel de Quevedo en Italia». *La Perinola* 21: 17-40.
- Crosby, James O. 1955. «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice». *Hispanic Review* 23: 259-273.
- Donà, Carlo. 1985. «Il testo e il suo doppio. Note sulla parodia». *L'immagine riflessa* 8: 147-184.
- Etreros, Mercedes. 1983. *La sátira política en el siglo xvii*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Ettinghausen, Henry. 1995. «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo». En *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. por Santiago Fernández Mosquera, 225-259. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Gagliardi, Donatella. 2011. «Bosquejos del duque de Osuna en la literatura parnasiana del xvii (de Boccalini a Castellani)». En *Cultura de la guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, ed. por Encarnación Sánchez García y Maria Caterina Ruta, 561-576. Napoli: Tullio Pironti Editore.
- García, Bernardo J. y Davide Maffi. 2020. *El Piamonte en guerra (1612-1659)*. Madrid: Fundación Carlos Amberes-Doce Calles.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Hendrix, Harald. 1995. *Traiano Boccalini tra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografía critica*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Hutcheon, Linda. 1981. «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». *Poétique* 46: 140-155.
- Hutcheon, Linda. 1992. «L'estensione pragmatica della parodia». *L'immagine riflessa* 1: 227-244.
- Jauralde Pou, Pablo. 1998. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Madrid: Castalia.
- Levi, Eugenia. 1899. «Per la congiura contro Venezia nel 1618: una *relatione* di Fra' Paolo Sarpi». *Nuovo archivio veneto* 17: 5-65.
- Linde, Luis M. 2005. *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en*

- Europa a comienzos del siglo XVII*. Madrid: Encuentro.
- López Ruiz, Antonio. 1985. «La aventura veneciana de Quevedo». *Revista de Literatura* 47, n.º 94: 167-178.
- López Ruiz, Antonio. 2008. *Tras las huellas de Quevedo (1971-2006)*. Almería: Universidad de Almería.
- MacKenney, Richard. 2000. «A Plot Discover'd? Myth, Legend, and the “Spanish” Conspiracy against Venice in 1618». En *Venice reconsidered: the History and Civilization of an Italian City-state, 1297-1797*, ed. por John Martin y Dennis Romano, 185-216. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Mansau, Andrée. 1982. «1618: ¿conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Quevedo y Monod». En *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 25-30 de agosto 1980)*, ed. por Giuseppe Bellini, II, 725-732. Roma: Bulzoni.
- Martinengo, Alessandro. 2007. «Quevedo en Italia, ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?». En *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. por Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, 107-124. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Olivari, Michele. 2014. *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Parrot, David. 1997. «The Mantuan Succession, 1627-31: A Sovereignty Dispute in Early Modern Europe». *The English Historical Review* 112: 20-65.
- Pelorsón, Jean. 1981. «La politisation de la satire sous Philippe III et Philippe IV». En *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. Actes du Colloque de la R.C.P. 080439 du C.N.R.S.*, 95-107. Toulouse: Université Le Mirail.
- Pérez Bustamante, Ciriaco. 1953. «El dominio del Adriático y la política española en los comienzos del siglo XVII». *Revista de la Universidad de Madrid* 5, n.º 2: 57-80.
- Preto, Paolo. 1996. «La “congiura di Bedmar” a Venezia nel 1618: colpo di Stato o provocazione?». En *Complôts et conjurations dans l'Europe moderne. Actes du Colloque Internationale de Rome (30 de septiembre-2 de octubre 1993)*, dir. por Yves Marie Bercé y Elena Fasano Guarini, 289-315. Roma: École Française de Rome.
- Preto, Paolo. 1999. *I servizi segreti di Venezia. Spionaggio e controspionaggio ai tempi della Serenissima*. Roma: Il Saggiatore.
- Quevedo, Francisco de. 2002. *Lince de Italia u zahorí español*. Editado por Ignacio Pérez Ibáñez. Pamplona: EUNSA.

- Ranke, Leopold von. 1838. *Storia critica della congiura contro Venezia del 1618. Tratta da documenti originali finora sconosciuti. Tradotta dal tedesco*. Capolago: Tipografia Elvetica.
- Roncero López, Victoriano. 1984. «*Sátira contra los venecianos* de Francisco de Quevedo». *El Crotalón* 1: 359-372.
- Seco Serrano, Carlos. 1955. «El marqués de Bedmar y la “conjuración” de Venecia de 1618». *Revista de la Universidad de Madrid* 4, n.º 15: 299-342.
- Spini, Giorgio. 1949. «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618». *Archivio storico italiano* 107: 17-53.
- Spini, Giorgio. 1950. «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618». *Archivio storico italiano* 108: 159-174.
- Valdés, Ramón. 1998. «Quevedo, metáforas tópicas, motivos y modelo de la *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 1: 129-142.

La presente monografía pone el foco en la lírica de uno de los más destacados poetas del siglo XVII: Francisco de Quevedo. No han faltado en las últimas décadas relevantes aportaciones en esta parcela del conocimiento, propicia siempre a nuevas perspectivas debido a la riqueza del objeto de estudio: jocoso o grave, en estrofas de la tradición castellana o de raigambre petrarquista, heterogéneo y diverso como lo fue la época en que sus poemas se crearon. Las once aportaciones que aquí se incluyen exploran facetas filológicas de distinto cariz (bibliográfico, textual, retórico...), pero todas ellas contribuyen a situar al escritor en un campo literario que es español, cercano, pero también internacional, europeo, clásico y arraigado en su período histórico como pocos personajes de su tiempo. En el horizonte se sitúa especialmente Italia, en los distintos escenarios que explican múltiples aspectos de la vida y la literatura quevedescas.

