Varia

Prontuario para frustrar embelecos: usos lingüísticos carnavalescos en las *Cartas del caballero de la Tenaza* de Francisco de Quevedo

David Felipe Arranz Lago
Círculo de Bellas Artes

Se cuenta la anécdota del abate Bernardo, quien tras leer las *Cartas del Caballero de la Tenaza* envió un billete al autor como prueba de ingenio, ya que Quevedo, al recibirlo, no podría librarse de pagar cristianamente los dos reales de franqueo que, en la época, se debían al portador cuando este entregaba una carta. El abate Bernardo refutaba así con un simple envío las argumentaciones dadas por Quevedo en las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* que contienen una larga ristra de consejos para cofrades de la Orden de la Tenaza para guardar la bolsa; es decir, para no dar nada a nadie. El texto trascendía una vez más su propia condición de escritura y lograba el efecto de la risa de manera insospechada incluso en el propio autor, merced al ingenio de un abate igualmente ocurrente.

En toda obra literaria, las reglas habituales del lenguaje quedan, como mínimo, en suspenso, según Escandell Vidal[1], y debemos acercarnos a ellas con cautela. Incluso para algunos lingüistas como Ohmann[2], quedan desprovistas de su carácter proposicional, «despojadas de alguna manera de su poder asertivo», lo cual podría parecer incluso una exageración. Sin ir tan lejos —suponemos que Ohmann se refiere a que la Literatura posee un carácter diferido o retardado en cuanto a que es un acto comunicativo de origen escrito—, diremos que el estilo mordicante en el decir que los propios contemporáneos atribuían a Francisco de Quevedo y Villegas posee un valor excepcional para acercarnos a los usos no serios y no literales del lenguaje: los usos carnavalescos. En Quevedo, el idiolecto o uso especial del idioma termina integrándose en el contexto, ambos se nutren de forma recíproca en un movimiento

[1] Escandell Vidal, 1996.
[2] Ohmann, 1999, p. 17.

inexorable que va del propio idiolecto al discurso general del Barroco y de este a aquel. Neologismos netamente quevedescos como «maridear» y paradojas como el «menor marido tuyo» se integraron en obras de Lope y de Calderón, y Baltasar Gracián tomó como ejemplo a Quevedo para explicar algunos de los recursos habituales del lenguaje de la época en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642).

El interés pragmático de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es excepcional: estamos ante un texto que es, siguiendo a Austin, locutivo, ilocutivo —en él nuestro autor aconseja, apremia al lector para que «guarde la mosca y gaste la prosa»— y perlocutivo —las consecuencias de la lectura de las cartas trascienden el propio texto y produce otros efectos, como la ingeniosa ocurrencia del abate Bernardo—. La diferencia entre el primero y el segundo está, según Moeschler y Reboul, en que «en el caso del acto perlocucionario, como en el del acto ilocucionario, se trata del empleo del lenguaje, pero la diferencia entre estos dos actos se debe a la presencia en el segundo de un aspecto convencional que está ausente en el primero»[3]. O dicho con otras palabras: a veces una simple lectura puede llegar a ser un acto perlocutivo poco convencional.

Este estilo mordicante propio de Quevedo y de otros autores de los Siglos de Oro, consistente en frustrar las expectativas conversacionales lógicas de un lector, buscaba además provocar un determinado efecto perlocutivo o perlocucionario: despertar un interés que iba más allá de la lectura festiva y que consistía en la invitación a poner en práctica por los lectores más audaces estos consejos para tacaños. Por otro lado vemos por la anécdota que le sucedió a Quevedo con uno de los lectores de sus *Cartas del Caballero de la Tenaza,* el abate Bernardo, para completar uno de los actos perlocucionarios humorísticos que se produjo entre la multitud de los que debieron de nacer con su lectura en la época. Todo el discurso esgrimido en las cartas será rebatido, nada más y nada menos, que con el acto de entrega en su casa de un billete cuyo breve contenido refería algo así como un «touché». Situación, como vemos, nada convencional y que va más allá de lo locutivo y lo ilocutivo, del grado cero de escritura y de la propia intención del texto.

Las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* como ya hemos dicho, constituyen por sí mismas un acto de habla locucionario de tipo instativo o directivo que aconseja a un interlocutor / lector de la obra que se guarde de los pidones, de los pedigüeños: la característica fundamental de los actos instativos o directivos es que el hablante pida al interpelado que realice una actividad. La dualidad de destinatarios de la carta, los del nivel real (los lectores o «de la guarda», como el abate Bernardo, a los que Quevedo dedica la obra) y los del nivel ficticio (como Lisa la tenazadora, personaje de ficción, a la que el caballero remite sus epístolas) hace pensar que las competencias lingüísticas de los lectores reales y el destinatario de ficción son coincidentes y que el lector modelo del Barroco que presupone Quevedo posee el nivel descodificador que te-

[3] Moeschler y Reboul, 1999, p. 65.

nía una pidona como Lisa, aventajada competencia lingüística en cualquier caso. El interlocutor del primer nivel indicado, que es plural y representa a una comunidad lectora («los de la guarda»), habrá de seguir los consejos del prólogo y leer con atención el diálogo que a continuación se refiere y que se establece en el segundo nivel de abstracción, el ficticio, entre el caballero y Lisa, divertido texto que se erige en sí mismo como ejemplo por «*auctoritas*» de lo que debe hacerse:

> A los de la guarda: Habiendo considerado con discreta misericordia la sonsaca que corre, me ha parecido advertir a los descuidados de bolsa para que, leyendo mis escritos, estriñan las faltriqueras, y que procuren antes merecer el *nombre* de guardianes que el de datarios, y el dar sea en las mujeres y no a las mujeres, para que así merezcan el *nombre* de cofrades de la Tenaza de Niquedemus, que hasta ahora se decía Nicodemus, por el poco conocimiento desta materia. Y sea su nombre de todo enamorado Avari-Matías, *llámese* como se *llamare*, aunque no se *llame* Matías[4].

La ironía resulta el parámetro esencial de este encontronazo paródico entre amante y amada en el que el discurso es muy particular, ya que deja de ser secuencia coherente de enunciados y se torna oscuro desde el nivel locutivo. Pero a pesar de esta oscuridad, sí hay coherencia entre significado «*ad litteram*» y el significado que determina el contexto. Reyes se pregunta por los misteriosos mecanismos —seguramente de tipo lingüístico-cognitivos— que hacen que un receptor descodifique o desironice una ironía y, en cambio, otro sea incapaz de ello, pero que en cualquier caso, el resultado comunicativo guarde coherencia, por muy alambicado que sea:

> el problema de la discrepancia entre el significado lógico o gramatical y el significado contextual [pone] de relieve los procesos por los cuales nos entendemos. La ironía [...] consiste en decir una cosa y querer decir otra: ¿por qué confiamos en que nuestro interlocutor va a entender lo que no le decimos, por qué nuestro interlocutor efectivamente lo entiende (cuando lo entiende), y por qué elegimos esa manera complicada de comunicarnos?[5].

Comúnmente se cree que la ironía consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, cuando en realidad es decir algo diferente de lo que se piensa y solo en algunos casos coincide con lo contrario. Y la ironía precisamente define la esencia polisémica del discurso quevediano. Cuando Reyes se pregunta por qué nuestro interlocutor entiende lo que «no le decimos», podríamos encontrar la respuesta en el hecho de que se lo hacemos saber, pero de una manera diferente a la habitual. Se trata de la realidad anfibológica de la carcajada, esencialmente ambigüa, del lenguaje carnavalesco potenciado por actores sociales e intermediarios discursivos como el autor del *Buscón* o el Conde de Villamediana —como veremos más adelante—. El discurso carnavalesco español posee unas

[4] Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, pp. 270-71.
[5] Reyes, 1998, p. 37.

características concretas que lo hacen diferir del italiano, por ejemplo, como señala Bouvier en su magnífica monografía:

> El carnaval reviste brillo muy particular, pero de ninguna manera tiene la alegría de los carnavales italianos [...] [Quevedo] ríe con risa amarga, que más parece un espasmo, porque sacude enteramente al hombre, y porque no es digestiva, franca y reconfortante como la de Rabelais. El nombre de esta risa, «carcajadas», bien significativo, fue escogido por el propio Quevedo para designar una de sus academias [...] [En las *Cartas del Caballero de la Tenaza*] alternan groseras chanzas con una zumba incisiva y fría, y con observaciones nada piadosas que desnudan a la gente. Obtuvo un éxito ruidoso[6].

El contexto carnavalesco en el que aparece el discurso transgresor de Quevedo es el del ingenio y el apuro económico y fija por otro lado, además del uso de la ironía, las coordenadas de la prevaricación, de la mentira, que se corresponden con el estilo incisivo y frío al que se refiere Bouvier. Como afirma Van Dijk, las condiciones concretas de los hablantes y lectores, el idiolecto quevediano, son las que condicionan el discurso final:

> no debiéramos olvidar en ningún momento que no es el grupo o la organización, o ninguna otra estructura social lo que directamente condiciona, influye o restringe las prácticas ideológicas, sino las formas en que los miembros sociales subjetivamente las representan, comprenden o interpretan. Esto no sólo explica los detalles de la producción del discurso y la acción[7], sino que, al mismo tiempo, permite la necesaria variación individual, desviación, oposición, disidencia y modificación de las ideologías y otras estructuras sociales[8].

Y es la ironía lingüística la encargada aquí de proporcionar la variación individual y la disidencia, la desviación necesaria de la que habla Van Dijk para articular el aparato de la (contra)ideología quevediana, ¿una (contra)ideología estética? Es, a fin de cuentas, la máscara de la disidencia, «un asunto de falsificación de significantes y de sustitución de significados» como diría Van Dijk[9].

Todo sujeto carnavalesco necesita parapetarse tras una máscara, guardar la distancia irónica a través de un personaje, de una identidad visual. La búsqueda de esta identidad es una constante en el actor social discursivo. Sabemos que las *Cartas del Caballero de la Tenaza* corrieron rápidamente manuscritas, de mano en mano, no con el nombre verdadero del autor, sino con el sobrenombre carnavalesco de Caballero de la Tenaza, parodiando así Quevedo las numerosas órdenes de la época, como la de Alcántara, Calatrava o Santiago a la que él mismo pertenecía, en un admi-

[6] Bouvier, 1951, p. 27.

[7] Y quien dice acción, dice con Austin y Searle actos de habla. Para Austin, 1998, p. 166, un «acto perlocucionario consiste en lograr ciertos efectos por (el hecho de) decir algo»; y más adelante «Los actos ilocucionarios son convencionales; los actos perlocucionarios no lo son. Ambos tipos de actos pueden ser realizados o logrados, de manera no verbal».

[8] Van Dijk, 1998, p. 177.

[9] Van Dijk, 1998, p. 258.

rable guiño autoparódico. Hay una afirmación de la identidad personal traducida en la poderosa figura del actor social en el sentido pragmático apuntado. Quevedo se mantiene en ese difícil papel, en medio del debate político, y resume un estado crítico degradando los ideales caballerescos en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* cuya decadencia, por otra parte, Cervantes ya había mostrado en el *Quijote*. Como indica García Valdés[10], «la obrita de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* es mencionada a veces como *El Caballero de la Tenaza* —sobrenombre que se da a sí mismo el propio Quevedo». Sobrenombre, sobre el nombre, de nuevo la fingida identidad carnavalesca. A decir de Eco, el nombre propio alcanza en el discurso por su fuerza mostrativa una categoría equivalente al signo visual: «Y ante ese poder del nombre, haría falta decir que, de todos los *"flatus vocis"* de los que no podemos fiarnos, los nombres propios, por su naturaleza de índices, adquieren un régimen particular que los hace afines a los síntomas, a los signos visuales»[11]. Me refiero a la fuerza en el sentido pragmático que señala Reyes: «fuerza de la enunciación —lo que las palabras hacen»[12]. La fuerza creadora de Quevedo como actor social discursivo es innegable, toda vez que sus caricaturescos personajes saltaron al imaginario colectivo. Su fuerza o poder de producir efectos en el interlocutor también lo es, puesto que si para Bouvier era la de Quevedo una «risa amarga» y «zumba incisiva y fría», para mí Quevedo es el efecto perlocucionario de la risa, el potenciador de la inteligencia discursiva, capaz de poner en marcha réplicas en los lectores. Es, en definitiva, el efecto de un idiolecto acrisolado de quien ejerció un dominio absoluto de la lengua hasta el extremo de hacer una realización propia.

En una de las dos únicas cartas de Lisa, que aparecen en la recopilación final de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —la carta XXVI—, la tenazadora no se resiste a motejar al caballero con un calificativo que es, precisamente, el que mejor la define a ella: «pidona». Con la fuerza perlocutiva del mote, equivalente —apuntaba Eco— a la del nombre propio, y tras integrarlo en una formulación de pregunta retórica, Lisa pone en tela de juicio la masculinidad del caballero al utilizar la variante femenina del nombre y referirse a él en estos términos: «¿Qué pensaba la Pidona? ¿Que le había de dar lo que pedía?»[13]. El caballero es pidona. El duelo dialógico se equilibra así entre los personajes, puesto que sus recursos lingüísticos resultan igualmente ingeniosos y los hacen más verosímiles. Quevedo finge un diálogo epistolar iniciado con el sobrenombre del Caballero de la Tenaza, quien posee una fuerza perlocutiva de la risa mucho mayor que la del nombre propio de Quevedo, la fuerza de una máscara de la que «*a priori*» no podemos fiarnos, que

[10] Ver Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 65.

[11] Eco, 2000, pp. 84-85: «Se comprende mejor la naturaleza de lo cómico [...] sólo hoy en día, a la luz de tantos estudios de pragmática de la comunicación como estrategia fundada sobre lo implícito y que requiere la cooperación recíproca entre los hablantes».

[12] Reyes, 1998, p. 32.

[13] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 297.

diría Eco. El carácter irreductible del escritor hace que el poeta y el intrigante caballero se confundan[14]. No en vano, su fuerza prevalece sobre sus personajes, ya que no existe un equivalente en él al Alonso Quijano cervantino: Quevedo es a todas sus máscaras lo que Cervantes es al ingenioso hidalgo; además de por la apabullante presencia del nombre, la fuerza de los actos de habla está presente por una excesiva utilización pronominal en torno a la primera persona de la que hace continua gala. Es lo que Humboldt llamó el sentimiento inmediato de la personalidad —como nos recuerda Muñoz—, que reside en el sujeto y se extiende a las raíces pronominales, que se preñan de significación; es el sujeto que «garantiza la unidad de un conjunto heterogéneo de elementos» [15].

Puesto que el contexto de la época es el de la prevaricación, Quevedo recurre también a la mentira para construir y reafirmar la personalidad mediadora en el discurso social de este Caballero de la Tenaza: en el capítulo de la «Tríaca de embestimientos masculinos» recomienda en un monólogo interior que en la Orden de la Tenaza la mentira es la estrategia discursiva que se debe esgrimir en todo momento, contraviniendo lo que en pragmática sería la máxima de cualidad de Grice (que su contribución al discurso sea verdadera):

> ¡Oh, tú, caballero de la Tenaza!, en viendo que te buscan o te vienen a ver, sea quien fuere, antes de los cumplimientos, a Dios y a la ventura dirás: "¡Oh, señor mío, el mundo está para dar un estallido; no se halla un cuarto". Y luego grandes ofrecimientos, que eso es desjarretar la bribia[16].

Si en Quevedo la vis crítica y humorística del lector se ve incrementada en el proceso de lectura, a nadie se le oculta que durante la lectura de *El Quijote* el lector siente un afán a duras penas contenido por conocer todo lo referente a las aventuras de caballerías y ordenarse caballero andante. Más o menos, claro está, dependiendo de la capacidad individual de suspender su incredulidad. En cualquier caso, los dos construyeron personajes que ejercían gran fuerza perlocucionaria sobre el lector, pero de manera diferente.

La mentira es un recurso pragmático de fines perlocucionarios evidentes: el efecto va más allá de la enunciación, puesto que es de obligado cumplimiento en situaciones extremas de búsqueda y captura del individuo[17]. Como afirman Moeschler y Reboul en su exhaustivo trabajo

[14] Se ha repetido mucho últimamente, en algún que otro congreso en honor de Quevedo, que el madrileño cayó en los mismos vicios (lingüísticos o no) que criticaba —postura defendida casi siempre por filólogos gongoristas—. Más bien pudiera ser que don Francisco estuviera criticándose a sí mismo, privilegio que solo se reservaba para él.

[15] Muñoz, 1997, p. 42.

[16] Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. García Valdés, p. 273; «bribia» puede ser deturpación de Biblia en lenguaje de germanía. La particular «biblia» de los caballeros de la Tenaza: la del mentir y el no dar.

[17] Ver Austin, 1998, pp. 191-92: «La verdad o falsedad de los enunciados resulta afectada por lo que ellos excluyan o incluyan, por el hecho de que sean equívocos, y por cosas semejantes. […] Es esencial darse cuenta de que 'verdadero' y 'falso' como 'libre' y 'no libre', no designan en modo alguno algo simple».

sobre la pragmática[18], el lenguaje ha dejado de ser objeto de un análisis *vericondicional*. Es decir, no todas las oraciones declarativas que se emiten en el discurso poseen un valor de verdad y en los juguetes cómicos de Quevedo casi ninguna lo posee. De hecho, la mentira implica un grado de abstracción y de complejidad lo suficientemente grande como para hablar de ella en términos de «un indicador evidente de la potencia de los sistemas lingüísticos», como hace Tusón[19].

Para que nos aclaremos, volviendo a los consejos de las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* desjarretar la bribia es contestar al engaño con el engaño. García Valdés indica que «bribia» en lengua de germanía es «el arte y modo de engañar con buenas palabras, halagando y alegrando a uno»[20]. El discurso es aquí esencialmente prevaricador, una secuencia coherente de enunciados mendaces, y también la ironía se erige en una de las realizaciones discursivas de la prevaricación. En lo tocante al discurso antirreligioso, hago notar el hecho de que el vocativo «señor mío» está escrito en minúsculas. No olvidemos que el consejo de no dar es premisa contraria a la de la España postconciliar de dar al necesitado: «Estando pensando qué respondería a las cosas que vuesa merced me pide, se me vinieron a la memoria aquellas inefables palabras que a los pobres se dicen con lástima y a las mujeres con razón: "No hay qué dar"»[21]. «No hay qué dar»: enunciado de modalidad negativa encabezado por un rotundo adverbio de negación, «no», al que califica él mismo de «inefable», de indecible, que con palabras no se puede explicar, adjetivo calificativo usado frecuentemente en el discurso religioso, con el que Quevedo completa la burla hacia el discurso eclesiástico.

En la carta VI, el Caballero de la Tenaza invita a Lisa, su tenazadora, a mantener relaciones valiéndose de un juego dilógico con «hacer caridad» y un acto ilocutivo, suplicar: «Suplico a vuesa merced se duela de mi necesidad y trabajo. Y si me hubiere de hacer caridad, sea a escuras y de noche»[22]. Con esta última frase, el caballero ha violado al mismo tiempo dos de las tres máximas de cooperación. Primero, la máxima de relación que dice «sea pertinente ("be relevant")»[23]; si un acto de habla se encamina a que sus efectos locutivo e ilocutivo sean cumplidos, en el nivel ficticio de los personajes de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* estamos lejos de lograr dichos efectos (el caballero sabe que toda insinuación hacia la dama, si no va precedida de una propuesta económica, es inútil). Aunque sí cabe hablar de validez de actos perlocutivos en la comunicación entre emisor (Quevedo) y receptor (lector), dado que se trata de mover a risa al lector y que si no hubiera transgredido la máxi-

[18] Moeschler y Reboul, 1999, p. 125.
[19] Tusón, 2000, p. 57.
[20] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 273, n. 21.
[21] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 289.
[22] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 278.
[23] Grice, 1989.

ma de relación al explorar la polisemia de «hacer caridad», tampoco hubiera provocado el efecto cómico en el lector. Segundo, en cuanto a la máxima de cantidad («que su contribución sea todo lo informativa que requiera el propósito de la conversación»[24]) resulta evidente que si el propósito es ayuntarse con la pidona, la frase es muy a propósito y cumple con la obligación informativa, que es bastante explícita, de invitar a Lisa a yacer con él; si no fuera así y el caballero solo quisiera mantener rifirrafe con la pidona, la frase holgaría y transgrediría la máxima de cantidad, única máxima que cumple. Y, por último, la ambigüedad traiciona la máxima de modo («sea claro»[25]).

Con el Quevedo festivo estamos ante un actor social[26] que hace las veces de intermediario burlón y contestatario, un individuo que por su creación verbal representa una potencial amenaza para el discurso oficial contrarreformista, un caballero que pertenece a una orden de mentirosos. En las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* la condición de sinceridad queda en suspenso, el hablante no desea siempre sinceramente que su interlocutor haga lo que, en principio, parece que le ofrece. Y así se lo hace saber ella, Lisa: «Poco dinero no me basta; mucho amor ni le creo, ni le busco, ni se usa, ni lo he menester»[27]. El de la Tenaza no trata de ser veraz, sino de conseguir por medio de las palabras un fin concreto y cáustico: «Vuesa merced vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance. Y lo mío fuera suyo, si no tuviera una lujuria que se precia de miserable»[28]. «Pecador de lance» sería el equivalente a nuestro actual comprador de ocasión; es decir, aquel que adquiere productos que vende después a bajo precio en circunstancias concretas y esporádicas. Quevedo sustituye el término comprador por el de pecador para crear un sintagma nuevo, «pecador de lance».

Si el caballero tiene «la castidad por logro», difícilmente puede ser «pecador de lance» («*contradictio in terminis*»); ahora bien, ¿cuál de los dos términos es el falso? Presumiblemente el de la castidad. En el prologuillo instativo que precede a las cartas, Quevedo anticipa la estrategia discursiva que la propia pedidora termina utilizando con el caballero: «atragantar embelecos». Es decir, frustrar embustes ajenos utilizando los propios. Como ejemplo, el de la Tenaza recomienda una respuesta prevaricadora ante un sencillo acto ilocutivo peticionario del tipo «Deme vuesa merced X dineros», en el que la pedigüeña pueda llegar a especificar incluso la cantidad que pide. Para este caballero solo cabe un acto de habla insincero: «Estaba agora pensando en pedir a vuesa merced me socorriese con esa cantidad para cumplir una necesidad de hon-

[24] Grice, 1989.

[25] Grice, 1989.

[26] Van Dijk, 1998, cree que los actores sociales constituyen el nexo entre la sociedad, los procesos de cognición y el discurso. Quevedo sería uno de estos intermediarios.

[27] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 296.

[28] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, p. 290.

ra»[29]. Se trata de responder a un acto ilocutivo con otro de fuerza igual o superior, recurriendo a la prevaricación, puesto que no existe «tal necesidad de honra» a la que se refiere el caballero mentiroso.

Quevedo pone en duda el presupuesto descriptivo del lenguaje y crea un código discursivo en el que la ilusión de descripción sustituye a la verdad; el hablante se preocupa de construir un mensaje ocurrente —que sea verdadero o falso es lo de menos—, en una suerte de relativismo que denuncie la vaciedad del lenguaje del Barroco con su propio ejemplo. Quevedo se queja, como señala Battaner[30], de que en castellano «falte razón» y no abunden las «obras de veras», sino «la costumbre, no la verdad». Las tortillas que masticaban los pícaros en las ventas, repletas de cáscaras y huesecillos de huevos fertilizados —por tanto más baratos—, las palizas y las muertes de pícaros, los ajusticiados y los ahorcados hechos cuartos y expuestos en la plaza, son sinécdoque de una corrupción que posteriormente los románticos, al referirse a la ironía y a la mentira, entendieron como una respuesta cargada de negatividad. Ante la imposibilidad de encontrar un agarradero firme, el hombre del Barroco se distancia con la espada irónica del humor que, a veces, no se queda en el anecdótico caso del billete en respuesta a una carta escrita, sino que llega a sus máximas consecuencias, como sucede con el peligroso universo de la sátira política. Sin ir más lejos, al Conde de Villamediana seguramente, además de las especulaciones que se han manejado, le costó la muerte el poema que comienza con los versos «¡Dilín, dilón / que pasa la procesión!»[31]. Villamediana fue el creador de la sátira política en España y murió asesinado de un tajo que le atravesó el costado entero el 21 de agosto de 1622, en la calle Mayor de Madrid, frente a la casa del Conde de Oñate. La fuerza ilocutiva y proposicional (o de contenido) del poema sobrepasó con creces los límites vitales del emisor y el resultado perlocutivo del acto de habla, de la mascarada de personajes de Villamediana puestos en verso, fue su propia muerte.

[29] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, pp. 273-74.

[30] Battaner, 1981, p. 108.

[31] Así recogen el poema Arellano y Roncero, 2002, pp. 252-54: «¡Dilín, dilón, / que pasa la procesión! / No será sin gran concierto, / viendo hurtar tan excesivo, / remedie Felipe el vivo / lo que no remedió el muerto. / Todos tengan por muy cierto / que no ha de quedar ladrón / que no salga en el padrón / que hoy hace Felipe cuarto, / viéndose así, sin un cuarto, / y otros con casa y torreón. / ¡Dilín, dilón! / La procesión se comienza / de privados alevosos, / de ministros codiciosos / y hombres de poca conciencia. / No hay sino prestar paciencia: / todo falsario y ladrón / a destierro y privación. / Con tan enormes delitos / no es mucho todos den gritos. / Obedecer, y chitón. / ¡Dilín, dilón! / En primer lugar va Uceda, / que ha sido ladrón sin tasa, / como lo dice su casa, / donde ya tañen a queda. / Ya se deshizo la rueda / de su vana presunción, / ya su tirana ambición / se acabó con su poder; / de Dios llegó a merecer / hacer nuestra redención. / ¡Dilín, dilón! / En segundo lugar lleva / un mar, segundo Laguna, / que sin vergüenza ninguna / ha dado de su hurtar prueba. / Cosa es por cierto bien nueva / y que causa admiración / que haga casa un camaleón / con lo que a otros ha robado / en el Consejo de Estado, / siendo tahúr y ladrón. / ¡Dilín, dilón!». El cinco de diciembre, la purga de los pecados de Villamediana llega hasta sus propios criados, que son quemados en la hoguera, acusados por la Santa Inquisición de homosexualidad.

Tampoco perdamos de vista que Quevedo, políglota y uno de los hombres más cultos de la Historia de las letras universales, al prestarse de la escritura más baja a la más alta, a la provocación y a la lucha de espadas, ofrecía de manera intencionada un rostro poliédrico y desconcertante. De su pluma han salido textos doctrinales y los más altos versos dedicados al amor, pero también otros de tinte escatológico, preferentemente en sus primeros escritos, tales como: «¿Vuesa merced ha visto algún bazo cagado?, que yo no sé por dónde entran a cagarse en un bazo»[32]. Este texto, perteneciente a *Cuento de cuentos*, obrita festiva que se recrea en los modismos e incorrecciones del lenguaje que denuncia con obvio sentido irónico, apunta ya el corpus de estilo tan variado que caracteriza a don Francisco. «Ninguno ha escrito gramática —dice Quevedo en la dedicatoria a Don Alonso Mesía y de Leyva— y hablamos la costumbre y no la verdad, con solecismos»[33]. Esta obrilla resulta interesantísima porque nos muestra a un Quevedo lingüista festivo frente al lingüista serio de los capítulos dedicados a la lengua española en la erudita *España defendida*. Así, en *Cuento de cuentos* continúa: «Y para ver a cuánta mendiguez está reducida la lengua española, considere vuesa merced que si Dios por su infinita misericordia no nos hubiera dado estas dos voces: *ahora bien*, nadie se pudiera ir ni despedir de una conversación»[34]. Por tanto, a medida que la estructura sociopolítica se iba desmoronando, no encontramos ya en Quevedo una ironía cervantina, sus personajes no conllevan, tomados individualmente, una visión múltiple de la vida, sino que completan con su complejo entramado discursivo de significados escondidos un retablo múltiple en su abigarramiento, pero unívoco en su intención: la pintura grotesca, jocosa y burlesca de la España de la primera mitad del siglo XVII. Lisa y el Caballero de la Tenaza son máscaras que le sirven al autor para construir su retablo barroco, el retablo de los *Sueños* y de las grandes mascaradas irónicas.

Resulta muy esclarecedor el siguiente texto de Johnson, procedente de la edición que hizo de las obras de Shakespeare en 1765, en el que nos da cuenta de la época, la del dramaturgo inglés y la de Quevedo, la transición del siglo XVI al XVII:

> Aún no había comenzado la disputa sobre la maldad o la bondad natural del hombre. La especulación teórica todavía no había intentado analizar el espíritu, rastrear el origen de las pasiones, desvelar los fundamentos del vicio y de la virtud o buscar en lo más profundo del corazón los móviles del comportamiento. Aún no se habían iniciado estas pesquisas que, desde que la naturaleza humana se convirtiera en objeto privilegiado de estudio, han sido con frecuencia abordadas con escrupulosa perspicacia, aunque también a menudo con escasa sutileza[35].

[32] Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 392.
[33] Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 389.
[34] Quevedo, *Cuento de cuentos*, ed. García Valdés, p. 392.
[35] Johnson, *Prefacio a Shakespeare*, p. 56.

El Caballero de la Tenaza y Lisa se encuentran al margen de la norma moral, no poseen ningún arrebato de humanidad, sino el fingido, y son coherentes con el sistema de vida que nos muestran estos personajes a nivel discursivo. Este despliegue de complejas estructuras lingüísticas es propia de una ironía múltiple, alejada de la tesis del humor cervantino. Cervantes abre horizontes, comprende, y Quevedo los cierra, ignora al contumaz sirviéndose de él como objeto que mueva a risa. Podría objetársele que Quevedo sí amplía significados tras las palabras, pero lo hace a través de una retorcida vanguardia que ha contribuido decisivamente a una irregular difusión más allá de las fronteras españolas (la crítica francesa e italiana son las que más lo ha atendido). Cervantes, en cambio, sí: sus antihéroes son universales y su humor también lo es.

En ese sentido, frente a la crítica que ha buscado siempre en Quevedo una intención social, podríamos preguntarnos si existe una regresión moral en el discurso de la risa desde el humanismo de Cervantes y Shakespeare hasta el corpus festivo de Quevedo. Tras la demoledora ironía estética quevediana, Gracián y Calderón trataron de recuperar —el uno con el *Oráculo manual y Arte de prudencia* y el otro con los *Autos sacramentales,* catedralicio andamiaje de la moral cristiana— el humanismo manierista, pero ya era demasiado tarde para volver atrás: Gracián, seducido, teorizó sobre la ironía con la *Agudeza y arte de ingenio* y Calderón escribió entremeses. La vuelta definitiva a la picaresca no la realizaron ellos, sino que se produjo más tarde, en obras como la *Vida* de Torres Villarroel, las *Cartas inglesas* de Voltaire, *Jacques, el fatalista* de Diderot y el *Tristam Shandy* de Laurence Sterne, en las que cristaliza la tendencia de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman*... hasta llegar a *El barbero de Sevilla, El casamiento de Fígaro* de Beaumarchais —antetitulada «El día de las locuras»[36]— y *Las Bodas de Fígaro* de Mozart. De hecho, la palabra *pícaro* constituye la raíz de *fígaro* y es notable ver cómo los pícaros de Cervantes, los *Rinconete y Cortadillo,* vuelven a Sevilla convertidos en el espíritu de los Fígaros. ¿Por qué Cervantes no escribió la que hubiera sido la mejor novela picaresca después del *Lazarillo,* la *Segunda parte de Rinconete y Cortadillo*? Quevedo gana en verosimilitud, pero pierde en cuanto a humanizar a sus personajes. Es la suya una técnica de la humanidad metonímica: Pablos es en el episodio del bautizo de escupitajos una «zufaina de viejo a pura saliva»[37], la transignificación anula la humanidad del personaje, lo reduce a chiste viviente. En cualquier caso, se reconoce pícaro: «Yo no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego»[38]. La humanidad errada de Cervantes es el error deshumanizado por lo que tiene de hi-

[36] Comp. Beaumarchais, *El casamiento de Fígaro,* p. 287: «Susana: Loca y alegre farsa / con moraleja, / que a favor de lo frívolo / lo serio deja. / Que a los deberes / Natura nos conduce / por los placeres».

[37] Quevedo, *El Buscón,* p. 87.

[38] Quevedo, *El Buscón,* p. 199.

perbólico de Quevedo. Vossler llama a la novela ejemplar cervantina «cuadro» y apunta que el autor de *El Quijote* adivinó el sesgo exclusivamente verbal que estaba tomando el género picaresco y cómo se apartó de él: «planeaba también –por lo menos así parece– escribir una gran novela picaresca, una continuación didáctica y moralizante de su divertido cuadro *Rinconete y Cortadillo*. Pero después desiste de ello, y con razón, pues esta forma literaria, la que está, al parecer, más próxima a la realidad, y que se inicia con la novela del Lazarillo de Tormes, tan llena de humor y generosidad, se había ido haciendo, en manos de sus imitadores, cada vez más limitada»[39]. La vía, pues, se cierra hasta la Ilustración francesa con el final de Rinconete, en el que nos habla «*viva voce*» Cervantes, el escritor cuya discreción le hace recurrir a la forma «se» impersonal para hablar de sí mismo: «llevado de sus pocos años y de su poca experiencia, pasó con ella adelante algunos meses, en los cuales le sucedieron cosas que piden más luenga escritura, y así, se deja para otra ocasión contar su vida y milagros, con los de su maestro Monipodio, y otros sucesos de la infame academia, que todos serán de grande consideración, y que podrán servir de ejemplo y aviso a los que los leyeren»[40]. Obviamente, Cervantes no hubiera dejado a la imprenta este tipo de afirmaciones si nos las pensara cumplir. De todas formas, algo le hizo cambiar de parecer, algo relacionado con la metaliteratura que no le acabó de agradar: la crudeza de los más jóvenes, el extremo realismo de la picardía literaria que corría ya manuscrita, ora en letrillas, ora en gérmenes de novela, que tomaban el relevo. ¿Sería sobre ese punto la conversación que, sin duda, mantuvieron en Valladolid Cervantes, a punto de publicar su *Quijote* y un jovencísimo Quevedo que estaba escribiendo el *Buscón*? Si ya se ha demostrado la deuda de Quevedo hacia Mateo Alemán y el *Guzmán de Alfarache,* por la similitud de ciertos pasajes, tanto Quevedo como Vicente Espinel y su *Vida del escudero Marcos de Obregón* pertenecen ya al realismo del Barroco.

El filósofo Rosenkranz, en *La estética de lo feo,* hace notar cómo el personaje cervantino «precisamente por sus elementos positivos, se convierte en una caricatura tanto más significativa: sus cualidades, en sí preciosas, sufren un trastorno que se aniquila a sí mismo»[41], hasta que llega un punto en que «por la autodestrucción de su *pathos* nos reímos de él; la comicidad surge de la caricatura que de no ser así nos llevaría a la tristeza [...] ha comprendido el arte de hacer de esta caricatura en la que concurren los más nobles sentimientos y las intenciones más puras»[42]. La idea de «bildung» en la cultura alemana y en la que se desarrollará en Francia y en Inglaterra camina de la mano de estos conceptos. Por contra, los personajes quevedianos no mudan su estado, no aprenden absolutamente nada, constituyen pretextos para desarro-

[39] Vossler, 1962, p. 91.
[40] Cervantes, *Novelas ejemplares,* p. 215.
[41] Rosenkranz, 1994 (también 104).
[42] Rosenkranz, 1994, p. 104.

llar las genialidades y agudezas verbales de su autor, evolución lógica de este planteamiento discursivo, personajes de pim, pam, pum: Lisa, don Pablos, Diego Moreno, el Marión don Constanzo, Lobón el marido *pantasma,* el niño grande, el Caballero de la Tenaza, etc., son caricaturas de otra caricatura de real, máscaras procedentes de otras máscaras, metamascarada perpetua.

En principio, la caricatura exagera e hiperboliza, pero en Cervantes y en Quevedo el recurso irónico logra efectos contrarios. Parece claro que Quevedo vuelve al epigrama, al estilo epigramático de la escritura ática[43], interrumpiendo el flujo discursivo de la ironía humanista cervantina y sustituyéndolo por la sátira burlesca latina. Ironía, sí, pero de carácter tan metalingüístico que se pliega sobre sí misma.

Como actor social que usa de una máscara en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —la del Caballero de la Tenaza—, Quevedo retuerce el discurso general, crea un idiolecto articulado sobre dos recursos pragmalingüísticos: la ironía y la mentira. Al igual que Cervantes, que prometió en su *Rinconete y Cortadillo* una segunda parte picaresca nunca escrita, en su *Buscón* Quevedo también prometió continuar las aventuras de don Pablos, aunque nunca lo llegó a hacer. Si Cervantes pensó que la ironía de su estilo, no satírico burlesca, sino profundamente humana, no tenía acomodo en los nuevos cauces del género, ¿por qué Quevedo toma la misma actitud? Quizá el retorcimiento verbal quevediano había llegado a sus propios límites. Más allá de la sucesión de cuadros más o menos conexos, el señor de la Torre de Juan Abad quizá entendió que la novela no era precisamente su fuerte y reconoció en Cervantes a un maestro, como dice en *La Perinola* cuando pide al dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán que no siga escribiendo novelas: «Y para agravarlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes»[44]. Para Quevedo, si bien hay que tener en cuenta el tono de diatriba del vejamen, no reverenciar la pluma del alcalaíno era poco menos que anatema.

Hemos visto que el discurso carnavalesco de la risa poseía efectos perlocutivos insospechados, como en el caso de Quevedo y Villamediana, alejados ya estos autores de la humanidad y generosidad cervantinas. En la tramposa España contrarreformista, donde el macroacto de habla literario quevedesco desplegó su perversa inteligencia de fuerza perlocutiva para hacer cosas de risa y pasatiempo —feliz expresión de la época—, el discurso se orientó hacia el arte de frustrar embelecos y el desarrollo de estrategias lingüísticas como la mentira y la ironía. Y el uso concreto de creadores como Quevedo se constituyó en un crisol de cómo hacer cosas con palabras, en una muestra más de la necesidad de caminar hoy hacia una teoría integrada de literatura y discurso.

[43] Aquí conviene recordar la dicotomía aticismo (escritores del Ática, períodos breves y conceptuosos) frente a asianismo (escritores de Asia, profusión y exuberancia).

[44] Quevedo, *La Perinola,* ed. García Valdés, p. 490.

Bibliografía

Arellano, I., y V. Roncero, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro,* Madrid, Espasa Calpe, 2002.
Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras,* Barcelona, Paidós, 1998.
Battaner, Mª. P., «La lengua de Quevedo: comentarios críticos de sus contemporáneos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 57, 1981, pp. 105-21.
Beaumarchais, A. C. de, *El casamiento de Fígaro,* Madrid, Calpe, 1919.
Bouvier, R., *Quevedo, hombre del Diablo, hombre de Dios,* Buenos Aires, Losada, 1951.
Cervantes, M. de, *Rinconete y Cortadillo,* en *Novelas ejemplares,* ed. J. García López y F. J. Blasco, Barcelona, Crítica, 2001.
Eco, U., *Entre mentira e ironía,* Barcelona, Lumen, 2000.
Escandell Vidal, M. V., *Introducción a la pragmática,* Barcelona, Ariel, 1996.
Grice, P., Logic and Conversation», *Studies in the Way of Words,* Cambridge,Hardvard University Press, 1989.
Johnson, S., *Prefacio a Shakespeare,* Barcelona, El Acantilado, 2003.
Moeschler, J., y A. Reboul, *Diccionario enciclopédico de pragmática,* Madrid, Arrecife, 1999.
Muñoz, M., «La creación del concepto de sujeto y su incidencia en las definiciones de la deíxis», en *Introducción teórica a la Pragmática Lingüística (Actas del Seminario de Pragmática Lingüística celebrado en Sevilla, Febrero de 1996),* ed. C. Fuentes Rodríguez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 41-52.
Ohmann, R., «Los actos de habla y la definición de literatura», en *Pragmática de la comunicación literaria,* ed. J. A. Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1999, 73-98.
Quevedo, F. de, *Cartas de el Caballero de la Tenaza,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 270-301.
Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 389-411.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. C. Aseguinolaza, estudio preliminar F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 2001.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *La Perinola,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.
Reyes, G., *El abecé de la pragmática,* Madrid, Arcos Libros, 1998.
Rosenkranz, K., *Estética de lo feo,* tr. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1994.
Tusón, J., *¿Cómo es que nos entendemos? (Si es que nos entendemos),* Barcelona, Península, 2000.
Van Dijk, T. A., *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria,* Barcelona, Gedisa, 1998.
Vossler, K., *Algunos caracteres de la cultura española,* Madrid, Espasa Calpe, 1962.

Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo

Jaime María Ferrán
University of North Carolina, Chapel Hill

De todos los poetas de la generación de los años cincuenta[1], es el barcelonés, José Agustín Goytisolo (1928-1999), uno de los poetas más satíricos. En cierto modo, el papel de Goytisolo en la poesía española de la posguerra es similar al que tuvo Francisco de Quevedo en el siglo XVII, el escritor del Barroco que más usó la lírica para criticar un estado y un imperio entrando ya en un claro proceso de decadencia. Goytisolo, por su parte, también usará la sátira para criticar y ridiculizar la sociedad española de la época franquista en uno de sus primeros libros, *Salmos al viento,* publicado en 1958. Los doce poemas satíricos que componen el libro se escriben entre 1955 y 1956, en una época en la que el escritor barcelonés tiene veintiséis años. El poemario es el resultado de una juventud vivida durante la posguerra, en un período en donde el miedo y la desconfianza dominan en un país gobernado por una dictadura y en donde todavía se vive el recuerdo traumático de la destrucción de la Guerra Civil. La insatisfacción del poeta ante el estado general del país —la falta de libertad política y el aislamiento cultural de la nación—, va generando el tono crítico presente en todo el libro que, a su vez, le insertará dentro del movimiento poético de la *poesía social,* acercándole al tipo de lírica que escribían poetas comprometidos políticamente como Blas de Otero y Gabriel Celaya.

Debido a las limitaciones que imponía la censura franquista, Goytisolo recurre, de manera muy astuta, a la poesía satírica para poder criticar el entorno social y cultural en el que vive. El uso de la ironía, así como la parodia y la caricatura, en *Salmos al viento* era una de las primeras manisfestaciones de este tipo de lenguaje lírico en el panorama de la literatura de los años cincuenta. El crítico José María Castellet destacaba la novedad de este tipo de lenguaje:

[1] Incluiría en la nómina de poetas algunos de los más conocidos como Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González y el propio Goytisolo.

> En la poesía española de los últimos años encontramos muy pocas muestras de poesía satírica. Es evidente que las circunstancias no han favorecido su aparición, pero tampoco han facilitado la existencia de una poesía de crítica social que, sin embargo, se manifestó abundantemente. No es extraño, pues, el interés con que fue acogida, en el momento de su publicación, una obra satírica como *Salmos al viento,* que irrumpió en la poesía española con explosiva fuerza, como uno de los libros más originales e interesantes de la postguerra[2].

Curiosamente, Goytisolo usará la poesía de Quevedo para abrir el libro, incorporando, en forma de epígrafe, los siguientes tres versos[3] en la primera página del libro:

> Oyente, si tú me ayudas
> con tu malicia y tu risa
> verdades diré en camisa.

Los versos quevedianos proceden de la letrilla satírica número 654 cuya primera parte comienza así:

> Ello dirá,
> y si no,
> lo diré yo.
> Oyente, si tú me ayudas
> con tu malicia y tu risa,
> verdades diré en camisa
> poco menos que desnudas.
> Grande cosecha de Judas
> dicen que ha de haber hogaño,
> y hasta el muchacho de un año
> Judas infuso tendrá.
> Ello dirá,
> y si no,
> lo diré yo. (vv. 1-14)

La cita quevediana le sirve a Goytisolo para inaugurar el libro y también intentar definir el tipo de lenguaje del poemario, en donde la *malicia* y la *risa* se usarán para revelar las hipocresías de la sociedad española durante las primeras décadas del franquismo. Los poemas, precedidos de citas bíblicas, intentan engañar a la censura franquista, vistiendo al libro con una supuesta religiosidad católica que en realidad no existe a nivel de contenido. El título en sí es también irónico ya que las composiciones no son *Salmos* religiosos sino sátiras sociales. De esta manera pudo Goytisolo publicar un poemario que, a pesar del lenguaje sutil e indirecto, era relativamente subversivo a nivel político. En uno de los primeros poemas del texto, titulado *Apología del libre* y dedicado en este caso al empresario o banquero que se enriquece durante la posguerra, los versos

[2] Las palabras de Castellet proceden de un prólogo que presenta el crítico en la edición de 1973 del libro de Goytisolo, *Salmos al viento,* p. 13.

[3] Para algunos comentarios sobre la presencia de Quevedo en la poesía de Goytisolo ver Riera, 1991.

sarcásticos sirven para criticar el cinismo de ciertos personajes del sector empresarial que logran enriquecerse después de la destrucción de la contienda nacional, mientras las masas viven en la pobreza:

> De entre todos te alzaste como un monte
> de lava sobre el páramo en asombro
> de chispas y clamor y ahora
> dominas desde lo alto de tus cumbres
> las diminutas vidas que te rodean. (vv. 13-17)

Este es el hombre que se desentiende de los acuciantes problemas sociales y económicos de la posguerra:

> Elegido, elegido
> mantén tu fortaleza no des oído
> a los lamentos y a las maldiciones
> sigue triunfa en tu reino pues que el mundo
> se hizo para ser asiento
> de posaderas recias y bursátiles como las tienes tú.
> (vv. 33-38)

Goytisolo incorporará también otros versos de Quevedo en uno de los poemas del siguiente libro publicado y titulado *Claridad* (1960). La composición lírica en cuestión es *La guerra* y se basa en recordar los efectos traumáticos de la Guerra Civil en una época en la que el poeta tenía unos diez años:

> Entre el humo y la sangre,
> miré los muros de la patria mía,
> como ciego miré
> por todas partes,
> buscando un pecho,
> una palabra, algo
> donde esconder el llanto. (vv 6-12[4])

Los versos quevedianos son parte del famoso soneto, Salmo XVII, que aparece en la edición del *Parnaso* (1648). Goytisolo incorpora los siguientes versos de la primera estrofa:

> Miré los muros de la patria mía,
> si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
> de la carrera de la edad cansados,
> por quien caduca ya su valentía. (vv. 1-4[5])

Quevedo mantiene el tono pesimista a lo largo de todo el soneto:

> Entré en mi casa; vi que amancillada,
> de anciana habitación era despojos;
> mi báculo más corvo y menos fuerte;
> vencida de la edad sentí mi espada.

[4] Goytisolo, «La guerra», *Claridad,* vv. 6-12.
[5] *PO,* núm. 29, vv. 1-4.

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte. (vv. 9-14)

Los tres últimos versos del poema aparecen también en el final del poema de Goytisolo:

Y encontré sólo muerte,
ruina y muerte
bajo el cielo vacío. (vv. 13-15)

La guerra nacional —recordada en el poema desde los ojos de la niñez— tiene una especial repercusión psicológica no solo en la vida de José Agustín, sino también en la de sus dos hermanos los novelistas, Juan y Luis Goytisolo. Los tres hermanos perdieron a su madre, Julia Gay, durante la guerra en Barcelona. En un día de marzo de 1938, la madre había salido a comprar unos regalos para la familia. Se paseaba por las calles del centro de la ciudad cuando una bomba de los aviones de las fuerzas nacionales, la mató instantáneamente. El recuerdo de la madre es el tema de la poesía del primer poemario del poeta, titulado *El retorno* y publicado en 1955. La amargura y la rabia, como sentimientos repetidos obsesivamente, caracterizan los últimos versos del poema *Cercada por la vida:*

Pero tu nombre sigue aquí
tu ausencia y tu recuerdo
siguen aquí.
¡Aquí!
Donde tú no estarías
si una hermosa mañana con música
de flores
los dioses no te hubiesen abandonado. (vv. 22-28)[6]

De la misma manera que Quevedo vive los problemas sociales de su época y la lenta desintegración comercial del país, Goytisolo vivirá también los problemas del país en su paso de los años grises y difíciles de la posguerra, hasta la etapa de transición democrática, después de la muerte de Franco en 1975. A lo largo de su vida entre 1580 y 1645, Quevedo es testigo de los grandes acontecimientos que marcan la lenta caída del imperio español: el desastre de la Armada Invencible en 1588, la derrota de Rocroi en 1643 que marca el comienzo del final del poderío militar y que llevará al tratado de Weststfalia en 1648. En el caso de Goytisolo se puede observar toda una trayectoria poética muy relacionada con la historia del país en la segunda mitad del siglo, desde la publicación de *El retorno* en 1955 hasta su último libro *Las horas quemadas* en 1996. La postura del poeta, como intelectual, es la de acentuar continuamente los problemas de cada una de las épocas en las que escribe y la ironía le permite desmitificar el mundo político en el que vive. La actitud crítica e irónica de Goytisolo se asemeja en muchos sentidos a

[6] Goytisolo, *El retorno.*

la de Quevedo y se puede explicar citando uno de los poemas del escritor barroco. Los primeros versos de la conocida *Epístola satírica y censoria* que dedica Quevedo a las costumbres de los castellanos en la época de Felipe IV y del Conde Duque de Olivares, resumen muy adecuadamente también el espíritu, a la vez moralista y activista, de un poeta social como Goytisolo:

> No he de callar, por más que con el dedo
> ya tocando la boca, o ya la frente,
> silencio avises o amenaces miedo.
> ¿No ha de haber un espíritu valiente?
> ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
> ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?
> Hoy, sin miedo que libre escandalice,
> puede hablar el ingenio, asegurado
> de que mayor poder le atemorice (vv. 1-9)[7].

El tema de la crítica y la denuncia, dirigida hacia el conformismo nacional, también aparece en Goytisolo en el poema *Los celestiales*, composición que abre *Salmos al viento* y en donde el escritor se burla del movimiento del *Garcilasismo*[8], representado en los años cuarenta por la poesía de José García Nieto, que tendía a exaltar los valores de la *España eterna*, a través de un retorno a la imitación de los temas y formas que habían existido en la poesía renacentista y muy en especial en los sonetos de Garcilaso de la Vega, el gran poeta del imperio español. Como contraposición a la lírica garcilasista —que el poeta considera escapista y se representa en su obra de manera irónica en el poema por el *poeta celestial*— se propone una lírica no engañosa, sin glorificaciones. Los versos finales hacen referencia a otro tipo de poesía, una que logra conectar auténticamente con las voces y los sentimientos del pueblo y de la calle. Esta es la lírica del *poeta loco*, el que se pierde entre la masa callejera, pero que, al mismo tiempo, escribe sin esconder o mitificar la verdadera realidad social:

> Esta es la historia, caballeros,
> de los poetas celestiales, historia clara
> y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido
> los poetas locos, que, perdidos
> en el tumulto callejero, cantan al hombre,
> satirizan o aman el reino de los hombres,
> tan pasajero, tan falaz, y en su locura
> lanzan gritos, pidiendo paz, pidiendo patria,
> pidiendo aire verdadero. (vv. 55-63)

El lenguaje satírico se mantendrá en toda la poesía de Goytisolo como un elemento constante. En los años setenta, en la época del «boom» económico —época en la que publica dos libros dedicados al tema de la arquitectura y el urbanismo, *Bajo tolerancia* (1973) y *Taller de ar-*

[7] *PO*, núm. 146.

[8] El movimiento garcilasista surge de la publicación de la revista *Garcilaso* en 1943.

quitectura (1977)– la actitud continuará siendo irónica cuando los poemarios resaltan otros temas como los problemas de la industrialización y el crecimiento urbano. Incluso en algunos de sus últimos libros, como *Cuadernos del Escorial* (1995), publicado cuatro años antes de la muerte del poeta, en Barcelona, el poeta retornará a usar la sátira que, en algunos casos, se acerca más al sarcasmo. Los poemas cortos, en forma de epigramas, son unos cuadros irónicos que tocan temas tan diversos como el amor, el mundo literario, la política o la amistad. El humor tampoco falta, por ejemplo, cuando el poeta recuerda en *Años impuros* su anticonformismo político de antaño:

> Nos conviene –me dices– que gane la derecha:
> así regresaríamos a nuestros años puros
> de oposición como antes y clandestinidad.
> ¡Ah no! Para mí fueron los años más impuros.
> (vv. 1-4)

Otro rasgo que acerca a Goytisolo a la poesía de Quevedo es el uso de los feísmos. De los grandes poetas del Siglo de Oro, es Quevedo el más conocido por su incorporación de obscenidades. Abunda este tipo de lenguaje en sus ataques, por ejemplo, a Góngora, dentro de las diversas sátiras personales[9] que escribe el poeta burlesco. En *Otro soneto al mesmo Góngora,* escribe:

> Tu nariz se ha juntado con el os
> y ya tu lengua pañizuelo es;
> sonaba a lira, suena a moco y tos.
> Peor es tu cabeza que mis pies.
> Yo polo, no lo niego, por los dos;
> tú, puto, no lo niegues, por los tres. (vv. 9-14)

En *Contra don Luis de Góngora,* también escribe lo siguiente:

> De vos dicen por ahí
> Apolo y todo su bando
> que sois poeta nefando
> pues cantáis culos así. (vv. 11-14)

Un ejemplo de este tipo de lenguaje en la poesía de Goytisolo –muy unido, por cierto, a su brillante manejo poético del lenguaje coloquial– aparece en *Cuadernos del Escorial.* Las obscenidades y el humor son los protagonistas del texto que se titula *A un joven escritor recién llegado a la corte:*

> Te miran con sospecha pues no andas con mujeres
> ni te dan por detrás ni tú enculas a nadie.
> Realmente este mundo llamado intelectual
> es más chismoso aún que un patio de vecinos.
> (vv. 1-4)

En *Lugar muy indicado* domina el sarcasmo:

[9] Quevedo escribe diversas sátiras de Góngora. Ver la cuidadosa edición de Blecua, 1995, pp. 595-617.

En la carta se duele de no seguirte viendo
pues se encuentra en el campo con toda la familia.
Allí está muy bien. ¿No afirma la muy zorra
que ella es tan delicada como una flor silvestre?
(vv. 1-4)

Si la poesía de Góngora, esteticista y metafórica, fue la más admirada por la generación de los poetas del grupo de 1927, Quevedo será el poeta del Barroco que, en gran medida, mejor representa algunas de las inquietudes morales de los poetas de los años cincuenta; no solo Goytisolo sino otros como Blas de Otero, Ángel González, Jaime Gil de Biedma y José Angel Valente. En un poeta satírico como Quevedo, encontrarían estos poetas una preocupación por temas éticos y políticos que reflejaban su propia insatisfacción con la cultura social bajo el Régimen. No hay duda de que esta época —entre los desastres de la Guerra Civil y la recuperación económica del país en los sesenta— deja una profunda huella en la primera obra de muchos poetas de los años cincuenta y es por eso que su lenguaje irónico tiene mucho que ver con el deseo de expresar, de manera indirecta, una denuncia moral del sistema social y político en el que viven.

La comparación de la poesía de Quevedo con la de un poeta como José Agustín Goytisolo, no se puede entender sin tomar en cuenta que lo más que comparten estos dos poetas satíricos es la reacción que tuvieron ante los problemas nacionales de su época. La importancia histórica de Quevedo reside en el hecho de que abre la poesía del siglo XVII a la crítica, convirtiendo el proceso de decadencia y el estancamiento social y económico del país en un tema poético. No hay duda de que el poeta madrileño, autor de la *Historia de la vida del Buscón,* es la gran conciencia social de la poesía de esta época. Uno de los problemas estructurales de España en esta época de decadencia imperial es la falta de verdadera productividad económica y de dinamismo social. El crítico Gutiérrez Díaz-Bernardo explica de la siguiente manera el ambiente social en el que vive un poeta como Quevedo:

> [En] el cuadro social resulta inquietante una nobleza al arrimo de la corte, una burguesía improductiva pugnando por asimilarse a la nobleza, una inexistente clase media, unas masas populares empobrecidas y hambrientas. Y casi todos por igual despreciando el trabajo manual y el comercio, a los extranjeros en el exterior y a los conversos en el interior, buscando la subsistencia en la Iglesia o en la burocracia, o yéndose a la corte a probar una fortuna que solía mostrarse bastante esquiva[10].

La posguerra española tiene ciertas similitudes con la sociedad del XVII que describe de manera tan clara el crítico. La destrucción de la guerra sume el país en una somnolencia económica y un aislamiento internacional y cultural, mientras grandes masas populares recurrirán a la emigración como solución. En la década de los cincuenta ya comenzaría

[10] Quevedo, *Antología poética,* Gutiérrez García-Bernardo, 1989.

lentamente la recuperación comercial del país que llevaría a la verdadera transformación económica en los sesenta. Pero, a pesar de cierto grado de bienestar, en el prólogo a *Salmos al viento,* en la edición de 1973, José Agustín Goytisolo observa que la relativa prosperidad se había construido con una indiferencia y un silencio hacia los problemas sociales que todavía persistían. Las palabras del poeta barcelonés son un elocuente testimonio del contexto social de la España de los años cincuenta:

> El mundo del trabajo y la vida estudiantil flotaban entre brumas grisáceas y se encontraban a veces fugazmente en los cines de barriada, entre cáscaras de pipas de girasol y piojo verde. Solamente la burguesía mostraba su raro y fulgurante esplendor, en medio de la apatía general. Me obsesionaba esa burguesía, como verá quien lea estos poemas. [...] No intenté convertirme en moralista, ni fui tan estúpido como para pensar que únicamente escribiendo se podía modificar el mundo. Me limité a fabular sobre lo que veía, con amargura que a veces quise ocultar detrás de un tono desenfadado y satírico, igual que aún hago ahora. Eso fue todo[11].

No hay duda de que esta primera actitud desengañada del poeta ante la realidad social de la posguerra es la que teñirá toda su obra lírica con un cierto sabor crítico, a veces muy amargo, pero en donde también cabe casi siempre el humor. Goytisolo es también un poeta extremadamente tierno como lo prueba su famoso poema *Palabras para Julia* —a nivel popular su texto más conocido— convertido en canción y dedicado a su hija. También trabajará la lírica amorosa en su libro titulado, *A veces gran amor* (1981). Fue, además, de su generación, el poeta más musicado por cantantes como Paco Ibáñez, Rosa León, Joan Manuel Serrat y Amancio Prada y no hay duda de que su extraordinaria popularidad se debe, en parte, a esta divulgación musical de su obra. En casi todos sus libros se advierte, sin embargo, una característica que una vez más le acerca a Francisco de Quevedo: la poesía debe ser un mecanismo no para sublimar o embellecer la realidad sino para desmitificarla y así poderla observar como un hecho familiar, sin interferencias, convirtiéndola de esta manera en algo creíble, en una verdad cotidiana.

[11] Goytisolo, 1973, p. 10.

Bibliografía

Goytisolo, J. A., *Salmos al viento,* ed. J. M. Castellet, Barcelona, Llibres de Sinera (Ocnos), 1973.
Goytisolo, J. A., *Cuadernos de el Escorial,* Barcelona, Lumen, 1996.
Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Castalia, 1989.
Quevedo, F. de, *Poesía completa II,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Turner, 1995.
Riera, C., «*Salmos al viento:* en torno al recurso de la ironía», en *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de José Agustín Goytisolo,* Barcelona, Anthropos, 199, 1991, pp. 33-34.

El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo

Rafael Iglesias
Benedictine University

La existencia de *Cómo ha de ser el privado* de don Francisco de Quevedo no fue conocida por los estudiosos de la literatura áurea hasta mediados del siglo diecinueve. Fue entonces que, gracias principalmente al esfuerzo del insigne don Aureliano Fernández-Guerra, se hizo público el descubrimiento de lo que parece ser el único manuscrito completo de la obra[1] del que se tiene noticia[2]. A pesar de tratarse de una de las poquísimas piezas teatrales salidas de la mano de un escritor tan conocido como Quevedo, a lo largo de los años, la obra apenas ha recibido atención crítica y, de hecho, ni siquiera fue realmente accesible por el público lector en general hasta que don Miguel Artigas y Fernando sacó a la calle en 1927 una edición que es todavía uno de los pocos lugares donde puede encontrarse la obra en forma impresa[3]. Por otro lado, tampoco en su propia época parece que esta obra tuviera gran repercusión o, incluso, que fuera conocida por mucha gente[4]. Es evidente, por lo tanto,

[1] Según nos recuerda Somers, Astrana Marín indica en sus *Obras completas de Quevedo* que hay al menos otra copia incompleta de *Cómo ha de ser el privado* (ver Somers, 1953, p. 7). Blecua, por su parte, nos dice en su antología de la obra quevediana titulada *Obra poética* que el manuscrito completo que existe, y que sirve de base a la mayor parte de las ediciones a través de las cuales hoy se conoce esta comedia, estaba en esos momentos en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Más concretamente se trata del manuscrito 108, folios 1-70 (ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, ed. Blecua, p. 149).

[2] Ver Cotarelo, 1945, p. 22.

[3] Aparte de la de Artigas, hay al menos otra edición de *Cómo ha de ser el privado.* Esta aparece en el volumen cuarto de la antología de Blecua de parte de las obras de Quevedo (ver Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 147-221). Para facilitar la investigación, en este trabajo además de las páginas de la edición de Artigas, que es la que se usa como base, se incluyen también las páginas correspondientes en la edición de Blecua.

[4] Ver Artigas, 1927, pp. 23-24.

que *Cómo ha de ser el privado* nunca ha estado entre los textos más populares de Quevedo y, en realidad, es poco probable que esto cambie en el futuro. Baste decir que hasta el propio Miguel Artigas no pudo evitar mostrar a las claras a lo largo de toda su introducción a la ya mencionada edición de 1927 de la comedia el hecho de que realmente la consideraba como un trabajo mediocre e impropio de un monstruo literario como don Francisco de Quevedo. Por si eso fuera poco, Artigas comentaba en esa misma introducción que el único verdadero interés que en su opinión tenía *Cómo ha de ser el privado* se debía a las numerosísimas alusiones a hechos y personajes históricos importantes de principios del siglo XVII y, quizás, a unos cuantos ejemplos aislados de genio literario[5]. Este mismo investigador también parecía estar completamente de acuerdo con la poco entusiasta apreciación general de la obra que había escrito a finales del siglo anterior don Aureliano Fernández-Guerra: «La comedia [...] es toda ella esencialmente política y encaminada a ponderar las esperanzas que engendraron en los españoles los primeros actos de Felipe IV»[6].

De otra parte, según ha pasado el tiempo han ido apareciendo unos cuantos trabajos que han complementado y matizado lo anteriormente dicho tanto por Artigas como por Fernández-Guerra. Manuel Urí, por ejemplo, dice de la trama de *Cómo ha de ser el privado* que «no representa más que un mero soporte argumental para ensalzar la figura del valido y mostrar cómo debía ser —cómo era, de hecho— el comportamiento del buen privado»[7]. Elliott, por su lado, cataloga la obra como un trabajo descaradamente propagandístico salido de la mano de un Quevedo que en 1629, fecha más que probable de composición definitiva de la obra[8],

[5] Artigas, 1927, pp. 50-51.

[6] Ver Artigas, 1927, p. 17.

[7] Ver Urí, 1998, p. 13.

[8] Aunque no hay forma de saber exactamente en qué año se escribió *Cómo ha de ser el privado,* todo apunta a que se compuso de forma casi simultánea, y seguramente ligeramente anterior, a *El Chitón.* Sabemos, en ese sentido, que *El Chitón* se debió de escribir en algún momento muy a finales de 1629 o, como muy tarde, a principios de 1630 (ver Urí, 1998, p. 14; y Jauralde, 1999, pp. 587 y 599-608). Por otro lado, en lo que se refiere a *Cómo ha de ser el privado,* una fecha anterior a 1629 no parece probable. Entre otros motivos, en la obra se hacen referencias a un suceso concreto, la captura de la flota de la plata por los holandeses, que aunque ocurrió en el otoño de 1628 no fue conocido en la Corte madrileña hasta noviembre o diciembre, según las fuentes que se consulten, de ese mismo año (ver Elliott, 1982, pp. 234-35; y Jauralde, 1999, p. 573). De otra parte, aunque no hay evidencia interna en *Cómo ha de ser el privado* que elimine completamente la posibilidad de una fecha posterior a 1629, tampoco hay nada que parezca sugerirla y, lo que es más importante, la obra tiene tantos puntos de conexión con *El Chitón* que es difícil creer que el momento de la composición no sea 1629 o, aunque sólo sea como posibilidad muy remota, principios de 1630. Además, sabemos que la polémica que se suscitó en la Corte a principios de 1630 con el tema de la publicación altamente irregular de *El Chitón* no creaba el ambiente adecuado para pensar en un nuevo encargo a Quevedo por parte de Olivares (ver Jauralde, 1999, p. 605). En cualquier caso, tampoco parece probable que Quevedo se arriesgase a escribir por su cuenta una obra de teatro tan potencialmente polémica como *Cómo ha de ser el privado* después de la forma en que fue atacado en 1630 por escribir *El Chitón* (ver Urí, 1998, pp. 18-26).

todavía en opinión de este investigador[9] creía plenamente en la bondad del gobierno de la nación[10]. Pablo Jauralde, por su parte, sospecha que detrás de los halagos al Rey y al valido podría haber quizás una cierta forma de crítica debido a la obvia disparidad entre estas alabanzas y la realidad de la España del momento. De todas formas también comenta que «es una obra de circunstancias, de las que prodigó nuestro escritor cuando tuvo necesidad de medrar en favores cortesanos»[11], y añade un poco más adelante en el mismo texto que el propósito de la comedia es «la justificación del valido, para lo que [Quevedo] no ahorra alabanzas»[12]. Claramente, a pesar de las puntualizaciones que en algún momento puedan haber hecho ciertos investigadores, la mayoría de los estudiosos que han examinado *Cómo ha de ser el privado* a lo largo de los años coinciden al considerar esta comedia como un mero instrumento de propaganda política en favor del Conde Duque de Olivares[13]. También parece bastante extendida entre la crítica la idea de que Quevedo seguramente compuso esta obra con vistas a consolidar o mejorar su situación personal en la Corte[14], al igual que para intentar aumentar la

[9] Elliott no cree que haya ningún motivo para sospechar que Quevedo dejara de ser «persona grata» en la Corte hasta al menos 1634 (ver Elliott, 1982, p. 241). En su opinión, por lo tanto, libros como *Cómo ha de ser el privado* o *El Chitón de las tarabillas* serían estrictamente encomiásticos a pesar de las típicas salidas de tono de Quevedo. De todas formas, este investigador también admite que con Quevedo nunca es fácil saber por qué hacía las cosas, y de igual forma asume que seguramente hubo un periodo de duración imprecisa en el que, a pesar de colaborar con el gobierno, el escritor madrileño ya tenía dudas de si estaba haciendo lo correcto (ver Elliott, 1982, p. 250). Por otro lado, en el presente trabajo, aunque se acepta la teoría de Elliott sobre la forma general en que evolucionaron las relaciones entre Quevedo y Olivares, se retrotrae el comienzo del ya mencionado periodo de indecisión por parte de Quevedo hasta al menos la fecha de composición de *Cómo ha de ser el privado* (mediados o finales de 1629).

[10] Ver Elliott, 1982, pp. 232-39.

[11] Jauralde, 1999, pp. 586-87, en ningún momento se cuestiona que *Cómo ha de ser el privado* sea una obra de encomio, pero no puede evitar acordarse de ciertos comentarios un tanto cínicos de Quevedo en otros de sus escritos que sugerían que este autor consideraba que la adulación excesiva de privados y monarcas podía servir como una forma de crítica más efectiva que las acusaciones directas, ya que ésta, al ofrecer un punto de contraste, ponía al descubierto las limitaciones y debilidades de los que eran elogiados.

[12] Ver Jauralde, 1999, p. 586.

[13] Jauralde, 1999, p. 586, es quizás el que más dudas ha expresado sobre la ambigüedad de esta obra. Por otro lado, Urí, 1998, p. 14, n. 20, que ha calificado *El Chitón* como un trabajo de crítica política y que en uno de sus estudios indica las similitudes temáticas y argumentales entre ésta última obra y *Cómo ha de ser el privado,* no parece considerar la posibilidad de que en *Cómo ha de ser el privado* Quevedo incluya de forma intencionada elementos críticos contra el gobierno.

[14] En lo referente a las motivaciones de Quevedo para colaborar con el gobierno de Olivares durante la mayor parte de la década de los años veinte, pero en especial en los primeros años del reinado de Felipe IV, se puede decir, como en parte sugiere Elliott, 1982, pp. 249-50, que éstas seguramente surgieron, por un lado, de una peculiar combinación de interés propio y de ambición y, por otro, de un sincero patriotismo, idealismo y abnegación religiosa.

muy limitada influencia que por aquellos años tenía sobre las personas claves del gobierno[15].

De aceptarse sin más la anteriormente delineada perspectiva, que, en efecto, es la que casi ineludiblemente se tiene en una primera y rápida lectura de la obra, parece claro que habría que catalogar *Cómo ha de ser el privado* dentro del campo de lo que podríamos denominar como literatura propagandístico-laudatoria. En el presente estudio, sin embargo, se planteará la posibilidad de examinar esta comedia de Quevedo desde una perspectiva alternativa, o, si se quiere, complementaria a la que ha sido la más común hasta ahora. En ese sentido, se demostrará que esta obra en muchas ocasiones muestra elementos que, sin ser ni mucho menos abierta e incuestionablemente antigubernamentales, sí resultan muy chocantes en el contexto de una comedia que con toda probabilidad habría sido encargada originalmente por el Conde Duque de Olivares para defender su política, su persona y la imagen del Rey[16] en un momento particularmente difícil desde el punto de vista político[17]. Además de intentar aportar una explicación adecuada a las ya mencionadas aparentes incoherencias internas de *Cómo ha de ser el privado,* se demostrará aquí también que éstas son muy similares a las que desde hace ya unos años han hecho que críticos como Manuel Urí, Pablo Jauralde y otros se hayan replanteado completamente el análisis de un importante panfleto satírico quevediano de la misma época que lleva el nombre de *El Chitón de las tarabillas.* En ese sentido, es en mi opinión perfectamente factible aplicar también a *Cómo ha de ser el privado* una buena parte de las conclusiones sobre *El Chitón* a las que llega Manuel Urí en su introducción a esta última obra. Esto es especialmente cierto cuando este investigador dice que, aunque a primera vista *El Chitón* «es un elogio desmedido de las figuras del rey y del valido, un alegato incondicional de sus proyectos políticos y económicos, y un ataque furibundo a sus detractores», en la práctica este panfleto, bajo la cobertura engañosa de las alabanzas, parece lamentarse de todos y cada uno de los principales problemas que

[15] Las opiniones sobre *Cómo ha de ser el privado* delineadas más arriba son realmente muy comunes. Para tener una idea de lo generalizadas que están, ver, por ejemplo, los trabajos de Astrana, 1940; Cotarelo, 1945; Somers, 1953 y 1956; Lida, 1958; Maravall, 1982; Urrutia, 1982; Ynduráin, 1982; Martínez Conde, 1996; y Hernández Araico, 1999.

[16] Ciertas cartas intercambiadas entre Olivares y Quevedo en 1630 demuestran que en el año anterior Quevedo había estado trabajando por orden del privado de Felipe IV en una obra y que ésta tenía tema inglés (ver Gutiérrez, 2001, pp. 488-89). Con lo que dicen esas cartas, sin embargo, no se puede saber de seguro si fue Olivares el que eligió el trasfondo histórico de la obra o si sólo le dio a Quevedo unas pautas muy generales que este autor luego elaboró. Teniendo en cuenta lo poco habitual que eran las referencias a Inglaterra en la obra de Quevedo, es más que probable, en cualquier caso, que *Cómo ha de ser el privado* sea la obra a la que se refieren Quevedo y Olivares en su correspondencia. También me inclino a pensar que fue Quevedo el que, quizás por cuestiones de tiempo o de inseguridad por su falta de familiaridad con el proceso de producción teatral, decidió usar como base de su comedia una de igual nombre que había sido escrita en 1624 y que aludía a la visita del Príncipe de Gales a Madrid ocurrida el año anterior.

[17] Ver Urrutia, 1982, p. 176; Halpern, 1990, pp. 104-105; y Jauralde, 1999, pp. 573-74.

acosaban por aquel entonces al país[18]. De igual forma, lo que se hacía más arriba con los comentarios de Manuel Urí, es decir, intentar aplicarlos al análisis de *Cómo ha de ser el privado,* puede hacerse también con respecto a ciertos aspectos de la opinión de Pablo Jauralde sobre *El Chitón.* Más en concreto, en varios de sus trabajos este investigador viene a decir de este conocido libelo que, a pesar de que refleja numerosos argumentos aparentemente a favor del gobierno, deja al final en el lector una impresión general muy negativa de la situación del país, y, además, representa a ciertos personajes poderosos, en particular al Conde Duque de Olivares, de una forma mucho menos halagadora de lo que podría parecer a simple vista[19].

Llegados a este punto pasemos a examinar de forma más sistemática aquellos elementos disonantes que, aunque son con gran frecuencia ignorados por la crítica, nos permiten replantearnos el análisis final de *Cómo ha de ser el privado.*

Una de las cosas que seguramente más llama la atención en *Cómo ha de ser el privado,* aunque realmente no sea algo completamente inédito en la obra de Quevedo en su conjunto[20], es la forma ambivalente y no necesariamente respetuosa en la que a veces el escritor madrileño se refiere a ciertos antepasados de Felipe IV de España[21]. Lo más destacable de algunos de los comentarios negativos es el hecho de que éstos no aparecen dentro de un texto satírico cualquiera de los muchos que se escribían por aquellos años. En vez de eso, encontramos tales críticas formando parte de una comedia que, como ya se ha dicho, con bastante probabilidad había sido encargada por Olivares para defender las acciones del gobierno y para glorificar la imagen del rey y de su valido. Ciertamente, las críticas referentes a monarcas del pasado en la literatura del Siglo de Oro (incluidas las que se encuentran en muchas otras obras del propio Quevedo), son muy abundantes. Sin embargo, no es ni mucho menos tan frecuente encontrarnos con textos de tipo encomiástico en los cuales se ridiculicen o critiquen los antepasados más inmediatos de la persona a la que supuestamente se pretende honrar. Teniendo esto en cuenta, resulta realmente chocante la dureza con la que se juzgan a lo largo de *Cómo ha de ser el privado* algunos aspectos del reinado de Felipe III. En ese sentido, a pesar de envolverse casi sistemáticamente las críticas a este rey con convencionales fórmulas laudatorias, lo cierto es que por lo general la figura de Felipe III queda bastante mal parada. Seguramente la parte de la comedia en la que esto más se nota es aquella en la cual el personaje

[18] Ver Urí, 1998, p. 27.

[19] Ver Jauralde, 1984, pp. 105-11; y Jauralde, 1999, pp. 599-608.

[20] Aquí hay que incluir las obras anteriores a 1629, y muy en particular las escritas en la época a caballo entre el final del reinado de Felipe III y el comienzo del reinado de Felipe IV.

[21] En *El Chitón* las reservas expresadas sobre los antepasados de Felipe IV eran mucho más numerosas, directas y cáusticas que en *Cómo ha de ser el privado.* Además, éstas se hacían extensivas a Carlos V y otros monarcas que apenas eran mencionados en la comedia de Quevedo. Ver Urí, 1998, pp. 34-39.

que representa al histórico Felipe IV, el supuesto Rey de Nápoles en la ficción, discute con algunos de sus hombres más cercanos el «epíteto» que se ha de poner en una estatua que se está preparando de su padre (evidentemente una referencia al histórico Felipe III):

REY Para el bronce, que perfeto
ha de mostrar a mi padre
a los siglos, que le cuadre,
¿qué alabanza?, ¿qué epíteto?,
¿qué renombre de famoso
más propio se le pondrá?
MARQUÉS Pienso que sabido está:
de casto y de virtuoso.
REY Bien le están.
MARQUÉS A la oración
se dio; con ella vencía
y gobernaba.
REY Tenía
celo de la Religión.
ALMIRANTE Igualó al gran rey don Juan
en arrimarse a la ley
y a lo justo.
MARQUÉS Fue gran Rey
el rey don Juan; mas le dan
culpa todas sus historias.
REY ¿Cuál?
MARQUÉS Haberse sujetado
con extremo a su Privado.
ALMIRANTE Con todo, alcanzó mil glorias[22].

A lo largo de la anterior conversación se alude con frecuencia la profunda religiosidad del padre de Felipe IV (don Juan en la obra), algo por lo que a pesar de sus muchos defectos se le recordaba a este rey español. Sin embargo, aunque evidentemente de la forma más indirecta que pudo ingeniar Quevedo, igualmente se nos recuerda en la comedia que en la práctica este monarca durante su reinado había dejado el gobierno de la nación en las manos de su privado, el corrupto Duque de Lerma[23]. Parece claro, por lo tanto, que en esta parte en concreto de *Cómo ha de ser el privado* se expresa implícitamente la esperanza de Quevedo de que la casi completa usurpación de las funciones del rey por ciertos ministros ocurrida con Felipe III no volviera a suceder nunca más.

[22] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, ed. Artigas, 1927, pp. 1-10. Ver también la edición de Blecua en Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, pp. 155-56. Todas las citas de *Cómo ha de ser el privado* en este estudio provienen de la edición de Artigas, que es la que hasta ahora han utilizado gran parte de los investigadores que han estudiado este texto. Aparte de eso, y para facilitar futuros trabajos de investigación, también se han incluido en un segundo lugar las páginas correspondientes de la edición de Blecua.

[23] No deja de ser significativo, por lo tanto, que el supuesto padre del Rey de Nápoles lleve el mismo nombre que Juan II de Castilla, que ha pasado a la historia por su tendencia a delegar funciones en ministros como el conocidísimo don Álvaro de Luna.

Quevedo, a pesar de todo, era un monárquico convencido e, independientemente de las reservas que pudiera tener sobre ciertos soberanos del pasado, respetaba y admiraba profundamente la institución de la Monarquía, y también creía en la naturaleza sagrada de la figura y la persona del Rey. Además, el hecho de que pudiera no estar de acuerdo con ciertas acciones o actitudes concretas de un monarca en particular no significaba necesariamente que condenara totalmente la labor vital o la calidad moral de esta persona. Por ejemplo, en cierto momento en *El Chitón,* aunque, en honor a la verdad, no así en *Cómo ha de ser el privado,* Quevedo planteaba una serie de fuertes y poco respetuosas críticas contra el tremendo gasto que había supuesto en su momento la construcción de El Escorial por parte de Felipe II[24]. A pesar de todo, eso no quería decir que Quevedo desaprobara la actuación de este monarca en su conjunto y, de hecho, Felipe II era precisamente uno de sus soberanos españoles favoritos[25]. En efecto, en *Cómo ha de ser el privado* la palabra «prudente» aparecía utilizada una vez en lo que parece ser una referencia indirecta a este rey[26], y la derrota de la Armada Invencible era justificada simplemente como un infeliz accidente[27] causado por los elementos[28]. De todas formas, algunas de las alusiones a Felipe II en esta comedia, particularmente las referidas a las importantes derrotas sufridas ante los ingleses[29], podrían quizás también leerse como una forma de aviso a Felipe IV, y no sólo como una simple disculpa de los muchos y muy serios contratiempos sufridos por este último monarca en los dos o tres años inmediatamente anteriores a la creación de *Cómo ha de ser el privado* —pérdida de la flota de la plata a manos de piratas holandeses, derrotas en Italia, etc[30]. Más concretamente, entra perfectamente dentro de lo posible que el escritor madrileño quisiera que su soberano entendiera que, aunque algunos de los más grandes monarcas del pasado también habían sufrido dificultades similares, España se encontraba en una encrucijada particularmente seria y, como mínimo, era necesario actuar con cautela.

De otra parte, también hay al menos un monarca, don Fernando de Aragón, que en *Cómo ha de ser el privado* es tratado por Quevedo de forma muy positiva. En realidad, el propio nombre del supuesto Rey de Nápoles en la obra, Fernando, nos remite necesariamente al esposo de Isabel la Católica. En cierto momento, incluso, Quevedo pone en boca del ficticio Marqués de Valisero el calificativo de «Rey Católico» para referirse a su

[24] Ver Urí, 1998, p. 36.

[25] Ver Roncero, 1991, pp. 136-37 y 144.

[26] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 4. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 152.

[27] Este tipo de argumentación volvería a utilizarse en *El Chitón.* Ver Urí, 1998, p. 36.

[28] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 110. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 219.

[29] Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 73 y 110. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 196 y 219.

[30] Ver Jauralde, 1999, pp. 541-42.

Rey, y un poco más adelante el mismo personaje comenta en clara referencia a Fernando el Católico[31] que «no ha habido mal Rey Fernando»[32]. Para entender las alusiones a este monarca, no obstante, es importante tener en cuenta que la versión concreta de la comedia que nos ocupa aquí seguramente sólo era una refundición de otra de 1624 posiblemente del propio Quevedo y que no ha sobrevivido hasta nuestros días. Podemos especular, en consecuencia, que lo más probable es que de haber habido referencias a Fernando el Católico en esa primera versión éstas sencillamente hubieran representado las esperanzas que tenía Quevedo justo al comienzo del reinado de Felipe IV de que este soberano siguiera los pasos de su ilustre antepasado. Para cuando Quevedo escribió esta comedia —1629—, sin embargo, España y su gobierno no podían estar más alejados de lo que había significado en su momento Fernando de Aragón para el país. Mirando hacia atrás, al fin y al cabo, la época en la que había vivido don Fernando parecía haberse caracterizado entre otras cosas por una continuada expansión y consolidación del Imperio, al igual que por un cierto optimismo de cara al futuro de la nación. En marcado contraste con todo eso, hacia finales de la segunda década del siglo XVII, particularmente después de que se templara la euforia por los conocidísimos éxitos militares de 1625, ya no resultaba necesariamente obvio que la ambiciosa, costosa y peligrosa estrategia diplomático-militar puesta en práctica por el gobierno de Felipe IV desde 1621 fuera a dar al final los resultados esperados. Por consiguiente, las referencias que hay a Fernando el Católico en la versión de 1629, tanto si son una simple reelaboración de las posibles de la hipotética edición de 1624, como si son completamente originales, tenían al menos el potencial de poder interpretarse, más que cualquier otra cosa, como un recordatorio de que el proceso de decadencia del Imperio español que venía arrastrándose desde hacía bastante tiempo tampoco había sido frenado durante lo que se llevaba de reinado de Felipe IV. En otras palabras, aunque parece claro que todavía había mucha gente, incluido seguramente el propio Quevedo, que tenía esperanza de que la situación finalmente se arreglara, el entusiasmo generalizado con el que se había recibido el cambio de reinado había para entonces remitido notablemente. Por lo tanto, el contraste implícito entre Felipe IV y Fernando el Católico podría ser, al menos en una lectura de *Cómo ha de ser el privado* con ojos bastante más críticos de la que viene siendo habitual, principalmente el reflejo de una cierta frustración por parte de Quevedo y de otros con la forma en que se estaban desarrollando las circunstancias políticas de la época.

[31] Varios emperadores de la Casa de Austria también llevaron el nombre de Fernando, incluido el que eventualmente sería esposo de la Infanta María. Esta coincidencia en los nombres parece que adquiere un sentido todavía más profundo si se tiene en cuenta que Quevedo obviamente siempre había admirado profundamente a Fernando de Aragón. Esto se puede comprobar fácilmente con la lectura, por ejemplo, de la *Carta del Rey don Fernando el Católico, al primer Virrey de Nápoles, comentada.* Ver Jauralde, 1999, p. 424-26.

[32] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 3. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 152.

Algo similar a esto último, aportar ejemplos positivos para que sirvan de ejemplo, de guía y, hasta cierto punto, de moderada reprimenda, parece ocurrir también al comienzo del primer acto. Ahí vemos a don Fernando de Nápoles, que supuestamente acaba de ser coronado, intentar encontrar con la ayuda de algunos de sus hombres de confianza un «renombre» por el que se le conozca en el futuro. Por supuesto, lo que se plantea en esa parte de la obra no es una simple muestra de orgullo por parte de este personaje, y tiene más que ver con la expresión de las metas globales que este nuevo rey se plantea para el reinado que comienza. En realidad, lo verdaderamente significativo es que, en el proceso de búsqueda de un apelativo adecuado, el Rey de Nápoles y sus colaboradores van haciendo un repaso y evaluación de las características más definitorias de ciertos grandes príncipes del pasado a las que debía aspirar cualquier buen monarca[33].

REY Ora bien, ¿a qué renombre
es justo que aspire yo,
de aquellos que mereció
por sus virtudes, el hombre?
Comienzo a reinar, y es bien
que aspire mi inclinación
a merecer el blasón
que pretendo que me den.
En Aragón y Castilla,
de cuyos reyes desciendo,
esto se observa; y pretendo
con la pluma y la cuchilla,
dar alivio y dar espanto
al amigo y enemigo;
¡grande norte es el que sigo!
ALMIRANTE Bueno es el nombre de Santo.
MARQUÉS Ya lo ha habido.
CONDE Hubiera dos.
REY Ese es nombre de los nombres;
no está en manos de los hombres.
Solamente lo da Dios.
MARQUÉS El de sabio debe ser
nombre de un Rey singular.
REY Ese el mundo lo ha de dar,
porque no basta saber.
MARQUÉS El de prudente es igual.
REY Al que ese nombre desea,
no le basta que lo sea,

[33] Como vemos, los monarcas que se vislumbran detrás de cada uno de los epítetos o sobrenombres mencionados representan, respectivamente, el cumplimiento estricto y sin intermediarios de las responsabilidades asociadas a la Realeza (Felipe II el Prudente), la sabiduría (Alfonso X el Sabio), la justicia inflexible (Pedro I el Cruel), y, finalmente, la grandeza y gloria más absoluta (Alejandro Magno). También es posible ver detrás del apodo de «Santo» una referencia a Felipe III como modelo de piedad y ortodoxia religiosa, una de las pocas cualidades que parece le concedía Quevedo a este rey.

si no le tienen por tal.
Nombre que esté el conseguillo
en mi mano es el que quiero;
el nombre de justiciero
me ha agradado.

CONDE Es repetillo,
rey tuvo España con él.

REY Al rey don Pedro le dieron
los que (con causa) quisieron
desmentir el de Cruel.

MARQUÉS Pío Justiciero, es gran nombre,
no hay que andar otro buscando,
que sobre Magno Fernando
será divino renombre[34].

Aunque obviamente todas las características que se mencionan en el anterior fragmento son positivas, de forma significativa al final todos los personajes que intervienen parecen llegar a la conclusión de que los más apropiados epítetos para don Fernando de Nápoles deberían ser los de «Pío», «Justiciero» y «Magno». Todo eso, considerado junto con los comentarios[35] que hace el Rey justo a continuación en la obra[36], sugiere que Quevedo esperaba del soberano que, como ministro de Dios en la Tierra que era, respetase la ortodoxia religiosa por encima de cualquier otra cosa, y que, de ser necesario, castigase de la forma más severa posible a cualquiera de sus súbditos que osase incumplir sus deseos o que intentara usurpar sus prerrogativas. Puesto que Felipe IV era un devoto soberano católico, no podía haber ningún motivo de queja en el tema de la religiosidad. Sin embargo, es bien sabido que casi desde el comienzo del reinado de don Felipe había personas que no se sentían en absoluto cómodas con el grado de influencia que Olivares obviamente ejercía sobre el Rey. No es fácil saber qué pasaba por la cabeza de Quevedo con respecto a este tema en este momento preciso, pero no podemos eliminar en absoluto la posibilidad de que Quevedo estuviera intentando transmitir aquí la idea de que Olivares acaparaba ciertos poderes que en su opinión deberían estar exclusivamente en las manos de Felipe.

En general, por lo tanto, lo que hace Quevedo en casi todos los ejemplos relativos a la realeza hasta ahora mencionados es aconsejar al Rey sobre qué modelos del pasado seguir durante el transcurso de su reinado y, lo que es quizás más importante, recomendarle qué características personales o errores concretos evitar. En cualquier caso, a pesar de que Quevedo seguramente quiso en un principio que su obra

[34] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 3-5. En la edición de Blecua de esta comedia (*Obra poética*) esto aparece entre las páginas 152-53.

[35] Ahí promete el Rey Fernando cortarle la cabeza a cualquier privado corrupto, e igualmente dice que no va a dudar en apartar de su cargo a aquellos de sus ministros que intenten aprovecharse de su posición para beneficio propio.

[36] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153.

sirviera como una especie de guía moral y política para Felipe IV muy al estilo de los conocidos espejos de príncipes, es sin embargo difícil imaginar que el gobierno de Olivares no hubiera considerado los comentarios de Quevedo sobre los antepasados de Felipe IV como inconvenientes e irrespetuosos. Además, para cuando Quevedo elaboró esta comedia —1629—, Felipe IV ya llevaba alrededor de ocho años en el trono. Por lo tanto, las críticas de los errores de reinados anteriores que se hacían en el texto sólo podían servir, más que nada, de recordatorio de que este rey no sólo no había logrado atajar casi ninguno de los principales problemas que venía arrastrando España desde hacía mucho tiempo, sino que, además, había empeorado algunos considerablemente[37]. En pocas palabras, no hay que descartar la posibilidad de que Quevedo usara en esta obra la ponderación de ciertos antepasados del Rey no sólo como una forma convencional de glorificación de la Monarquía hispana sino también como un modo de intentar abrir los ojos al soberano reinante sobre sus propias limitaciones para que así tratara de corregirlas[38]. De hecho, en alguna ocasión Quevedo había dicho:

> Estratagema muchas veces bien lograda, para reprehender a los monarcas, alabarlos de lo que no hacen, ni tienen, ni quieren, de que da buen cobro lo propicio de su mente a la adulación[39].

Teniendo todo esto en cuenta, no es de extrañar, por lo tanto, que otro de los más importantes elementos de *Cómo ha de ser el privado* que nos puede hacer dudar en lo referente a su verdadera intencionalidad sea la ambigua forma en que el propio Rey de Nápoles aparece con frecuencia representado en esta comedia. En ese sentido, a pesar de la presencia en la obra de incontables halagos relativos a la figura del ficticio don Fernando de Nápoles, también hay ocasiones en que este personaje se comporta, en lo referente a su vida sentimental en particular, de una forma que parece ser algo inapropiada para una persona de su posición social y de sus responsabilidades. De hecho, aunque realmente no se puede criticar a don Fernando por tener profundos sentimientos por una dama de la Corte llamada Serafina, no ocurre lo mismo en lo que se refiere a la forma en que este personaje se porta cuando está cerca de ella a solas. En esos momentos el Rey de Nápoles actúa por lo general de una manera que nos recuerda a un adolescente enamorado y que a veces también puede llegar a poner en tela de juicio su integridad moral[40]. Seguramente el momento de la obra en que esto parece más claro es cuando don Fernando encuentra a Serafina, que pretende estar dor-

[37] Más en concreto, uno de los problemas que más se enfatiza en la comedia, al igual que ocurre en *El Chitón* —ver Urí, 1998, pp. 7-49—, es el de la corrupción de los cargos públicos —ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153.

[38] En *El Chitón* parece que se intenta lo mismo. Ver Urí, 1998, pp. 7-49.

[39] Citado en Jauralde, 1999, p. 587.

[40] Ver Artigas, 1927, p. 50.

mida, sujetando un retrato del pretendiente danés de la Infanta[41]. Tal escena nos muestra una faceta no demasiado halagadora de don Fernando, que se nos presenta aquí como un ser inmaduro emocionalmente, inseguro de sí mismo y capaz de mentir por cuestiones relativamente menores. Realmente es posible leer entre líneas en la considerable parte de la obra dedicada al asunto de Serafina el hecho de que Quevedo consideraba que no era conveniente, por las dificultades de todo tipo que eso podía causar, que un soberano sobrepasase los límites del convencional galanteo cortesano con mujeres que no fueran su esposa. No en vano, el propio don Fernando de la obra dice en un momento:

> galantear
> no es otra cosa que dar
> causa a la murmuración[42].

En otras palabras, si se tiene en cuenta la merecida reputación de mujeriego que Felipe IV tenía en su época, sólo pueden entenderse muchas de las escenas sentimentales de la comedia como alusiones indirectas a la conocida promiscuidad del monarca español[43]. Cabe preguntarse, sin embargo, por qué las limitaciones que plantea Quevedo en temas del corazón no parecen extenderse en la obra necesariamente a los príncipes que todavía no han subido al trono. Efectivamente, don Fernando sólo empieza a considerar necesario luchar consigo mismo para dominar su fuerte atracción hacia Serafina exclusivamente desde el momento en que es coronado. De igual forma, otros personajes, como Porcia, no parecen esperar un cambio de actitud de don Fernando hacia esta cortesana hasta después de que ya se ha celebrado la coronación:

> PORCIA Siendo Príncipe, solía
> galantearte.
> SERAFINA Es verdad.
> PORCIA El mudará voluntad
> con el reinar.
> SERAFINA No lo creo,
> porque un cortés galanteo,
> hijo de la honestidad,
> bien lícito y permitido
> a cualquier estado fue[44].

Entra dentro de lo posible que, sin justificarlas desde el punto de vista moral, Quevedo quisiera presentar las indiscreciones sexuales de Fe-

[41] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 56-60. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 185-88.

[42] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 20. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 162.

[43] Hernández Araico, 1999, p. 468, tiene toda la razón cuando dice en lo referente a este tema que «la comedia le propone al monarca una conducta modelo de sensualidad reprimida».

[44] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 16. En la edición de Blecua de esta comedia (*Obra poética*) esto aparece en la página 159.

lipe IV simplemente como producto de la juventud y como algo que con toda seguridad eventualmente terminaría. Por otro lado, junto a la aparente disculpa del comportamiento del Rey de cara al posible público, Quevedo también parece querer introducir en su obra un elemento de consejo destinado directamente a los oídos de su soberano y de aquellos que pudieran influenciar su comportamiento. Quevedo pretende, en pocas palabras, educar y modelar a su Rey para que encaje dentro del altamente idealizado molde que el escritor madrileño tiene en la cabeza sobre la Monarquía, el cual, como indica Somers, tiene su base principalmente, ni más ni menos, en la figura de Cristo[45].

Hay quien piensa que el hecho de que la obra termine con un acuerdo honorable entre Serafina y don Fernando, conseguido, por otro lado, gracias a los buenos consejos del valido, podría constituir una forma de alabanza hacia Felipe IV y hacia Olivares[46]. Sin embargo, lo cierto es que *Cómo ha de ser el privado* no podría en ningún caso haber constituido una defensa o disculpa muy efectiva de la marcada afición a buscar compañía femenina de Felipe IV. Para empezar, todo el mundo sabía que Felipe IV no se limitaba en sus relaciones con otras mujeres a un «cortés galanteo», como aparentemente hace don Fernando a lo largo de la obra, y realmente no había ningún motivo para creer que eso fuera a cambiar de forma significativa en el futuro[47]. Además de eso, a pesar del hecho de que don Fernando en la comedia no parece haber llegado nunca a consumar su relación con Serafina, cuando trata con esta dama este personaje tampoco parece acordarse en ningún momento de que ya está casado[48]. Este es realmente un dato crítico. Si don Fernando no hubiera estado casado antes de su coronación, todo el asunto de Serafina podría haberse explicado fácilmente como una simple convención literaria. Pero el hecho es que no está soltero. Además, hay que tener en cuenta que, de haber sido llevada a escena en su momento, esta obra normalmente hubiera aparecido poco después de que se hiciera público el nacimiento de un hijo ilegítimo de Felipe IV[49]. Al menos en teoría, cabe la posibilidad de que la referencia a la existencia de una esposa responda a un simple despiste por parte de Quevedo. Al fin y al cabo, la parte en concreto en que se encuentra la palabra «Reina» parece ser[50], sin lugar a dudas, una mera reelaboración de unos versos de otro autor que habían sido compuestos originalmente en 1624[51]. De todas formas,

[45] Ver Somers, 1953, pp. 25-26.

[46] Ver Somers, 1956, pp. 261-62.

[47] Felipe IV, aunque todavía era joven, en 1629 ya no era ni mucho menos un adolescente. Además, no era ningún secreto en la Corte que a principios de ese mismo año este rey había tenido un hijo ilegítimo con una actriz, la famosa Calderona. Ver Hernández Araico, 1999, p. 465.

[48] Como nos recuerda Hernández Araico, 1999, p. 465, sólo sabemos de la existencia de una reina en la obra por una referencia casi de pasada en el segundo acto.

[49] Ver Hernández Araico, 1999, p. 468.

[50] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 39. También puede encontrarse en Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 174.

[51] Ver Solís, 2001.

aunque esta última teoría no es impensable, parece poco probable que Quevedo cometiera un error tan obvio y con tan graves implicaciones para la posible interpretación de la obra como olvidarse de la existencia de la esposa de don Fernando. Se mire como se mire, el tira y afloja emocional al que juegan Serafina y el Rey de Nápoles durante casi toda la comedia no puede ser nada bueno para el necesario respeto a la dignidad de la Reina, ya sea esta la ficticia de la comedia o la Isabel de Borbón histórica. Como puede comprobarse, por lo tanto, la ambigüedad y la variedad de posibles lecturas llegan con el tema en concreto de los devaneos amorosos de don Fernando a uno de sus puntos más altos en *Cómo ha de ser el privado.*

Por otro lado, además de una indudable faceta laudatorio-propagandística y apologética, *Cómo ha de ser el privado* parece tener otra vez un lado didáctico y una cierta dosis de moderada reprimenda política en lo referente a lo que creía Quevedo, y no necesariamente Olivares o Felipe IV, sobre las responsabilidades y derechos innatos de cualquier soberano. En ese sentido, Quevedo, que, como demuestran obras como *Política de Dios,* se consideraba a sí mismo una autoridad sobre este tema, aparenta dar en la obra lecciones a todos, incluidos al Rey y a Olivares, sobre hasta qué punto debía depender de sus ministros un buen monarca[52]. En realidad, una vez más esos consejos parecen más bien una crítica indirecta de la tendencia de Felipe IV a delegar en el Conde Duque funciones que Quevedo creía que le correspondían de forma exclusiva al monarca. En ese mismo sentido, es importante considerar el hecho de que haya en esta obra una repetición casi obsesiva de lo que don Francisco de Quevedo consideraba como el modelo perfecto de privado y que, además, se marquen de muy diferentes maneras los límites que en opinión del satírico madrileño eran tolerables para cualquiera con esa función. En otras palabras, Quevedo, ya que se ve forzado a vivir con la presencia de la figura del privado en el panorama político de la España de su tiempo[53], aboga a través de la comedia para que la persona que tenga ese cargo de ahí en adelante se limite simplemente a ser una especie de combinación entre consejero de confianza y secretario personal del Rey. Según esta visión política, el privado de turno sólo podría tener una función consultiva y en ningún caso debería tomar decisiones por su cuenta o, incluso, utilizar su influencia para forzar que el Rey tomase decisiones contrarias a su voluntad[54]. Esto último puede ser claramente ejemplificado haciendo referencia a las siguientes palabras del propio Valisero en la obra:

[52] Ver Somers, 1956, p. 262.

[53] Elliott, 1982, p. 230, sugiere que la figura del valido seguramente había sido más aceptable para el escritor madrileño cuando el Rey todavía era muy joven y comenzaba a reinar. Para cuando se escribió *Cómo ha de ser el privado,* sin embargo, la juventud de Felipe IV ya no podía servir de excusa para seguir dependiendo de un privado.

[54] Ver Somers, 1956, p. 266.

MARQUÉS Sí, Señor, porque un Privado,
que es un átomo pequeño
junto al Rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado.
Es un ministro de ley,
es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del Rey.
Si dos ángeles ha dado
Dios al Rey, su parecer
más acertado ha de ser
que el parecer del Privado.
Y así, se debe advertir
que el Ministro singular
aunque pueda aconsejar
no le toca decidir.
REY Epilogó su lealtad[55].

Está claro, en cualquier caso, que, aunque Olivares no interfirió con el poder real de la forma tan negativa en que lo había hecho Lerma en el reinado precedente, el valido de Felipe IV seguramente no habría apreciado algunas sugerencias que, aunque solapadas entre numerosos halagos, hacía Quevedo en la cita anterior con respecto a la forma en que debería comportarse un buen ministro del Rey. No en vano, casi parece a veces que Quevedo en diversas partes de la obra (incluida la anterior cita) intentaba mostrar al Rey, y quizás al propio valido, la diferencia entre cómo debía comportarse un privado ideal en lo relativo a sus relaciones con el Monarca y cómo actuaba Olivares en realidad[56]. De todas maneras, y de forma similar a lo que ocurre con las anteriormente mencionadas referencias al Rey, no parece en absoluto que el propósito de la obra sea el de intentar cuestionar la autoridad de este privado o el de ridiculizarle frente a la Corte, sino, más bien, el de hacerles ver al Rey y a su valido áreas donde una mejora era posible.

De otra parte, junto con las reticencias que Quevedo parece expresar en *Cómo ha de ser el privado* en lo referente a la forma en que Felipe IV y Olivares habían hecho uso de la figura política del privado hasta ese momento, también es posible ver otras críticas muy veladas hacia la propia persona del Conde Duque. Para empezar consideremos por un momento que en *Cómo ha de ser el privado* Quevedo nos invita tácitamente a contrastar al Conde Duque de Olivares y a su equivalente en la obra, el Marqués de Valisero. En general, el Marqués de la ficción refleja bas-

[55] Ver *Cómo ha de ser el privado,* ed. M. Artigas, pp. 10-11. Ver también Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 156.

[56] Si aceptamos esa interpretación, por lo tanto, parecen adquirir un nuevo sentido las palabras de Valisero con las que acaba el segundo acto: «Y él [el Cielo santo] ayudará al buen celo / con que en esta acción [romper los tratos con el hereje Príncipe de Dinamarca] mostramos / cómo ha de ser el buen Rey, / cómo ha de ser el privado»; ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 73-74; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 196.

tantes de las virtudes que muchas de las personas favorables al gobierno asociaban con el valido de Felipe IV. En ese sentido, se representa a Valisero en numerosas partes de la comedia como un individuo honesto[57], justo[58], frugal[59], accesible a todos[60], extraordinariamente laborioso[61], religioso[62], incansable defensor de la ortodoxia católica en España y en el mundo[63], y, sobre todo, completamente leal al Rey[64]. Sin embargo, y ahí se encuentra otra de las peculiaridades más llamativas de esta obra, también hay ocasiones en las que, a pesar de lo que pudiera parecer a primera vista, Olivares no sale necesariamente favorecido al ser comparado con el ficticio Marqués de Valisero. El motivo es doble. A veces Valisero muestra cualidades que todo el mundo sabía que Olivares no tenía y, en ocasiones, este personaje también demuestra padecer de ciertos defectos que sí eran característicos del valido de Felipe IV.

Por lo que se refiere a las diferencias llamativas entre el personaje de Valisero y el Olivares histórico, es importante prestar atención al hecho de que el privado del Rey de Nápoles a lo largo de toda la obra muestra su firme determinación de no utilizar su influencia y autoridad para ayudar a los que le acosan constantemente pidiéndole favores. Por lo general, este personaje se limita a mandarlos[65] bastante bruscamente a que hablen antes con su tío o con el Rey[66]. Sin embargo, esa forma de actuar de Valisero no podía dejar de resultarles chocante a unos cortesanos españoles que sabían de seguro que para ascender en la Corte madrileña era necesario tener primero el apoyo de Olivares. Por lo tanto, esa obvia diferencia entre el personaje de ficción y el histórico nos abre la puerta a interpretar las acciones de Valisero, no como una mera alabanza del Conde Duque, sino como una defensa por parte de Quevedo de la idea

[57] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 7 y 92-96; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 154 y 208-10.

[58] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 46-48 y 75; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 179-80 y 197-98.

[59] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 54 y 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184 y 199.

[60] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 24; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 164.

[61] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 199.

[62] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 199.

[63] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 29-31 y 68-71; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 167-69 y 193-94.

[64] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 11 y 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 156 y 199.

[65] En cualquier caso, no deja de ser chocante, e incluso contradictorio, que se ponga tanto énfasis en que sea el Rey el que dé los honores a sus súbditos sin la ayuda de nadie, pero que luego Valisero aparezca en ciertas partes de la obra tomando decisiones vitales para la defensa del reino sin que parezca que el Rey haya sido consultado. Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 55; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184-85.

[66] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 21, 22, 46-48 y 78; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 162, 163, 179-80 y 199.

de que debería ser el Rey, y no Olivares, la fuente última de honores y de justicia en el reino[67].

Por otro lado, tampoco era nada característico del privado de Felipe IV el autocontrol y serenidad que demuestra Valisero en la obra cuando el Conde de Castelomar está a punto de decirle el nombre de un cierto duque que ha estado murmurando contra él[68]. Muy al contrario de lo que seguramente hubiera hecho el extraordinariamente orgulloso y susceptible Olivares, Valisero le impide a Castelomar que le dé el nombre del duque porque, aunque quiere saber lo que se está diciendo de él para así poder introducir cambios, el conocer al culpable de los rumores le obligaría a tomar medidas drásticas que prefiere evitar. De nuevo, no es difícil imaginarse lo extraña que hubiera sonado esta caracterización de Olivares en oídos de unos cortesanos que, a pesar de todos sus privilegios sociales, vivían en gran medida atemorizados por los constantes castigos y escarmientos que imponía el valido de Felipe IV a todos los que osaban llevarle la contraria en asuntos que él consideraba importantes.

Incluso menos fiel a la realidad que los dos ejemplos anteriores resulta lo ocurrido durante una de las últimas audiencias que da Valisero en la obra. En ella un simple soldado, frustrado por no recibir lo que él consideraba una justa recompensa por sus años de servicio, se muestra increíblemente insolente con el privado e, incluso, irrespetuoso con el Rey:

[Soldado] 1 Señor, conocer deseo
a los que mercedes hace
su Majestad, cuando a mí
con más justicia y razón…
Marqués ¡Extraña resolución!
[Soldado] 1. A su Majestad serví
más que algunos, que han tenido
ventura, señor Marqués,
¿el Rey premia indignos?
Marqués Es
Vuesamerced atrevido;
diga de mí cuanto mal
quisiere y cualquier defecto,

[67] Es particularmente significativo que don Fernando diga en un cierto momento de la obra: «Si algún Ministro o Privado / justamente está culpado, / le cortarán la cabeza / en esa plaza mayor». Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 5-6; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 153. Estas palabras, aparte de recordarnos el trágico destino del famoso Rodrigo Calderón —ver Hernández Araico, 1999, p. 464—, también podrían haber sido una dura advertencia de Quevedo a Olivares para que se portase de forma honorable, pero, sobre todo, para que no menoscabase más la autoridad del Rey. Esta visión, por lo tanto, encajaría perfectamente con la interpretación que hace Pérez Clotet, 1928, pp. 114-15, sobre ciertos aspectos de *Política de Dios.* Según este investigador, Quevedo consideraba necesario castigar públicamente al valido de turno si éste utilizaba el poder para avanzar a personas indignas, si se aprovechaba de su influencia para distraer al Rey de sus funciones y, finalmente, si pretendía relegar al Rey a una posición subordinada.

[68] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 42; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 176-77.

pues hay tantos, y el respecto
a la persona Real
debido no se le pierda,
que a no estar en este puesto
no me viera tan modesto.
Diga: ¿qué persona cuerda
da culpa a un Rey, que es el sol
en la piedad y pureza
de tan gran naturaleza
que del árbol español
de los Reyes, no ha nacido
otro de más bizarría?
Veralo el Cielo algún día.

[Soldado] 1. Error de la lengua ha sido
que a Vexellencia por Dios
iba a culpar y culpé
al Rey.

Marqués Si ese yerro fue,
perdonémonos los dos[69].

La paciencia, modestia, humildad y absoluta falta de rencor que muestra Valisero en esta conversación parecerían más propias de un santo que de una persona de carne y hueso, pero desde luego no tenían nada que ver con la reacción que hubiera sido esperable de Olivares si algo así le hubiera ocurrido. La escena tiene por supuesto mucho de literario, pero de todas formas Olivares no era el tipo de persona que hubiera permitido a un subordinado cuestionar el buen juicio o la equidad de sus acciones. De hecho, tan rara resulta toda la situación que no es inconcebible preguntarse si el reconocimiento que hace el Marqués de Valisero de sus muchos defectos no sería algo más que una supuesta muestra de humildad por parte de este personaje. Aunque sea improbable, de todas formas entra dentro de lo posible que haya por parte de Quevedo en esas palabras un cierto elemento de sarcasmo, o, en otras palabras, una especie de guiño burlón al posible público de la obra.

Aparte de eso, la anterior conversación entre Valisero y el soldado también parece dar la sensación de que una de las cosas que le achacaban otros nobles a Olivares y al Rey era la de favorecer a gente indigna de ese honor. En realidad, a pesar de que Quevedo aparenta querer negar que existiera tal problema, las alusiones a la forma irregular en que algunos ascendían en la Corte no parecen favorecer en ningún caso la causa del gobierno e, incluso, pueden ser leídas como una amonestación.

Una vez más, al ser vistas a la luz de lo que sabemos del Olivares real, parecen extremadamente exageradas e incluso un tanto ridículas las constantes referencias en la obra a la pobreza de la casa, tesoro y mesa

[69] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 86-87; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 204-205.

de Valisero[70]. En el mejor de los casos, esas alusiones no ayudan de ninguna manera a representar al personaje que refleja a Olivares en la obra de una forma digna y distinguida como correspondía a una persona con un cargo de tanta importancia. Además, estas contrastan marcadamente con los rumores que corrían en la Corte por la época sobre el supuesto fasto de la casa del Conde Duque[71]. A modo de ejemplo de lo extrañas que resultan ciertas referencias al tema sirva aquí lo que dice del privado el bufón Violín cuando Porcia le pregunta si va a comer con él:

VIOLÍN Más dichoso
fuera en casa de un figón.
PORCIA ¿Por qué?
VIOLÍN Porque su porción
es un caballo rijoso;
no sufre ancas, más barato
y mejor fuera ayunar.
Yo vi hidalgo de lugar
comer con más aparato.
Un refetorio es su mesa.
Pero no hay taza sin pie.
Mas a pedirle voy[72].

El extraño efecto que producen estas palabras se multiplica aún más si tenemos en cuenta que el Valisero de la obra se permite rechazar los regalos que en un cierto momento le ofrece el Rey de una forma tan firme que el privado bordea casi la indisciplina. De hecho, es sólo después de mucho insistir que Fernando de Nápoles logra que Valisero acepte suficiente dinero para que éste último pueda construir su propia tumba de forma algo más suntuosa[73]. Cierto es que Olivares no era un individuo particularmente egoísta y que, teniendo en cuenta las prácticas comunes en la época, seguramente podía ser considerado como un ministro atípicamente honesto[74]. De todas formas[75], está claro que no tenía en absoluto tantos miramientos a la hora de aceptar regalos y recompensas como los que parece tener Valisero[76].

[70] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 54, 67 y 77; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 184, 192 y 199.

[71] Ver también los trabajos de Hernández Araico, 1999, pp. 465 y 468; y Artigas, 1927, pp. 44-50.

[72] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 53-54; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 184.

[73] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 92-96; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 208-10.

[74] Ver Elliott, 1982, p. 237.

[75] Ver Hernández Araico, 1999, p. 466.

[76] También podemos suponer que seguramente le hubiera resultado chocante al público de la época el hecho de que el Valisero de la obra fuera importante a la hora de resolver el asunto de Serafina cuando, de hecho, a Olivares le habían acusado en ciertas ocasiones de fomentar la propensión del Rey a las mujeres y a la fiesta; ver Artigas, 1927, p. 33, y Hernández Araico, 1999, p. 465.

Por otro lado, en lo que se refiere a los aspectos negativos compartidos por el histórico Olivares y por el Marqués de la obra, seguramente es suficiente mencionar algunos de los que parecen ser más significativos. Por ejemplo, en un cierto momento de *Cómo ha de ser el privado* el Marqués de Valisero comenta que no es «linajudo»[77], lo cual, como veremos, puede ser perfectamente interpretado como una alusión a la presencia de sangre judía en las venas de Olivares[78]. Aparte de porque eso encajaría con otros muchos ejemplos de ambigüedad política que pueden verse en la obra que nos ocupa, la validez de tal interpretación queda consolidada si se tiene en cuenta que hay críticas similares en otros dos trabajos quevedianos del momento que muestran tantas conexiones con *Cómo ha de ser el privado* que a veces los tres escritos se agrupan por la crítica bajo el nombre colectivo de «Trilogía del Conde Duque»[79]. Una de estas dos obras coetáneas es *El Chitón de las tarabillas,* sobre la que Pablo Jauralde piensa acertadamente que plantea la necesidad de que los privados prueben que son limpios de sangre por los cuatro costados[80]. En otras palabras, no pide en *El Chitón* Quevedo directamente que se substituya a Olivares, pero sí que muestra su profundo desprecio por las personas de sangre de procedencia cuestionable, y en la práctica defiende que se tenga en cuenta este factor en el futuro a la hora de seleccionar validos. La segunda obra normalmente asociada con *Cómo ha de ser el privado* es el poema titulado *Fiesta de toros literal y alegórica.* En ella, y a pesar de la existencia de varios halagos hacia la figura del valido, Quevedo paradójicamente también se está burlando de los conocidos orígenes conversos de la familia de Olivares cuando dice de él:

> Si se llamara Godínez,
> si medio hidalgo naciera,
> fuera premio a su valor
> lo que goza por herencia[81].

En definitiva, la presencia de referencias antisemitas de tal índole en las dos obras anteriormente mencionadas, difícilmente nos permitiría interpretar el hecho de que en *Cómo ha de ser el privado* se pinte al Marqués de Valisero como alguien no linajudo como algo completamente inocuo. En cualquier caso, puesto que no hay nada dentro de la propia trama de esta última obra que justifique tal caracterización del privado

[77] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 88; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 205.

[78] Cierto es que al principio del tercer acto el Almirante resume en una conversación con el supuesto embajador de Transilvania todas las cualidades que en la obra se intentan destacar de Olivares y, entre ellas, incluye la de su «limpieza». Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 76; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 198. Aunque no hay forma de afirmar de seguro si «limpieza» se refiere en esta última cita a la supuesta pureza de sangre o a la incuestionable honradez de Valisero, lo más probable en mi opinión es que la segunda interpretación sea la correcta.

[79] Ver Urí, 1998, p. 13.

[80] Ver Jauralde, 1999, p. 602.

[81] Ver Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, vol. 2, p. 362.

del Rey de Nápoles[82], en mi opinión esto sólo puede ser interpretado como respuesta a lo incómodo que le resultaba a Quevedo pensar en el hecho de que el valido del Rey de España no se ajustara a sus expectativas de pureza de sangre. Por otro lado, también podemos considerar que se critica de forma indirecta a Olivares cuando Valisero aparece representado como un personaje de carácter gruñón[83], y con fama de presuntuoso y de soberbio[84]. Otro tanto puede decirse del hecho de que se indique que Valisero, a pesar de su laboriosidad y su dedicación, constantemente se queja de la cantidad de monótono trabajo típicamente asociado con la privanza[85]. Además de lo ya mencionado, con la ya utilizada excusa de defender al privado contra las murmuraciones, en la comedia parece una vez más que se señalan ciertos conocidos defectos de la personalidad de Olivares cuando el ficticio Almirante de la obra dice de Valisero:

> Y con todo es murmurado:
> que no sabe dar le niegan
> y que da mucho le acusan;
> conformad la diferencia.
> Dicen que a juntas reduce
> casi todas las materias;
> y en otra parroquia oirás
> que con nadie se aconseja.
> [...]
> Dicen que porque no sabe
> se dificulta y se niega;
> y era mejor argumento:
> quien no sabe, siempre espera[86].

En otras palabras, a pesar de que el propósito del anterior discurso era ridiculizar a los críticos del gobierno recordando que Valisero constantemente era el objetivo de críticas con frecuencia contradictorias, eso no impedía que las palabras del Almirante de la obra trajeran a la memoria las murmuraciones, reproches y obvio malestar generalizado entre nobles y pueblo llano que, como es fácil de comprobar por los panfletos antigubernamentales del momento, había causado el gobierno de Olivares en sus años en el poder.

Aparte de la ya mencionada extraña mezcla en *Cómo ha de ser el privado* de críticas y alabanzas sobre el valido de Felipe IV, al analizar esta

[82] Olivares era miembro de una de las familias más importantes de la España del momento.

[83] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 22 y 89; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 163 y 206.

[84] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 75; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, p. 197.

[85] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 41-42 y 89; o Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, pp. 176 y 206.

[86] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 79-80; o Quevedo, *Obra poética,* p. 200.

obra también hay que tener en cuenta la existencia de una serie de situaciones bastante chocantes que, en el mejor de los casos, no hacen nada por mejorar la imagen de Olivares. Esto ocurre, por ejemplo, en varias de las ocasiones en que Valisero habla con el bufón de la Corte, Violín. Se puede decir que en varios de esos momentos el valido actúa de una forma extraña y, hasta cierto punto, poco digna. A modo de ejemplo, valga mencionar que en cierta conversación Valisero le jura solemnemente a Violín que en el futuro sólo seguirá sus consejos[87]. Aunque evidentemente esta escena pretende tener un tono humorístico y no busca en absoluto imitar exactamente la realidad, la promesa de Valisero parece de todas formas fuera de sitio y resulta completamente contraproducente si lo que Quevedo intentaba con esas palabras era pintar a este personaje, y por lo tanto a Olivares, de una forma positiva[88]. Por otro lado, Quevedo se esfuerza en varias ocasiones en enfatizar la idea de que Valisero sirve a su rey de forma sacrificada y desinteresada. Más concretamente, al comienzo del segundo acto nos encontramos al Almirante comunicándole al valido del Rey de Nápoles la noticia de la muerte de su hijo en un accidente[89], lo cual alude obviamente a la muerte de la única hija de Olivares unos años antes. Durante esa escena el valido, a pesar de tener el corazón roto, sigue con sus obligaciones y da unas audiencias. Es sólo después de que se han ido todos que, de forma un poco melodramática, dice: «Agora, agora, / [...] / podéis embestir, pesares, / vengan piélagos y mares / de lágrimas»[90]. Lo raro es que muy poco tiempo después de haber recibido ese tremendo golpe Valisero parece estar lo suficientemente de humor para seguir las burdas gracias de Violín, que ha ido a verle para pedirle dinero disfrazado y diciendo cosas a todas luces absurdas[91]. A pesar de que no es razonable esperar encontrar situaciones totalmente verosímiles en este tipo de obras, lo cierto es que la escena anteriormente mencionada roba al espectador la posibilidad de identificarse con la pena de Valisero por la pérdida de su único heredero. Es esta, en pocas palabras, una línea argumental completamente carente de dramatismo y seguramente contraproducente desde el punto de vista propagandístico. Además, no es probable que a Olivares le hubiera agradado saber que Quevedo diera la impresión de alegrarse de su desgracia familiar porque supuestamente de esa manera no habría peligro de que en el futuro aparecieran parásitos que desva-

[87] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 12-16; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 157-59.

[88] En el mismo sentido, Hernández Araico, 1999, p. 465, dice de forma acertada que algunas de las cosas que comenta Violín sobre Valisero, aunque aparentemente sólo sea en tono de broma, parecen empequeñecer la figura y categoría del privado considerablemente.

[89] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 44-45; o Quevedo, *Obra poética,* p. 178.

[90] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 48-49; o Quevedo, *Obra poética,* p. 180.

[91] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 65-67; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 191-92.

lijaran las arcas del Estado al estilo de lo que había hecho el clan de los Lerma durante el reinado anterior.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, la forma ambigua en que se nos presenta la figura del Conde Duque en esta comedia, no parece acertado seguir manteniendo sin ningún tipo de matización, como con frecuencia se ha hecho, que *Cómo ha de ser el privado* sólo persigue de forma servil la defensa de Olivares y de su estrategia política. Entra dentro de lo posible, incluso, que las numerosas referencias positivas en la obra al ficticio Duque de Sartabal no reflejen únicamente la buena memoria que el tío de Olivares, don Baltasar de Zúñiga (al que se refiere este personaje), había dejado en la memoria de Quevedo. Es, de hecho, bastante probable que éstas además indiquen que esta figura histórica había estado en opinión de Quevedo mucho más cerca que nadie en la historia reciente de España de constituir el perfecto modelo de privado. No es descabellado pensar, en consecuencia, que, al igual que Fernando el Católico parece ser presentado en la obra como un ejemplo adecuado para Felipe IV, don Baltasar de Zúñiga sea, a su vez, un posible modelo al que el Conde Duque debería aspirar. Quizás la cita más significativa al respecto sea aquella que se refiere al momento en que el nuevo Rey de Nápoles ofrece el cargo de privado a Valisero:

MARQUÉS Señor, otros hombros fieles
de más fuerza que los míos…
REY No me repliquéis, cubríos
y tomad esos papeles
(*Vuelve a besarle la mano.*)
que en la bolsa están.
MARQUÉS Obliga,
Señor, tu precepto a más,
pues anticipado das
el honor a la fatiga.
Pero, Señor, a mi tío,
el Duque de Sartabal,
de experiencia sin igual,
de más talento que el mío,
fiar estos papeles puedes,
y yo, para acompañarte,
podré tener una parte
del favor que me concedes.
REY Tú eres el que se los das,
lleve el Duque lo pesado
del despacho, tú el cuidado
de mi servicio tendrás[92].

Pasando a otro tema, también podríamos considerar como una forma de crítica encubierta a todo el gobierno de España en su conjunto el hecho de que, al igual que seguramente hacían el propio Olivares y

[92] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 8-9; o Quevedo, *Obra poética,* p. 155.

los otros ministros de Felipe IV en la vida real, Valisero se negase a asumir ningún tipo de responsabilidad por los problemas que se venían padeciendo en el Nápoles de la comedia. Este punto puede ser perfectamente ejemplificado en *Cómo ha de ser el privado* usando la respuesta que da Valisero al Conde Castelomar sobre los rumores que corrían por la ciudad de Nápoles de que el privado era el culpable de que hubieran subido los precios de todo:

MARQUÉS Siento
que hombre de discurso sano
incurra en esos errores.
Ministros inferiores
tiene el Rey, por cuya mano
pasa este gobierno; y más
que esos tan comunes daños
no preceden de estos años,
su corriente traen de atrás.
El pueblo tenga paciencia,
porque a daños que han traído
los tiempos no se ha podido
dar remedio con violencia.
Tiempo al tiempo se ha de dar,
y cuando de este accidente
tuviera culpa el presente,
yo, ¿qué puedo remediar?
¿Por ventura, mi tesoro
es causa del común daño?
¿Recibo? ¿Vendo? ¿O engaño?
También yo estos males lloro.
Bien mi nombre me disculpa:
Vali-sero; valí, tarde,
dice mi título; aguarde
el pueblo, sin darme culpa[93].

Si bien no puede negarse que la intención de este último fragmento parece apologética, es improbable que los débiles argumentos que se ofrecen pudieran conseguir el efecto propagandístico que seguramente deseaba el gobierno. Obviamente, Quevedo aquí no puede lograr disculpar de ninguna forma las acciones de la cúpula directiva de España, Nápoles en la obra. Además, saca a la superficie un asunto, el de la inflación incontrolada, sobre el que se quejaba mucho la gente común[94]. En el mejor de los casos, la actitud defensiva que muestra Valisero en la

[93] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 42-43; o Quevedo, *Obra poética,* p. 177.

[94] En concreto, la mencionada dificultad se refiere a la inflación incontrolada que estaba destrozando la economía y que, como era sabido por todo el mundo, había sido provocada principalmente por los constantes cambios en el valor de la moneda de vellón a manos del gobierno de Olivares y de otros anteriores; ver Urí, 1998, pp. 7-49. De forma significativa, este tema en concreto constituiría más adelante una de las claves de *El Chitón;* ver Urí, 1998, p. 38.

obra con respecto a éste y otros problemas transmite, tanto si esa era la intención original de Quevedo al escribir esto como si no, una cierta impresión de impotencia y de falta de ideas por parte de Olivares y de sus colaboradores inmediatos. Al fin y al cabo, estas personas no estaban libres de culpa de muchas de las dificultades que estaban ocurriendo. Además, después de aproximadamente ocho años en el poder, difícilmente podían justificarse las acciones del gobierno sencillamente echándole la culpa al anterior y, menos aún, escudándose detrás de las posibles deficiencias de los colaboradores de rango menor del Rey.

También resultan francamente patéticas las constantes referencias a la inescrutable voluntad divina. Con esta excusa Quevedo, al menos en apariencia, intentaba exculpar de nuevo al gobierno de una serie de catástrofes de todo tipo que habían acaecido en la ficticia Nápoles y que tenían paralelos casi exactos en hechos que habían estado ocurriendo en España por aquella época[95]. Una clara muestra de este tipo de disculpas aparece, por ejemplo, en un cierto momento del tercer acto. Ahí se nos muestra a Valisero contándole al Rey cómo se habían perdido unas naves a manos de unos súbditos rebeldes, lo cual para cualquier español de la época solo podía ser interpretado como una referencia a la humillante y deshonrosa captura de la flota de la plata en 1628 por piratas holandeses.

MARQUÉS Yo quisiera, Rey invicto,
darte nuevas más alegres,
pero todos los Monarcas,
Emperadores y Reyes,
han tenido alguna vez
infelices accidentes:
que la constancia y fortuna
no los da prósperos siempre.
Tu abuelo, césar glorioso,
digno de eternos laureles,
de las nubes y del mar
tal vez fue vencido. Dente
más ejemplos los romanos,
vencedores tantas veces,
y una, de viles piratas
oprimidos. Tus rebeldes,
tus isleños, atrevidos
a los cielos y a sus leyes,
con armada acechadora
en los mares de Occidente
han asaltado las naos
que de Toscana vienen,
que son tus Indias, y ahora
llevado deste accidente,
a ti y a mí nos murmura

[95] Este argumento en defensa del gobierno se volvería a utilizar en *El Chitón;* ver Urí, 1998, p. 14.

el vulgo, que no discierne
con razón, tales sucesos,
y toda la culpa ofrece
al Gobierno, sin mirar
que en Reinos que no son breves,
sino Imperios dilatados,
es imposible, no puede
ajustar las prevenciones,
prevenir los accidentes[96].

Obviamente, Olivares o Felipe IV no eran los responsables exclusivos de todas las desgracias sufridas por los españoles en la época a la que alude la obra de Quevedo. De hecho, con toda probabilidad muchos contemporáneos del escritor madrileño se explicaban algunas de ellas, incluida quizás la pérdida de la flota, achacándolas en última instancia a la mala fortuna o, incluso, a la mano de Dios. De todas formas, eso no quiere decir en absoluto que la gente se olvidara de que, aparte del destino, en muchos de esos desastres también habían intervenido manos humanas, concretamente las de Felipe IV y las de Olivares[97].

Aparte de los ya mencionados fracasos del gobierno de España en aquel momento, en el último acto en particular se mencionan indirectamente otros muchos elementos embarazosos[98] como, por ejemplo, la ocupación temporal de Bahía por los holandeses[99], el frustrado ataque a Cádiz en 1625 por parte de tropas anglo-holandesas[100], las dificultades militares en Italia[101], la ruptura definitiva de las negociaciones de matrimonio entre Inglaterra y España en 1624[102], o los problemas económicos de la Corona[103] y de la nobleza hispana[104]. Por lo tanto, a pesar

[96] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 110-11; o Quevedo, *Obra poética,* p. 219.

[97] En *El Chitón,* Quevedo volvería a intentar defender al gobierno en lo referente a ese suceso; ver Quevedo, *El Chitón de las tarabillas,* ed. Urí, pp. 122-23. En su estudio de *El Chitón,* Manuel Urí acertadamente afirma, sin embargo, que, a pesar de que Quevedo no acusa directamente a Olivares, «la atribución al albedrío divino de la pérdida de la flota no supone precisamente un firme descargo de su responsabilidad política»; ver Urí, 1998, p. 41.

[98] Aunque no se le podría achacar ni a Olivares ni a Felipe IV necesariamente, a través de Violín también se hacen numerosas referencias en la obra al creciente afeminamiento y cobardía de la nobleza del país; ver Quevedo, *Cómo ha ser el privado,* ed. Artigas, pp. 83-84; *Obra poética,* pp. 202-203.

[99] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 80-81; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 200-201.

[100] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 81; o Quevedo, *Obra poética,* p. 201.

[101] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 55; o Quevedo, *Obra poética,* p. 185.

[102] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 71-74; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 194-96.

[103] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 88; o Quevedo, *Obra poética,* p. 205.

[104] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, p. 83; o Quevedo, *Obra poética,* p. 202.

de los halagos, de haber sido representada esta comedia en su momento quizás hubiera reforzado aún más en ciertos grupos de espectadores, al menos en los más críticos con respecto al gobierno, la idea de que España estaba por aquel entonces inmersa en una profunda crisis de todo tipo[105].

Por último, otro problema que afecta profundamente a la posible interpretación de *Cómo ha de ser el privado* y que tradicionalmente también ha sido ignorado por la crítica es el hecho de que Quevedo modele la trama de la obra sobre el fallido viaje del Príncipe Gales a Madrid en 1623. Entra dentro de lo posible que las alusiones a este acontecimiento histórico que aparecen en el texto sean consecuencia directa del hecho de que esta comedia parece ser una refundición de otra de 1624 que con toda probabilidad trataba de ese tema en concreto[106]. Sin embargo, sabemos que ya en 1629 Olivares seguramente consideraba prioritario conseguir un tratado de paz con Inglaterra y, puesto que *Cómo ha de ser el privado* tenía un marcado sentimiento contrario a los ingleses, su salida a la luz pública en esos momentos podría haberle resultado inconve-

[105] A pesar de las numerosas críticas que sin duda contiene *Cómo ha de ser el privado,* el tono de la comedia no es en absoluto en todo momento negativo. De hecho, la obra acaba en numerosos aspectos con muchos de los lugares comunes de las comedias al uso y, además, todas las dificultades y retos finalmente aparentan resolverse o, por lo menos, parecen estar en vías de hacerlo cuando termina la acción; ver Urrutia, 1982, p. 177; y Hernández Araico, 1999, pp. 461-62. Eventualmente se sabe, por ejemplo, que los daneses —los atacantes ingleses de Cádiz— han sido completamente derrotados (ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Artigas, pp. 91-92; o Quevedo, *Obra poética,* pp. 207-208) y que los rebeldes isleños —los invasores holandeses de Brasil— también han sido expulsados (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 80-81; *Obra poética,* pp. 200-201). En ambos casos, además, el Rey se compromete a vengarse de ellos, aunque, bien es cierto, sólo en un futuro indeterminado (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 81 y 112; *Obra poética,* pp. 201 y 220). A la lista de los supuestos éxitos de Nápoles también hay que añadir que la Infanta Margarita (que alude a la Infanta María) es casada con un príncipe católico y de su misma sangre (*Cómo ha de ser el privado,* pp. 113-15; *Obra poética,* pp. 220-21). Además, el Rey hace voto de mantenerse dentro de la más estricta ortodoxia religiosa y de atajar definitivamente la corrupción e incompetencia que han estado plagando su nación (*Cómo ha de ser el privado,* p. 113; *Obra poética,* p. 220). Lo que es más, el ficticio Rey de Nápoles, en referencia a la derrota de su flota a manos de los rebeldes, a la que califica simplemente de «descuido», llega a decir: «si hay pérdidas dichosas / porque despiertan y advierten / para añadir más cuidado, / dichosa llamar se debe / esta nueva» (*Cómo ha de ser el privado,* p. 112; *Obra poética,* p. 220). En pocas palabras, el Rey en teoría ha aprendido la lección que esta derrota le ha dado y supuestamente no va a cometer los mismos errores en el futuro. Finalmente, también podríamos considerar como un éxito el hecho de que el Rey logre dominar sus impulsos sexuales y llegue a un compromiso honorable con Serafina (ver Hernández Araico, 1999, p. 468). Muchas de estas conclusiones favorables, sin embargo, pueden justificarse por la inicial intención apologética de la obra y por el hecho de aparecer en el contexto de una comedia basada en el modelo lopesco (Hernández Araico, 1999, pp. 462-63). Además, estos supuestos triunfos no logran compensar en ningún momento la sensación de disgusto, desengaño y decepción que impregna ciertas partes de *Cómo ha de ser el privado.* En otras palabras, detrás de los políticamente necesarios halagos y de las muestras de supuesto conformismo con la cúpula del país, se puede percibir la semilla de las futuras desavenencias de Quevedo con Olivares y con el Rey.

[106] Ver Artigas, 1927, pp. 49-50.

niente al valido desde el punto de vista diplomático[107]. Consecuentemente, el simple hecho de que Quevedo completara una obra de tema y trasfondo histórico tan poco afortunado para los intereses de Olivares dadas las circunstancias políticas del momento, podría ser otro indicio más de que por aquel entonces Quevedo y Olivares seguramente ya no se mantenían en contacto de forma tan estrecha como lo habían estado en el pasado. De no ser así, parece obvio que el proyecto de esta comedia, o, al menos, el hecho de utilizar referencias a Carlos Estuardo, nunca hubiera pasado de las primeras fases de producción.

A modo de conclusión digamos que, a la hora de estudiar *Cómo ha de ser el privado,* no hay que dejar que nos confunda la primera impresión que nos transmite su lectura, o sea, que se trata de una descarada obra de encomio. A pesar de estar completamente arropadas con numerosas y convencionales fórmulas de alabanza hacia Felipe IV y su valido, hay claras muestras de la existencia de una cierta insatisfacción y frustración por parte de Quevedo con respecto al gobierno de Olivares ya en torno a 1629 (momento en que con casi total seguridad fue escrita la obra). En cierto sentido, *Cómo ha de ser el privado,* particularmente si se examina a la luz de lo que Manuel Urí, Pablo Jauralde y otros han dicho de *El Chitón de las tarabillas,* parece representar uno de los últimos esfuerzos por parte de Quevedo para encontrar un punto intermedio entre, por un lado, sus crecientes dudas sobre la forma en que se estaban llevando por aquel entonces los asuntos del Estado y, por otro, el deseo del escritor madrileño de no perder ni el favor de Felipe IV ni el del valido de este último. En definitiva, aunque en el momento en el que escribió *Cómo ha de ser el privado* Quevedo no podía, no quería o no se atrevía a romper con el gobierno de Olivares, intentó con esta comedia buscar una forma de ayudar a arreglar o mitigar los problemas del país sin por ello perder las ventajas y la protección que le aportaba colaborar con los más altos círculos del poder[108]. Para intentar conseguir este objetivo hizo lo que se le pedía, alabar al gobierno y defenderlo de los ataques que éste estaba recibiendo. Sin embargo, también parece que tomó la decisión de informar de algunos de los errores del Rey y de su valido. De igual forma, se propuso sugerirles a estas dos personas pautas de comportamiento y modelos a seguir. Como seguramente era de esperar, la tensión entre todas estas tendencias contrapuestas, la propagandístico-encomiástica, la crítica y la didáctica, hizo de la obra un instrumento perfectamente inútil desde el punto de vista político y también un fracaso desde el punto de vista dramático. Es bastante probable, además, que la imposibilidad de reconciliar tales dispares objetivos fuera igual-

[107] En ese sentido, Urí, 1998, pp. 14-17, Jauralde, 1999, pp. 604-605, y Gutiérrez, 2001, entre otros, hacen referencias a unas muy conocidas cartas que, aunque han suscitado numerosas polémicas en cuanto a su datación exacta, sugieren de todas formas que, aproximadamente por la época en que se escribió *Cómo ha de ser el privado,* Olivares no quería que aparecieran obras literarias que pudieran molestar a los ingleses (el armisticio, como nos recuerda Urí, finalmente se firmaría el 15 de noviembre de 1630).

mente la causante de que la obra nunca se representara en los escenarios del Madrid de la Corte de Felipe IV.

Por otro lado, aunque es cierto que en muchas obras quevedianas anteriores a *Cómo ha de ser el privado* ya había elementos de crítica política, burla a la autoridad e, incluso, indisciplina[109], es importante hacer notar que esta comedia en concreto muestra muchas más críticas sobre Olivares y Felipe IV que buena parte de las obras del periodo entre principios de 1621 y 1629 (los primeros ocho años del reinado de Felipe IV)[110]. Lo que es seguramente más importante, tales críticas aparecen en un sitio a todas luces atípico, una obra de alabanza seguramente

[108] Es evidente que Quevedo, a pesar de ser el producto de una educación cortesana y de haber querido siempre desesperadamente tener una posición de una cierta influencia en la Corte, realmente nunca mostró hacia sus protectores la actitud servil y dócil que seguramente era de esperar en su condición de lo que, a falta de mejor palabra, podríamos denominar como escritor a sueldo. En ese sentido, parece que don Francisco a veces no podía evitar que su faceta de moralizador furibundo saliera a la superficie y, por lo tanto, con mucha frecuencia acababa diciendo lo que realmente creía. Esto no sólo le creaba muchos enemigos poderosos, sino que, además, en ocasiones también le causaba problemas serios con sus propios protectores. Algo similar sucede en lo referente a su natural espíritu burlón. A ese respecto, son conocidísimas sus obras satíricas sobre sus enemigos políticos y literarios, pero, de forma significativa, también abundan en su obra chistes sobre todo tipo de personas con las que estaba asociado de una forma u otra. En ese mismo sentido, Manuel Urí también nos recuerda en su prólogo a *El Chitón* que «la fuerza de su sátira y el poder transgresor de su lenguaje son tales que, aunque [Quevedo] empiece a escribir con el propósito de apoyar el sistema establecido, un juego lingüístico o una metáfora ingeniosa pueden arrastrarle hasta lindar —o incluso sobrepasar— los límites de lo tolerable desde el punto de vista político o moral» (ver Urí, 1998, pp. 48-49). En pocas palabras, no siempre está claro con este escritor si decía cosas susceptibles de crear polémica por un deseo de ser coherente con sus ideas políticas, religiosas y literarias, o, quizás, por una seria falta de autocontrol, producto seguramente, de una profunda necesidad psicológica de hacer valer sobre otra gente su obvia superioridad intelectual; ver Ettinghausen, 1982, p. 30. Sea como sea, lo que seguramente es más importante a efectos de este estudio es el hecho de que algo en el interior de Quevedo le impulsaba a veces a escribir cosas que, no sólo no le beneficiaban en lo personal, sino que parecían conseguir reacciones en los lectores radicalmente distintas a lo que él se había propuesto en un principio.

[109] Al fin y al cabo, trabajaba para Olivares, y no siempre cumplía de forma obediente con las órdenes recibidas.

[110] Las críticas al gobierno, en especial a los de Felipe III, fueron particularmente claras, por ejemplo, en el momento de transición entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, pero también hubo momentos en los años inmediatamente anteriores a la creación de *Cómo ha de ser el privado* en que la natural rebeldía de Quevedo salió a la superficie. La polémica relativa al posible copatronato de Santa Teresa y Santiago es seguramente el ejemplo más claro, pero de ninguna forma el único. Maravall, 1982, p. 128, nos recuerda, en ese sentido, que el tono crítico contra el gobierno de Olivares va aumentando de tono a partir de 1627. De todas formas, hasta al menos finales de la década de los años veinte parece que Quevedo siempre se las arregló para recuperar el favor de Olivares y su posición en la Corte. Sin embargo, después de escribir *Cómo ha de ser el privado* y, sobre todo, *El Chitón de las tarabillas,* Quevedo no parece volver a reconquistar la confianza de Olivares nunca más. En ese sentido, el hecho de que Quevedo recibiera ciertos supuestos honores a principios de los años treinta parece, más bien, un último intento por parte de Olivares para que don Francisco no diera el salto definitivo a las filas de la oposición; ver Elliott, 1982, p. 241.

encargada por el privado de Felipe IV. No es de extrañar, por lo tanto, que *Cómo ha de ser el privado* no fuera en absoluto del agrado del Conde Duque de Olivares. De hecho, todo parece indicar que esta comedia al final resultó ser, si no la última, sí una de las últimas gotas en el vaso de la paciencia de un Olivares que, aunque por aquel entonces todavía seguía haciendo uso del considerable talento satírico de Quevedo para defender su agenda política, con toda probabilidad ya estaba empezando a cansarse del doble juego, de la ambigüedad política y del carácter independiente del escritor madrileño.

Acabemos diciendo que *Cómo ha de ser el privado* es obviamente escrita en lo que parece ser un momento especialmente significativo en la historia de las conflictivas relaciones de Quevedo con Olivares. De hecho, en cierto sentido esta obra anticipa la actitud incluso más crítica, aunque todavía no rebelde, de Quevedo hacia la cúpula del poder cuando el autor madrileño escribió *El Chitón* unos meses más tarde. En pocas palabras, a pesar de los numerosos trabajos de investigación que se han hecho de *Cómo ha de ser el privado* que emplazan este texto en el momento supuestamente más intenso y sincero de las relaciones de Quevedo con Olivares, parece sin embargo cada vez más claro que esta comedia contiene, muy por el contrario, los primeros indicios de un desacuerdo que, pasados unos años, culminaría con la sonada ruptura definitiva entre el escritor madrileño y el Conde Duque[111]. No cabe calificar *Cómo ha de ser el privado,* por lo tanto, como una simple obra propagandística sin complicaciones como con frecuencia se ha hecho en el pasado.

[111] Me gustaría agradecer aquí la ayuda recibida del profesor David Darst de Florida State University a la hora de darle los últimos retoques a este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

Artigas, M., «Introducción», *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, pp. 5-80.

Astrana Marín, L., *Ideario de don Francisco de Quevedo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 24, 1945, pp. 41-104.

Elliott, J. H., «Quevedo and the Count of Olivares», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-50.

Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 27-44.

Gutiérrez, C. M., «Quevedo y Olivares: Una nota cronológica a su epistolario», *Hispanic Review,* 69, 2001, pp. 487-99.

Halpern, C., *The Political Theater of Early Seventeenth Century Spain, with Special Reference to Juan Ruiz de Alarcón,* disertación doctoral, Bryan Mawr, 1990.

Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82, 3, 1999, pp. 461-71.

Iglesias, R., «La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: Crónica de un desastre diplomático anunciado», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* Alicante, BICEMESA, 2001, publicado on-line el 11 de enero del 2001, disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3492>

Iglesias, R., *La visita del Príncipe de Gales a Madrid en 1623: perspectivas nacionales y literarias,* disertación doctoral, Florida State Univesity, 1999.

Jauralde Pou, P., «La prosa de Quevedo: *El Chitón de las tarabillas*», *Edad de Oro,* 3, 1984, pp. 97-122.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Lida, R., «*Cómo ha de ser el privado:* De la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Letras hispánicas,* Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 149-56.

Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 69-131.

Martínez Conde, F., *Quevedo y la Monarquía (Un modelo de Rey),* Madrid, Endymion, 1996.

Pérez Clotet, P., *La Política de Dios de Quevedo. Su contenido ético-jurídico,* Madrid, Reus, 1928.

Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, pp. 1-115.

Quevedo, F. de., *El Chitón de las tarabillas,* en *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 532-42.

Quevedo, F. de., *El Chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, 2 vols.

Quevedo, F. de., *Obra poética: Teatro y traducciones poéticas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4.

Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Solís, A. de., «A la entrada del Príncipe de Gales en Madrid por marzo del año 1623», ed. R. Iglesias, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* Alicante, BICE-MESA, 2001, publicado on-line el 11 de enero del 2001, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3492>

Somers, M., *Cómo ha de ser el privado,* disertación doctoral, University of Oregon, 1953.

Somers, M., «Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*», *Hispania,* 39, 1956, pp. 261-68.

Urí Martín, M., «Introducción biográfica y crítica», *El Chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 173-85.

Ynduráin, D., «Contradicción en la obra de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo: actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 475-81.

Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)

Alfonso Rey
Universidad de Santiago de Compostela

Complementando la edición de *Poesía moral (Polimnia),* ofrezco aquí una segunda entrega de «Notas», continuación de la iniciada en *La Perinola,* 7, 2003, pp. 439-45.

1, vv. 1-4

Próvida dio Campania al gran Pompeo
piadosas, si molestas, calenturas;
la salud le abundó de desventuras
y le usurpó a sus glorias el trofeo.

«La idea de que si Pompeyo hubiera muerto de la grave enfermedad que contrajo en Nápoles hubiera sido más feliz que sobreviviendo para sufrir la derrota de Farsalia y una muerte miserable en Egipto, es un tópico de la literatura latina» afirma Moreno Castillo[1]. Tras probarlo en Cicerón y Séneca, muestra la pervivencia del tópico en la literatura española áurea, aduciendo textos de Hurtado de Mendoza, Ercilla, Lope de Vega, Arguijo, Salinas, Esquilache y Bartolomé Leonardo de Argensola.

3, v. 5

este metal, de la color *medrosa*
y de la fuerza contra todo osada.

Según Diógenes Laercio (6, 23) el oro es de color pálido a causa del miedo que tiene a tantos como lo buscan: «*Qui multus habet insidiatores*».

6, vv. 1-4

Si gobernar provincias y legiones
ambicioso pretendes, ¡oh *Licino*!,
procura que el favor y el desatino
aseguren de infames tus acciones.

En otros tres poemas morales (respectivamente, los números 10, 42 y 70) Licino es un confidente o un discípulo del autor, pero aquí personifica a un gobernante injusto. Este sobrenombre romano está documentado en Horacio, Juvenal y Marcial. Pauly destaca su relativa rareza,

[1] Moreno Castillo, 2004, p. 4.

y señala su conexión con el adjetivo *licinus* 'con las astas o los pelos levantados'.

7, vv. 12-14

Si el hombre es flaco y la ambición es fuerte,
caudal que en desengaños no se emplea,
cuanto se aumenta, *Caridón,* se vierte.

En *Carmina,* 2, 11, 11-12, Horacio expone el sinsentido de concebir deseos ilimitados que desbordan la breve vida del hombre: «*quid aeternis minorem / consiliis animum fatigas?*». La misma idea repite en *Carmina,* 2, 16, 17-18 («*Quid breui fortes iaculamur aeuo / multa?*») y en otras odas.

No he encontrado documentado el nombre de *Caridón,* tal vez construido por Quevedo a partir del griego χάρις 'gracia'. Caridón es el interlocutor del protagonista del poema, personaje carente de gracia, que llora y no acierta con el recto camino. Parece existir, pues, un matiz irónico.

11, v. 1

No agradan a *Policles* los pecados
con el uso plebeyo repetidos,
ni delitos por otro introducidos.

En los poemas de *Polimnia* hay frecuentes ejemplos de onomástica griega y latina, que refuerzan la ambientación clásica de las fuentes literarias utilizadas por Quevedo. Éste se sirve frecuentemente de nombres propios que correspondieron a personajes, literarios o históricos, con alguna aureola ilustre, aunque en sus poemas tienden a convertirse en ejemplos negativos. En concreto, se menciona un Policles en el prólogo —considerado apócrifo—, de los *Caracteres* de Teofrasto, otro en el discurso VIII de Lisias, *Acusación ante los consocios por injurias,* y otro en Demóstenes, *Discurso contra Policles,* a propósito de la toma de un navío.

13, vv. 9-12

¿Por eso *Jove* te dará algún día
la barba tonta y las dormidas cejas
para que las repele tu osadía?
A *Dios,* ¿con qué le compras las orejas?
Que parece asquerosa mercancía
intestinos de toros y de ovejas.

En su *Arte de poesía castellana* Juan del Encina atribuyó a la imitación de los clásicos las frecuentes menciones a dioses paganos en los poemas castellanos de su tiempo: «las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía, mas por seguir su gala y orden poética»[2]. Así ocurre con varias invocaciones o referencias a Júpiter que se encuentran en los poemas morales de Quevedo.

17, v. 8

Ansí, cuando, cortés y lisonjero,
Noto tus velas mueva adormecido
y sirve, por tus gavias estendido,
de *líquido* y sonoro marinero

[2] Encina, *Arte de poesía castellana,* p. 9.

Líquido con el significado de 'aéreo', como ya se indicó en su momento. En *La Dorotea* el personaje de César recuerda que Macrobio dijo «líquido fuego» significando 'puro' o 'lúcido'[3].

20, v. 1 Señor *don Juan,* pues con la fiebre apenas
se calienta la sangre desmayada

Quevedo dedicó *La cuna y la sepultura* a Juan de Chaves y el poema «Estando solo un día» a la memoria de un impreciso don Juan. También escribió con fecha de 18 de diciembre de 1644 una carta a don Juan de Sandoval, donde se suceden los comentarios cotidianos, las noticias políticas y alguna reflexión moral. No es posible decidir si el personaje invocado en el poema coincide con alguno de los mencionados.

20, vv. 9-11 salid a recibir la sepoltura,
acariciad la tumba y monumento,
que *morir vivo es última cordura.*

En esa invitación a la muerte lúcida parecen resonar ecos de Cicerón (*Tusculanas,* 1, 30), para quien filosofar es aprender a morir: «*Tota enim philosophorum uita, ut ait idem [Plato] commentatio mortis est*». Véanse también Séneca (*ad Lucilium,* 26), Montaigne (*Essais,* 1, 20) y los versos 83-84 de la *Epístola moral a Fabio:* «¡Oh si acabase, viendo cómo muero, / de aprender a morir».

21, v. 4 Dichoso tú que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo, espiraste la aura pura;
y te sirven de cuna y sepoltura
de paja el techo, el suelo de espadaña.

Tal vez existe en el verso 4 un recuerdo, modificado, de Góngora: «al bienaventurado albergue pobre, / que, de carrizos frágiles tejido, / si fabricado no de gruesas cañas, / bóvedas lo coronan de espadañas» (*Soledad segunda,* vv. 108-11).

22, vv. 1-4 ¡Cuántas manos se afanan en Oriente
examinando la mayor altura
porque, en tus dedos, *breve coyuntura*
con todo un patrimonio *esté luciente!*

Señala Moreno Castillo[4] que «La frase de la *Historia Natural* en la que se basa el cuarteto *["Viscera eius extrahimus, ut digito gestetur gemma petitur"]* debía de ser relativamente conocida porque aparece, sin que se cite su procedencia, en las *Empresas políticas* [71] de Saavedra Fajardo: "Cuántas manos se deshacen vanamente para que brille un dedo". Aquí, como en Plinio, se destaca el contraste entre las muchas manos y un solo dedo, contraste que queda algo desdibujado en Quevedo».

Otro aspecto de este cuarteto merece ser comentado. Así puntúa Blecua los versos 3 y 4:

[3] Lope de Vega, *La Dorotea,* p. 352.
[4] Moreno Castillo, 2002, p. 5.

porque en tus dedos, breve coyuntura,
con todo un patrimonio, esté luciente!

Basándose en tal puntuación, Moreno Castillo[5] se pregunta cuál es el sujeto de «esté», y afirma: «Parece que hay una elipsis cuyo referente ha de ser "altura" u "Oriente". La primera posibilidad no aporta solución alguna. Si el sujeto es "oriente", se trataría de una hipérbole según la cual toda la riqueza y hermosura del oriente se hallan encerradas en esa piedra preciosa». Creo, no obstante, que el sujeto es «breve coyuntura», es decir, la articulación del dedo que porta la joya. En la puntuación de Blecua «breve coyuntura» parece una aposición explicativa de «dedos», y tal construcción sintáctica obliga a buscar otro sujeto para «esté».

A fin de que el lector pueda disponer de más datos, reproduzco seguidamente la puntuación de la edición de 1648 (modernizando acentuación y ortografía):

Cuántas manos se afanan en Oriente,
examinando la mayor altura,
porque en tus dedos breve coyuntura
con todo un patrimonio esté luciente!

27, vv. 1-2 Fue *sueño* ayer, mañana será tierra;
poco antes nada, y poco después humo

Aunque «sueño» aquí significa simplemente 'nada', 'no existencia', interesa recordar el siguiente pasaje de Eusebio Nieremberg[6]: «Con mucha razón dijo Aristóteles que la esperanza de la vida por venir era un sueño del que vela; y Platón, de la misma manera, llamó a la vida pasada sueño de gente despierta, porque así la esperanza humana como la vida se igualan en esto al sueño, que no tienen consistencia ni ser; y ninguno hay que después de haber hecho discurso de su vida no diga que los sueños y verdades han sido de una misma manera, porque ya no tiene más de lo que gozó que de lo que soñó, pareciendo todos sus gustos tan breves que se les han juntado los fines con los principios, sin dar lugar a los medios».

«Poco antes nada», se refiere a lo previo al nacimiento del personaje. Pero ya Lucrecio indicó que los siglos infinitos que precedieron a nuestro nacimiento son nada a nuestros ojos (*De rerum natura,* 3, 972-73).

27, v. 4 apenas *punto* al cerco que me cierra!

Nieremberg[7] escribió «y, si bien se considera, no vivimos sino un punto, porque no tenemos de vida sino este instante presente».

27, vv. 9-11 Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es y fue, con movimiento

[5] Moreno Castillo, 2002, p. 4.
[6] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 50.
[7] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.

«El día de ayer se desvaneció; el de mañana no sabes lo que será: del de hoy ya se te han pasado muchas horas que no vives, y te faltan de vivir otras que no sabes si las vivirás: de manera que, sacado todo en limpio, no vives sino este momento, y en ese mismo te estás muriendo», escribió Nieremberg[8].

28, v. 3 Camina, *Fabio,* por la senda santa,
que no en despeñaderos permanece.

Fabius fue el nombre de un conocido linaje romano. Españolizado, dio cuerpo al destinatario de poemas tan célebres como la *Epístola moral a Fabio* o la *Canción a las ruinas de Itálica*. En este soneto Quevedo aconseja a un imaginario Fabio con un tono que recuerda al poema de Fernández de Andrada, pero no es posible llevar más lejos la relación.

34 Un godo, que una cueva en la montaña
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;
del Betis y Genil las dos orillas,
los herederos de tan grande hazaña.
A Navarra te dio justicia y maña;
y un casamiento, en Aragón, las sillas
con que a Sicilia y Nápoles humillas,
y a quien Milán espléndida acompaña.
Muerte infeliz en Portugal arbola
tus castillos. Colón pasó los godos
al ignorado cerco de esta bola.
Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
que lo que a todos les quitaste sola
te puedan a ti sola quitar todos.

Tomasso Campanella escribió *Discorsi ai principi d'Italia* para persuadir a los gobernantes italianos de que la causa de la monarquía española era la más beneficiosa para sus intereses. En su *Discorso V* afirmó que «*l'imperio spagnuolo piú che tutti l'altri è fondato nell' oculta provvidenza di Dio, e non in prudenza e forza umana*»[9] y detectó la intervención de la Providencia en la unión de Castilla y Aragón, en la incorporación de Nápoles, Sicilia y Córcega, en la vinculación con Flandes y Alemania, en los sucesos de Portugal y en el descubrimiento de América[10]. Tras esas afirmaciones, llegó a la conclusión de que «*si vede che questa monarchia di Spagna, che tutte le nazioni abbraccia e cinge il mondo, è quella stessa del Messia*»[11]. Al evocar los mismos acontecimientos, Quevedo atribuye los éxitos de España a factores como el valor, la astucia, las alianzas o los sucesos imprevistos, para, finalmente, llamar la atención acerca de la fragilidad de un imperio amenazado por la rivalidad de otros países. Mientras Campanella expone una visión esencialmente providencialista, Quevedo apela a argumentos estrictamente empíricos[12].

[8] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.
[9] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* p. 119.
[10] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* pp. 120-24.
[11] Campanella, *Discorsi ai principi d'Italia,* p. 129.

35, vv. 6 y 8

El metal que a las luces de la esfera
por hijo primogénito acomodo,
luego que al fuego se desnuda el lodo,
espléndido tirano reverbera.

Se lee en *La Dorotea* que «El oro es [...] hijo del sol, retrato de su resplandor y vivífica naturaleza»[13].

En cuanto a *espléndido tirano reverbera* evoca «el fiero tirano d'Oriente» de Herrera, *Elegía VI,* v. 3602 o «el soberbio tirano de Oriente» de *Epístola moral a Fabio,* v. 118. Exista o no dependencia del verso de Quevedo con respecto a los dos citados, cumple señalar su original adjetivación de *tirano*.

43, vv. 5-8

Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el rayo amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Como ejemplo de enumeración de personajes ilustres que también fueron arrebatados por la muerte véase Lucrecio, *De rerum natura,* 3, 1024-44. Curtius, a propósito del tópico de la consolación ante la muerte, señaló ejemplos análogos en Horacio y Ovidio.

43, vv. 9-11

Desata de este polvo y de este aliento
el nudo frágil en que está animada
sombra que *sucesivo* anhela el *viento*

Sucesivo [...] *viento*: «[la sombra] anhela el viento para levantar el vuelo [...] ya que el viento permite el vuelo», según glosa H. Sánchez[14]. Entiendo, simplemente, que la sombra del cuerpo sigue anhelando la vida, «sucesivo viento», tiempo que se sucede con rapidez. Véase, también, este pasaje del padre Nieremberg: «Finalmente, es de tan poco ser y substancia el tiempo y, por consiguiente, nuestra vida, que no tiene ser permanente, como dice Alberto Magno, sino sucesivo y arrebatado, sin poder detenerse en su carrera, con la cual va precipitado a dar en la eternidad»[15]. Debo indicar que la palabra *sucesivo* no está documentada en el resto de la poesía de Quevedo.

49, v. 7

Feroz, de tierra el débil muro escala
en quien lozana juventud se fía;
mas ya *mi corazón* del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

Mi *corazón* es aquí 'mi alma', que, ante la muerte inminente, prepara su partida. Es una de las acepciones de *cor*. Un caso similar se plantea en 69, vv. 5-6: «No ves la amarillez que dentro abrigo, / ni el *corazón* que yace macilento», refiriéndose al alma torturada del tirano. En otros

[12] Véase sobre ellos Rey, 2005, pp. xx-xxi.
[13] Lope de Vega, *La Dorotea,* p. 118.
[14] Sánchez, 1991-1993, p. 27.
[15] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 38.

poemas morales Quevedo utiliza esta palabra en acepciones más usuales, tales como 'asiento del valor' o 'sede de las pasiones'.

56, v. 10 Sólo ya el no querer es lo que quiero;
prendas de la alma son las prendas mías,
cobre el puesto la muerte, y el dinero.

'Mis cosas queridas, *prendas mías,* pertenecen al alma en virtud de un contrato de prenda; son, pues, *prendas de la alma*'. En el comienzo del verso la palabra *prenda* tiene una acepción legal, propia del derecho mercantil; en «prendas mías» posee la acepción figurada de 'objeto valioso' o 'ser querido', como *pignora* en Ovidio, Estacio o Plinio.

Un pasaje parecido, donde *prenda* ofrece esos dos significados, se encuentra en *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma*[16]: «Yo veo que con este miserable cuerpo se entierra toda la sucesión de mi casa; dejo hijas, que amo tiernamente, sin padre; mujer, que he querido y reverenciado con extremo, sin marido. Todo os lo ofrezco y *estas prendas* postreras que asisten a los contrastes del mundo os encomiendo: *aceptadas* las tenéis, pues os llaman padre de huérfanos y juez de viudas».

57, v. 8 La vida nueva, que en niñez ardía,
la juventud robusta y engañada
en el postrer invierno sepultada,
yace entre *negra sombra y nieve fría.*

Negra sombra y *nieve fría* son metáforas de 'muerte' o, más bien, del 'umbral de la muerte'. Afirmó Nieremberg: «Con razón se puede llamar a esta vida temporal, como dijo Zacarías: "sombra de la muerte"»[17].

El contraste entre lo negro y lo blanco en un contexto fúnebre se da en más páginas de Quevedo, como en «Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día».

58, v. 14 y [el virtuoso] no *del miedo* pende y *la esperanza*

Parece claro recuerdo de *ad Lucilium,* 5, 7: «*Spem metus sequitur*», cuando Séneca expone que la capacidad de prever, suprema facultad del hombre, se convierte en un mal. Véase también Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana:*

> El hombre sabio y prudente, cual se significa en el nombre de Prometeo, que quiere decir el que toma consejo primero que se ponga a hacer algo, no se ve en las angustias de vivir colgado de la esperanza, si sucederá bien o mal, porque, como dijo Aristóteles, no ha lugar en él lo que se hace a caso o a fortuna[18].

59, v. 11 Sin ser oído y sin oír, ociosos
ojos y orejas, viviré olvidado
del ceño de los hombres poderosos.

[16] Quevedo, *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma,* pp. 367-68.
[17] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 37.
[18] Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* diálogo IX, pp. 249-50.

Posible recuerdo del famoso endecasílabo 54 de la *Epístola moral a Fabio* donde se critica al pretendiente convertido en «augur de los semblantes del privado», pendiente del rostro del señor.

60, v. 1 Desacredita, *Lelio,* el sufrimiento,
blando y copioso el llanto que derramas;

Otro ejemplo de la tendencia de Quevedo a servirse de *nomina* y *cognomina*. *Laelius* es el nombre de una familia romana; por ejemplo, Cayo Lelio fue un romano célebre por su amistad con Escipión el Africano. Otros personajes con el nombre Lelio aparecen mencionados por César y Suetonio.

62, vv. 1-2 Ya formidable y *espantoso* suena
dentro del corazón el postrer día

«Espantoso instante», «momento espantoso», «momento terrible y espantoso», «la cosa terribilísima», «terribilidad que causa un espanto mortal», «la terribilidad del fin de la vida temporal» es para Nieremberg[19] el punto en que, acabándose la vida, comienza la condenación eterna. Pero en Quevedo este adjetivo (poco habitual en él), entra en un contexto de serenidad y firmeza.

Dentro del corazón: 'en el ánimo'.

64, v. 8 Con mis aumentos proprios me he perdido,
las ganancias me fueron devaneos.
Consulté a la Fortuna mis empleos
y en ellos adquirí *pena y gemido.*

Parece recuerdo de *Isaías,* 51, 11: *«fugiet dolor et gemitus».*

66, v. 1 «¡Oh!, *fallezcan* los blancos, los postreros
años de Clito y, ya que ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros.

En la Edad Media «fallecer» significó generalmente 'faltar', con diversas acepciones, y ese sentido pervive en el XVI y en el XVII, como ponen de relieve Juan de Valdés y Gonzalo Correas en sus comentarios al refrán «Amigos y mulas *fallecen* a las duras». Junto a 'faltar' en el sentido de 'acabar' parece haber existido otro, menos habitual, de 'no existir, no aparecer', como en estos versos de Herrera que Lida de Malkiel destacó por su carácter arcaizante: «¡Oh cuánto en ti [Pompeyo] la dura / Suerte se mostró y ajena! / Pues *falleciendo* tierra a tu victoria, / La tierra *falleció* a tu sepultura». Análogamente escribió Juan de Arguijo en el soneto «Este soberbio monte y levantado»: «Mas en tanta ruina mayor gloria / no os pudo *fallecer,* ¡oh celebrados / de la antigua Cartago ilustres muros!». Obsérvese que Herrera utiliza dos veces *fallecer* en un contexto fúnebre que induce al lector a convertirla, erróneamente, en

[19] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* pp. 70, 72, 73 y 74, respectivamente.

sinónimo de 'morir'. En mi opinión, esto es lo que ocurre con la engañosa plegaria de Clito: no solicita la muerte de nadie sino prolongada juventud para sí, 'que no exista la vejez'. Una petición, por otra parte, habitual en la sátira romana. Cabe recordar en Juvenal 10, 188-89 la crítica de quien, *pallidus* a causa de la enfermedad, pide a Júpiter largos años de vida, así como los versos 41-43 de la sátira II de Persio y el soneto quevediano, en ellos inspirado, «Que los años por ti vuelen tan leves». Tampoco es ocioso recordar que en la *República* de Platón, Glaucón (362d) alude a la creencia según la cual los hombres injustos, siendo ricos, pueden reparar cualquier delito y librarse de los males del más allá.

Francisca de Moya[20] propone enmendar «años» por «tíos», ya que, en su opinión, González de Salas introdujo un error. En un trabajo en prensa expongo las variadas razones que me impiden adherirme a su propuesta y aceptar la lectura «los blancos, los postreros tíos».

67, vv. 1-2 O el viento, sabidor de lo futuro,
clamoreó por el difunto hado

Información complementaria sobre el tañido de la campana de Velilla puede verse en Matías de Novoa[21], quien llama «patraña», «vanidad y disparate» a los pronósticos de catástrofes que caerían sobre el reino entre 1637 y 1640. En un comentario al margen de *Nueva idea de la tragedia antigua,* de González de Salas, Quevedo escribió que la causa de los extraños ruidos que producía la campana era el viento, adoptando así una actitud escéptica frente a la creencia en la capacidad pronosticadora de la campana. Sobre esta anotación de Quevedo véase Sanchez Laílla[22].

68, v. 1 Miré los muros de la *patria* mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

Otros dos pasajes de Quevedo confirman que en éste era relativamente común el uso de *patria* con el significado de 'casa, mansión', sin perjuicio de que en otros lugares de su obra significase 'nación' o 'ciudad'. Se trata de los siguientes:

De por vida eran un tiempo
viviendo en mi *patrio* nido[23].
No seas ejecutor al varón pobre,
ni cuando saques aves a algún nido
y robares su angosta *patria* y casa
al ave solitaria, no se extienda
a la viuda madre el robo tuyo[24].

[20] Moya del Baño, 2003.
[21] Matías de Novoa, *Historia de Felipe IV, rey de España,* pp. 244-45.
[22] Sánchez Laílla, 2003, pp. 501-504.
[23] En el romance «Un moño, que aunque traslado». *PO,* núm. 742.
[24] En la traducción de *Phocílides,* vv. 259-63.

Con diferente criterio, Antonio Ramajo[25], sumándose a un parecer muy extendido, identifica la *patria* de este soneto moral con 'España'.

72, vv. 1-4

El *sacrílego Verres* ha venido
con las naves cargadas de trofeos
de paz culpada, y con *tesoros reos*
y triunfos de lo mismo que ha perdido

Se trata de Gayo Verres, gobernador de Sicilia entre los años 73-71. Se le achacaron numerosos robos, entre otros el de estatuas dedicadas a los dioses, lo que explica el adjetivo «sacrílego». Junto a la visible influencia de Juvenal en este soneto, debe señalarse la de Cicerón, cuyo tono acusador parece haber dejado huella en Quevedo. Respecto a los *tesoros reos,* cabe recordar que en *Actio in Verrem.* 2, 1, 7; Cicerón alude a las estatuas divinas robadas que «*non modo ex suis templis ablata sunt, sed etiam iacent in tenebris*».

72, v. 7

¡Oh Roma!, ¿por qué culpa han merecido
grandes principios estos fines feos?
Gastas *provincias* en hartar deseos
y en ver a tu ladrón enriquecido.

Por *prouincia* se entendía inicialmente la esfera de competencia de un magistrado con mando militar; posteriormente, esta palabra pasó a designar el propio territorio administrado. Aunque este cuarteto no aclara los robos de Verres, los lectores familiarizados con su historia sobreentenderían los hurtos cometidos con los diezmos de las cosechas, asunto que Cicerón trata extensamente en su acusación.

85, vv. 4-8

Heridas son lesión al desdichado,
no mérito a su fama verdadero;
servir no es merecer, sino quimera
que entretiene la vida del soldado.

Aunque el soneto parafrasea a Juvenal, Quevedo probablemente también tenía presente la realidad de su época. Ya en *Quijote,* 1, 38 se habla del soldado atenido a «la miseria de su paga, que viene tarde o nunca». En las crónicas de guerras y en los relatos de soldados hay noticias sobre la pobreza de los militares enrolados en los tercios. Juan de Mariana, aludiendo a esta situación, denunció los fraudes cometidos con las pagas de los soldados[26].

91, v. 5

Nada que, siendo, es poco y será nada
en poco tiempo, que ambiciosa olvida,
pues, de la vanidad mal persuadida,
anhela duración, tierra animada.

Nieremberg[27], tan aficionado como Quevedo a glosar pasajes donde Séneca describe la brevedad de la vida, acuñó algunas expresiones si-

[25] Ramajo, 1995.
[26] Mariana, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano,* p. 584.
[27] Nieremberg, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* p. 44.

milares a la de estos versos. Por ejemplo: «Todo lo que tiene fin, es poco, pues viene a parar en nada».

92, vv. 5-8
La negra majestad con tiranía
de Saúl en las iras y en el llanto
reinaba; y fue provincia suya en tanto
que de David a la harpa no atendía.

Il Davide perseguitato, de Virgilio Malvezzi (1634) presenta a Saúl como el tirano que blasfema contra Dios y lleva a su pueblo a la catástrofe. La imagen de Saúl tirano y David rey ejemplar tiene un desarrollo significativo en *Saulus Rex,* de Thomas Rode (1615).

107, vv. 9-14
Ninguno puede huir su fatal suerte;
nada pudo estorbar estos espantos;
ser de *nada* el rumor, ello se advierte.
Y esa *nada* ha causado muchos llantos
y *nada* fue instrumento de la muerte,
y *nada* vino a ser muerte de tantos.

En el reiterado empleo de *nada* como sujeto ve Rodrigo Cacho[28] una influencia de «la tradición de los elogios de la Nada».

109, vv. 10-12
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, ¡oh gran don Josef!, docta la emprenta.

En la edición de 1648 el undécimo verso está puntuado así: «De injurias, de los años vengadora». Carreira[29], dando a esa puntuación el valor de hoy, interpreta 'la imprenta, vengadora de los años, libra de injurias a las grandes almas'. A mi modo de ver, 'la imprenta, vengadora de las injurias de los años, libra de la muerte a las grandes almas'. «Injurias de los años» parece un sintagma donde no cabe aislar el complemento preposicional del término que lo rige. Me apoyé en un ejemplo de Séneca y añado ahora otro verso de Quevedo: «Rosas a abril y mayo anticipadas / *de la injuria del tiempo* defendidas». En el conocido soneto «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!», Quevedo menciona «las batallas de las edades». Véase también Cuervo, s. v. *injuria,* para construcciones análogas.

110, vv. 1-4
Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh *Licas*!,
cogiendo a Dios a solas, entre dientes,
los ruegos que recatas de las gentes
sin voz a sus orejas comunicas.

Hay diversos *Licas* en las letras griegas: un compañero de Hércules, el hijo de Eurípilo, un guerrero lacedemonio y otros. Ofrecen datos al respecto Sabbathier y Pauly. En siete poemas morales de Quevedo aparece un Licas, y en cinco casos se trata de un personaje condenable.

[28] Cacho, 2003, p. 223.
[29] Carreira, 1997, p. 97.

Aunque esta crítica quevediana de las oraciones impías se inspira en Persio, no es improcedente recordar que Diógenes Laercio, en *Vidas de filósofos ilustres,* 6, 23 condena a quienes no piden cosas rectas o solicitan beneficios personales.

111, vv. 292-93 Goza la buena dicha con sospecha,
trata desconfiado la ventura
y póstrate en la altura;
y a las calamidades
invidia la humildad y las verdades.

Parece eco de la máxima senequista «*calamitas virtutis occasio est*», *De providentia,* 4, 6. En ese fragmento Séneca indica que el sufrimiento es enviado por los dioses para estimular a las almas.

111, v. 123 de ti tiembla *tu madre,* codicioso

Sobre la *tierra como madre* debe verse también Lucrecio, 2, 598-99.

111, vv. 317-19 Lección te son las hojas
y maestros las peñas.
Avergüénzate, ¡oh Clito!,
con alma racional y entendimiento
que te pueda en España
llamar rudo discípulo *una caña.*

En *De anima,* 432-35, Aristóteles se ocupa de las distintas almas o partes del alma, diferenciando claramente la nutritiva de la intelectiva. Véase también Platón, *República,* 437-41 y 580-83.

111, vv. 312-15 Cuán raros han bajado los tiranos,
delgadas *sombras,* a los reinos vanos
del silencio severo
con muerte seca y con el cuerpo entero!

Supone una paradoja el que las *delgadas sombras,* –'cuerpos sin sangre', como quedó indicado[30]–, desciendan al infierno ensangrentadas. *Con muerte seca* es expresión que procede literalmente de Juvenal, 10, 113, quien indica que pocos tiranos mueren de muerte natural («*et sicca morte tyranni*»), tal como se recoge en los versos de Quevedo que se reproducen a continuación.

111, v. 317 Y vio el yerno de Ceres
pocas veces llegar *hartos de vida*
los reyes, sin veneno o sin herida.

Recuerda la expresión «*plenus vitae*», *De rerum natura,* 3, 938, con la que la naturaleza invita a retirarse a quien ya ha gozado de la vida.

111, vv. 370-72 Provocad la impaciencia de los mares
con desatinos nuevos,
sólo *por emular locos mancebos;*

[30] A lo indicado en Rey, 1998, añádase el comentario de Schwartz, 2003, p. 373.

y a costa de prolija desventura
será *la aclamación de su locura.*

Los *locos mancebos* son, según nota al margen de González de Salas, Baco y Alejandro. Ya adulto, Dioniso fue enloquecido por Hera y erró por Egipto y Siria. Curado de su locura, se trasladó a Tracia, ordenó la muerte de su enemigo Licurgo y conquistó la India. De vuelta a Grecia, Dioniso introdujo el delirio místico de las bacanales.

112, v. 48 La robusta virtud era señora
y sola dominaba el pueblo rudo;
edad, *si mal hablada, vencedora.*

Véase *Carta de Fernando el Católico*[31]: «aquel rey y sus ministros más querían dar cuidado con lo que escribían que escribir con cuidado». Más que una unión de armas y letras en la misma persona, Quevedo parece proponer una especialización. Por lo general, sus elogios de personajes militares no aluden a su posible competencia en las letras. En su *Panegírico a Felipe IV,* con tantas reminiscencias de los panegíricos latinos, Quevedo no destaca, cuando hubiera podido hacerlo, la cultura literaria de Felipe IV.

112, vv. 70-75 Ni los trujo costumbres peregrinas
el áspero dinero, ni el Oriente
compró la honestidad con piedras finas.
Joya fue la virtud pura y ardiente,
gala el merecimiento y alabanza.
Sólo se cudiciaba lo decente.

Montaigne propone en *Essais,* 1, 53, combatir el lujo innecesario por medio de la actitud ejemplar de los gobernantes, más eficaz en su opinión que las leyes suntuarias. En ese mismo lugar comenta un pasaje de las *Leyes* donde Platón expone la incidencia de la ostentación en la decadencia de las costumbres.

112, vv. 130-32 Hoy desprecia el honor al que *trabaja,*
y entonces fue *el trabajo* ejecutoria
y *el vicio* graduó la gente baja.

Trabajo debe entenderse aquí como 'oficio mecánico', el cual no tenía que ser un trabajo estrictamente manual. «Ninguna cosa abaja tanto al hombre como ganar de comer en oficio mecánico»[32], se lee en un testimonio anónimo del XVI, representativo de una actitud muy extendida. Parece evidente que Quevedo comparte aquí las ideas favorables al trabajo manual expuestas por diversos reformistas. En cuanto a la ociosidad perniciosa, puede recordarse aquí a Alejo de Venegas[33]: «El segundo vicio es que en sola España se tiene por deshonra el oficio mecánico, por cuya causa hay abundancia de holgazanes y malas mujeres».

[31] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* p. 34.
[32] *Floreto de anécdotas y noticias diversas,* p. 361.
[33] Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte,* p. 174.

112, v. 139

Un animal a la labor nacido,
de paciencia preciosa a los mortales,
que a Jove fue disfraz y fue vestido,
que un tiempo endureció manos reales
y detrás los cónsules gimieron.

En *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*[34] Pineda ofrece una relación de reyes agrícolas y menciona textos donde se considera la agricultura ocupación digna de reyes y de nobles.

112, v. 147

¡Qué cosa es ver un infanzón de España
abreviado en la silla a la jineta,
y gastar un caballo en una *caña*!

En una carta de noviembre de 1615 Quevedo dice que el duque de Lerma organiza «un juego de cañas que cuesta más de catorce mil escudos», al mismo tiempo que da noticia de otras manifestaciones suntuarias con motivo de la boda de la reina de Francia[35].

112, vv. 173-75

Vos distis libertad con las valonas
para que sean corteses las cabezas,
desnudando el enfado a las coronas.

En la Junta Grande de Reformación (Pragmática de 11 de febrero de 1622), Olivares planteó diversas medidas de austeridad en la vida cotidiana, algunas de las cuales iban referidas a la vestimenta. Almansa[36] comenta así la que afectaba a los cuellos: «Se quite azul y reformen los cuellos o traigan valonas, por ser grande el gasto que de esto se sigue y mucho el oro y la plata que sale cada año de estos reinos por trueco de los lienzos y azul». Y en otro lugar añade: «Su majestad, no sólo como buen legislador hizo la ley, sino que ejemplarmente la cumple, habiendo puesto valona, con el serenísimo infante don Carlos. Asimismo dio orden que ningún criado suyo, ni presidentes, consejeros, secretarios, contadores ni otras personas traigan cuellos, sino valonas: que se ejecutan inviolablemente. Los cuellos pequeños los traen viejos y algunas otras personas que les está bien».

Véase también en *Noticias de Madrid, 1621-27*[37], lo siguiente:

> Este día [20 de septiembre de 1621] se dio un rebato a las tiendas de la calle Mayor y Puerta de Guadalajara. Sacáronse por justicia todas las valones y zapatillas bordadas, bandas, puntas, puños aderezados y otras galas de mujeres que se les habían avisado muchas veces por el Consejo que no lo tuviesen ni vendiesen; y aquella misma noche quemaron parte de ello en la calle Mayor.

[34] Pineda, *Diálogos familiares,* pp. 256-58.
[35] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 24.
[36] Almansa, *Obra periodística,* pp. 243 y 250, respectivamente.
[37] *Noticias de Madrid, 1621-27,* p. 11.

Bibliografía

Almansa y Mendoza, A. de, *Obra periodística,* ed. H. Ettinghausen y M. Borrego, Madrid, Castalia, 2001.

Cacho, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad, 2003.

Campanella, T., *Discorsi ai principi d'Italia ed altri scritti filo-ispanici,* ed. L. Firpo, Torino, Chiantore, 1945.

Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-99.

Encina, J. del, *Arte de poesía castellana,* en *Obras completas de Juan del Encina,* ed. de A. M. Ramaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. 1, pp. 6-29.

Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico a mediados del siglo XVI, ed. F. Sánchez Cantón, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre, 1948.

Mariana, J. de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados,* en *Obras escogidas del padre Pedro de Rivadeneira,* ed. V. de la Fuente, Madrid, Imprenta de Hernando, 1899, BAE, vol. 60.

Moreno Castillo, E., *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo* («¡Cuántas manos se afanan en Oriente», «Oír, ver y callar», «Cuando esperando está la sepoltura», «¡Malhaya aquel humano que primero»), Barcelona, [s.e.], 2002.

Moreno Castillo, E., *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo* («Próvida dio Campania al gran Pompeo», «Más escarmientos dan al ponto fiero», «Dichoso tú que, alegre en tu cabaña», «Harta la toga del veneno tirio»), Barcelona, [s.e.], 2004.

Moya del Baño, F. de, «Una *lectio difficilior* en un soneto difícil de Quevedo ("¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros"). Una conjetura, sustentada en un texto de Persio, que da luz al lugar y al soneto», en *Humanae Litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica, en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo,* ed. J. F. Domínguez Domínguez, León, Universidad, 2004, pp. 329-44.

Nieremberg, J. E., *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno,* ed. E. Zepeda-Henríquez, Madrid, Atlas, 1957, pp. 2-291, BAE, vol. 104.

Noticias de Madrid, 1621-27, ed. Á. González Palencia, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1942.

Novoa, M. de, *Historia de Felipe IV, rey de España,* CODOIN, 77.

Pineda, J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana,* ed. J. Meseguer Fernández, Madrid, Atlas, 1963, BAE, vols. 161, 162 y 163.

Quevedo, F. de, *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 349-69.

Quevedo, F. de, *Carta al rey don Fernando el Católico,* ed. C. Peraita, en *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 5-41.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.

Ramajo, A., «Para la filiación literaria de un soneto de Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 97, 1995, pp. 529-44.

Rey, A. ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* Madrid, Tamesis, 1998.

Rey, A., «Introducción al volumen III», en *Obras completas de Quevedo en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. XVII-LXIV.

Sabbathier, F., *Dictionnaire pour l'intelligence des auteurs classiques, grecs et latins, tant sacrés que profanes: contenant la gégraphie, l'histoire, la fable, et les antiquités,* Paris, Delalain, 1786.
Sánchez Laílla, L., «Quevedo al margen: tres notas a un comentario aristotélico», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 489-506.
Sánchez, H., «Intensidad de doctrina y sentimiento en el tiempo en un poema moral de Quevedo», *Romanische Forschungen,* 103, 1991, pp. 402-24.
Schwartz, Lía, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 367-95.
Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
Venegas, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte,* ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, pp. 105-318, NBAE, vol. 16.