LA PERINOLA

REVISTA ANUAL DE INVESTIGACIÓN QUEVEDIANA
PAMPLONA / ESPAÑA / FUNDADA EN 1997
2011 / VOLUMEN 15 / ISSN: 1138-6363

DIRECTOR / *EDITOR*

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
iarellano@unav.es

SECRETARIO
J. Enrique Duarte
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
eduarte@unav.es

CONSEJO EDITORIAL / *EDITORIAL BOARD*

Celsa Carmen García Valdés
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Kim Chon Jin
SEOUL NATIONAL UNIVERSITY, (KOREA)

Santiago Fernández Mosquera
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Arnulfo Herrera
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (MÉXICO)

Fernando Plata
COLGATE UNIVERSITY (EE.UU.)

Victoriano Roncero
SUNY AT STONY BROOK (EE.UU.)

Christoph Strosetzki
UNIVERSITÄT MÜNSTER (ALEMANIA)

Edwin Williamson
UNIVERSITY OF OXFORD (INGLATERRA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO / *EDITORIAL ADVISORY BOARD*

Antonio Azaustre Galiana
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Rodrigo Cacho
UNIVERSITY OF CAMBRIDGE (INGLATERRA)

Antonio Carreira
MADRID (ESPAÑA)

Edmond Cros
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY (FRANCIA)

James O. Crosby
FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY (EE.UU.)

Cristóbal Cuevas
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA (ESPAÑA)

Francisco Javier Díez de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

Henry Ettinghausen
UNIVERSITY OF SOUTHAMPTON (INGLATERRA)

Víctor García de la Concha
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (ESPAÑA)

Fernando González Ollé
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Luis Iglesias Feijoo
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Sagrario López Poza
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA (ESPAÑA)

Abraham Madroñal
CSIC (ESPAÑA)

Alessandro Martinengo
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA (ITALIA)

Jesús Menéndez Peláez
UNIVERSIDAD DE OVIEDO) (ESPAÑA)

Roger Moore
ST. THOMAS UNIVERSITY (CANADÁ)

Rosa Navarro Durán
UNIVERSIDAD DE BARCELONA (ESPAÑA)

Valentina Nider
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO (ITALIA)

Felipe B. Pedraza
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Carmen Peraita Vilanova
VILANOVA UNIVERSITY (EE. UU.)

Isabel Pérez Cuenca
UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU (ESPAÑA)

José Mª Pozuelo Yvancos
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

Maria Grazia Profeti
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE (ITALIA)

Augustín Redondo
UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE (FRANCIA)

Alfonso Rey
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Josette Riandière
LA ROCHE UNIVERSITÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE (FRANCIA)

Francisco Rico
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA) (ESPAÑA)

Elías L. Rivers
SUNY AT STONY BROOK (EE. UU.)

Milagros Rguez. Cáceres
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA (ESPAÑA)

Marie Roig Miranda
NANCY II UNIVERSITÉ (FRANCIA)

Guillermo Serés
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA (ESPAÑA)

Gonzalo Sobejano
COLUMBIA UNIVERSITY (EE. UU.)

Carlos Vaíllo
UNIV. DE BARCELONA (ESPAÑA)

Darío Villanueva
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO, a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander su colaboración en los proyectos del GRISO y en La Perinola.

© 2011 De los artículos: los autores.
De las ilustraciones en color: Amabel Míguez de la Sierra.

Redacción y Administración
Toda la correspondencia deberá dirigirse a la Secretaría:
J. Enrique Duarte

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)

T +34 948 425600 Ext.: 2011
F +34 948 425636
eduarte@unav.es
http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

Edita
Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T 948 425600

Suscripciones
J. Enrique Duarte
eduarte@unav.es

Precios 2011
Suscripción para
España y el extranjero / 35 €
Número suelto / 40 €

Diseño y Maquetación
Ken

Imprime
GraphyCems

D.L.: NA 2717-1997

Periodicidad
Anual

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

LA PERINOLA
es recogida sistemáticamente en distintas Bases de Datos:

- LATINDEX
- ISOC (CSIC)
- DIALNET
- ERCE

La Perinola ha superado la evaluación de FECyT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación con la calificación de EXCELENTE

La Perinola has passed the evaluation of FECyT (Spanish Fundation for Science and Tecnology) dependent of Spanish Ministry of Science and Innovation. La Perinola achieved the qualification of EXCELLENT

La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha superado la evaluación FECyT (Fundación Española para la Ciencia y Tecnología) dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación con la calificación de EXCELENTE

La Perinola (ISSN: 1138-6363) has passed the evaluation fulfilled by FECyT (Spanish Fundation for Science and Tecnology) dependent on the Spanish Ministry of Science and Innovation. *La Perinola* achieved the qualification of EXCELLENT

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana
Número 15 2011

«La recepción de Quevedo (1645-2010)»

Número coordinado por:
Carlos M. Gutiérrez

Carlos M. Gutiérrez. Presentación: «Quevedo en los siglos» .. 11

Estudios

José Luis Calvo Carilla, «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte» 21

Federica Cappelli, «*La República de Venecia*… (1617) y el *Castigo esemplare de' Calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?»..... 37

Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)» 57

Hanno Ehrlicher, «Quevedo en Alemania» 95

Ariadna García-Bryce, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo» 113

Antonio Gargano, «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo» 131

Beatrice Garzelli, «Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano» 157

Valentina Nider, «Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo» 171

Germán de Patricio, «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo»..... 191

Marie Roig Miranda, «La recepción de Quevedo en Francia»..... 235

Francisco Vivar, «La presencia de Quevedo en la obra de Elias Canetti» 263

Varia

María José Alonso Veloso, «Rastreo en fondos quevedianos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: pequeña *addenda*» 275

Enrique Martínez Bogo, «Mecanismos de agudeza en *Libro de todas las cosas y otras muchas más*» 285

Jesús Ponce Cárdenas, «*De sene Veronensi:* Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano» 313

María José Tobar Quintanar, «La autoría quevediana del prólogo "Al lector" del *Buscón*» 333

Reseñas

Audoubert, R., G. Del Vecchio y M. Kappès-Le Moing (dir.). *Comprendre «Cómo ha de ser el privado» de Francisco de Quevedo,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010 (María José Alonso Veloso) 349

Ettinghausen, H., *Quevedo neoestoico,* Pamplona, Eunsa, 2009 (María José Alonso Veloso) 353

García Santo-Tomás, E., *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo xvii,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008 (Noelia Iglesias Iglesias) 358

Pérez-Abadín Barro, S., *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación,* Málaga, Analecta Malacitana, 2007 (Juan Manuel Noguerol Gómez) 361

Quevedo, F. de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 2007 (Victoriano Roncero) 366

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* ed. A. Rey, col. R. López Sutilo, Zaragoza, Cometa s.a., Institución «Fernando el Católico», 2010 (Alejandro Loeza) 371

Quevedo, F. de, *Teatro completo,* ed. I. Arellano y C. C. García, Madrid, Cátedra, 2011 (Alejandro Loeza) 373

Roncero López, V. , *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca,* Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vevuert, 2010 (J. Enrique Duarte) 377

Weiner, J. , *Trasfondo y estela de «La Perinola» (1632) de Francisco de Quevedo,* Vigo, Academia del hispanismo, 2010 (J. Enrique Duarte) 383

Noticias

Eventos y Publicaciones 387

Sumario analítico / Abstracts 391

Política editorial e instrucciones para los autores de La Perinola 403

Normas editoriales 405

Quevedo en los siglos

Carlos M. Gutiérrez
Department of Roman Languages
University of Cincinnati
Old Chem 715
Cincinnati, OH 45221-0377
gutiercs@ucmail.uc.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 11-17]

El tiempo, ese juez inexorable si bien no siempre imparcial, ha sido justamente generoso con Francisco de Quevedo. Nada más decoroso con alguien como nuestro Quevedo, para quien la escritura fue menos ocupación que pasión, que otros siglos y otras plumas hayan seguido visitándolo y nutriéndose del rico limo de su palabra escrita. En lo que ha sido descrito por Antonio Carreira como «elogio de la lectura»[1] (se trata, claro, del magnífico soneto «Retirado en la paz de estos desiertos») don Francisco evocaba sus fecundas conversaciones literarias con los difuntos. Basta hacer somero recuento de los poetas contemporáneos que han tenido «comercio de difuntos» con don Francisco (Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges, Alberti, Robert Lowell, Valente, José Agustín Goytisolo, Blas de Otero…) para constatar que Quevedo se ha convertido en uno de esos autores del pasado que son perennemente escuchados por los ojos de los vivos[2]. No se han conformado los estudiosos con rastrear sus huellas por entre los versos de los grandes poetas de la tradición (y hasta por los exitosos ripios de Joaquín Sabina[3]), sino que también han reparado, por ejemplo, en las huellas quevedianas presentes en el léxico del español[4].

1. Carreira, 1997.

2. Y el eterno comercio sigue. Recientemente, el poeta colombiano Armando Romero nos ha regalado este poema de inspiración quevediana: *La risa de Dios* / «Dice Quevedo que de tiempo en tiempo / Dios viene a reírse con nosotros. / Planta su boca abierta contra los malvados, / y deja alegría en las penas de los inocentes. / No habla el poeta de truenos y tempestades / cuando es hora de su presencia, / o si al oírla recogeremos el eco / que despierta el cencerro de los dientes. / Ya sea en arameo, griego, latino o hebreo, / su cadencia debería respirar como los cometas, / alambicarse de vapores en las estrellas / y untar de todo gozo el universo. / Dado es que esperemos en silencio / que un día llegue hasta nosotros, / y rogar que sus lapsos no sean eternos / como los hilos invisibles de nuestra paciencia».

3. Neyret, 2004.

4. Álvarez de Miranda, 2004.

Los estudios sobre recepción han salpimentado la quevedística desde el ultimo tercio del siglo xx, en un interés que se abrió, simbólicamente, con el clásico estudio de Bellini[5] y al que, desde entonces, se han ido añadiendo muchas otras monografías y ensayos[6]. El presente volumen es reflejo, creo, de un periodo de creciente interés por el estudio de la recepción de la obra de Quevedo. Basta hojear las últimas *Perinolas* para encontrarse con estudios de recepción que siguen el numen quevediano en la poesía del 27[7], o bien estudian su instrumentación ideológica en la Inglaterra del xvii[8]. Los dos últimos volúmenes de *La Perinola* han ido acentuando ese interés por examinar los ecos quevedianos. El trece (2009), coordinado por Arnulfo Herrera, va dedicado a «Quevedo en la Nueva España» y recoge cuatro ensayos sobre el particular, además de una útil bibliografía («Quevedo en América»), recopilada por Celsa Carmen García Valdés. El que precede al presente volumen, el catorce, coordinado por Julián Olivares y dedicado a «Quevedo y la crítica norteamericana», recoge igualmente ensayos sobre recepción de Lía Schwartz[9], Antonio Carreño[10] y de quien subscribe[11].

Los ensayos recogidos en el presente volumen tienen orientaciones y enfoques diversos e ilustran muy bien, en mi opinion, el variado alcance temporal y geográfico de la imperecedera impronta dejada por la obra de Quevedo.

Francisco Vivar lleva a cabo en «La presencia de Quevedo en la obra de Elias Canetti» un repaso de como este sefardí universal, que creció escuchando canciones infantiles en el español de sus antepasados, encontró en su pasado una «etimología personal» que le hermanaba con un Quevedo, que pasó a ser «Uno de mis antepasados». De hecho, en su estilo característico, Canetti se verá a sí mismo como un compuesto de Fernando de Rojas, Cervantes y el propio Quevedo. Al mismo tiempo, señala Vivar, en Aristófanes, Quevedo y Swift, Canetti comprende su propio odio. Su afinidad con estos tres autores se establece sobre la base de la sátira y se funda sobre la actitud de desprecio y de superioridad hacia el resto de los hombres que trasluce esta. Así, prosigue Vivar, es cierto que la visión grotesca de la época moderna de Canetti se acerca en algunos momentos a la del Quevedo de los *Sueños* quevedianos pero, a diferencia de éste, los textos canettianos se aproximan con compasión y respeto hacia lo humano, de modo que las visiones duras

5. Bellini, 1967.

6. Por su extensión, y sin ánimo de hacer recuento exhaustivo, quizá cabe destacar aquí dos: la tesis doctoral *The Fortune of Quevedo in the Spanish Eighteenth Century,* a cargo de Helen Alice Landerman, que, hasta donde yo sé, ha permanecido inédita, y el ya clásico volumen *Quevedo y la generación del 27,* de José Luis Calvo Carilla, que ha tenido a bien colaborar en el volumen que nos ocupa.

7. Díez de Revenga, 2004.

8. Arbesú, 2006.

9. «La identidad genérica del *Buscón:* notas sobre la trayectoria de su recepción».

10. «Leyendo a Quevedo: Lope».

11. «Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos».

de una época sirven no para aplastar a los hombres, sino para liberarlos de la amenaza.

Hanno Ehrlicher hace en «Quevedo en Alemania» un estudio receptor donde se mezclan lo diacrónico («Quevedo en la cultura alemana: pequeña historia de traducciones y transferencias») con lo sincrónico («Quevedo en el quevedismo alemán contemporáneo»). Ehrlicher lleva primero a cabo un estudio de las ediciones de los *Sueños* y del *Buscón.* Según el profesor alemán, para los lectores alemanes del XVII y del XVIII, Quevedo fue sobre todo un autor satírico relacionado, únicamente, con estas dos obras. Sólo a partir de fechas muy recientes (años 80), la presencia de Quevedo en Alemania se ha hecho verdaderamente «polifónica» pues, hasta entonces, se había caracterizado por un olvido casi completo de su obra poética. Ehrlicher destaca también que la hispanofilia romántica alemana se dedicó mucho menos a la obra de Quevedo que a las de Cervantes o Calderón. A partir de la fundación del segundo Reich en 1871 (ejemplificada por el biógrafo quevediano Reinhold Baumstark), la imagen que se tendrá de Quevedo es político-religiosa. Al pasar a hablar del quevedismo alemán contemporáneo, Ehrlicher singulariza la figura de Ilse Nolting-Hauff, a cuya estela se situaron diversos estudios de inspiración foucaultiana y bajtiniana en las décadas de los 80 y 90, y cuya desaparición, en 1997, se ha dejado sentir. Para terminar, Ehrlicher señala que son realmente las traducciones las que suelen tener el protagonismo más eficaz en lo que toca a crear interés por Quevedo.

Ariadna García-Bryce hace en «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo» una cala en el contraste entre el Quevedo ideado por el Borges criollista de la década de los 20 (en *Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza* e *Idioma de los argentinos*) y el Quevedo de *Otras inquisiones,* presuntamente cosmopolita. Para García-Bryce, este contraste apunta sobre todo a dos conceptos diferentes de autor. Mientras en la primera etapa, Borges sitúa a un Quevedo «heroico», intuitivo y poco razonador en el papel de un otro cultural (aunque apropiándose de su vocación retórica) luego, en *Otras inquisiciones,* evocará a un Quevedo letrado. Finalmente, en las poesías tardías tendríamos a un Quevedo en equilibrio hermenéutico entre ambos campos semánticos lo que reflejaría, una vez más, una concepción borgiana de la escritura (y de la relación con sus precursores) donde caben la diferencia y la continuidad; la armonía y el conflicto.

Beatrice Garzelli se pregunta en «Traducción y mundos posibles. Los *Sueños* de Quevedo traducidos al italiano» qué tipo de papel juegan los traductores italianos modernos de los *Sueños* y, en el marco concreto de una 'traducción posible', discute las efectivas posibilidades de fidelidad en la traducción al italiano de esta obra. Para ello, coteja ciertos pasajes y vocablos de tres traducciones italianas modernas de los *Sueños:* la del escritor Carlo Emilio Gadda, (que tradujo únicamente «El mundo por de dentro», en 1941) y las de la serie completa, a cargo de A. Gasparetti

(1959) y P. Rapisarda (1988).

Marie Roig Miranda, que ya cuenta en su haber con numerosos estudios sobre recepción quevediana, hace en «La recepción de Quevedo en Francia» un estudio diacrónico de la recepción de Quevedo en este país partiendo del acendrado interés por la literatura española de los franceses en los siglos XVI y XVII. Miranda estudia tanto ediciones en castellano o traducciones, como diversas manifestaciones del interés francés por Quevedo (alusiones, imitaciones, presencia en colecciones como la popular *Bibliothèque Bleue* o la *Bibliothèque du Roman-Réclame*). Su estudio constata que las obras quevedianas que han gozado de mayor presencia en Francia han sido los *Sueños,* el *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* y el *Buscón,* a menudo con un final diferente del abierto original. En general, apunta Miranda, Quevedo es para los franceses un prosista satírico y burlesco, de estilo rebuscado y con resabios escatológicos y su poesía solo comienza a traducirse y antologarse en el XIX. Entre las imitaciones y secuelas explícitas tempranas destacan *L'Algouazil burlesque* del Sieur de Bourneuf; *L'Enfer burlesque,* de Charles Jaulnay; los *Voyages récréatifs du chevalier de Quevedo,* de l'abbé Bérault-Bercastel, y la continuación de los *Sueños* a cargo de Guérin de la Pinelière (1636). La quevedista francesa acaba repasando las huellas y reminicescencias quevedianas entre el XVII y nuestros días en obras de otros autores, diccionarios, historias de la literatura o antologías poéticas, así como en numerosas ediciones en español durante el XIX, a cargo de Baudry o Garnier Hermanos. También señala cómo Ernest Mérimée inauguró con su *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo* (1886) lo que ha sido un fecundo interés del hispanismo francés contemporáneo por Quevedo. Como conclusión general, Miranda destaca una evolución receptora que va desde el foco sátirico-burlesco de los primeros siglos hasta el interés por las obras «serias» y la poesía de los lectores franceses de Quevedo, que es quizá ya un interés más filológico y académico que puramente literario.

Sin entrar en estrictos paralelismos intertextuales, dificultados por el desconocimiento en la datación de muchos poemas de ambos escritores, Antonio Gargano lleva a cabo en «Tomé de Burguillos, un "díscipulo inesperado" de Quevedo» un estudio donde destaca la influencia que el Quevedo satírico tuvo en el Lope «*de senectute*». Así, Gargano recuerda como con los años, y tras dolorosas experiencias personales y desengaños cortesanos, el pseudónimo «Burguillos» pasa a convertirse en auténtico heterónimo lopesco y como la praxis poético-satírica lopesca hace que las conexiones con Quevedo resulten ineludibles. El estudio se centra en glosar algunos ecos en Lope de formas, técnicas y procedimientos satíricos (reificación, animalización, dilogías, fragmentarismo corporal) que remiten claramente a los usos de don Francisco. Es el caso de varios sonetos burguillescos que posan una mirada satírica y burlesca sobre los poderes de la corte y sobre el universo cortesano de galanes, lindos y damas petitorias, que tanto asociamos con la *inventio* quevediana.

Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez retoman en «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)» el hilo de lo que, en rigor, es una de las primeras manifestaciones receptoras de la obra quevediana: la escaramuza poética que, a todas luces, parecen haber sostenido los dos poetas en Valladolid. Los autores incluyen una pulcra edición crítica anotada de los cinco textos objeto del estudio: los cuatro poemas atribuidos a Quevedo «Ya que coplas componéis», «Vuestros coplones, cordobés sonado», «Dime, Esguevilla, ¿cómo fuiste osado» y «En lo sucio que has cantado», así como el de la décima gongorina «Musa que sopla y no inspira». Aunque huyen de afirmaciones categóricas, García y Conde apuntan como verosímil la posibilidad de «lo que probablemente hubo» (un crudo enfrentamiento entre ambos escritores que se mantuvo en el tiempo).

El antagonismo a comienzos del XVII entre los representantes de la Monarquía española y algunos estados italianos (la República de Venecia y el ducado de Saboya, principalmente) es bien conocido. Conocido es también, al menos hasta cierto punto, el papel que ocupó Quevedo en este crucial conflicto de la política exterior española de la época, en el marco de la política expansionista del duque de Osuna. Tal es el contexto histórico del artículo de Federica Cappelli «*La república de Venecia*… (1617) y el *Castigo esemplare de' calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?». Este ensayo estudia el proceso por el que la contienda político-literaria entre españoles y venecianos, acentuada por el éxito del raguallo boccaliniano *Pietra di paragone político* (1615), se acaba reduciendo a una contienda simbólica entre Francisco de Quevedo y un Giacomo Castellani que escribe bajo el seudónimo de Valerio Fulvio Savoiano. Cappelli analiza las tres piezas (*Annotationi, Allegatione* y el propio *Castigo esemplare de' calunniatori)* que componen la respuesta de Castellani al panfleto *La República de Venecia llega al Parnaso*… que los venecianos atribuyeron a Quevedo, si bien éste negó públicamente su autoría en el *Lince*. Cappelli evidencia el carácter declaradamente antiespañol del *Castigo* (caracterizando a los españoles como pueblo de impíos, hipócritas y fanfarrones y citando, por ejemplo, la *Brevísima relación* lascasiana), así como su progresiva conversión en ataque personal a Quevedo (motejándolo de «Donna Francesca» y de nigromante). Finalmente, Cappelli señala la presencia en el *Castigo* de una denuncia, apenas velada, de la implicación directa de Quevedo en la llamada conjuración de Venecia del día de la Ascensión de 1618.

En la senda de su seminal monografía de 1992, *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936),* así como de otros trabajos posteriores, José Luis Calvo Carilla sitúa ahora a «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte». En el presente ensayo, Calvo Carilla atiende a los ecos quevedianos que presenta el irracionalismo, una suerte de equivalente español del expresionismo alemán. La espoleta de la presencia quevediana en toda esta encrucijada estético-cultural vino de la mano

del centenario de Goya, celebrado con adelanto en 1927 para, de alguna manera, contraponerlo simbólicamente, al homenaje que le dispensó a Góngora la Generación del 27. En 1928 verán la luz libros de varios intelectuales que se habían significado como adversarios de Góngora: *Vivir de Goya,* de Eugenio d'Ors; *Goya,* de Bernardino Pantorba; *Goya en zigzag. Bosquejo de interpretación biográfica,* de Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal) y el *Goya* de Ramón Gómez de la Serna. Ramón va a ser una de las figuras de la reacción estético-europeísta frente a los lamentos regeneracionistas. Es en el marco ligeramente diferido de esta reacción, reclamada por Ortega ya en 1913, donde va a aparecer la figura de Quevedo, unos años más tarde, asociada a la estética expresionista. Así, haciendo un uso profuso y entusiasta de la écfrasis, Gómez de la Serna va a maridar simbólica y estéticamente el pincel de Goya y la pluma quevediana, como también hace el propio Bernardino de Pantorba (e incluso Canetti, como recoge Vivar en su ensayo). Quevedo devendrá, pues, «codificador lingüístico de la pintura goyesca».

Valentina Nider lleva a cabo en «Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo» un estudio de la primera traducción de esta obra quevediana. La *Vida de Marco Bruto* tuvo una difusión casi inmediata con traducciones al italiano, al latín, al holandés y al inglés. La traducción al italiano, la primera de la serie (Venecia, 1653), estuvo a cargo del polígrafo siciliano Nicolò Serpetro y llevaba el título de *Osservationi politiche, e morali sopra la vita di Marco Bruto trasportate dallo spagnolo dal cavalier Nicolò Serpetro,* si bien no mencionaba el nombre de Quevedo. Esto podría deberse, según Nider, a que la traducción pudo ser alentada, primero, como un homenaje al escritor español por el círculo de sus amigos sicilianos, entre los que se contaban los Branciforti, pero luego acabó editándose en un lugar (la Venecia que había acusado a nuestro escritor de haber conjurado contra ella) que quizá aconsejaba no hacer mención de don Francisco.

El estudio de la traducción pone de relieve algunos cambios tanto en el plano ideológico como en el estilístico. Los desvíos ideológicos tratan de alterar el original sentido quevediano en lugares donde éste defiende una doble moral en política, o bien en pasajes como «El mayor mérito para con los malos es ser entre los malos el peor», cuya traducción toma un sesgo opuesto al sentido quevediano. En otros casos, por contra, Serpetro completa o corrige pasajes demasiado elípticos en Quevedo. La traducción de Serpetro se difundió también como una recopilación de sentencias o 'migajas' en un manuscrito (*Spolio dell'osservazioni sopra la vita di Marco Bruto…*) que se conserva en el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin y cuya estructura reproduce Nider.

Germán De Patricio aborda en «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo» un estudio diacrónico de largo aliento: estudiar la proyección de la imagen pública de Quevedo durante 365 años. A tal efecto, estudia un amplio corpus que incluye

tanto las obras de ficción que han presentado a Quevedo como personaje como los manuales de literatura editados en España desde 1856 (Ley Moyano) hasta la Transición. Tras analizar dicho corpus, que también incluye cuadernillos de chistes, propone un perfil provisional de la recepción pública de nuestro escritor, el cual incluye rasgos psicológicos positivos y negativos, y una conclusión sobre el carácter icónico y político de su imagen.

Como señalaba al principio, muchos y diversos han sido los estudios dedicados a la recepción quevediana en los últimos años y *La Perinola* ha sido un fecundo foro para tales empresas. A buen seguro que quedan áreas sin explorar, donde las reverberaciones y ecos de las páginas y la figura quevedianas irán asomando, poco a poco, pero una cosa sí nos ha quedado paladinamente clara por lo visto hasta aquí: la llama literaria de Quevedo ha sabido nadar las frías aguas del tiempo.

Bibliografía

Álvarez de Miranda, P., «Quevedo en la lexicografía española», *Edad de Oro*, 23, 2004, pp. 389-416.

Arbesú, D., «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo xvii», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 317-338.

Bellini, G., *Quevedo nella poesia ispano-americana del Novecento,* Milano, Viscontea, 1967.

Calvo Carilla, J. L., *Quevedo y la generación del 27,* Valencia, Pre-Textos, 1992.

Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-100.

Díez de Revenga, F. J. «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo xx: (Quevedo y Jorge Guillén)» *La Perinola,* 8, 2004, pp. 109-123.

Carreño, A., «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 197-220.

Gutiérrez, C. M., «Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 259-273.

Landerman, H. A., *The Fortune of Quevedo in the Spanish Eighteenth Century,* Harvard University, 1983.

Neyret, J. P., «Polvo enamorado: Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina» *Espéculo* 27, Julio-Octubre 2004. Internet. Disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html

Estudios

Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte

José Luis Calvo Carilla
Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras
C/ Pedro Cerbuna, núm. 12
50009 Zaragoza
jlucalvo@unizar.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 21-36]

La recepción de Quevedo desde mediados de los años veinte

Quevedo llegará a ser una de las referencias más influyentes de los escritores de los años veinte, especialmente en el tracto temporal que media entre el tricentenario de la muerte de Góngora y la Guerra Civil. Los ejemplos se multiplican, desde el autor moral y «picaresco puro» de *El Buscón* defendido desde las páginas de la revista católica *Cruz y Raya* (Fernández Montesinos, 1933) al expresionista y surrealista autor de los *Sueños* que sirve de mentor a Rafael Alberti, pasando por el Quevedo conceptista de Unamuno y de José Bergamín (incondicional, como el anterior, del intrincado barroco, doblado en fábrica de disparates) y por el conceptismo íntimo de la poesía de Pedro Salinas; por el Quevedo metafísico y doctrinal de Pablo Neruda o por el humanísimo «en zapatillas» y en carne viva que había descubierto Ramón Sijé en el Quevedo confesional del epistolario. Quevedo aglutinó, pues, una serie de referencias literarias y plásticas compartidas por los poetas de finales de los años veinte y treinta, como las de El Bosco, El Greco, Villamediana o Calderón, auntores que fueron objeto de nuevas lecturas y revisitaciones creadoras a la luz de los nuevos valores humanizados y metafísicos y del desgarro expresivo que en ellos estaba proyectando la atormentada sensibilidad de entreguerras (Abril, 1935; Gómez de la Serna, 1944).

Diversos fueron los vectores sociales, ideológicos, sociológicos y culturales que configuraron la presencia de Quevedo en la literatura española de los años veinte, en el propicio marco de una relectura humana

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 4-6-2010

de los clásicos áureos en general y de la cultura barroca en particular[1]. La explicación de ese contexto es compleja y debe afrontarse en varios niveles. En primer lugar, desde el momento político-social (al cuartearse la Dictadura permitió que por sus grietas penetrase toda una literatura obrera, pacifista y revolucionaria antes reprimida). De otro lado, el advenimiento de la República supuso una progresiva radicalización de la política y de las actitudes sociales, con las consiguientes tomas de postura de escritores e intelectuales, bien apelando a una tradición patriótica inamovible sentida entonces como amenazada, bien mediante la llamada a una regeneración moral o a una toma de conciencia existencial ante una sociedad conflictiva y desconcertante. Más allá de ello, un cierto pesimismo de origen espengleriano se instalará en una «Europa bajo el volcán» cuyos intelectuales se refugian en interpretaciones neocatólicas de la historia al modo de Berdiaev o, simplemente, en un consolador senequismo.

El barroco, esa *raison baroque* que puede detectarse también en figuras emblemáticas de la modernidad como Baudelaire o Benjamín (Buci-Glucksmann, 1984) confluye también en la visión contemporánea de Quevedo por parte de los poetas del 27, la cual sería por otra parte inexplicable sin tener en cuenta factores coadyuvantes como la boga de la lectura humana de los clásicos y sus consecuencias –desde Azorín y Ortega a T. S. Eliot–, y el contexto filológico y erudito propiciado por la Universidad española y, en particular, por el Centro de Estudios Históricos, cuya sección de Filología estaba dirigida por Menéndez Pidal[2].

Dado, pues, este contexto por sentado –que resumo brevemente a modo de recordatorio preliminar– en el presente artículo subrayaré un nuevo marco explicativo: la sintonía con el expresionismo alemán y con su equivalente autóctono, el irracionalismo de raíces más o menos tradicionales que, reactivado sin duda como aquel por las circunstancias político-sociales de una España en crisis, sirvió de acicate estético a un nacionalismo moderno (el de la Generación de 1914) que intentó dejar atrás los estériles lamentos regeneracionistas a partir de una visión europeísta que, en muchos casos, enfatizó las diferencias y el primitivismo y barbarie terruñeras como envés contrastivo de sus críticas[3].

Ramón, Quevedo y la encrucijada estética

Pensaba Guillermo de Torre que el encauzamiento y la administración de las primeras vanguardias en España estuvo en manos de men-

1. Tarea que bosquejé en sus principales líneas en mi libro (Calvo Carilla, 1992), cuyos puntos de vista he venido ampliando en varios trabajos posteriores.

2. Ver también, de modo especial, Díez de Revenga, 2003; Siles, 2006; Swansey, 2008, y Egido, 2009.

3. Adelanto en el presente artículo algunos fragmentos relativos a Goya de mi libro *La vanguardia emocional. La literatura española ante la Europa de entreguerras (1918-1936),* de próxima aparición en la editorial zaragozana Eclipsados.

tores y críticos literarios de segunda fila, pertenecientes a una supuesta «generación B», que incluso había tomado no pocas cautelas ante la ebullición estética de tanto fervor juvenil desordenado. En ella encuadró a Cansinos Assens y a Ramón Gómez de la Serna, los profetas más significados de la buena nueva vanguardista en España (Torre, 2002). Ambos se quedaron en el umbral de la radicalización estética preconizada por el vanguardismo europeo.

En el caso concreto de Gómez de la Serna, el más representativo para los propósitos de este artículo, la posición periférica del inventor de la greguería en el frente de combate de la nueva literatura no termina de avenirse bien con las grandilocuentes etiquetas que se le han venido aplicando, como la de su adscripción a una originalísima «generación unipersonal» –afortunada caracterización que acuñó en su día Melchor Fernández Almagro–, o la que enfatiza su significación histórica de «pararrayos» de todas las vanguardias. Ni siquiera *Ismos* (1931) –que redactó a partir de las cuartillas que le pasó el precoz autor de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925)– representó para él mucho más que una especie de ingenioso glosario de las chocantes erupciones o *anomalías* (greguerías estéticas, consideradas en su más amplio sentido) de la cultura y del arte modernos.

Por lo tanto, como principio general puede decirse que, en punto a disidencias, Ramón nadó y guardó la ropa. Mitificó los objetos que se habían apoderado de su literatura y diseñó abstrusas relaciones entre ellos. Sin embargo, no practicó un arte deshumanizado; antes bien, sus cortocircuitos mentales establecieron asociaciones insólitas con la realidad que le rodeaba basadas en última instancia en el latido de humanidad que éstas contenían. En su literatura contaron por igual modernidad y tradición literarias. Y en este legado tradicional, su portentosa intuición acertó a descubrir la actualidad de Francisco de Quevedo como escritor de un barroquismo desnudo cuyos despilfarros imaginativos –lingüísticos, metafóricos, de peregrinas asociaciones de objetos– habían señalado el camino a sus greguerías.

Pero no solo lo había detectado la fina sensibilidad ramoniana. Muchos de los poetas anteriores a la Guerra Civil habían recibido el legado múltiple y variado del Señor de la Torre de Juan Abad: el del Quevedo humano –leído en clave nacionalista, moral, existencial, religiosa, amorosa o metafísica– pero, a la vez, el de un Quevedo oscuro, escatológico y burlón hasta de su sombra, con un humor irracional, gratuito y descoyuntado, tan próximo en ocasiones a los presupuestos del expresionismo y del surrealismo europeos.

En distintas ocasiones me he ocupado de concretar los hitos generacionales más representativos de recepción contemporánea de Quevedo entre los poetas del 27. En su vertiente más proteica para la creación del grupo, dicha lectura humana comenzó en vísperas de la II República, con la apuesta por un Quevedo vivo y actual capaz, por otra parte, de neutralizar la asepsia ideológica, el frío cerebralismo y la deshumaniza-

da pureza de ejecución de la poesía gongorina. No debe olvidarse en este punto que los fastos conmemorativos del tricentenario de la muerte de Góngora, a los que viene asociado el nacimiento de la conocida como generación del 27, fueron minoritarios y mucho más efímeros de lo que posiciones interesadas de algunos miembros del grupo han venido sosteniendo. Se suele olvidar a menudo que ese mismo año 1927, fecha de la consagración pública de estos jóvenes poetas, fue también el año en que se conmemoró el centenario de Goya. La conmemoración del genio aragonés debía celebrarse en 1928, pero se adelantó en un año para hacerlo coincidir con las celebraciones gongorinas y neutralizar así la influencia del autor de las *Soledades*. El recambio de referencias llegó a tal extremo de celeridad que, tan solo quince días después de haber dedicado al homenaje a Góngora un número monográfico –el del 1-VII-1927–, *La Gaceta Literaria* –órgano oficial del grupo– consagró el número siguiente a conmemorar el centenario del genio de Fuendetodos y a la exaltación de todo el sistema de valores, antitéticos a los gongorinos, que su pintura representaba. Como se leía en la revista en la segunda quincena del mismo mes, «De Góngora, todos sus comentadores pasados y actuales han querido hacer la llave de cierre de una época. Una cima. Un espléndido final de cultura. De Goya, al revés: un abridor. Una clave auroral. Una conquista de horizontes novísimos en el arte».

Tan sorprendente adelanto no fue gratuito. Obedecía al mar de fondo de las tensiones ideológicas y estéticas que comenzaban a dividir a los miembros más señalados del emergente grupo poético, las cuales terminaron polarizándose de modo simbólico en la abrasiva paleta del pintor de Fuendetodos como antídoto al purismo y a la asepsia ideológica del vate andaluz. Con esta anticipación en un año del centenario del genio aragonés, Buñuel, Dalí, Valle, d'Ors y Ramón, entre otros, lo opusieron su celebración a la de Góngora. Frente a Góngora, símbolo de la deshumanización y del arte puro, Goya estaba creando una atmósfera de signo antagónico que recogía las herencias quevedescas y esperpénticas y las tendencias expresionistas y pondría las bases para el posterior despegue surrealista y neorromántico (Sánchez Vidal, 1988, p. 143).

A crear esta atmósfera goyesca contribuyeron varios libros de los adversarios de Góngora, todos ellos aparecidos en 1928: *El vivir de Goya,* de Eugenio d'Ors; *Goya,* de Bernardino Pantorba; *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica,* de Juan de la Encina –seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal–, y el *Goya* de Ramón[4].

4. Cabe recordar a este respecto que uno de los que participaron en el ambiente de reivindicación goyesca fue Luis Buñuel. Discípulo aventajado de Gómez de la Serna, tras solicitar sin éxito al inventor de la greguería un guión sobre el pintor –que iba a llamar, significativamente, *Caprichos*–, recibió el encargo de llevar a la pantalla la vida de Goya. Si ambos proyectos cayeron en el olvido, fue porque el novel cineasta calandino los sustituyó ventajosamente por *Un perro andaluz*. Sobre los proyectos goyescos de Buñuel, ver Sánchez Vidal, 1995, pp. 110-122; y Borrás Gualis, 1992, pp. 11-28.

Bajo el signo de Goya

Pero la admiración goyesca de críticos y escritores españoles no era un caso aislado, sino que se insertaba en un contexto de devoción internacional que había partido del romanticismo y del modernismo. Si la biografía de Goya, su arrebatada entrega al ideal y su violenta y atormentada musa de aquelarre y sexo sedujeron a la Europa romántica, la pintura de Goya encajaría de modo admirable en el sistema de valores estéticos del modernismo y las vanguardias. Baudelaire, uno de sus principales precursores, le dedicó una estrofa de sus «Phares», en tanto que un artículo de 1857 en *Le Présent* ha sido considerado como la primera aportación crítica de altura sobre la pintura goyesca (Glendinning, 1983, p. 246). La crítica belga, por su parte, descubrió en fechas muy tempranas la modernidad del aragonés, tan actual como la de Ensor y tan alejada de la frialdad de Renoir y Monet. El violento impresionismo y el misticismo morboso, que Barrès, Huysmans, Munch, Odilon Redon y otros simbolistas y decadentistas habían descubierto en la turbiedad intranquilizadora de la pintura de Goya, pasaban a configurar una valoración expresionista en algunas apreciaciones del crítico Lucien Solvay en *L'art espagnol* (1888), al considerar «las pinceladas de fuerza que captan lo que hay en su mente» y su «energía salvaje», características ante las que sus inexactitudes e incluso su método descuidado dejaban de tener relevancia[5].

Para August Mayer, «el estilo principal de Goya devino un arte de observación naturalista en el que la nota importante es la captación de lo externo combinado con una intensa expresión de visión interna», idea en la que abundan diversos teóricos del expresionismo como Mayer —autor del artículo «El expresionismo de Goya» y de un libro sobre el pintor aragonés, traducido en España en 1925— anunciaba el demoledor retorno del aragonés como el redescubrimiento de una de las grandes referencias de la cultura española[6]. En él Mayer ponía de relieve el rabioso individualismo de Goya, cuya desatada subjetividad creadora le merecía el título de «el primer impresionista del siglo XIX», aunque veía próxima al expresionismo la desbordante cosmovisión que, especialmente desde 1793, había impreso a su obra. En este sentido, los grabados permitían apreciar mejor que las pinturas el crecimiento de la sensación cósmica y su inclinación hacia lo trascendental.

5. «Unos cuantos toques de color, una o dos pinceladas impetuosas en el lugar apropiado e inmediatamente emergen ante nuestra vista procesiones, anárquicos grupos de figuras enmascaradas que danzan caóticos bailes ante nosotros, tal y como aparecen en ese boceto extraordinario de *El entierro de la sardina* de la Academia de San Fernando, y la sangre de picadores y toreros enrojece la arena del ruedo… La vida fluye sin cesar: una vida febril y convulsa, nacida en la mente de un lunático o de un soñador, para el que la observación se hacía caricatura y la rareza absurdo». Citado por Nigel Glendinning (1983, pp. 134-158), donde desarrolla estas y otras referencias.

6. *Francisco de Goya,* London, J. M. Dent and Sons, 1924, publicado en España un año después por la editorial barcelonesa Labor.

Más que en los *Caprichos,* los *Proverbios* o los *Disparates* –alguno de los cuales asociaba al pionero germano Emil Nolde–, Mayer encontraba el efecto más conmovedor de su pintura en la serie de *Los desastres de la guerra,* en la energía con que las impresiones se transforman en factores de expresión. Para el influyente estudioso alemán, ningún meridional había llegado a dominar una praxis feísta tan destacada que lo aproximaba a los grandes expresionistas» (Mayer, 1925, pp. 137-138).

La revista *España* se hizo eco con frecuencia de la literatura expresionista alemana. Sirva como botón de muestra «El teatro de la nueva Alemania», donde el dramaturgo Alfred Kerr se servía del «inmortal Francisco Goya» como piedra de toque para trazar un rápido fresco sobre el público alemán –enriquecido e idiotizado por la guerra– que asistía a las representaciones de un teatro en decadencia[7]. Y es que Goya se hallaba en el centro de la constelación de mentores pictóricos del expresionismo alemán. De otra parte, y como bien vio Eugenio d'Ors, la línea que unió a Goya con el ácido caricaturista Grosz también pasaba por el pintor de la Quinta del Sordo: «Aproximadamente al mismo tiempo que la obra de Hogarth y de ciertos *petits maîtres* suizos, Goya se presenta a nuestros ojos como iniciador de este arte». Especialmente en la pintura de muchedumbres modernas, donde fue dueño de la «embriaguez descriptiva» que asumieron Menzel, Groux o Ensor (Ors, 1980, p. 218).

Por las mismas fechas, el estudioso Bihalji-Merin (1983) se propuso reconstruir los «efectos» y las «emanaciones» goyescas en la cultura universal. Entre las referidas a la plástica, el sombrío realismo de la *Entrada de Cristo en Bruselas* e *Intrigas* de James Ensor («Detrás de sus sueños demoniacos y llenos de miedo y de sus visiones espectrales podemos ver las máscaras y fantasmas de Goya»). *El grito* y *Pubertad* de un Edward Munch familiarizado con el pintor de Fuendetodos, de quien había trasladado a sus lienzos el lado oscuro de la vida contemplado en la pintura del aragonés. Para Bihalji-Merin, el trazo enérgico con el que Alfred Kubin –*Danza macabra* (1918); la serie de grabados de *Los siete pecados capitales* y de *Máscaras* (1924); las ilustraciones para el *Candide* de Voltaire– crea un mundo fantástico de sueños y rostros nocturnos remite a Ensor y a Munch, pero en última instancia a Goya. Lo mismo que la enigmática fantasía del primer Paul Klee, los aguafuertes *Miserere* y *Guerre* y las pinturas *Juges* y *Homo hominis lupus* (1948) de Georges Rouault y *El entierro* y otras pinturas y xilografías del ya mencionado Emil Nolde. Capítulo aparte merecen las obras de Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix y George Grosz.

7. Ver Kerr, 1923, pp. 9-11: «El inmortal Francisco Goya describió hace un siglo en una serie de admirables aguafuertes *Los desastres de la guerra.* De vivir hoy debería completarlos con una nueva lámina simbólica que tuviese este subtítulo: "Antes y después". La lámina representaría a la izquierda un "Teatro antes de la guerra". En las plateas, espectadores idealistas, serios; en el escenario, rostros llenos de honda concentración… Como contraste, a la derecha, un "Teatro después de la guerra". En el escenario, griterío, ruido, sensacionalismo; en las plateas, el rastacuerismo internacional mezclado con los ostensibles nuevos ricos alemanes, con los beneficiados de la guerra. […] Este aguafuerte no sería aplicable a todos los teatros de Berlín; pero sí, desgraciadamente, a la mayoría».

En el caso del primero se cuentan las diez litografías de *Inferno,* así como varias obras pintadas bajo la inspiración de *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra:* entre otros, *La noche* (1918-1919), *El sueño* (1921) o *La partida* (1932-1933), tríptico en el que Beckmann «presenta el asesinato masivo, la tortura cruel y la tragedia de la deportación y del destierro». También el del Otto Dix de los cincuenta aguafuertes de *Guerra* (1929-1932) y de *Trinchera, Los siete pecados capitales* (1933) o *El triunfo de la muerte* (1934-1935). Goyesco por excelencia, Grosz emuló al maestro aragonés en dibujos corrosivos y mordaces como los de las series *El rostro de la clase dominante* (1919), *Espejo de bobos* (1924) y *Los marcados* (1930), amén del casi centenar de litografías y acuarelas de *Ecce Homo* (1924). En fin, la relación de emanaciones expresionistas goyescas comprende desde las xilografías del «sucesor de Goya» Frans Masereel hasta el muralismo monumental mejicano de Diego Rivera y su círculo. Existe, pues, una vinculación directa entre el precedente de Goya y las soluciones estéticas expresionistas de estos autores, que tienen en común con el pintor de Fuedetodos no solo el humor negro, los estratos oníricos y la expresión desgarrada puestas al servicio de un grito contra la humillación y la degradación humanas, sino también una llamada a la fuga mística o a la rebelión universal.

Como se acaba de señalar, el descubrimiento de este proteico filón expresionista que representaba una buena parte de la pintura de Goya no pasó inadvertido entre los escritores españoles, algunos de los cuales se sintieron identificados de modo total o parcial con ella, como puede entreverse en los principales ensayos sobre Goya aparecidos al calor de los dos centenarios contiguos, el de su muerte y de su nacimiento. Ya el perspicaz Jarnés supo ver cómo dos de los capítulos de *El nuevo romanticismo* (1930) de José Díaz Fernández –en concreto los titulados «Poder profético del arte» y «El Greco y Goya»– habían universalizado el arte autóctono y lo estaban confrontado con los *ismos* en lucha en el exterior. Ambos artistas señalaban

> los orígenes del carácter típico del arte moderno en España, y de las posiciones que éste, al impulso de esos dos grandes torrentes ha ido tomando [procedentes de los dos países *de avanzada,* Rusia y Alemania, *en su esfuerzo por realizar el alma futura*], hasta cristalizar en forma universal, puesto que por sus cabos extranjerizos, impresionismo, expresionismo y post-expresionismo –siguiendo el nomenclátor de Franz Roh– nos pone en contacto con las fuerzas en lucha en el exterior (Díaz Fernández, 1985, p. 37).

Y, en efecto, el autor de los *Disparates* había forjado más que ningún otro pintor «la libertad en la pintura, el enérgico individualismo del artista respecto a su tiempo» y, al mismo tiempo, la había dotado de fibra humana y de autonomía para rebelarse contra las convenciones artísticas y sociales. Era «espectador y protagonista de su tiempo, lo mismo que el artista moderno que posee una voluntad creadora desplazada de la voluntad general. Ahí se encuentra el poder profético del arte de Goya» (Díaz Fernández, 1985, pp. 86-87). Ambas referencias autóctonas, y singu-

larmente la del aragonés, poseían especial significación en unas fechas de crisis y de esperanzas e incertidumbres colectivas, cuya expresión artística se orientó hacia una profunda rehumanización de la creación literaria.

Uno de los espíritus más atentos de la redacción de la revista *España,* Juan de la Encina (1928), reelaboraría en *Goya en zig-zag* muchos de sus artículos de estos años, atentos a aquellas parcelas del genial sordo de Fuendetodos más apreciadas por la sensibilidad moderna: «Los desastres de la guerra», «Los caprichos», «La tauromaquia» y «Los proverbios» y «Las figuras de Goya». Por otra parte, sus crónicas sobre las Exposiciones Nacionales se fijaron con predilección en aquellos pintores marginados por el arte oficial que se rebelaban contra la ortodoxia académica. Así, en su crónica de «La Exposición de Bellas Artes» de 1915 denunció el divorcio que existía entre el arte del Estado y el arte independiente. La sala en que estaban expuestas las pinturas no podía parecerle más desangelada: solo «por casualidad» parecían haber caído por allí Regoyos, Joaquín Mir o Solana, cuyo «terrible» y arrinconado lienzo *Los caídos* era una reedición del Goya de las pinturas negras:

> Arte terrible, el del lienzo *Los caídos,* que solo puede tener parangón con *La Celestina* de Zuloaga o con *Algunas mozas del partido* de Nonell. Por su fuerza y colorido, al Goya de las pinturas negras.
>
> Pero cuando D. Francisco descendía a los círculos de los bajos fondos sociales, lo hacía en satírico, de gran fantasía, y este Solana es un naturalista que apura el principio de la impasibilidad. Por eso quizá encalabrina nuestros nervios, y nos hace que le abandonemos con tristeza sin encanto y vehemente deseo de limpiar nuestros ojos en espectáculo más puro (Encina, 1915, p. 7)[8].

De modo parecido juzgaba Eugenio d'Ors la serie de los *Caprichos.* En *Vivir de Goya,* dejó pergeñada una entrañable biografía del genio de Fuendetodos en la que prodigó generosos comentarios a la manera de azorinianas acotaciones al margen de sus pinturas. Algunas de estas glosas incidían en la modernidad impresionista de la paleta goyesca y en su extremada radicalización futurista y expresionista. Como «Colón de tales Américas», Goya será para el filósofo el fundador de la «belleza moderna». Lo demostraba la serie de los *Caprichos,* todo un caótico desfile de fantoches cuyos comportamientos distorsionados delataban «la hora de la desfachatez» (Ors, 1980, pp. 179-180).

8. Más tarde reincidiría en atribuir a Solana la misma descarnada y visionaria herencia goyesca: «Su arte viene en no pequeña parte de lo más atroz del pintor de Fuendetodos. Pero por eso no deja de tener carácter inconfundible. Algo de insano y de anormal hay en la obra de Solana. Pero, en todo caso, nosotros preferimos su pintura repelente a la de todos los artistas de confitería que privan en el mundo oficial. De las dos obras que expone, las más interesantes, a nuestro juicio, es *El Carnaval* –sobre todo, las figuras del Carnaval–. Su sentido de lo grotesco y teratológico triunfa con desenfado. Pasa la sombra de Goya, y aprueba» (Encina, 1924, p. 11).

Sin aludir a sus contemporáneos expresionistas, el crítico Juan de la Encina concentró todo su interés en el seguimiento de aquellos momentos de su biografiado más afines a los nuevos aires rehumanizadores que estaban zarandeando el arte y la literatura del momento. «El más grande de los pintores modernos» salía airoso de la confrontación con Rembrandt, ya que no sublimaba o espiritualizaba los instintos humanos; antes bien, el autor de *Los caprichos* «tira del hombre hacia abajo y con fruición y le pone al descubierto sus instintos canallas o bestiales». Goya era expeditivo y dinámico y había llevado el claroscuro rembrandtiano a una especie de fosforescencia diabólica. Juan de la Encina enfatizaba la significación transgresora del Goya más actual. El pintor de un tiempo esperpéntico y quevedesco, cuya paleta, guiada por artes satánicas y tenebrosas, captaba cuanto de «grotesco y sombrío» encontraba a su alrededor. Finalmente, cuando ese fondo trágico de la pintura goyesca se topó de bruces con la guerra, «Satán salió de sus aquelarres» (Encina, 1966, pp. 89-111).

También el *Goya* de Bernardino de Pantorba subrayaba la modernidad de un pintor que supo penetrar en los tortuosos dominios del impresionismo y del expresionismo. El crítico no parecía interesado en distinguir ambos conceptos; antes bien, los usó indistintamente para –de la mano de la interpretación expresionista de August Mayer– subrayar la proclividad de las incursiones de los caprichos e invenciones goyescas a «los temas sombríos, humorísticos y satíricos», así como al «acre humorismo, a las lóbregas decoraciones, a las figuras de brujas, a los sueños atormentados». Era ésta su veta más personal e íntima. La influencia de las tesis de Mayer, reproducidas con generosidad a lo largo de varias páginas– conducían a Pantorba a suscribir la caracterización del arte goyesco con la fórmula de «observación del natural» más «arte de expresión intensa»[9]. Pantorba verá en los aguafuertes de los *Desastres de la guerra* el «recio grito» goyesco ante una pesadilla de toda la humanidad. Después de ellos, los excéntricos e ilógicos desbordamientos de la fantasía de sus *Disparates* o *Sueños* vuelven a herir con intensidad la fibra emocional del contemplador:

> Después de haber empapado la mirada en las espantosas visiones de la guerra, después de haber bañado el alma en aquella realidad cruel que la tierra le ofrecía, ¿cómo no había de levantarse el maestro a la región de lo irreal y

9. Ver Pantorba, 1928, pp. 83-84: «Ningún meridional ha poseído una fantasía tan exaltada como Goya, ni ha habido otro que haya revelado mayor renunciamiento a la belleza externa. En esta tendencia a acentuar lo feo se aproxima goya a sus grandes colegas del Norte que buscaban el mayor relieve de lo característico, la espiritualización a expensas de la hermosura, en lugar de describir esencias y mundos ideales en estado armónico. La fantasía de Goya crece con la edad. En ningún momento podemos apreciar un síntoma de agotamiento de la libre fantasía que observamos en Durero o Goethe. Por mucho que Goya se distancie de la naturaleza visible, siempre la recuerda; nunca convierte el elemento óptico en factor cerebral como hacen los modernos ultras del expresionismo. Esto constituye la eterna fortaleza de su arte; en ello consiste el secreto de la admiración sugestiva que Goya despierta tanto entre los impresionistas como entre los expresionistas».

> moverse en el aire feliz del absurdo para tratar de olvidar la amargura de la vida? (Pantorba, 1928, p. 144).

Incluso en el Goya racionalista que presentó Lafuente Ferrari (1947) para conmemorar el centenario de la muerte del pintor podían descubrirse los resquicios de chillona y moderna irracionalidad:

> por un portillo olvidado acaban de penetrar en las pinturas o en los grabados de Goya esos monstruos demoníacos, hijos de la superstición y de la noche; mas Goya descubre a la vez que el hombre lleva dentro de sí otros monstruos no menos peligrosos: los que viven agazapados, pero no sometidos, en esa caverna interior que los psicólogos llaman el subconsciente.

Lafuente veía el punto de llegada de ambas liberaciones de la moral y de la religión –tanto del erotismo, como de la fantasía– en las radicales experiencias estéticas del expresionismo y del surrealismo.

El estudioso descubría que en *La guerra y sus desastres* se abrían paso ya en el arte los cuatro jinetes del Apocalipsis: guerra, muerte, peste y hambre. Sus pinturas acertaron a plasmar el nuevo protagonismo de las masas que, recién alcanzado en la Revolución Francesa y en toda la Europa revolucionaria –y más todavía en el presente de la sociedad de entreguerras– se manifestaba en unos comportamientos que oscilaban desde la befa a la acometividad violenta y sanguinaria, desde el miedo, el terror o el anonadamiento, al desenfreno del carnaval[10].

De forma más matizada, Camón Aznar (1949, p. 20-21) situaba el arte de Goya como inequívoco precedente del expresionismo, tendencia que, a juicio del crítico, tenía como base una fecunda zona de la producción goyesca –de modo especial los grabados de *Los disparates* y las pinturas negras–, «donde la expresión de sus más agudos y alucinantes visajes ha centrado la inspiración de Goya que ha reducido así sus supuestos estéticos a la simple variedad de la mueca». Camón distinguía las peculiaridades del expresionismo goyesco de las de aquel expresionismo que de forma cíclica reaparecía en el arte germano desde el gótico tardío y que alcanzó su culminación más desorbitada en las tablas de Grünewald.

> Aquí rechinan no solo los trazos sino los colores. Cada faz se distiende en muecas que por haber alcanzado el último límite de elasticidad llega a ser simbólica. Se engarabitan los dedos y las miradas de esa *Crucifixión* concebida en el ápice de la angustia. Todo en estos cuadros adquiere una intención expresiva, un valor facial que absorbe tiránicamente el interés de la contemplación y elimina lo que no tenga una significación caracteriológica.

10. Para Lafuente Ferrari, *El entierro de la sardina* es uno de los cuadros que mejor representan la carnavalada grotesca de una multitud abandonada a su bárbara elementalidad, de la «masa festiva entregándose a báquicos impulsos primarios, de los que tienen acción bien conocida en pueblos primitivos y salvajes». Fusión de humanidad y bestialidad que, como subrayan las apreciaciones de Stoichita y Mafría y Coderch (2000, p. 68), ningún artista supo captar mejor que Goya.

Esa extremosidad al representar rostros alterados por las crisis que azotaban al hombre moderno caracterizaría también al expresionismo del siglo xx, que Camón utilizaba como punto de comparación con el goyesco. Sintetizaba el expresionismo germano en dos notas distintivas: el sentido del infinito («esa impresión de temblor, de universo no cuajado, que dejan todos los lienzos modernos») y la estética de la fealdad, que conduce instantáneas agresivas y de una radical extrañeza. Como aquel, también el expresionismo de Goya arrancaba «del mismo anhelo de exteriorizar las turbaciones psicológicas del ser humano, cuyos rictus violentos se resolvían en muecas y máscaras provocadoras e inquietantes. Una especie de inframundo vital maligno y turbador, en plena erupción interior; proyecciones de los estratos más inconfesables de su infierno interior, como si, antes de que el pintor de Fuendetodos las escupiera de sí con violencia, habían estado cohabitando dentro de su alma en «nefandos contubernios sabáticos» (Camón Aznar, pp. 24-25)[11].

Reconocido, en definitiva, desde principios de siglo como uno de los estímulos fundamentales del expresionismo alemán, Goya supondría en España todo un revulsivo catalizador de una estética con muchos puntos comunes con la surrealista. Nacidas al calor de la «derrota del intelecto» (Friedrich, 1974) –común a expresionismo y surrealismo– a la que tan receptivo era el ambiente político, social y cultural del momento, ambas se oponían a su vez a la «celebración del intelecto» de los purismos y gongorismos dominantes en la vuelta al orden de los primeros años veinte.

Lecturas «quevedescas» de Goya

Pero si Quevedo permaneció un tanto a la sombra de esta apoteosis goyesca, gran parte de la caracterización de la pintura del aragonés se realizó con una conceptualización y una codificación lingüística y literaria quevedescas. Y es que, como el imaginario negro y esperpéntico goyesco, el espíritu de Quevedo estaba ya incorporado a la tradición nacional, cuando no de forma explícita, «encarnado» en ella en un proteico estado de latencia[12].

11. «Más alejada en el tiempo se hallaba la apasionada defensa de Jiménez-Placer (1946, pp. 340-377) sobre el expresionismo de los *Disparates,* cuyos signos eran esa plasmación de lo grotesco, de lo informe y de lo descomunal que desbordaba el sustrato de realidad objetiva de sus pinturas. En ellas, la ductilidad o plasticidad de lo embrionario libera las emanaciones de la materia elemental «para abocetar monstruosas criaturas con rasgos sinópticos, o las deja flotar indeterminadas». Inconcreción y dinamicidad con las que Goya «descubre el rendimiento expresionista de las formas equívocas», así como el proteísmo de lo zoomórfico, del colosalismo y de los peleles, de los monstruos y de los seres bi y trifaciales.

12. Buena prueba de ello es, por ejemplo, el libro *A la pintura* de Rafael Alberti, quien se sirve de la cornucopia lingüística de Quevedo para escribir muchos de sus poemas, entre ellos los dedicados a El Bosco, El Greco y, por supuesto, a Goya.

Entre todos los admiradores del pintor de Fuendetodos en los años veinte, el goyesco mayor fue, sin duda alguna, Ramón Gómez de la Serna, quien en apasionados ejercicios ecfrásticos establecería constantes paralelismos entre la paleta de Goya y la pluma de Quevedo. En su campaña goyesca desplegada en la *Revista de Occidente* reivindicará al Goya quevedesco y barroco de «Cabeza de perro» y «Visión fantástica» o de los *Caprichos* y *Disparates,* al pintor inexplicable e inquietante cuya paleta se hunde en los sueños, en lo soterrado, en mundos de pesadilla (Gómez de la Serna, 1928a y b).

Especial importancia tienen sus análisis de las peculiaridades del humor goyesco: «Goya es, como Quevedo, el primer humorista español, o sea, dominador del contraste que es base de ese nuestro humorismo en que triunfa la composición en blanco y negro, de lo positivo y lo negativo, de la muerte y de la vida» (Gómez de la Serna, 1928b, pp. 202-203).

Pero fue en «Gravedad e importancia del humorismo» (Gómez de la Serna, 1930) donde la apología de un Goya catalizador de la mueca negra de Quevedo adquiriría la importancia de un manifiesto. En este extenso artículo, Ramón señala los ingredientes químicos del humorismo, que son: lo grotesco barroco; el sarcasmo; lo bufo (que debe pasar como una sombra, ya que es lo grotesco en calzoncillos); lo patético; y a ese total se le añadirá un grano de la especie épico-burlesca («el humorismo es en España quevedesco, preagónico, dedicado a pasar el trago de la muerte y de paso atravesar el trago de la vida»).

Al año siguiente, uno de los capítulos del catálogo vanguardista de sus *Ismos* (1931) volvería a reincidir en esta incondicional fijación. Quevedo se convierte en uno de los mentores más socorridos de sus divagaciones sobre el intemporal humorismo en la España putrefacta, carnavalesca y esperpéntica. Un Quevedo que «se arrastra por la vida y luce su gesto de humorista, su arraigado punto de vista de gusano que está en lo cierto, lo cual no evita que se empine con altivez y se crea más gallardo que el que más» (Gómez de la Serna, 1975, p. 223).

Su libro sobre Goya, había desgranado también todas estas variantes de su admiración por el genio aragonés (Gómez de la Serna, 1928). En sus páginas se recreaba la imagen de un artista de la vanguardia que había aportado al siglo xx «el secreto de lo nuevo» y la inauguración de la «pintura porvenirista» («Toda la pintura de un siglo después, hasta el impresionismo y sucedáneos, está influida por Goya, pues él descubrió, con la soltura del color y el mezclarle luces nuevas, el secreto de lo nuevo»). Y, como consecuencia de esta interpretación general, Ramón procedía a glosar el espontaneísmo de su primitiva y bárbara gestualidad –«Su pincel lo traza todo […] con los golpes secos, atravesados, inacabados e interjeccionantes que la inspiración necesita»–. Su paleta es antiacadémica por resolver lo elemental en esbozos geniales, en «esa traza áspera y final al mismo tiempo, esas torpezas profesadas con elocuencia suma». Rasgos definidores de la vanguardia eran también la audacia y el humor –y Gómez de la Serna volvía a insistir en la primacía del autor de los *Caprichos* en el

humorismo contemporáneo–, como también en la rabiosa y desasosegante gama negra y onírica de sus fantasmagorías y pesadillas. Estos últimos rasgos de su pintura llevaron al escritor de las greguerías a identificarlos como «surrealismo español», vaga panacea conceptual en la que englobaba la descoyuntada estética goyesca en sus aldabonazos en el caserón de los misterioso y en sus broncas y delirantes pinceladas arañadas sobre la plancha oscura de lo irracional.

Quevedo, codificador lingüístico de la pintura goyesca

Pero el caso de Ramón Gómez de la Serna no fue único a la hora de relacionar ambos nombres. Lo asoció también Bernardino de Pantorba al ver encarnado en Goya el espíritu de Quevedo (frente a la serenidad plana, sin rebeldías ni incendios interiores de un Velázquez)[13].

Ya el autor de *La voz a ti debida* (Salinas, 1970) había considerado con clarividencia la cadena Quevedo-Goya como conformadora de la «prehistoria» del esperpento, sumándose así a una cadena de críticos que, desde mediados de siglo xx, han venido reforzando con sus aportaciones esta línea genética del esperpento valleinclanesco (Swansey, 2008). Por su parte, Emilio Carilla (1986, especialmente pp. 21-51) ha profundizado en la anticipadora escritura quevedesca en *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos.* Cabe recordar también las similitudes artísticas y vitales entre el pintor y el escritor de los *Sueños* (Bozal, 1980). Como señaló Jarnés (1988, p. 81), en esta tradición que desemboca en Valle,

> el vigor plástico de Quevedo –solo comparable al de Goya– puede quizá considerarse a la cabeza de la escala de autores, de los verdaderos autores españoles. El idioma de Quevedo adquirió sus máximos relieves, también su máxima dureza. […] Quevedo –como Goya– trazaba sus magníficos desfiles de monstruos con tal vivacidad, con tal vigor descriptivo, que su mera aparición equivalía a una sentencia[14].

Los mismos títulos de su *Caprichos* y *Disparates* remitían en última instancia al visionario desenfado de Quevedo.

Por otra parte, a ningún contemporáneo se le escapaba que el centenario de Goya había reactivado toda una tradición de afinidades electivas literarias y plásticas –Quevedo, El Bosco, El Greco, Valle-Inclán, Regoyos, Gutiérrez Solana, Eugenio Noel y otros narradores– que había venido

13. Ver Pantorba, 1928, p. 77: «En el tiempo del cuarto Felipe –inculto y desmoralizado como el del cuarto Carlos– no corrían por España ideas disolventes. La recia voz de Quevedo elevaba su protesta, es cierto, pero la hizo callar en el silencio de la prisión el favorito del rey […]. Goya asistió a la irrupción del torrente político moderno; paladeó el ácido jugo de las ideas rebeldes; llevó parte de su obra a la picota justiciera de la sátira, al aire corrosivo de la ironía».

14. Ver también, entre otros, Rivero, 1996, pp. 285-300, Carilla, 1986, especialmente pp. 21-51, y Jerez Farrán, 1989, especialmente pp. 110-114.

dando sus mejores frutos en el cultivo de un irracionalismo autóctono que solo a comienzos de siglo comenzó a tener vigencia y dignidad literarias. De modo general, el propio Ramón incluía en este magnético ámbito al conjunto de la literatura barroca (en lugar de honor, a un resurrecto autor de *El Criticón* —un «Gracián que hasta entonces solo estaba embalsamado y que resultó como esos seres que al abrir el sepulcro se muestran incorruptos»—). Al paso de los siglos afinaba la criba para incluir, junto al Goya de las pinturas negras y de los disparates, a Larra (cuya muerte fue en sí misma «un rasgo de humorismo mudo», a Silverio Lanza, a Baroja y a los nuevos poetas españoles practicantes de la suprarrealidad expresiva.

Conclusión: el expresionismo como referencia transfronteriza

La presencia de Quevedo en la encrucijada estética de los años veinte adquiriría un relieve singular a causa de su sintonía con el expresionismo alemán y como una de las fuentes literarias incuestionables de su equivalente autóctono: el irracionalismo de raíces más o menos tradicionales que, reactivado sin duda como aquel por las circunstancias político-sociales de una España sumida en una profunda conmoción social, política e incluso estética, sirvió de acicate estético al nuevo nacionalismo patrocinado por la generación de Ortega y Gasset (Wohl, 1979). La esterilidad de los lamentos noventayochista —denunciada por el filósofo en 1913, en las cuartillas leídas con motivo de su participación en el *Homenaje a Azorín*—[15] estaba inspirada por una visión europeísta con perspectiva de futuro que, en algunos señalados casos, fue secundada por algunos pintores y escritores del momento, quienes amplificaron el primitivismo y la barbarie terruñeros como modo de marcar la distancia existente entre esa España futura y las realidades sociológicas del presente, ancladas en un pasado ancestral (la misma, por otra parte, que se reactivaba en *La España negra* (1999) de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren). A ella iban contribuir naturalistas tardíos como Felipe Trigo, López Pinillos, Eugenio Noel, Silverio Lanza, las prosas del pintor Gutiérrez Solana y el esperpento valleinclanesco.

La predilección por lo trágico, macabro y feísta poseía hondas raíces en la tradición nacional autóctona, en la que Quevedo constituía el máximo exponente literario. Pero el llamativo *revival* literario y artístico del irracionalismo autóctono tradicional, precisamente en los años de mayor seducción nacional hacia el progreso y la cultura de Occidente, no obedecía solo a inercias estéticas recibidas del pasado. Que éstas quedaran revalorizadas y cobraran un nuevo sentido crítico en el seno de las aspiraciones europeístas del momento se debe también a que tal irracionalismo autóctono representaba la sintonía con el expresionismo

15. Ortega y Gasset, «Competencia», pp. 226-227: «Los hombres de 1898 se encontraron sin una nación en que realizarse, ni individualidades a quienes seguir. Se encontraron sin casa y sin padres en el orden espiritual. Es una generación históricamente espuria. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma».

germano, una de las tendencias más fecundas de expresión artística del vanguardismo europeo.

Se daba la circunstancia de que el expresionismo alemán había encontrado a algunos de sus principales estímulos estéticos en la tradición española, descubierta ahora por los artistas europeos como inagotable cantera de temas y motivos expresionistas. En los orígenes de este *ismo* se encontraba la admiración por El Bosco, El Greco, el tenebrismo barroco, y, sobre todo, Goya, referencia por excelencia de una literatura de violencia y de pesadilla. Por lo tanto, pese a las fronteras geográficas y a barreras lingüísticas poco menos que infranqueables, la realidad política y social de la Alemania guillermina y de la de entreguerras era tan convulsa como la de una España que estaba viviendo los últimos estertores de la Restauración. Fueron, pues, comunes en buena medida, no solo algunas de las fuentes, sino también los registros emocionales y exasperados a los que recurrieron para expresarla.

Bibliografía

Abril, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso,* Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

Bihalji-Merin, O., *Goya entonces y ahora: pinturas, retratos, frescos,* pról. E. Lafuente Ferrari, Madrid, Encuentro Ediciones, 1983.

Buci-Glucksmann, Ch., *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin,* Paris, Galilée, 1984.

Borrás Gualis, G. M., «Introducción al Goya de Buñuel», en L. Buñuel, *Goya,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992, pp. 11-28.

Bozal, V., «Quevedo y Goya», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 361-362, 1980, pp. 112-127.

Calvo Carilla, J. L., *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936),* Valencia, Pre-Textos, 1992.

Calvo Carilla, J. L., *La vanguardia emocional,* Zaragoza, Eclipsados, (en prensa).

Camón Aznar, J., *Goya (cinco estudios),* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1949.

Carilla, E., *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos,* México, Universidad Nacional Autónoma, 1986.

Díaz Fernández, J., *El nuevo romanticismo,* ed. J. M. López de Abiada, Madrid, José Esteban Editor, 1985.

Díez de Revenga, F. J., *La tradición áurea: sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Egido, A., *El Barroco de los modernos,* Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2009.

Encina, J. de la, «Semana artística. La Exposición Nacional de Bellas Artes», *España,* 269, 1924, p. 11.

Encina, J. de la, *Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica,* Madrid, Espasa Calpe, 1966[2].

Fernández Montesinos, J., «Gracián o la picaresca pura», *Cruz y Raya,* 4, 1933, pp. 61-94.

Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna,* Barcelona, Seix Barral, 1974.

Glendinning, N., *Goya y sus críticos,* Madrid, Taurus, 1983.

Gómez de la Serna, R., «Concepto de Goya», *Revista de Occidente,* LVIII, 1928a, pp. 20-44.
Gómez de la Serna, R., «El gran español Goya», *Revista de Occidente,* LIV, 1928b, pp. 191-203.
Gómez de la Serna, R., *Goya,* Madrid, La Nave, 1928.
Gómez de la Serna, R., «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente,* LXXXIV, 1930, pp. 349-391.
Gómez de la Serna, R., *Ismos,* Madrid, Guadarrama, 1975.
Gómez de la Serna, R., *José Gutiérrez-Solana,* Buenos Aires, Poseidón, 1944.
Goya, Daumier, Grosz: il trionfo dell'idiozia: pregiudizi, follie e banalità dell' esistenza europea, Milano, Mazzotta, 1992.
Jarnés, B., «José Díaz Fernández: *El nuevo romanticismo*», *Revista de Occidente,* XC, 1930.
Jarnés, B., «Quevedo, figura actual», en I. M. Gil, ed., *Cuadernos Jarnesianos,* 8, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, pp. 61-93.
Jerez Farrán, C., *El expresionismo en Valle Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica,* A Coruña, Ediciós do Castro, 1989.
Jiménez-Placer, F., «El poema goyesco de los *Disparates*», *Revista de Ideas Estéticas,* IV, 16-17, 1946, pp. 340-377.
Kerr, A., «El teatro de la nueva Alemania», *España,* 367, 1923, pp. 9-11.
Lafuente Ferrari, E., ed., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932,* Madrid, Blass, 1947.
Mayer, A., *Francisco de Goya,* Barcelona, Labor, 1925.
Ors, E. d', *El vivir de Goya,* Barcelona, Planeta, 1980.
Ortega y Gasset, J., «Competencia», *Obras completas,* Madrid, Revista de Occidente / Alianza, 1993, vol. XII, pp. 226-227.
Pantorba, B. de, *Goya. Ensayo biográfico y crítico,* Madrid, Imprenta Zoila Ascasibar y Cía, 1928.
Rivero, L.-L., «Goya en el esperpento valleinclaniano contra la censura e ignorancia», en M. Vidal Tibbitts, ed., *Studies in Honor of Gilberto Paolini,* Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 285-300.
Salinas, P., «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», *Literatura española siglo XX,* Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 86-114.
Sánchez Vidal, A., *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin,* Barcelona, Planeta, 1988.
Sánchez Vidal, A., «Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya Death», en *The Spanish Avant-garde,* ed. D. Harris, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp. 110-122.
Siles, J., *El barroco en la poesía española: conscienciación lingüística y tensión histórica,* Madrid, Eunsa, 2006.
Stoichita, V. I., A. Mafría y Coderch, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya,* Madrid, Siruela, 2000.
Swansey, B., *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle Inclán,* Pamplona, Eunsa, 2008.
Torre, G. de, *Literaturas europeas de vanguardia,* ed. J. L. Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti, 2002.
Wohl, R., *The Generation of 1914,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1979.

La República de Venecia… (1617) y el *Castigo esemplare de' calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?[1]

Federica Cappelli
Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura
Università degli Studi di Siena
Palazzo San Niccolò. Via Roma, 56
f.cappelli@rom.unipi.it

[La Perinola, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 37-55]

A principios del siglo XVII el clamor levantado en Italia por la publicación de los *Ragguagli di Parnaso* (1612-1613) y de la *Pietra di paragone politico* (1615) de Traiano Boccalini ocasiona el florecimiento de una literatura menor de matriz propagandística, que es expresión de un malestar histórico-político debido al creciente antagonismo entre los representantes de la Corona española y los Estados de Venecia y Saboya. Esta conflictividad exacerbada, y que culmina en el controvertido episodio de la «Conjuración de Venecia» de 1618[2], fuerza inevitablemente a los literatos contemporáneos a hacerse partidarios de uno u otro bando, originando, de tal manera, una interminable profusión de opúsculos, invectivas, folletos, apóstrofes y escritos polémicos de toda índole[3], que se resuelven, con frecuencia, en violentas escaramuzas verbales entre sus propios autores. Este es el caso, también, de la supuesta polémica entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani que veremos a continuación.

Las razones del amplio desarrollo de tan gloriosa producción paraliteraria hay que buscarlas no solamente en el acertado *cliché* boccaliniano de la *Pietra di paragone,* ejemplo de literatura de diversión, capaz, al

1. Traté el tema de manera más detallada en el tercer capítulo de mi tesis doctoral (Cappelli, 2002); aquí se ofrece una versión reducida, pero bibliográficamente actualizada de tal capítulo.

2. Sobre la conjura de los españoles contra Venecia –uno de los episodios más discutidos y novelescos de la historia de las relaciones hispano-venecianas– ver, entre otros: Von Ranke, 1838; Levi, 1899; Spini, 1949 y 1950; Pérez Bustamante, 1953; Seco Serrano, 1955; Mansau, 1982 y Preto, 1996 y 1999; sobre la presunta implicación de Quevedo y Osuna en la conjuración remito a Crosby, 1955; López Ruiz, 1985; Benigno, 1992; Linde, 2005 (cap. V, especialmente pp. 163 y ss.) y Martinengo, 2007.

3. Entre estos, muchos proceden directamente del modelo del «ragguaglio» periodístico de Traiano Boccalini (ver Masi, 1917, p. 49 y Beneducci, 1896, p. 49).

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 4-6-2010

mismo tiempo, de vehicular contenidos morales, políticos e intelectuales[4], sino también en tres factores, respectivamente, de ámbito histórico, el primero, y literario, los otros dos, que contribuyen a su vez a la preparación de un *humus* propicio. Me refiero, en primer lugar, a los sucesos del Monferrato y, especialmente, a la paz de Asti[5], que despierta fuertes inquietudes en los pueblos italianos, conscientes, por primera vez y gracias a las arriesgadas hazañas del duque Carlos Manuel de Saboya, de lo vulnerable del coloso español y de la concreta posibilidad de independizarse[6]. Secundariamente, aludo a la publicación, a finales de 1614, de las *Filippiche contro gli Spagnuoli* di Alessandro Tassoni, que abren el camino a las mordaces e irónicas alegorías antiespañolas de la *Pietra,* y a la circulación, ya en 1614 en versión manuscrita y anónima, del *Discorso* –que cierra la misma *Pietra– fatto all'Italia da un gentil'huomo Italiano intorno alle azioni e disegni del Cattolico Re di Spagna*[7]. Por último, no hay que descuidar la circunstancia de que, oportunamente, se publica la propia *Pietra di paragone* justo en el momento de alta tensión, antes mentado, entre las veleidades expansionísticas del duque saboyano y las reacciones españolas.

Este encrespado contexto político-cultural marca, pues, el comienzo de una extensa producción de obrillas de propaganda, manuscritas o impresas, anónimas o autógrafas, hispanófilas o prosaboyanas, inspiradas en el paradigma de los *Ragguagli*[8]. El artificio literario ideado por Boccalini

4. Así describe Quevedo la *Pietra di paragone* en *La Hora de todos,* pp. 231-232: «Trajano Bocalino apuntó este secreto en el peso de su *Piedra del parangón,* verificándose en la Monarquía de España, de quien pretendemos quitar peso que juntándole al nuestro nos le desminuya con el aumento».

5. Sobre los sucesos del Monferrato y la paz de Asti, remito a Cozzi-Knapton-Scarabello, 1992, pp. 94 y ss.

6. Ver Juárez, 1990, pp. 196-197: «Su [del duque de Saboya] valiente e insólito enfrentamiento con la monarquía española, especialmente a partir de la paz de Asti en 1615, le había conferido una aureola de héroe y así se ganó la adhesión y simpatías de muchos príncipes italianos que pusieron en él sus esperanzas de liberación y unión nacional»; el propio Quevedo en *Lince de Italia u Zahorí español,* pp. 73-74, satiriza así el abusado heroísmo de Carlos Manuel, aludiendo además al uso instrumental, para fines meramente propagandísticos, de la obra de Boccalini: «el Duque de Saboya, para disimular el mal color de tirano de Italia, y las arrugas de su heredada ambición, y las canas de su intento […] que ahora disimula mal con la tinta de sus manifiestos y relaciones, se afeitó estos defectos con dotes y pactos, y deudas y justicia. […] Para librar a Italia de los bárbaros, hase dado por entendido las sutilezas del Bocalini, y de las malicias y suposiciones de la *Piedra Paragón* [sic]; y determinó edificarse libertador de Italia, título difícil cuanto magnífico».

7. Ha demostrado lo indudable de la circulación manuscrita del *Discorso* Beneducci, 1896, p. 73.

8. De entre los muchos textos que se acercan al modelo boccaliniano y que son contemporáneos del aviso español del que nos vamos a ocupar recordamos, a manera de catálogo, entre los libelos proespañoles: *Cetra d'Italia* (1614); *Il vecchio della montagna* (1616); *Supplimento agli avvisi di Parnaso* (1616-1617); entre los prosaboyanos o provenecianos: la anónima *Relazione del consiglio generale del Parnaso* (1614); le *Esequie della reputazione di Spagna* (1616); *Replica alla risposta contra la quarta Centuria de' Ragguagli di Parnaso* (1616); *Centuria quinta* (1618), etc. (para un detallado recuento de las innumerables imitaciones del paradigma boccaliniano circulantes en la Europa del siglo XVII, véase la

se convierte en instrumento eficaz e indispensable de divulgación política, y es muy probable que las cortes de los numerosos Estados italianos llegaran a reclutar anónimos libelistas para que compusieran escritos difamatorios contra sus enemigos políticos[9]. Es lo que sostiene Victoriano Roncero a propósito del virreinato de Nápoles que, en la segunda década del siglo XVII, llegaría a ser un verdadero centro de propulsión de esta seudoliteratura civil, dando lugar a «una campaña de panfletos y pasquines antiespañoles, promovida por la República de Venecia»[10].

Y es justamente en este tenso clima político, dentro del marco literario que acabamos de esbozar, donde se insertan asimismo los textos que nos ocupan: un aviso de Parnaso anónimo antiveneciano atribuido a Francisco de Quevedo[11] –titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla*…[12]– y, especialmente, las tres correspondientes y mordaces respuestas provenecianas, constituidas por unas cortantes *Annotazioni,* una *Allegazione* y otro aviso parnasiano, el *Castigo esemplare de' calunniatori.* En ellas el autor, Giacomo Castellani, ocultándose bajo el seudónimo de Valerio Fulvio Savoiano, refuta de manera taxativa las afirmaciones exhibidas en el libelo español[13].

sección «Imitazioni» en Hendrix, 1995, pp. 345a-358b).

9. Según afirma Ettinghausen, 1995, p. 242, el propio Quevedo emprendió su carrera de «tratadista y panfletista político» con «los informes y memoriales que redactó como hombre de confianza de Osuna».

10. Roncero, 1984, p. 365.

11. El propio Quevedo en *Lince de Italia,* p. 77, rechaza la paternidad del libelo: «Estos pensamientos de libertador de Italia [del duque de Saboya] tan delincuentes como desvariados, han gozado aplauso de Italia y asistencia: aplauso, en el libro que imprimieron contra mí en Antinópoli, compuesto por Valerio Fulvio Saboyano, dirigido al propio Duque de Saboya, engañados por haber creído había sido mío un raguallo, a que responden». Son favorables a la paternidad quevediana, entre otros, Astrana Marín («Para nosotros no hay duda de que *La República de Venecia* le pertenece» (ver Quevedo, *Obras completas,* p. 831b, nota a) y Martinengo, 1977; entre los que la rechazan están Jauralde Pou, 1998 y Blanco, 1998.

12. El título completo del *Aviso* es: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan por fallidos. Síguese en este discurso la metáfora de los Avisos de Parnaso que escribió Trajano Bocalini.* Sobre la deuda del *aviso* español con respecto a la fórmula alegórica de Boccalini, remito a mi precedente trabajo: Cappelli, 2003a; para la génesis del género del *aviso de Parnaso* y su influencia en la literatura española, ver Cappelli, 2001. Para las citas de *La República*… remito a Cappelli, 2003b, que reproduce el texto –parcialmente modernizado a nivel gráfico– según el manuscrito de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid, sign.: ms. II / 2423, fols. 53r-56v. Me atengo a criterios de actualización gráfica (inclusive mayúsculas, signos diacríticos, acentos y puntuación interpretativa) también en el caso de citas procedentes de las traducciones italianas del aviso y de los restantes textos citados por ediciones del siglo XVII.

13. *Avviso / di Parnaso. / Nel quale si racconta / la povertà e miseria, dove è giunta / la / Repubblica di Venezia / et il Duca di Savoia. / Scritto da un curioso Novellista Spagnuolo. /* Con alcune annotazioni / molto importanti / sopra le cose che in esso / si contengono. / *Per Valerio Fulvio / Savoiano.* / Il tutto tradotto dalla lingua spagnuola in questa nostra italiana. / *Con privilegio.* / [Fregio] / *In Antopoli. / 1619. / Nella stamperia Regia.* Cito la edición italiana, comprendente *Annotazioni, Allegazione* y *Castigo esemplare de' calunniatori,* por el ejemplar presente en la Biblioteca Nacional de España, sign.: R/16932, en cuarto; *Aviso,*

Cuando, en la segunda mitad de 1617, *La República de Venecia* empieza a circular manuscrita en Italia[14], filovenecianos y simpatizantes de la causa saboyana reaccionan inmediatamente con fuerte indignación frente a las críticas infamantes contenidas en el panfleto. Por su parte, Valerio Fulvio (cuyo seudónimo denuncia, de por sí, su devoción a Carlos Manuel I) toma enseguida a su cargo la venganza en favor de la Serenísima, concretándola en sesenta y una agresivas *Annotazioni* que acompañan el *aviso* en su primera edición comentada (en español), aparecida en 1618[15]. En ellas Castellani, al acudir a puntuales citas históricas sacadas de renombrados autores italianos y españoles (Bembo, Sabellico, Mariana, Alemán e Illescas, entre otros), contesta sistemáticamente las acusaciones del anónimo panfletista, retorciendo contra España las violentas contumelias que el libelo dirigía a Venecia. A este propósito, en el discurso *All'autore di esso* (del *aviso*) que introduce las corrosivas glosas se lee:

> È capitato alle mie mani il vostro Avviso di Parnaso, […] vi ho trovato tanti intrighi e tante menzogne, che la vostra mi è paruta o grandissima malignità, o grandissima ignoranza. Perilché ho determinato di fare alcune Annotazioni e dichiarazioni sopra la verità delle cose più importanti […] e perché vediate che non parlo, come voi, senza fondamento, anderò sempre confirmando ciò che io haverò detto con l'autorità di huomini gravi e dotti[16].

Atestigua el rigor y la autenticidad de las confutaciones de Savoiano una adjunta o, según su definición, una *Allegazione per confirmare quanto si scrive* en la apostilla número 57 del *Aviso de Parnaso*[17], sacada de la

Annotazioni y *Allegazione:* fols. 1-60; *Castigo:* fols. 1-22 (segunda numeración) = ANE.

14. Ver Juárez, 1990, p. 73: «El tratadito había sido enviado al duque de Osuna, divulgándose rápidamente por Nápoles según afirma Gaspar Spinelli […] en un despacho enviado a Venecia en octubre 1617 en el que informa: "Appunto in questo periodo fu divulgato per Napoli un discorso a stampa […] dal titolo: *Aviso de Parnaso*… scritto da un curioso novellista spagnolo"».

15. Ver *AG*. Las citas relativas a la edición comentada, en español, proceden del ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Génova, sign.: 2 N II 16, en cuarto, fols. 1-60.

16. ANE, *Annotazioni,* fol. 11. Castellani une a sus puntualizaciones exegéticas –en las que, en palabras de Jauralde Pou, 1998, p. 369, «se daba un severo repaso a mitos históricos, incluso recientes, como la batalla de Lepanto, la expulsión de los moriscos, la anexión de Portugal»– violentas apóstrofes al autor, «ignorante e malizioso», de *La República* (ANE, *Annotazioni,* fol. 11).

17. La apostilla, que pretende probar la tiranía del poder español, pone en evidencia el conocimiento directo, por parte de Castellani, de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Las Casas, que circulaba en Italia, y especialmente en los ambientes venecianos, en versión original castellana, según escribe Forti. La primera traducción integral en italiano de la *Brevísima relación* fue publicada sólo en 1626 por el editor veneciano Marco Ginammi y realizada por el propio Giacomo Castellani quien utilizó, en dicha ocasión, el seudónimo de Francesco Bersabita. En 1630 salió la segunda edición y la tercera en 1643. Mientras tanto, dado el enorme éxito de la obra, el editor había conseguido y hecho traducir otros dos textos de Las Casas: el *Tratado sobre la materia de los indios que se han hecho esclavos de América* y el *Octavo remedio para la reformación de las Indias,* publicados, respectivamente, en 1636 y 1640 con los títulos, mucho más evocadores: *Supplice*

primera biografía italiana de Bartolomé de Las Casas, compuesta por Michele Pio[18]. Aquí Castellani no hace sino reimprimir la biografía del dominico para colocarla en un marco polémico que le confiere un valor antiespañol totalmente ausente en el texto original. De esta manera pretende destacar, condenándola ásperamente, la penetración armada española y portuguesa en las Indias, apoyándose en las declaraciones irrefutables de un testigo directo de los hechos, «que por añadidura es obispo y español –es decir, no es sospechoso de ser un enemigo de la corona» y «además va firmada por un prestigioso eclesiástico italiano»[19]. Nos lo confirma el propio Quevedo en *Lince de Italia* comentando a Felipe IV la intención de la *allegazione:*

> […] por disfamar esta nación [España], con asenso y sabiduría del duque [de Saboya], y aceptación, añadió con nombre de alegaciones al dicho tratado Micael Pío Boloñés, traducidas en italiano, todas las cosas que escribe fray Bartolomé de las Casas, obispo de Ch[i]apa, execrables, de malos españoles que contra vuestras órdenes cometieron en las Indias […] contra el crédito de vuestros reinos[20].

Para Castellani, pues, el pensamiento del dominico español se convierte en una muy eficaz arma propagandística en contra de la monarquía española que va a corroborar el fin de sus dos alegatos: desacreditar la grandeza de España y acreditar la de Venecia y Saboya. A pesar de todo esto, su afán vengativo todavía no se aplaca y poco después compone su tercera y última respuesta al *Aviso,* el citado *Castigo esemplare.* Valiéndose, esta vez, del mismo paradigma literario, inserta sus tajantes argumentaciones dentro del marco espacio-temporal fantástico de las alegorías boccalinianas. Contemporáneamente, acude a la técnica de la «retorsión» (muy elogiada por Baltasar Gracián[21]), característica del autor de los *Ragguagli di Parnaso,* para retornar contra España las acusaciones antivenecianas del original español.

Según una praxis narrativa recurrente entre los imitadores de Boccalini[22], Castellani concibe su *Castigo esemplare* como una conti-

schiavo indiano y *La libertà pretesa dal supplice schiavo indiano* (ver Ambrosini, 1982, pp. 144-145; Nuovo, 1990, pp. 181-183; Forti, 1989, pp. 73-74 y Sepúlveda, 1996, p. 11).

18. La biografía está en Pio, *Delle vite degli huomini illustri.*

19. Sepúlveda, 1996, p. 33.

20. Quevedo, *Lince de Italia,* pp. 77-78. En realidad, «Pio è lontanissimo dall'intenzione di fare propaganda antispagnola» y, de hecho, al retomar puntualmente la biografía española de Dávila Padilla, «distingue sempre le responsabilità e la condotta dei conquistadores da quella dei sovrani, Carlo V e Filippo II, che ascoltano Las Casas e su sua ispirazione fanno buone leggi»; es, pues, únicamente Savoiano quien utiliza la biografía compuesta por Pio con finalidades propagandísticas antiespañolas (Forti, 1989, p. 75).

21. Sobre las técnicas boccalinianas de la «retorsión» y «transposición», elogiadas por Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio,* remito a Martinengo, 1983.

22. Véanse, entre otros, los ya mentados: *Il vecchio della montagna* y *La Replica* a la *Risposta contra la Quarta centuria dei Ragguagli di Parnaso.*

nuación del opúsculo (supuestamente) quevediano[23]. Imaginando que los eventos se han interrumpido allí donde el panfletista español había terminado su *Aviso,* él empieza su libelo contando el asombro y las sospechas de Apolo frente a la inesperada caída en desgracia de la Serenísima y a la inusitada antipatía de la Reina de Italia hacia la propia Venecia, hasta entonces su favorita entre los reinos de la península[24]. Reúne, pues, «a consiglio secreto i più accorti Politici del suo Stato»[25] para echar luz en tan enrevesada cuestión. El concilio délfico confía la resolución del misterio a uno de sus más ilustres miembros: el propio Traiano Boccalini,

> unico e singolare fra' Politici de' nostri tempi, il quale per molti anni volse vivere nella città di Venezia solo per contemplare con la vista le meraviglie di quell'eccelsa Repubblica, […] che più d'una volta fece bilancio e paragone fra lei e gli altri Potentati maggiori ch'oggidì governano il mondo[26] […]: huomo nobile […]: ma soprattutto libero d'animo e di lingua e, però, non adulatore, ma veridico[27].

Boccalini, el único detentor de la verdadera piedra de parangón político, descubre con rapidez la falsa identidad de los tres embusteros que habían llegado al Parnaso presentándose, respectivamente, como la Reina de Italia, la República de Venecia y el Duque de Saboya. Interrogada y sometida a severo tormento, la Reina de Italia, a la hora de identificarse a sí misma y a los otros dos personajes, confiesa que

23. El aviso español narra la llegada de la Serenísima al Palacio Délfico sin el fausto habitual y quejándose por haber caído en desgracia. Su desdichada condición actual procede de un excesivo desperdicio de energías en el intento de proteger a Italia contra el enemigo español, que, por añadidura, le ha arrebatado la supremacía política en la península. El texto se cierra con la prudente deliberación de Apolo de enviar a la República de Venecia y al duque de Saboya «al Hospital que tenía hecho para todos los Príncipes y Repúblicas que se daban por fallidos» (Cappelli, 2003b, p. 267, líneas 184-185), esperando, entre tanto, a que los virtuosos políticos de Parnaso examinaran con mayor atención las vejatorias acusaciones pronunciadas por Venecia.

24. A continuación reproducimos las dudas que Apolo desvela a los políticos parnasianos: «L'improvvisa venuta della Repubblica di Venezia a questa mia Corte nel modo che voi havete veduto, il suo parlare, che voi havete inteso, m'ha tutto ripieno il pensiero di confusione e di meraviglia. Già sono pochi giorni, che per certi avvisi si seppe, com'ella si stava nell'inclita sua città e tutta sollecita […] ad ingrossar […] la sua armata marittima […]. Il Duca di Savoia parimente noi sappiamo sicuro, […] apparecchiando le sue genti […] per ricuperare col suo valore quello c'ha perduto per altrui inganno. […] Et hora, io non so come, veggio comparir qui la Repubblica di Venezia ridotta in miseria fra le vittorie. Veggio il Duca di Savoia […] venir fatto Scudiere […]. E veggio insieme la Regina d'Italia, ch'io presupponeva essere già molte miglia da questa corte lontana, tornar alla mia presenza, solo per mostrarsi contraria alla Repubblica di Venezia, già tanto sua diletta. Hor, che poss' io pensare? Strane novità, straordinarie cose; contra ragione e quasi contra il senso mi paiono queste; e a dirlo liberamente mi sembrano larve, fantasme, incantamenti tutti» (ANE, *Castigo,* fols. 5-6).

25. ANE, *Castigo,* fol. 6.

26. El pasaje alude claramente a la *Pietra di paragone politico.*

27. ANE, *Castigo,* fol. 7.

no son sino «due tristi femmine» y un «vigliacco» español, amante de una de ellas, cuya intención era desacreditar a los gobiernos italianos (Venecia y Saboya) y a la propia Italia para redimir la reputación de la corona española, perdida ya a causa de sus excesivas ingerencias en los asuntos políticos europeos. Una vez acabado el proceso, el monarca délfico proclamará el siguiente «esemplare castigo» contra los tres pícaros:

> Che si facessero fare tre corone di carta, una in forma Imperiale, l'altra Reale, la terza Ducale […]. Che con tre sigilli di ferro […], ben infocati, si dovesse segnare tutti tre, come s'usa per le persone schiave, nella fronte e nelle guance. Che con quest'adornamenti fussero, all'uso di Spagna, posto ciascuno sopra un asino, passeggiati per le piazze e strade principali di questa Corte […] e frustati con ducento stafillate per ogn'uno. Che fussero confinati in una perpetua carcere; la quale dovesse havere una gran fenestra con fortissime ferrate […] acciò stessero sempre alla vista di tutti. Che per vitto loro non havessero mai altro che pane et acqua[28].

De acuerdo con los cánones de esta paraliteratura civil de matriz boccaliniana, el *Castigo* lleva al extremo la airada contienda entre el parnasista filoespañol y el partidario de Venecia, aniquilando definitivamente el espíritu antiveneciano del primer aviso, debilitado ya por las dos primeras y corrosivas réplicas. Al recalcar la forma alegórica de los *Ragguagli di Parnaso,* pero sin parodiarla –como, al contrario, hacía *La República*–, el *Castigo* derriba una tras otra todas las imputaciones contra la Serenísima, evidenciando su inclinación fuertemente antiespañola. Inclinación que asevera también a través de nuevos violentos ataques, diseminados a lo largo de todo el texto, contra España y los españoles, retratados aquí como un pueblo de impíos, hipócritas y fanfarrones.

El antiespañolismo del autor del *Castigo esemplare* emerge desde el principio del aviso, cuando la especulación de los virtuosos parnasianos sobre la inusitada llegada de Venecia a la corte de Apolo brinda la ocasión a Castellani para esbozar un cuadro ultrajante de España, en donde hace hincapié en la jactancia de sus príncipes:

> per ragione di Stato deve ogni Principe fare ostentazione di pompe e di splendore, anco sopra il suo potere, acciò la sua grandezza sia in maggior opinione appresso il mondo e gli sia tenuto rispetto e riverenza maggiore. Ragione insegnata in pratica da' moderni Principi Spagnoli c'hanno fondata tutta la grandezza loro nella opinione senza fondamento e nell'apparenze prive di sostanza[29].

Más adelante, el autor refuerza su afán antiespañol referiéndose, de nuevo, a las crueldades cometidas por los españoles en las Indias y a su conducta hipócrita y desleal con respecto a los pueblos indígenas, torturados bárbaramente so pretexto de convertirlos a la fe católica:

28. ANE, *Castigo,* fol. 19.
29. ANE, *Castigo,* fol. 4.

> come se la Repubblica di Venezia fusse venuta in Parnaso a pretendere da Apollo il superbo dominio dell'Indie, sotto colore di puro zelo d'insegnar a quei barbari la luce della santa Religione e del vero viver politico: ma solo a fine di levare gli Stati a' Principi naturali; privar quei popoli della robba e dell'honore; fare schiave le persone, che Iddio ha create libere: dare a mangiare a cani le carni humane; arrostir gli huomini vivi: vender gli Idoli a chi vuol adorarli; e far idoli a se stessi solo l'oro e l'argento: e insomma scoprirsi lupo dopo entrata sotto pelle di pecora fra quei miseri greggi semplici et innocenti [...]. Ma [...] la Repubblica di Venezia non pretese mai sotto cappa di santità e co'l pretesto di religione di ingannar altrui[30].

Al margen del citado fragmento se lee una nota: «Vedi il libro intitolato *Destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de Las Casas, o Casaus, Obispo de Chiapa»; de nuevo, pues, Castellani acude al pensamiento lascasiano, protegiéndose tras su autoridad, para avalar sus recriminaciones contra España. La ideología de Las Casas le aparece tan cargada de un potencial valor antihispánico que Savoiano no puede ni quiere descuidarlo, en cuanto sólido apoyo de sus teorías. Además, la alusión le permite establecer un enlace muy fuerte entre sus tres réplicas, que aparecen así como un conjunto homogéneo, una especie de guía a la lectura del aviso español (de hecho en muchos casos van encuadernados juntos, como ya hemos visto), cuya unidad depende tanto de la común intención antiespañola como de la presencia de un *fil rouge* constituido por las propias alusiones a los alegatos del obispo español.

Una breve alusión a la actitud parasitaria de España hacia la república de Génova va a completar este primer infamante retrato de la monarquía ibérica:

> Di casa della Repubblica di Genova uscì fama che fusse stata solo per povertà: essendosi sparsa voce c'havesse dimandato un milione d'oro a cambio a' suoi Genovesi: come suol fare d'ordinario la Serenissima Monarchia di Spagna, che senza questo aiuto molte volte si troverebbe a mal partito[31].

Si la imagen de España, tal como la acabamos de reconstruir basándonos en algunas argumentaciones del *Castigo,* logra un alto nivel de hostil irreverencia, igualmente áspera resulta la refutación, por parte de Castellani, de las ofensivas acusaciones antivenecianas contenidas en el panfleto español. Es justamente en esta fase de la narración donde más se reconoce, en el vibrante debate literario entre Savoiano y su, todavía anónimo, adversario, un reflejo miniaturizado de la controversia política hispano-veneciana, vinculada a episodios tales como la guerra para la anexión del Monferrato, las tensiones con la Casa de Austria y, sobre todo, la supremacía por el mar Adriático; cuestión, esta, a la que Castellani parece conceder mayor importancia, quizás porque le brinda

30. ANE, *Castigo,* fol. 4.
31. ANE, *Castigo,* fol. 4.

la oportunidad de embestir también contra el fanático y despreciable –para él– duque de Osuna:

> È venuta questa Repubblica a' piedi della tua Maestà a rappresentarti la sua miseria e l'ingratitudine de' Principi da lei ne' loro bisogni favoriti e per consequenza a lei obbligati: e a supplicarti, già che non può confidare nell'aiuto loro, che tua Maestà si compiaccia di far quietare la Casa d'Austria, acciocché l'esercito di Spagna non passi dal Piemonte alle sue riviere del Garda e che il Duca d'Osuna le restituisca la possessione del Mar Adriatico. […] E così il Duca d'Osuna fatto *ladrone* e *corsaro* è entrato nel mar Adriatico. […] Ha mandato […] senza ordine del supremo l'armata di Napoli nel Mare Adriatico. Hanne cacciato forse quella della Repubblica? Non già. S'è ben veduta con lei, ma *non ha preso ardire di combatterla.* Aspettava quella di Napoli che la Veneziana attaccasse la zuffa […]. Ma il mettersi a combattere solo contra un *ministro pazzo* et *arrogante*, che dopo una *bravata fanfaronesca* di necessità s'havea da ritirare, chi non conosce che sarebbe stata pazzia? […] Senza combattere dunque, […] si diede la valorosa armata di Osuna a predare, dove non poté haver resistenza[32].

Enemigo supremo de la ciudad lagunar, don Pedro Girón, duque de Osuna, había llevado a cabo, en efecto, una actuación política belicista proyectada hacia el aniquilamiento de la antigua reputación de la República; objetivo, éste, alcanzable –según sus planes– arrebatando la hegemonía de la Serenísima en el Adriático[33]; de aquí la violenta acritud de Castellani, quien gastará contra el virrey violentos tonos satíricos también en las páginas sucesivas.

Pero volvamos a la contienda entre los dos parnasistas que, en la segunda parte del *Castigo,* se hace cada vez más airada, a medida que la narración tiende a su clímax.

Tras construir, a lo largo de toda la obrilla, una creciente atmósfera antiespañola y después de desenmascarar el engaño de los tres calumniadores, por fin Castellani pone de manifiesto el nombre del fantomático autor del ultrajante *Aviso* antiveneciano. La revelación coincide, en el texto, con la confesión de un personaje de la ficción literaria, la presunta Reina de Italia, quien, sometida a tormento, admite: «Io sono Donna Francesca di Quevedo, naturale di Spagna»[34]. La injuriosa y paródica encarnación femenina del poeta aquí exhibida alude a un lugar común en la representación que de don Francisco elaboran sus detractores y, más en general, los cronistas de la época, que se relaciona con su habitual manera de vestirse, «pues –como recuerda Encarnación Juárez– solía llevar un sayo largo al estilo de los clérigos –tal vez para disimular su falta en los pies»[35].

Hasta aquí el *Castigo* no contenía ningún tipo de insinuación per-

32. ANE, *Castigo,* fols. 9-11 (subrayo yo).
33. Véase especialmente Linde, 2005, pp. 125 y ss.
34. ANE, *Castigo,* fol. 16.
35. Juárez, 1990, p. 74.

sonal contra Quevedo, ni había en el texto expresiones que pudieran sugerir que fuera don Francisco el libelista antiveneciano contra quien se lanzaba la pluma maliciosa de Castellani. Sin embargo, de ahora en adelante la fisonomía del libelo cambia completamente: de crítica genérica a la nación española y a su pueblo, el *Castigo esemplare de' calunniatori* pasa a ser ataque personal contra otro literato, adversario en política, en quien Valerio Fulvio ve al autor del pasquín contra la Serenísima. Reforzados gracias a la presencia de un blanco concreto al que referirse, los afilados flechazos satíricos de Savoiano, junto con sus muy puntuales confutaciones, resultan más cortantes, al tiempo que la tensión política hispano-veneciana se reduce a un debate a dos voces: la de Castellani y la del propio Quevedo.

Una vez descubierta la identidad del libelista español, Valerio Fulvio se lanza a una degradante y destructiva sátira contra su rival, partiendo, como hemos visto, de la paródica representación femenina del poeta en el momento mismo de la confesión. Movido, primero, por la intención de mofarse de su, para él, presunto linaje noble, critica Castellani el abuso, por parte del adversario, del tratamiento de respeto entonces destinado de ordinario a personas de alto rango social, *Don* (en la ficción narrativa, como hemos dicho, Quevedo es «Donna Francesca»):

> Signore, già in Ispagna non si guarda a questo; anzi si stima reputazione della nazione nostra, che la maggior parte degli huomini e delle donne si facciano credere Cavalieri e Dame con un titolo di Don e Donna che non costa nulla[36]

afirma Donna Francesca defendiéndose frente a la reacción divertida del juez délfico al saber que un individuo 'de tan baja envergadura' como Quevedo pueda gozar de tal título.

Pasa luego Savoiano a destacar con tono cáustico los medios por los cuales había conseguido la acusada hacerse pasar por la Reina de Italia. Leamos las palabras de Donna Francesca:

> Io nacqui di padri assai onorati, ma poveri; onde per la povertà non potei sostentar l'honore. […] Io non fui bella per poter servire d'amica; seppi però servir molto bene per mezzana e ministra d'amori. Nell'inventar menzogne e ordir inganni sono stata sempre singolarissima. Per adornarmi di qualche virtù soprannaturale, attesi un poco di tempo all'arte magica: e particolarmente volli sapere il modo di far andare gli huomini invisibili e, quasi altra Circe o Medea, trasformare tutte le creature. […] E con l'istessa arte me stessa nella Regina d'Italia e Donna Urraca e Don Beltran, che sono gli altri miei compagni presi, quella nella Repubblica di Venezia, questi nel Duca di Savoia ho trasformato[37].

36. ANE, *Castigo,* fol. 15. Castellani aprovecha, así, nuevamente la ocasión para insistir en la jactancia de los españoles.

37. ANE, *Castigo,* fols. 15-16.

Al desprestigiar a su enemigo, Giacomo Castellani acude, en el pasaje citado, a otro tópico de la representación –de matriz italiana– de Francisco de Quevedo: su supuesta pasión por las –hoy llamadas– «ciencias ocultas». Se divulga, en efecto, en los ambientes culturales italianos de entonces, y especialmente en los provenecianos, la idea de que «al cultivo de las humanidades» se sume, «en el poeta, el interés por la astrología y la magia»[38]. En realidad, prescindiendo de sus intereses personales y aceptando la hipótesis sostenida por Martinengo, resulta evidente que, en cuanto portavoz del virrey de Nápoles, Quevedo persigue, en esa época,

> una política cultural al mismo tiempo respetuosa de las exigencias de los intelectuales y garantizadora del *status quo* político. Don Francisco [tiene] por consiguiente que mantenerse al tanto de lo que se discutía entre los sabios de la ciudad, adquirir y leer muchos libros de tema histórico, filosófico, astrológico, etc.[39]

Sin embargo, sus enemigos siguen utilizando ambiguamente sus intereses político-culturales hasta caricaturizar a don Francisco como a un mago o un nigromante[40] que empleara el ocultismo para plagiar la voluntad del virrey de Nápoles[41]. Parece compartir dicha opinión el libelista saboyano que, al seguir adelante en su irrisorio e irreverente bosquejo de la personalidad de Quevedo, declara, con palabras de la pobre «Donna Francesca»:

38. Martinengo, 2007, p. 113.

39. El interés de Quevedo hacia las ciencias ocultas, la astrología y la alquimia ha sido probado por Martinengo, cuyo estudio del *Índice* de la biblioteca del monasterio madrileño de San Martín (que contenía muchos libros poseídos o, simplemente, leídos por nuestro poeta) ha evidenciado la presencia de varios títulos de alquimia y, aún más, de magia y astrología. Según Martinengo, tales predilecciones culturales de don Francisco se incrementaron durante su estancia napolitana, «ciudad donde pudo entrar en contacto […] con una pujante y brillante cultura mágico-astrológica, como lo atestiguan las numerosas obras de este tipo, procedentes de Italia, que figuran en el *Índice*». Tuvo que ser especialmente significativo el influjo, respectivamente, de Giovan Battista Della Porta y de Tommaso Campanella (Martinengo, 1983, p. 3 y p. 94; sobre el tema véase también Jauralde Pou, 1998, p. 370).

40. En su curiosa crónica del virreinato de Osuna, el noble napolitano Francesco Zazzera (*Giornali di Fran / cesco Zazzera / Nel felice Governo dell'Ecc.mo / D. Pietro Girone Duca d'Ossuna Vi / ceré del Regno di Napoli dalli 7 / di luglio 1616…*) refiere, en octubre de 1616, haberse Quevedo comprometido en una rara aventura de aojamiento y hechicería concerniente a cierta «Donna Vittoria Mendozza que por medio de la brujería había tratado de ganarse la voluntad de Osuna» (Juárez, 1990, p. 75 y Jauralde Pou, 1998, pp. 338-339); en una noticia de febrero de 1617 el embajador veneciano en Nápoles, Gásparo Spinelli, define a don Francisco como a «un prete che fa professione di mago» (Levi, 1899, p. 23) y reitera su juicio en una carta a la república de Venecia de abril del mismo año: «Ha espedito [Osuna] a Roma il suo nigromante Don Francesco de Chevedo» (ver Pérez Bustamante, 1933, p. 394).

41. Jauralde Pou, 1998, p. 370.

> Nel che [nell'attendere alle arti magiche] compiacendo più d'una volta agli humori piacevoli di Don Pedro di Giron Duca d'Osuna mio Signore e mio Idolo, hora in forma di Lupo, hora di Porco, hora di Tigre l'ho fatto andare nel Regno di Sicilia e in quel di Napoli. Et altre volte, mutando la sua forma in altra forma humana l'ho saputo assomigliare ad Amurat Rais, famoso corsaro, a Mahometto, Gran Turco, e a Dionisio di Siracusa, tiranno. Con quest'arte m'ho appresso di lui acquistato tal grazia, che ancora me ha fatto partecipe di que' tanti beni, de' quali ha la Sicilia spogliato e Napoli va spogliando[42].

El fragmento resulta muy tajante en el ámbito del encarnizado altercado político-literario entre nuestros dos parnasistas, tanto en la perspectiva de la denuncia personal contra Quevedo, como en la óptica de la crítica global de la nación española. Por un lado, las ásperas palabras de Savoiano aluden, con tonalidades altamente irrespetuosas, a la amistad casi fraternal entre don Francisco y el duque de Osuna[43]. Castellani pretende poner de relieve el fuerte ascendiente que el primero ejerce sobre el segundo mediante el empleo de alegorías animales –resultado, en la invención literaria del *Aviso,* de los ocultos manoseamientos de Quevedo– cuya función es la de denunciar simbólicamente la conducta violenta del duque. Por otro lado, y a nivel de un más genérico antihispanismo, la actitud de Valerio Fulvio se expresa a través de concretos ataques satíricos hacia la política belicosa del propio Osuna, visto como una de las figuras más representativas de la superchería y opresión practicadas por la dominación española en Italia. Conforme con esto, Savoiano identifica al virrey de Nápoles, con tono mofador y alusivamente acusatorio, alternativamente con un corsario, un turco y un tirano, hasta sellar, además, su polémica con la acusación, más grave aún –dirigida contra Osuna, pero extensible a todo el pueblo opresor–, de haber saqueado, primero, a Sicilia durante su anterior virreinato y de depredar, en el presente, al reino partenopeo, haciendo partícipe al propio don Francisco en sus acciones fraudulentas.

Las ofensivas acusaciones de Castellani siguen, con tonalidad creciente, en el epílogo del *Castigo,* donde se revela el móvil del engaño urdido por los tres bribones españoles. Guiados por «Donna Francesca», persuadida, a su vez, en nombre del honor patrio por algunos «Ministri principali» de la monarquía ibérica, los tres criminales admiten haber

42. ANE, *Castigo,* fols. 15-16.

43. Véanse las cartas entre los dos, publicadas por Crosby, 1956, pp. 1117-1126; comenta –con tonos evidentemente injuriosos hacia Quevedo– la relación entre el propio don Francisco y Osuna el autor del *Tribunal de la justa venganza,* que recuerda el «aborrecimiento que le [a Quevedo] tiene [el reino de Nápoles] por haberse fingido privado del virrey Duque de Osuna; por cuanto por otros avisos había constado que sólo había sido entre familiar y mozo de entretenimiento» (Quevedo, *OCV,* pp. 1258b-1259a; en el mismo *Auto* del *Tribunal* se cita también, entre los testigos fidedignos de la experiencia italiana de Quevedo, «el *Raguallo* del Saboyano Valerio Fulvio, diligente y fiel historiador de su vida y costumbres», p. 1259a; ver también p. 1323b).

actuado con la única finalidad de restaurar la reputación de España, en realidad fallecida ya, según Valerio Fulvio:

> E perché la riputazione consiste nella stima et opinione che s'ha delle cose e l'opinione nasce dalla fama, che nel volgo si va spargendo, giudicarono esser modo opportuno per questo intento, il far credere al volgo ignorante di Spagna et a' Principi di questa Delfica Corte, che Venezia fusse in somma miseria et il Duca di Savoia affatto in ruina sottomessi e conculcati dal valore dell'armi nostre, e che la Regina d'Italia a noi amica, contra di loro con molta ragione, con esser suoi naturali, si fusse sdegnata[44].

La referencia a la causa del enredo y al motivo alegórico, habitual en la propaganda antiespañola, de la 'muerte' de la reputación de España, permite al autor del *Castigo esemplare* renovar su crítica a la naturaleza vanagloriosa y fanfarronesca de los españoles –siempre propensos al cultivo de las apariencias y a disfrazar la verdad– y reanudar el hilo de la disputa personal con Quevedo. Las acusaciones contra «Donna Francesca», a quien Castellani atribuye el liderazgo de la política engañosa contra la República de Venecia, Carlos Manuel y la Reina de Italia, reflejan, a primera vista, una patente denuncia de la posición preeminente de don Francisco en el movimiento propagandístico difamatorio, entonces tan en boga: aquella *guerre de plume* contra Venecia y Saboya, concomitante a la tensión política hispano-veneciana de principios de siglo, que Valerio Fulvio había puesto de relieve ya en la dedicatoria al duque saboyano, en el prohemio de la primera edición impresa del *Aviso* español:

> Es tan grande el odio de la Nación Española contra V. A. y contra la República de Venecia, que adonde no puede llegar, como quisiera, a ofender con las armas, procura de acometer con la pluma, y con la lengua[45].

Una guerra, esta, que, por añadidura, los españoles no combaten lealmente, sino utilizando relaciones falseadas, mendaces, que alteran la realidad de los hechos:

> De aquí provino aquella falsa relación de lo sucedido en la guerra de Asti el año [de] 1615. De aquí nació aquella descomedida carta del Duque de Osuna escrita al Sumo Pontífice. De aquí salió a luz la relación con título de verdadera, llena de mil mentiras, sobre el negocio de los Uscoques. Y de aquí ha tenido su origen este *Aviso de Parnaso,* que tira como en su blanco a herir derechamente la reputación de la República y juntamente a la de V. A.[46].

Conforme con lo afirmado en la dedicatoria a Carlos Manuel, en el *Castigo* Castellani incluye, de nuevo a manera de confesión, por boca

44. ANE, *Castigo*, fol. 16.
45. AG, fol. *1r.
46. AG, fol. *1r.

de «Donna Francesca», una crítica asestada, esta vez, contra algunos cronistas ibéricos[47] quienes, con sus relaciones engañosas «sono andati celebrando con la voce, con le scritture e con le stampe le sciagure successe alla Repubblica et al Duca di Savoia, e le gloriosissime vittorie di Spagna, adulterando le vere et raggiungendone di false»[48]. A la denuncia sigue un catálogo de las principales impiedades atribuidas a la corona española, omitidas adrede por sus historiadores.

Una vez concluida esta breve invectiva contra los malévolos cronistas hispánicos, Valerio Fulvio vuelve a embestir contra su blanco favorito: Francisco de Quevedo / Donna Francesca, quien, al finalizar su confesión, insiste en su culpabilidad hasta declarar haber actuado como una «bestia» –y sin tener que acudir al arte mágico en este caso– ejecutando, con sus compañeros, el sórdido engaño descubierto por el Concilio Délfico[49].

El rencor que anima al aviso antiespañol de Castellani es tan desproporcionado que hace sospechar la presencia de insinuaciones mucho más graves que la de la sencilla y genérica acusación del cultivo de una literatura de propaganda política antiveneciana, justificada por el papel preeminente jugado por don Francisco en la política cultural del virreinato de Nápoles. Pienso, concretamente, en la denuncia de la presunta implicación del poeta y sus cómplices en el episodio culminante de aquel año: la conjuración de Venecia del día de la Ascensión de 1618, un episodio que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue aún envuelto en una tiniebla de polémicas e hipótesis conflictivas[50].

47. Entre ellos destaca la figura de Manuel Tordesillas, contra quien había polemizado ya Savoiano por su falsa *Relación verdadera* en el citado pasaje de la dedicatoria, pero sin mencionarlo. Lo nombra, al contrario, expresamente en la anotación núm. 28: «28 *Sono stata sforzata, ancorché io habbia discoperto i miei mancamenti.* La conclusione della vostra ciarlaria è conforme al rimanente tanto basta per dire senza proposito. Rappresenta Venezia l'ingratitudine de' Principi […], il suo pericoloso stato […]. Supplica che si faccia quietare la Casa d'Austria […] e che il duca di Osuna le renda la possessione del mar Adriatico […]. Spropositi molto propri al vostro poco giudizio. Ma poiché toccate questo punto della possessione […], et il vostro amico Emmanuel Tordesiglia nella vera Relazion falsa tratta alcuna cosa del dominio e della padronanza di esso; voglio con brevi ragioni mostrarvi il giusto titolo, col quale la Signoria di Venezia il domina e possiede» (ANE, *Annotazioni*, fols. 28-29). En vano he buscado informaciones biográficas acerca de Tordesillas o Tordesiglia; Nicolás Antonio Sánchez, en su *Bibliotheca hispana nova,* p. 359a, dice de él: «scripsit: *Relación verdadera donde se discurre de la presente guerra del Frioli* [*sic*.]. Matriti. 1616. Adversus quam Prosperus Urbanus quidam edit *Diffesa della Republica di Venetia &c.*». A propósito de Tordesillas, Fernández-Guerra escribe: «En la advertencia [*annotazione*] 28 […] hay una ligera alusión a un tal Tordesillas, que creo sea el mismo que en 1615 publicó una *Relación de la guerra del Friul*» (ver *Obras de Francisco de Quevedo,* p. 643; para la figura de Tordesillas y su papel en la cuestión de los Uscoques remito a Nider, 2010).

48. ANE, *Castigo,* fol. 17.

49. ANE, *Castigo,* fol. 18: «Assai bestie siamo stati tutti e tre a mettersi a questa impresa».

50. Ver Linde, 2005, p. 163: «La "conjura" […] contra Venecia es uno de los episodios más novelescos en nuestra historia y, también, de la historia de Venecia. Ha dado lugar a multitud de intentos de aclaración; ha inspirado obras literarias y trabajos históricos […] y ha dado lugar a polémicas entre historiadores que han durado […] casi cuatro siglos.

En efecto, el texto presenta muchos elementos que afianzan nuestra teoría: me refiero, por ejemplo, a la aludida habilidad de Donna Francesca / don Francisco en urdir engaños («Nell'inventar menzogne, e ordir inganni sono stata sempre singolarissima»[51]); a la idea de que la maquinación fuera decidida por algunos influyentes ministros (aludiendo, tal vez, a Osuna) y después encargada a Quevedo; a la complicidad de dos personajes que lo acompañan («Don Beltrán» y «Donna Urraca»), fácilmente indentificables con Alonso de la Cueva-Benavides y Pedro de Toledo –respectivamente, embajador español en Venecia, el primero, y gobernador de Milán, el segundo–, presuntamente implicados también en el oscuro asunto[52]; la promesa de «grandissime remunerazioni»[53]; la referencia al desentenderse hipócrita de las cuestiones italianas por parte del gobierno madrileño y, finalmente, el empleo de términos semánticamente significativos como «mistero», «impresa», «negozio», «inganno»[54], para designar el complot. La cronología de los hechos parece ratificar ulteriormente nuestras aserciones: teniendo en cuenta que la dedicatoria al duque de Saboya, incluida en la primera réplica al *Aviso* (las *Annotazioni*) está fechada, en la primera edición en español, en «Marzo a 30 de 1618 años»; que *Allegazioni* y *Castigo* se han publicado en el mismo año y que la conjuración fue descubierta en mayo de 1618, resulta, efectivamente, imposible considerar el *Castigo esemplare* como una mera respuesta al contenido calumnioso del primer *Aviso,* sino también, y sobre todo, como una reacción indignada frente a la grave intriga antiveneciana atribuida a los representantes españoles en Italia; como una contestación a la pujante urgencia de vengarse por el ultraje sufrido, si no militarmente, por lo menos a nivel literario, es decir, gracias a una herramienta afilada y perfectamente experimentada, además de digna de tan ilustre adversario.

Una confirmación definitiva se encuentra, finalmente, en las pala-

En lo que parece un alineamiento de inspiración nacionalista, los historiadores italianos y franceses han tendido a defender la realidad de la conjura, los españoles y alemanes a rechazarla. Para los escépticos, la denuncia veneciana de la supuesta conjura fue una genial simulación, una intriga para poder expulsar de Venecia al embajador español y provocar la destitución de Osuna como virrey de Nápoles».

51. ANE, *Castigo,* fol. 15.

52. Apoyan la tesis de la identificación de don Beltrán y doña Urraca, respectivamente, con Alonso de la Cueva, marqués de Bedmar, y con Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, entre otros, Fernández-Guerra y Menéndez y Pelayo (Juárez, 1990, pp. 73-74); Crosby (1955, p. 262) y Jauralde Pou (1998, p. 370), quien afirma: «La parodia se centra en "donna Francesca di Quevedo", el Marqués de Bedmar y Don Pedro de Toledo. Todos ellos relacionados con incidentes de la propaganda política». Sobre Bedmar y su papel en el complot, remito a Seco Serrano, 1955 y al más reciente Troyano, 2005, espec. pp. 85 y ss.; para la implicación del marqués de Villafranca, ver, Linde, 2005, pp. 163 y ss.

53. ANE, *Castigo,* fol. 16: «alcuni Ministri principali della Serenissima Monarchia di Spagna le havevano persuaso che per honore della sua patria conveniva che così si facesse ed ella havea indotto gli altri due, che in tutto dependevano dalla sua mano, a seguitarla, et esequire quanto da lei fusse loro commesso, con promessa di grandissime remunerazioni».

54. ANE, *Castigo,* fols. 18, 14 y 13.

bras del propio Quevedo quien, al comentar en su *Lince de Italia* las acusaciones infamantes y particularmente venenosas que Savoiano le dirige, define el *Castigo esemplare de' calunniatori* como una obra escrita

> contra mi persona, con mi nombre proprio, lleno de maldades y mentiras, por vengarse de que dicen que yo y otros dos, por orden del Duque de Osuna, tratamos en Venecia de saquearla u disponerlo; caso de que tuvo noticia el Consejo de Estado y su Majestad (que está en el cielo) por quejas de la República de Venecia, cuando castigó a Jacques Pierres[55].

Bajo la perspectiva que venimos trazando, pues, el *Castigo* se manifiesta como un texto de doble finalidad, tendente, por un lado, a rescatar a Carlos Manuel I y a la república de Venecia –blanco de maliciosas contumelias en el *aviso* español– por medio de una hábil retorsión contra España de las mismas acusaciones injuriosas. Y, por el otro, a vengar a la Serenísima por la conspiración de 1618 mediante la denuncia de la implicación directa del presunto autor de la *República de Venecia* en el oscuro episodio.

Fuera o no real la implicación de nuestro poeta en el misterioso suceso veneciano, es un hecho que su carrera diplomática fue marcada de manera indeleble por los asuntos aquí evocados y por la acción subterránea, aunque igualmente decisiva, de las malévolas voces que, como la de Giacomo Castellani, contribuyeron a la caída del virrey Osuna y a la consiguiente interrupción de la experiencia italiana de don Francisco de Quevedo.

Bibliografía

AG = *Aviso de Parnaso, en el cual se refiere la pobreza, y miseria, a que han llegado la República de Venecia y el Duque de Saboya. Escrito por un curioso Novelista Español. Con unas anotaciones muy importantes sobre las cosas que en él se contienen, por Valerio Fulvio Saboyano. Dirigidas al Sereniss. e Invitiss. Carlos Emanuel Duque de Saboya, &c.* [Fregio], Antopoli, Imprenta Real, 1618[56].

Ambrosini, F., *Paesi e mari ignoti. America e colonialismo europeo nella cultura veneziana (secoli XVI-XVII),* Venezia, Deputazione Editrice, 1982.

ANE = *Avviso di Parnaso. Nel quale si racconta la povertà e miseria, dove è giunta la Repubblica di Venezia et il Duca di Savoia. Scritto da un curioso Novellista Spagnuolo. Con alcune annotazioni molto importanti sopra le cose che in esso si contengono. Per Valerio Fulvio Savoiano. Il tutto tradotto dalla lingua spagnuola in questa nostra italiana. Con privilegio.* [Fregio] Antopoli, Nella stamperia Regia, 1619[57].

55. Quevedo, *Lince de Italia,* p. 78.

56. Biblioteca Universitaria de Génova; sign. 2 N II 16; en cuarto; fols. 1-61.

57. Biblioteca Nacional de España; sign.: R/16932; en cuarto; *Aviso, Annotazioni* y *Allegazione:* fols. 1-60; *Castigo:* fols. 1-22 (nueva numeración).

Antonio Sánchez, N., *Bibliotheca Hispana Nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno* MD. AD. MDCLXXXIV. *floruere notitia. Tomus primus,* Matriti, Apud Joachimum de Ibarra typographum regium, 1783.

Beneducci, F., *Saggio sopra le opere del Boccalini,* Bra, Tipografia Racca, 1896.

Benigno, F., *L'ombra del re. Ministri e lotta politica nella Spagna del Seicento,* Venezia, Marsilio, 1992.

Blanco, M., «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 155-193.

Cappelli, F., «Parnaso bipartito nella satira italiana del '600 (e due imitazioni spagnole)», *Cuadernos de Filología Italiana,* 8, 2001, pp. 133-151.

Cappelli, F., *«La República de Venecia…» attribuita a Francisco de Quevedo (1617): il genere degli «Avvisi di Parnaso» nella controversia politico-letteraria ai tempi della «Congiura di Bedmar» (1618),* Pisa, Universidad de Pisa, 2002.

Cappelli, F., «*La República de Venecia…* (1617) attribuita a Francisco de Quevedo: saggio di edizione», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* VI, 2003a, pp. 259-274.

Cappelli, F., «*La República de Venecia…* (1617): 'vendetta' e satira parodica dei *Ragguagli di Parnaso* boccaliniani», *Cuadernos de Filología Italiana,* 10, 2003b, pp. 51-61.

Cozzi, G., M. Knapton, G. Scarabello, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica, Storia d'Italia,* dir. G. Galasso, Torino, UTET, 1992, vol. XII, t. II.

Crosby, J. O., «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», *Hispanic Review,* XXIII, 1955, 1, pp. 259-273.

Crosby, J. O., «Quevedo and the Court of Philip III in 1615: Neglected Satyrical Letters and new biographical Datas», *Publications of the Modern Language Association of America,* LXXI, 1956, pp. 1117-1126.

Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-259.

Forti, C., «Un lascasiano e polemista antispagnolo del Seicento a Venezia: Giacomo Castellani», *Studi in onore di Armando Saitta dai suoi allievi pisani,* ed. R. Pozzi y A. Prosperi, Pisa, Giardini, 1989, pp. 73-98.

Hendrix, H., *Traiano Boccalini tra erudizione e polemica. Ricerche sulla fortuna e bibliografia critica,* Firenze, Leo S. Olschki, 1995.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Juárez, E., *Italia en la vida y en la obra de Quevedo,* New York, Peter Lang, 1990.

Levi, E., «Per la congiura contro Venezia nel 1618: una *relatione* di Fra' Paolo Sarpi», *Nuovo archivio veneto,* IX, XVII, 1899, pp. 5-65.

Linde, L. M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo* XVII, Madrid, Encuentro, 2005.

López Ruiz, A., «La aventura veneciana de Quevedo», *Revista de Literatura,* XLVII, 94, 1985, pp. 167-178.

Mansau, A., «1618: ¿conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Quevedo y Monod», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (*Venecia 25-30 de agosto 1980),* ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1982, vol. II, pp. 725-732.

Martinengo, A., «Da Boccalini a Gracián: dibattito su Venezia», *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi,* Padova, Liviana Editrice, 1973, pp. 1-27[58].

Martinengo, A., «Quevedo y Venecia (Una versión desconocida de una sátira de D. Francisco)», *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas (Bordeaux 2-8 dicembre 1974),* Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad III, 1977, pp. 633-642.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Madrid, Alhambra, 1983.

Martinengo, A., «Quevedo en Italia: ¿nigromante u oculto consejero de príncipes?», *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 107-124.

Masi, I., *I ragguagli di Parnaso,* Roma, Tipografia del Senato di Giovanni Bardi, 1917.

Nider, V., «Sarpi, Quevedo e la pubblicistica sulla guerra degli Uscocchi», *Giudizi e pregiudizi. Percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo, Atti del Seminario Firenze, 10-14 giugno 2008,* ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2010, vol. I, pp. 211-237.

Nuovo, A., «L'editoria veneziana del XVII secolo e il problema americano: la pubblicazione delle opere di Bartolomé de Las Casas (Venezia, Marco Ginammi, 1626-43)», *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana,* ed. A. Caracciolo Aricò, Roma, Bulzoni Editrice, 1990, pp. 175-186.

Pérez Bustamante, C., «Un Parlamento napolitano en 1617. Cartas y noticias de D. Francesco de Chevedo», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela,* I, V, 1933, pp. 375-400.

Pérez Bustamante, C., «El dominio del Adriático y la política española en los comienzos del siglo XVII», *Revista de la Universidad de Madrid,* 5, II, 1953, pp. 57-80.

Pio, M., *Delle vite degli huomini illustri di S. Domenico. Seconda parte. Ove compendiosamente si tratta di Generali, Arcivescovi, Vescovi, Maestri di Sacro palazzo, Scrittori & altri degni personaggi dell'Ordine dei Predicatori,* Pavia, Giacomo Ardizzoni & Gio. Battista de Rossi, 1613.

Preto, P., «La congiura di Bedmar a Venezia nel 1618: colpo di stato o provocazione?», *Complots et conjurations dans l'Europe moderne,* Roma, École française de Rome, 1996, pp. 289-315.

Preto, P., *I servizi segreti di Venezia,* Milano, Il Saggiatore, 1999.

Quevedo, F. de, *Obras de Francisco de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1946-1951, BAE, vol. XLVIII.

OCV, Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras en Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.

Quevedo, F. de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dirección de A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 2, pp. 561-810.

Quevedo, F. de, *Lince de Italia u Zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.

58. Luego publicado en *Homenaje a Fernando Antonio Martínez. Estudios de Linguística, Filología e historia cultural,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, pp. 447-473

Roncero López, V., «*Sátira contra los venecianos* de Francisco de Quevedo», *El Crotalón,* 1, 1984, pp. 359-372.
Seco Serrano, C., «Asti: Un jalón en la decadencia española», *Arbor,* 107, 1954, pp. 277-291.
Seco Serrano, C., «El marqués de Bedmar y la Conjuración de Venecia», *Revista de la Universidad de Madrid,* IV, 1955, pp. 259-273.
Sepúlveda, J., *Bartolomé de Las Casas. La primera biografía italiana,* Roma, Bulzoni, 1996.
Spini, G., «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618», *Archivio storico italiano,* CVII, 1949, pp. 17-53.
Spini, G., «La congiura degli Spagnoli contro Venezia del 1618», *Archivio storico italiano,* CVIII, 1950, pp. 159-174.
Troyano Chicharro, J. M., «Don Alonso de la Cueva-Benavides y Mendoza-Carrillo, primer marqués de Bedmar: sus biógrafos y el papel que desempeñó en la conjuración de Venecia», *Sumuntán,* 22, 2005, pp. 77-98.
Von Ranke, L., *Storia critica della congiura contro Venezia del 1618. Tratta da documenti originali e finora sconosciuti. Tradotta dal tedesco,* Capolago, Tipografia Elvetica, 1838[59].

59. Edición original *Die Verschwönung gegen Venedig im Jahre 1618,* Berlin, 1831.

Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)[1]

Pedro Conde Parrado / Javier García Rodríguez
Departamento de Filología Clásica
Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus Universitario s/n 47011 Valladolid
pedro@fyl.uva.es / jgarcia@fyl.uva.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 57-94]

1. Menosprecio (escatológico) de corte

El 10 de enero de 1601, Felipe III publica al fin, con gran disgusto de Madrid y plena satisfacción del duque de Lerma, su ambicioso valido, el decreto de traslado de la corte a Valladolid, ciudad en la que los monarcas entrarían el 9 de febrero y que dos años después iba a ser el escenario –y en cierto modo el motivo o la excusa– del (supuesto) primer enfrentamiento poético entre los dos protagonistas de este trabajo.

Francisco de Quevedo y Villegas, nacido en 1580 en Madrid, se instala ese mismo año de 1601 en Valladolid, en cuya universidad se matricula al año siguiente para seguir los estudios superiores de Teología (tras haber obtenido el grado de bachiller en Artes por la de Alcalá), estudios que aún hoy se ignora si culminó con la consecución de la Licenciatura. Encomendado por su madre (que había servido en la corte hasta su reciente fallecimiento en diciembre de 1600) a la protección de los Lerma (quienes probablemente la ejercerían con él y con sus hermanas) y a la tutela legal de un alto funcionario, el secretario Agustín de Villanueva, Quevedo alterna sus estudios con una incipien-

1. Es nuestro deber comenzar agradeciendo la colaboración prestada, especialmente en la localización y obtención de copias de manuscritos, a Teresa Gómez Trueba, Carmen Morán Rodríguez, Alejandro García González, Fernando Calderón Quindós, Patricia Marín Cepeda, Alfredo Saldaña, Vicente Cristóbal López, Jesús Antonio Cid, Iñaki García Pinilla, Antonio Martí Monterde y Rosa García Lafuente, además de a los responsables de las bibliotecas que custodian dichos manuscritos, por haber mostrado siempre la mejor disposición a facilitarnos nuestra tarea.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 5-7-2010

te pero sonada actividad literaria difundida en manuscritos (salvo los típicos poemas preliminares en libros ajenos), como ya seguramente venía haciendo desde los días universitarios de Alcalá; esos ejercicios literarios merecerán, ya por entonces, los elogios del mismísimo Lope de Vega, con quien siempre mantendrá una relación de admiración y afecto. Va alcanzando, pues, un cierto renombre como poeta y como escritor satírico «ingenioso y agudo» (Jauralde, 1999, p. 129).

Luis de Góngora y Argote, nacido en 1561 y casi veinte años mayor que Quevedo, es en esos momentos dos cosas sobre todo: un diácono, miembro del cabildo de la catedral de Córdoba, y uno de los poetas líricos más célebres y reputados de su tiempo, aun no habiéndose apenas visto impresos sus poemas. Es precisamente su condición eclesiástica –la de racionero de la citada catedral cordobesa desde que heredara la ración de su tío Francisco de Góngora en 1585– lo que motiva que el poeta recale en la corte vallisoletana en 1603: hallándose en Cuenca encargado de una misión informativa para su cabildo, este le ordena dirigirse a Valladolid para rendir pleitesía a Pedro Laguna, recién nombrado obispo de Córdoba. La estancia del poeta en la nueva capital del reino debió de extenderse «desde mayo de 1603 hasta más allá de noviembre» (Artigas, 1925, pp. 83-85).

Ese año, y más concretamente ese medio año vallisoletano, se cuenta entre los más prolíficos de Góngora desde el punto de vista de su creación poética. En la edición de su poesía completa elaborada por Antonio Carreira para la Biblioteca Castro, que presenta una ordenación cronológica, se recogen bajo el epígrafe «1603» nada menos que veintiún poemas auténticos y dos atribuidos, uno de los cuales es, precisamente, las décimas «Musa que sopla y no inspira», que efectivamente hay que editar, siendo estrictos, como atribuidas, porque no las recogió el manuscrito Chacón, pero que son de autoría gongorina sin lugar a dudas (ver más adelante). Pues bien, de esas veintiuna composiciones, seis (cinco sonetos y una célebre letrilla) se centran en la burla hacia la ciudad que acababa de acoger la corte, y tres de esas seis (dos sonetos y la letrilla) atacan con hilarante ingenio y sin piedad al río que, repartido en ramales, la cruzaba por entonces de este a oeste[2]. Esos poemas con-

2. Cuenta la *Fastiginia:* «Por oriente entra el sucio Esgueva por dos brazos, uno que la cerca por el norte, por fuera del muro, hasta meterse en el Pisuerga, a la puerta del Campo; otro entrando por el Prado de la Magdalena y Huerta Perdida por lo principal de la ciudad, visitando la puente de Esgueva, antigua Platería, puente de Nuestra Señora del Val, hasta meterse por debajo de San Benito, como Guadiana o Aqueloo, y desde allí en el río, dejando la ciudad casi toda hecha isla. […] Tan sucio y hediendo va por la ciudad, sirviéndola de limpieza a costa de sus márgenes, tan mal arropadas que parece verdaderamente otro fingido Cocyto, Stigio, Flagetonte, Averno o Aqueronte, con el hedor del lago de Sodoma. Con tener Valladolid tantos ríos, debe de ser la más sucia tierra de toda España, de más lodos, peor naturaleza y olor más pestilente que se puede imaginar, con lo que se hace insufrible y aborrecible. […] Y porque cuanta suciedad y estiércol y pudrición hay en las casas se echa en las calles, sin castigo, todas las noches, aun allí donde pasa el río por las puertas» (Pinheiro da Veiga, pp. 289-290).

tra el Esgueva[3] tienen todos un elemento común: Góngora se las arregla para introducir en algún momento la conexión con esa corte que, ante la barahúnda de gentes que ha arrastrado consigo a la ciudad, ha hecho aún más repugnantes los efectos de emplear al pobre río como una cloaca de superficie.

Pero, antes de tratar sobre esos poemas al menguado Esgueva, tal vez sería conveniente detenerse un tanto en parte de la restante cosecha poética de Góngora datable en 1603 e inspirada en su primer contacto con la corte[4]. De los típicos y esperables poemas de tema más o menos áulico, casi obligados por los acontecimientos históricos que le tocó vivir en esos meses, dejaremos de lado algunos[5]; pero otros sí nos interesan para intentar comprender qué reacciones y sentimientos pudieron suscitar todas esas composiciones. Así, por ejemplo, el exquisito soneto dedicado a alguna de las varias fiestas de toros que se celebraron en la flamante nueva corte y que comienza «La plaza, un jardín fresco; los tablados»: hasta el penúltimo verso, incluido, el poema es una soberbia alabanza al lujo y esplendor con que se celebró la fiesta en cuestión, para, en el decimocuarto, romper sutil, pero completamente, el horizonte de expectativas del lector, que en ese momento se da cuenta, gracias a la consabida metonimia fluvial, de que en realidad lo que está leyendo es un elogio, por comparación, de una de las ciudades más queridas por Góngora: Granada («Pisuerga vio lo que Genil mil veces»)[6]. En un verso en el que, todo hay que decirlo, lo sublime no quita lo paleto, el poeta cordobés contrapone la ciudad andaluza, la del elegante palacio de Carlos I en la Alhambra y —no lo olvidemos— sede de la otra Real Chancillería, a la adusta capital castellana «epatada» ante unas justas taurinas, según él, bastante inusitadas en ella.

La cosa es mucho más clara aún cuando se lee el soneto dedicado a las damas de palacio («Hermosas damas, si la pasión ciega»), en cuyo segundo cuarteto comprobamos que en esos concurridos festejos taurinos, y también en los no taurinos, los más certeros y valientes justadores resultan ser los caballeros andaluces[7]. Aunque la mayor parte

3. A los que se podría sumar el que comienza «Cayó enfermo Esguevilla de opilado», atribuido a Góngora en algunos manuscritos, como B.N. 3795, fol. 77 (Góngora, *Sonetos*, p. 579). Al final del romance «Cuando la rosada aurora», sobre el que trataremos más adelante, hay también una referencia al Esgueva.

4. De los citados veintitrés poemas hay uno, el delicioso romance «En los pinares de Júcar», que se explica por su previa y reciente estancia en tierras de Cuenca, donde pudo escribirse, y hay otros cuatro («Si Amor entre las plumas de su nido», «De un monte en los senos, donde», «Una moza de Alcobendas» y «En dos lucientes estrellas») que, en principio, no ofrecen datos para saber si se escribieron o no en los meses vallisoletanos.

5. Así, el soneto dedicado a la montería en que participaron los reyes («Clavar victorïoso y fatigado»), los dos a la muerte de la duquesa de Lerma («Ayer deidad humana, hoy poca tierra» y «Lilio siempre real nací en Medina») y el poema a la reina por el nacimiento de la infanta («Abra dorada llave»).

6. Si bien es verdad que ya el primer terceto, en el que los caballos son *Favonios andaluces*, nos «avisa» del que será el remate del soneto.

7. Los no andaluces debían de ser, por el contrario, bastante torpes: así, el pobre na-

del soneto está construido con interrogaciones retóricas dirigidas a las citadas damas, en realidad lo que se afirma es que esos andaluces son, así mismo, los más apuestos y entregados amadores, los más galanes bailarines y, por ende, los más seductores de la corte. No en vano,

> A ellos les dan siempre los jüeces,
> en la sortija, el premio de la gala,
> en el torneo, de la valentía.

Esas damas «de buen talle», tan melindrosas, tan necias y con tanta afición a lo andaluz, se andan «cocheando todo el día», y Góngora no duda en equipararlas nada menos que con puro estiércol en el soneto «¿Vos sois Valladolid? ¿Vos sois el valle / de olor?», en el que se burla de la supuesta etimología del nombre de la ciudad a partir de *vallis oletum* («¡oh fragrantísima ironía!») y que se cierra con las esperables dilogías de *ojos* y *rabos* ('anos' y 'culos'). Ello no sin antes habernos dicho que la ciudad huele a rosa, pero de Alejandría, «que pide al cuerpo más que puede dalle» por ser, en realidad, una planta empleada como poderoso purgante.

La citada dilogía con la palabra 'ojo', que será cansino y asqueroso *leit-motiv* en las páginas siguientes, conduce a la metáfora de las *lágrimas,* la cual, unida a esa primera parte del nombre de la ciudad, evoca el «valle de lágrimas» de la *Salve* en el comienzo de otro de los sonetos de don Luis, que supone, con el que después comentaremos, el más acerbo ataque contra la corte.

> Valladolid, de lágrimas sois valle,
> y no quiero deciros quién las llora;
> valle de Josafat, sin que en vos hora,
> cuanto más día de jüicio se halle.

Esa es, pues, la antigua villa, y sucia corte ahora, donde habita el engaño (verso 6) y en la que pululan condes cuyos títulos (Buendía, Chinchón, Niebla, Nieva y Lodosa) sirven a Góngora para hacer un típico, aunque realmente ingenioso, chiste, esta vez con el duro clima vallisoletano. El poeta mismo, tras la expresión «el andaluz», se introduce en el soneto para dar fe de que la entonces ya flamante ciudad no ofrecía al viajero más que posadas-infierno en las que (como en las de Madrid, la otra corte, seis años después) suponemos se vería comido de chinches.

Mas antes de padecer el tormento de la posada, nuestro andaluz ha tenido que cumplir con los arduos y estrictos trámites de registro impuestos por las autoridades a los forasteros para evitar que la nueva

varro don Gaspar de Ezpeleta, quien, un par de años antes de ser asesinado junto a la casa de Cervantes, se pegó una ridícula costalada al ser derribado por un toro. Dos décimas burlescas atribuidas por bastantes manuscritos a Góngora (Carreira, 1994, p. 332) y que empiezan «Cantemos a la jineta / y lloremos a la brida / la vergonzosa caída / de don Gaspar de Aspeleta» sirvieron, ¿cómo no?, de jocosa crónica del trance por el que pasó tal «majadero» (Góngora *¿dixit?*).

ciudad-corte se superpoblara. No dejó Gongora pasar la ocasión de glosar el hecho ensartando otra ristra de improperios en el soneto «Llegué a Valladolid, registré luego»; ha tenido la desgracia de llegar a una corte que en realidad no lo es, o que, de serlo, se reduce a desoladora combinación de hambre, lisonja, falsedad, vanidad, interés…: una alambicada Babilonia en que podía hallarse todo, o sea nada.

En los dos sonetos citados en los que Góngora habla directamente a Valladolid, se insiste en su suciedad y en el consiguiente mal olor que toda ella exhala. Ambas torturas para los ojos (sin doble sentido aquí) y las narices son efecto, como indicábamos más arriba, del río Esgueva, cuyas aguas hediondas se oyen correr por debajo de ambos textos, aunque en ninguno de ellos se lo nombre. Mucho más explícitos en este sentido son otros dos sonetos, que tienen por asunto directamente al Esgueva. En el primero, este río comparte protagonismo con el que hoy en día más identifica a Valladolid, el Pisuerga, al que Góngora presenta jurando «a fe de caballero» que su tono colorado se debe a la vergüenza que siente por tener que presentarse ante el Duero en compañía del sucio Esgueva (que acaba de desaguar en él en Valladolid). Al final del soneto aparecen los consabidos *ojos,* que son aquí los muchos y muy estrechos «puentes» por los que pasa Esgueva cada día; lo cual quiere decir que este río, que «ha corrido siempre muy trasero», nace, en realidad, en los cuerpos de los habitantes de Valladolid y se forma con la suma de las aguas que todos ellos hacen. No obstante, de entre esos moradores, Góngora señala una vez más a los miembros de la corte y, en concreto, a las damas: «Es sucio Esgueva para compañero / (culpa de la mujer de algún privado)».

Del otro soneto («¡Oh qué malquisto con Esgueva quedo!») trataremos más adelante. Solamente señalaremos aquí que en él, salvo quizá lo de los escatológicos «títulos[8] del miedo» del cuarto verso, no parece que haya una conexión directa con la corte, aunque sí con los habitantes de la ciudad, que quedan reducidos y degradados metonímicamente a sus «ojos» en el último verso («tiene llenos los márgenes de ojos»). Sin embargo, hay un manuscrito, el B.N 3795 (fol. 77), que transmite una versión diferente (exceptuado ese último verso) de los dos tercetos; pues bien, en el duodécimo verso de dicha versión (nada desdeñable, por cierto, desde el punto de vista literario) se afirma que «la corte toda su valor aclama [el del Esgueva]» (Góngora, *Sonetos,* p. 340).

Pero el poema «estrella» contra el pobre río es, por supuesto, la muy conocida letrilla «¿Qué lleva el señor Esgueva?», que conviene tener muy presente en toda esta sección y que tal vez sea la más lograda de

8. «Título: el renombre que se da a los señores que llamamos titulados o de título, como duque, conde, marqués» (Covarrubias, *s.v.*). Al final del soneto «Llegué a Valladolid, registré luego» aparecen también los *títulos* con doble sentido, uno de los cuales es el que indica Covarrubias (el otro es el de «etiquetas»); y ya hemos dicho que con esos «títulos» (Buendía, Chinchón, Niebla, etc.) hace bromas y juegos literarios Góngora en el último terceto de «Valladolid, de lágrima sois valle».

todas las escritas por Góngora: es, sin duda, lo mejor de cuanto bueno le granjeó, poéticamente hablando, su paso por Valladolid en 1603. Obra maestra en el uso del «concepto» y acabado modelo de cómo «jugar de los vocablos», no es, con todo, el poema con el asunto más puerco de toda la literatura española, porque ese puesto de (salvo) honor lo ocupa un romance compuesto por el propio Góngora en el mismo año, en la misma ciudad y, muy verosímilmente, intentando superarse en la proeza de expresar lo más asqueroso por medio de la forma literaria más exquisita (ver más abajo). Ese puerco asunto de la letrilla no obsta para reconocer la calidad de versos como los de la primera estrofa, con esa aguda alegoría en la que se emplean con sentido escatológico nada menos que seis tecnicismos jurídicos («vía de la cámara», «proveído», «leyes» «Digesto» «jueces» y «recibir a prueba»); o ante la excelente parodia del oropel poético petrarquista con el que se juega en la segunda:

Lleva el cristal que le envía
una dama y otra dama,
digo el cristal que derrama
la fuente de mediodía,
y lo que da la otra vía,
sea pebete o sea topacio,
que, al fin, damas de palacio
son ángeles hijos de Eva.
¿Qué lleva el señor Esgueva?
Yo os diré lo que lleva.

Y hete de nuevo aquí a las damas de palacio, a las mujeres de los «privados» y «títulos», presentadas como culpables, aunque no únicas, de ensuciar al triste Esgueva[9], el cual, como se nos dirá en la quinta estancia del poema, es surcado no por «patos reales / ni otro pájaro marino», sino por «el noble palomino / nacido en nobles pañales». Al final del poema, el andaluz osa afirmar que de la fruta «toda de cuesco» que lleva consigo el río se hace conserva en cualquier casa de Castilla.

Pero, como antes indicábamos, don Luis no había agotado con esta letrilla al Esgueva todos los recursos que era capaz de desplegar a la hora de exponer los temas más escatológicos sin nombrarlos, aprovechando los dobles sentidos de los que tan rico era el castellano de entonces, mucho más que el actual. Parece ser, si hemos de creer la información aportada en el ms. Chacón –se supone que por el propio Góngora– al romance «Cuando la rosada aurora», que «el caso que refiere sucedió estando a una ventana con dos caballeros, los cuales, creyendo no hallaría qué decir por haber poco que había hecho la letrilla que comienza "Qué lleva el señor Esgueva", le pidieron hiciese un romance». Pues bien, la guarrería del asunto que trata ese, por otra parte,

9. Las damas también son mencionadas en los vv. 7-8 del soneto atribuido a Góngora «Cayó enfermo Esguevilla de opilado» (ver nota 3).

agudísimo romance es tal, que sigue salpicando las actuales relaciones entre eruditos gongoristas y quevedistas. En el capítulo de su estimable biografía de Quevedo que Pablo Jauralde dedica al enfrentamiento entre los dos genios[10], este estudioso define el romance como un «tema con variaciones sobre la mierda» (1999, p. 903). Esa y otras consideraciones provocaron la sonora respuesta que fue el notable aunque bastante «sofístico» artículo publicado en la revista *Criticón* por Amelia de Paz, en el que presenta irónicamente esa sentencia de Jauralde sobre el romance como una «perla» de «quevedesca inspiración». Lo cierto es que la definición de Jauralde nos parece absolutamente irreprochable, por más que su última palabra suene un poco fuerte: porque ese y no otro es el asunto y el objetivo del romance. Muchos estudiosos, y en especial muchos gongoristas, al referirse tanto a ese poema como a la letrilla del Esgueva, suelen limitarse a ensalzar –con toda razón, ya lo hemos dicho– la prodigiosa habilidad literaria de Góngora para revestir con un bagaje de ingeniosos conceptos y soberbias imágenes el que siempre será el tema más desagradable en cualquier conversación humana. Pero ¿sería capaz alguno de ellos de hacer, ante un respetable auditorio o en un pulcro artículo de revista, una exégesis cabal de todos y cada uno de esos conceptos e imágenes? Porque no son pocos los que, hasta para un lector culto de hoy, requieren glosa y comento… Hemos de reconocer que nosotros no nos atrevemos a hacer aquí tal exégesis, aunque sí una sinopsis sin muchos tapujos. Este es, al fin, el diferido asunto del romance «Cuando la rosada Aurora»: el mulo de un médico evacua una boñiga; el doctor la pisa e intenta zafarse de ella soltando tainas. Después, echa mano a una vara y persigue a la bestia tras dejar su capa en el suelo, sin darse cuenta de que la deposita sobre otra boñiga. Una vez apresada su cabalgadura, vuelve a por su capa, se envuelve en ella y, ante el mal olor que desprende, mete la mano dentro y «descubre» el contenido (ver después el verso 9 del texto 1). ¿Adivina el paciente lector adónde va al final el pobre galeno a deshacerse de la sorpresita y lavar su capa? Pues claro: al cuitado Esgueva, que no podía faltar en un poema tan merdoso.

Este es, pues, el grueso de la producción poética generada por Góngora durante y a causa de su estancia en Valladolid en 1603: un conjunto de poemas que alcanzan una muy considerable altura literaria, deslumbrantes de ingenio, modelos para toda sátira y pródigos en mala intención, además de estar dotados de una gran coherencia: pintan todos la imagen de una ciudad maloliente y caótica en la que han embutido una corte y de la que sólo merecen la pena unos saraos y unas justas que, encima, se salvan solo por la presencia de los andaluces, pues tampoco es que tales festejos sean gran cosa para quien dice haberlos visto mucho mejores… Y esa presencia de la corte, con sus melindrosas damas y sus títulos de postín (gitanos trepadores y gitanas bailongas

10. Publicado previamente como artículo en *Voz y Letra,* 1997, pp. 119-140.

que roban al descuido, según el bello romance gongorino de ese mismo año), no ha hecho sino agravar los efectos de un ínfimo río-albañal al que van a parar incesantemente todas las miserias y porquerías. O sea: un río de mierda para una corte de mierda[11].

Evidentemente, el genio cordobés no gastó tanto caudal de su inigualable estro para esconderlo bajo un celemín. Antes bien, se encargaría de hacerlo circular entre sus muchos amigos y aficionados, comenzando tal vez por el conde de Salinas, en cuya quinta junto al Duero sabemos se recreaba. Por ello, es muy verosímil que todos o buena parte de sus poemas llegaran a oídos, si no a manos, del joven Quevedo, quien también es posible que al leerlos sintiera a un tiempo tanta admiración como enfado: lo primero es perfectamente explicable ante el despliegue de ingenio por parte de Góngora; lo segundo podía obedecer a una mezcla de sentimientos provocados por la muy diferente circunstancia vital en que se hallaba Quevedo: si bien a este –aunque solo fuera por ser madrileño– también le disgustarían tanto la mudanza de la corte como los efectos de la insalubridad vallisoletana, vivía esa contingencia histórica desde una situación y una perspectiva radicalmente distintas a las de Góngora, pues su existencia estaba, por situación personal y de tradición familiar, absolutamente ligada a la corte, en la que había servido su madre y servían su tía y su hermana Margarita; ambas serían, pues, damas de esas «de palacio» que se «cocheaban» por las calles de Valladolid, se embobaban ante los galanes andaluces y juntaban sus aguas, menores y mayores, con las del Esgueva, haciéndolo aún más inmundo. Ya hemos visto que, íntimamente unida a esos ataques a la corte y sus miembros, está la innegable ostentación de andalucismo por parte de Góngora, que lleva aparejado el menoscabo, por comparación, de lo castellano, más allá de lo particularmente vallisoletano. También este asunto se dirimió en el atisbo de polémica entre de Paz y Jauralde señalado más arriba. Es posible que resulten fuera de lugar por anacrónicas las consideraciones románticas de Jauralde sobre los andaluces «trasplantados» de los soles del sur a las nieblas y lodos castellanos, y es asimismo probable que esos ataques gongorinos respondan, «lejos de afán nacionalista alguno» (de Paz, 1999, pp. 45-46), nada más que a «un secular motivo literario»: el *menosprecio de corte* que tan bien expuso en su momento Jammes (1987, pp. 95-119). Pero todas esas consideraciones atañen exclusivamente a las posibles intenciones literarias de Góngora al crear y difundir esos poemas anti-corte, no a

11. Hay que tener en cuenta, por cierto, que la familia léxica de *corte* y *cortar* tenía resonancias vulgares a cosa sucia y excrementicia (ver nota 51). Una «corte» era también un corral de ganado. En cualquier caso, creemos que la apreciación de Alonso (1984, p. 65) en el sentido de que «Góngora se había permitido algunas bromas a Esgueva, nada más» se queda bastante corta y es demasiado complaciente con su admirado poeta cordobés: esas bromas sobre el maloliente río fueron más un medio (para satirizar a la corte) que un fin en sí mismas (puede verse también Jammes, 1987, p. 98, quien mantiene una postura muy próxima a la de Alonso: «crítica superficial, pullas de turista exigente, sin más»).

las también posibles reacciones que pudieron suscitar en uno o más de sus lectores coetáneos: esto es, su primera y más directa «recepción». Tal vez Quevedo, montañés oriundo de los valles de Toranzo, aceptara como una exigencia de la invectiva satírica leer que en Castilla se hacía conserva con los excrementos, pero también es muy probable que se «picara» mucho por ello, viniendo además, como venía, de un andaluz prácticamente advenedizo en la corte, por más que fuera un poeta de tanto prestigio en ese tiempo.

2. Paisaje de sátira con pequeño y sucio río al fondo

Así pues, si es Francisco de Quevedo el autor del texto 1 («Ya que coplas componéis»; véase luego), cuyo objetivo satírico son los escatológicos poemas de Luis de Góngora[12], y en especial las décimas contra el Esgueva, no se puede negar que aquel tenía razones para escribirlo. Con ese deseo de mortificar al ya maduro poeta cordobés que venía con tales ínfulas anticortesanas y anticastellanas se combinaría el de hacerse notar en el panorama literario de su época metiéndose con quien pasaba por ser el mayor poeta de España («más escrito, más leído y más justamente celebrado», como se afirma, ironías aparte, en el texto 1c): o sea, el caso del autor joven que quiere abrirse camino a costa de atacar a la estrella de la generación anterior; algo, en fin, bastante frecuente en la historia de la literatura[13]. Desde ese punto de vista, lo que parece indudable es que Quevedo, de haber escrito estos poemas, tenía mucho que ganar y poco que perder en su recién iniciada construcción de sí mismo como «autor» (Ruiz Pérez, 2009).

Para sustentar la autoría quevediana del texto 1 se cuenta solo con las atribuciones de los manuscritos. De los once que hemos logrado reunir y cotejar, seis lo asignan explícitamente al poeta madrileño, si bien es cierto que los tres que hemos encuadrado bajo la sigla B parecen tener una estrecha relación, por lo que sus epígrafes, muy similares, podrían proceder unos de otros o de algún arquetipo común. De los restantes cinco manuscritos, dos no presentan atribución, uno lo atribuye a (Juan de) Jáuregui, otro a Lope de Vega (es decir, a dos conocidos «antigongorinos», pero véanse las notas a ambos manuscritos) y otro a «Musa poeta», atribución que se entiende a partir de las décimas gongorinas del texto 2 («Musa que sopla y no inspira»)[14].

12. En realidad, no se lo nombra en ningún momento, pero del texto se deduce sin duda que están escritas contra un poeta que procede de Córdoba (estrofa VII) y que ha escrito contra el río Esgueva (estrofa IV), datos ambos que coinciden en una sola figura, que sepamos: Góngora.

13. Ver las certeras páginas escritas por Gutiérrez al respecto (2005, pp. 170-174). Jauralde (1999, p. 900) ha señalado cómo el joven Quevedo se estaba «especializando» por entonces en una literatura «que ponía en solfa las novedades más llamativas», ensayando constantemente nuevas «contrafacturas» literarias; ello ayudaría a explicar, según indica el mismo Jauralde, los primeros versos del texto 2 (de Góngora), como luego se verá.

14. A ellos habría que sumar el ms. Aprosiano 7, de la Biblioteca italiana de Ventimiglia,

Solamente dos manuscritos ofrecen la versión con las nueve décimas, mientras que otros cuatro omiten una, curiosamente la cuarta, en la que se menciona al Esgueva[15], sin variar el orden de las demás, salvo uno de esos cuatro manuscritos; el resto o la omite también, además de otras, o la sustituye por una versión distinta (véase el aparato crítico)[16], lo que nos induce a hablar de una familia B[17].

donde, según Damonte (1986, p. 441), estaba copiado el poema, pero ha desaparecido el folio que lo contenía. Se sabe por la tabla de títulos que ofrece el manuscrito, en el que también se recogían los textos 2 y 3 (folios 79v., texto 1, 81r., texto 2, y 82r., texto 3; también es relevante el hecho de que en el folio 78v. aparecía «¿Qué lleva el señor Esgueva»?). La pérdida de esos folios impide saber si los poemas llevaban epígrafe y cuál era este.

15. Sin embargo, tres de ellos señalan que el poema es una respuesta a los poemas de Góngora contra el río vallisoletano (dos indican que va, en concreto, contra «¿Qué lleva el señor Esgueva?» de Góngora y lo atribuyen a Quevedo).

16. Hablamos de «familias» cuando una variante de importancia (de una estrofa, al menos) nos induce a ello, pero no nos hemos detenido a profundizar más en las relaciones entre los manuscritos, pese a que en varios casos se atisban muy probables parentescos. Para ello habría que analizar en su conjunto muchos de los códices que los transmiten, sobre todo aquellos que contienen varias obras satíricas atribuidas a Quevedo. Es una tarea pendiente y urgente con vistas a clarificar y conocer mejor esa parte, siempre tan huidiza, de la producción poética quevediana (ver, al respecto, las atinadas consideraciones de Valdés Gázquez, 2009).

17. Testimonios manuscritos: Familia A: A_1 = B.N. 3795 (172v.-173) [Epígrafe: «Decimas contra el estilo de Gongora. Jaurigui», pero «Jaurigui» parece añadido *a posteriori* por otra mano]. Contiene todas las estrofas y en el mismo orden en que las editamos. / A_2 = B.N. 3917 (184-184v.) [«Decimas de D. Francisco de Quevedo contra D. Luis de Gongora»]. Contiene todas las estrofas y en el mismo orden en que las editamos. Siguen los textos 2 y 3 / A_3 = Bibl. Colombina (Sevilla) 57-4-39 (164-166) [«Dezimas de don Francisco de Quevedo contra la satyra que hizo Gongora, que dize: que lleva Esgueva? Yo dire que lleva. Lleva este rio etc.». La tinta de este códice está ya muy desvaída, lo que hace bastante difícil su lectura, que en bastantes versos hay casi que «adivinar»]. Omite la estrofa IV / A_4 = Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) 108 (178v.-180v.) [«Entre las obras de D. Luis de Gongora anda impressa una letrilla a la ciudad de Balladolid, y su Rio que comienza que lleba el Sr. Esgueva. Contra la qual escribio Don Francisco de Quevedo estas Dezimas»]. Omite la estrofa IV / A_5 = B.N. 4044 (261v.-263v.) [«Otras que le dirijio Lope de Vega»; sin embargo, en este códice todos los textos, de manera explícita o *ex silentio,* son atribuidos a Quevedo desde el primer folio]. Omite la estrofa IV / A_6 = Bibl. Univ. Zaragoza 249 (512v.-513) [«Respuesta por esgueba» (precede la letrilla «¿Qué lleva el señor Esgueva?»)]. Omite la estrofa IV. En su lugar introduce la VII / A_7 = B.N. Roma, Ges. 225 (50-50v.) [Coplas de Musa Poeta a D. Luis de Gongora]. Omite la estrofa III y en su lugar incluye la VI. Ofrece varias lecturas particulares y peculiares (ver, por ejemplo, vv. 41-44). Siguen los textos 2 y 3 / A_8 = B.N. 3985 (246 v.). Sólo recoge las estrofas I, II (falta un verso) y III (solo los cinco últimos versos).

Familia B: B1 = B.N. París 511 (1 r.-v.) [«De Don fran[cis]co de Quevedo contra D. Luis de Gongora por aquella letrilla: que lleba el señor Esguena [sic]»]. Precede el texto 3 / B2 = B.N. 4067 (69-70v.) [«Decimas de Quevedo, contra Gongora, por aquella letrilla, que lleva el señor Esgueva»]/ B3 = B.N. 3922 (338v.-339v.) [«Décimas de Quevedo contra Gongora por aquella letrilla. Que lleva el Sr. Esgueva»] Todos omiten las estrofas V y VIII, además de ofrecer la importante variante del comienzo de la estrofa IV. Dicha estrofa IV la transmiten, además, no en cuarto, sino en quinto lugar (así pues, estos tres manuscritos las ofrecen en este orden: I, II, III, VI, IV, VII, IX).

Variantes: 1: Vos que B 4: traéis B 5: dicen $A_{2, 3}$ pienso A_6 6: pues: y B 7: y que satírico B; andais A_8 (pero corrigiendo un "estais" anterior) 10: en las cacas A_1 por las cacas A_7 en las coplas $A_{3, 4, 5}$ con las cosas A_6; tocais A_6 11: De vos: ved que A_8 12: los de su bando

Texto 1 (atribuido a Quevedo)

[1]

Ya que coplas componéis,
ved que dicen los poetas
que, siendo para secretas[18],
muy públicas las hacéis.
Cólica[19] diz que tenéis, 5
pues por la boca purgáis.
Satírico diz que estáis.
A todos nos dais matraca[20]:
descubierto habéis la caca
con las cacas que cantáis[21]. 10

B A_8 (pero corrigiendo un "todo su bando" anterior) 14: contais A_6; el cu-cu A_5 15: por: con A_8 (pero corrigiendo un "por" anterior); cual: que B 16: que desde: desde B; *omite todo el verso* A_8 17: haga que A_5 haga de A_6 a que A_1; vuestras obras yo no B 18: aunque me lo mande B 19: en el son A_8; que es voz de un rabel tan solo B 20: de un A_1 B a un A_6 arrogante A_7 23: bien suenan A_3 suenan mal A_5; en bajos $A_{1, 3, 4}$ con bajos $A_{5, 6}$ 24: en tiples $A_{3, 6}$ en tiple $A_{1, 4}$ con tiples A_5; suenen A_6 25: tono $A_{1, 3, 4, 5}$ tenor A_6 26: a los: de los A_3 B; el vulgo $A_{2, 3, 4}$; porque aunque el vulgo se espanta A_8 27: cuál: qué A_8 B; cuando el hombre o mujer canta A_5 29: a coplas y pies B a coplas de pies A_8 al son A_6 30: dará A_1 31-34: O por gracia o por antojo / el nombre de sucio os dan, / siendo, de puro galán, / vuestros achaques de ojo B 35: hacéis versos B; antojo: omitido en B_3 y añadido por otra mano en B_2, en el que había sido omitido; con mucha razón me arrojo A_2 36: solos A_7 B 37: celebramos de A_7 41-44: Siempre lleváis hasta el cabo / los conceptos que decís / pues que quando los París / salen todos por el rabo A_7 42: pura $A_{1, 2, 6}$; yesca A_6 45: sois poeta por el cabo A_5 46-47 = 47-46 A_1 (pero 46: que las hacéis peregrinas) $A_{3, 4, 7}$ 46: cosas: coplas A_5 47: coplas: obras $A_{5, 7}$ 51: alabase era A_4 alabase fuera (omite "muy") A_5 52: versos: coplas $A_{1, 2, 6}$ vuestras coplas maringola A_7 53: porque (pero B_3) como son B; pues: mas A_5; todas $A_{1, 2, 6}$ quiza (?) que por ser de A_7 54: se pegarán a su A_7 56: ni A_7 58: tan: más $A_{4, 6}$ 59: ni: y A_5; ni crecido: como el vuestro $A_{3, 7}$ mas no es A_7 60: se crece A_6 61: sucias: ricas A_4; al: de A_2; tan dulces son al A_6 62: dan B 63: dais A_1 64: hacernos A_5 B por solo hacer A_7 65: hombre A_1 (subrayado, y otra mano anota al margen: "nombre") 66: cuadre: venga $A_{2, 7}$ drechamente A_6 directamente A_5 67: llamó A_1 allá os llamaba A_5 68: que días ha que $A_{3, 4}$; *omite todo el verso* A_6 71: andando A_4 en donde A_3 (corregido sobre una palabra anterior que seguramente fuera "andando") 72: vimos $A_{3, 7}$ 73: que: pues A_2; fue: es A_5; un verano sin lodos A_6 en verano sin lodos A_1 ("en" corregido probablemente sobre un "un" anterior) que fue en invierno y con lodos $A_{3, 4}$ 74: zarposa A_5; con rabos a A_7 con rabos aquesta A_6 75: si: *om.* A_7 76: juntas entrambas $A_{6, 7}$ 78: la: tal A_2; las prelacias $A_{3, 4}$ mudéis la (de A_1) prelacía $A_{1, 5, 6}$ 79: las pulicías $A_{3, 4}$ tal poesía A_7 80: puedan conocer $A_{3, 4}$ 81: tengo $A_{3, 4, 7}$ y a (¿ya?) mi parecer sin duda B 82: en: de A_7 es B 84: cegadas (?) A_6 85: valdrá $A_{2, 7}$; tengas A_4 86: que en: en las A_2; y con necedades B 87: deja A_5 limpiad A_6; bascosidades B 88: guardaos de ser $A_{3, 4}$ 89: albañar A_7 donde: por do $A_{2, 3, 4, 6, 7}$; Pegaso A_5 90: sus: las A_3 bascosidades $A_{2, 6}$

18. «Las secretas» era eufemismo por el retrete. El juego de palabras con *públicas* y *secretas* aparece también en el poema de Quevedo «Alabanzas irónicas a Valladolid, mudándose la corte de ella» (Quevedo, *Poesía original,* pp. 929-933, v. 64).

19. «Es una enfermedad del intestino, que o con ventosidad, o con algún humor colérico, se altera y se tuerce. El intestino en griego se llama […] *cholas,* y de allí *cholica passio*» (Covarrubias, *s.v.*).

20. «Dar matraca» era gastar bromas, habitualmente pesadas y no pocas veces sin gracia ni gusto alguno (en especial, y lógicamente, para el que las recibía).

21. «Descubrir la caca» era frase hecha definida en *Autoridades* como «descubrir alguna cosa o falta que no conviene que se sepa». Probablemente se apunta que la «caca»

[II]

De vos dicen por ahí
Apolo y todo su bando
que sois poeta nefando[22],
pues cantáis culos así.
Por lo cual me han dicho a mí 15
que desde hoy en adelante
diga que obras vuestras cante,
por el mandado de Apolo,
con el son de un rabel sólo
un rabadán ignorante[23]. 20

[III]

No hay música donde estén
vuestros inmundos trabajos,
que si suenan bien los bajos,
los tiples no suenan bien[24];
y cuando tonos les den 25
a los que el mundo levanta,
¿cuál hombre o mujer que canta,
si tiene cabeza cuerda,
a pies de coplas de mierda
hará pasos de garganta[25]? 30

que descubre Góngora, con esos poemas tan inopinadamente soeces, era precisamente eso: que un poeta tan renombrado era capaz de escribir cosas sobre semejantes asuntos, cosa que permanecía oculta a todo el mundo hasta entonces. Al mismo tiempo, es posible también que se lo quiera presentar, jocosamente, como el «descubridor», el *primus inventor*; por así decirlo, de algo tan trivial y grosero como el excremento. Hay que recordar, así mismo, el dicho recogido por Correas «La kaka, kallarla», que es lo que parece recomendarse a Góngora aquí y en todo el poema.

22. El sintagma alude, evidentemente, al «pecado nefando», con el que se designaba la homosexualidad masculina.

23. Tras el instrumento rústico y «bajo» *rabel* y el *rabadán* (o mayoral de pastores) late el término «rabo», forma vulgar-coloquial usada en la época para designar el culo con la que volverá a jugarse más adelante en los verso 44 y 74. El propio Góngora, en uno de sus romances más conocidos, entonces y hoy, afirmaba que sus composiciones corrían en boca de pastores, además de hacer él mismo un juego de palabras con «rabo» / «culo» (ver nota 25). Como bien señala Jammes (2006, p. 509), «*rabo* aparece un sinnúmero de veces en obras literarias festivas. Fue tan usado este vocablo, que llegó, por derivación burlesca, a contaminar otros que no tienen nada que ver con él: *rabel, rabadán, arrabal, rabanal, rabino, Ravena, Fuenterrabía,* etc.». Jammes remite en nota al romance «En Fuenmayor, esa villa», de Juan de Salinas (*Poesías humanas,* pp. 188-194), en el que se reúnen muchos términos y expresiones que designaban el culo, algunos de ellos coincidentes con los que emplean Quevedo y Góngora. Por lo demás, Góngora usa «rabo» con esa acepción en el último verso del soneto «¿Vos sois Valladolid?…».

24. Con el juego de palabras musical se introduce el contraste entre lo «bajo» y lo «elevado» («tiple» es la voz alta, de soprano, en el canto): los poemas gongorinos son para gente baja, pero indignos de un autor de condición elevada, aunque solo fuera por ser hombre de Iglesia. Hay que recordar que en las *Traducciones poéticas de Marcial* por Quevedo, ed. Blecua, p. 445, un epigrama dedicado a Luis Vélez de Guevara comienza: «¿Deseas, Vélez, saber / por qué un tiple racionero…»: sabemos que Góngora fue lo segundo, pero no si era también lo primero. De ser así, podría haber una alusión al respecto en el v. 24.

25. A la altura de 1603 bastantes composiciones gongorinas, especialmente romances,

[IV]

Con Esgueva es vuestro enojo:
nombre de sucio le dan,
siendo, de puro galán,
todos sus males de ojo[26].
Versos hacéis por antojo 35
que solo los bien nacidos
celebramos atrevidos;
que en otra conversación,
por ser sucios como son,
no pueden ser admitidos. 40

[V]

Vuestros conceptos alabo,
pues de puro buena pesca[27]
los hacéis a la gatesca,
pues los hacéis por el rabo[28].
Tenéis un ingenio bravo; 45
hacéis cosas peregrinas;

se habían hecho muy populares (las había «levantado el mundo», v. 26) por habérseles «dado tonos»: es decir, por haber sido musicadas (también se musicó la letrilla al Esgueva; ver Jammes, 1987, p. 137). De ello había alardeado el cordobés, aun desde la ironía, en el romance «Hanme dicho hermanas»: «compone romances / que cantan y estiman / los que cardan paños / y ovejas desquilan; / y hace canciones / para su enemiga, / que de todo el mundo / son bien recibidas, / pues en sus rebatos / todo el mundo limpia / con ellas de ingleses / a Fuenterrabía». Lo que plantea el texto 1, combinando lo real y lo metafórico, es cómo van a cantarse, cuando «les den tono», unas coplas que, sin duda, habrán de dejar la boca de los supuestos cantores llena de algo tan desagradable como es el asunto que tratan. «Paso de garganta» era término musical con el que se designaban las distintas modulaciones de la voz al cantar.

26. La dilogía es tan soez como evidente. La relación con lo de «puro galán» se explica por el hecho de que las personas bellas y apuestas (galanas) eran especialmente susceptibles de recibir «mal de ojo» por parte de envidiosos; por ello se les recomendaba llevar el célebre amuleto de la «higa» para rechazar tal aojamiento. Así lo vemos, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana* de Calderón (p. 142; vv. 29-32): «*Bernarda:* ¿Rizos a vos esposo? / No lo habéis menester, que sois hermoso. / ¡Qué cintura tenéis! Tomá una higa. *Juan Rana:* Ya sé que soy galán, Dios me bendiga»; y Juan de Salinas (*Poesías,* p. 192), en el escatológico poema, bastante conocido en la época, que citamos en nota 23 dice: «Sintióse indispuesto y nadie / le entiende la enfermedad, / sospechan que es mal de ojo / por ser hermoso de faz». El que todos los «males» del Esgueva sean «de ojo» (en sentido escatológico) hace de él un verdadero galán, al que todo el mundo quiere echar mal «de ojo». Por otra parte, en el soneto atribuido a Góngora «Cayó enfermo Esguevilla de opilado» (ver nota 3) se dice del pobre río: «que gusta de las damas y se ofrece / por servidor, y entre ellas le han aojado» (vv. 7-8). Si en los versos de la décima se alude a estos, ello puede ayudar a establecer la autoría gongorina de ese soneto.

27. El Diccionario de la R.A.E. continúa indicando que con la expresión «buena pesca» se designa coloquialmente a la «persona de malas costumbres»; sería expresión equivalente a «buena pieza» o «buena alhaja», definida esta última en dicho diccionario como «persona pícara, viciosa, o astuta, avisada y traviesa».

28. Con la expresión «a la gatesca» se designaba una postura sexual de acceso *a tergo,* «como los gatos», que acceden a la hembra por el rabo (culo); dicha postura se asociaba, aunque no exclusivamente, a la sodomía (ver Carrasco, 1986, p. 106). Sería, pues, la segunda alusión al pecado «nefando» tras la incluida en el v. 13.

vuestras coplas son divinas,
sino que dice un doctor
que vuestras letras, señor,
se han convertido en letrinas. 50

[VI]

Que alabe será muy justo
vuestros versos mi voz sola,
pues por ser todos de cola[29]
se pegan a cualquier gusto.
Desde el scita al negro adusto[30] 55
y desde el Tajo dorado
al Nilo tan celebrado,
no hay ingenio tan machucho[31]
ni crecido, mas ¿qué mucho,
si crece de estercolado[32]? 60

[VII]

Son tan sucias al mirar
las coplas que dais por ricas,
que las dan en las boticas
para hacer vomitar.
Un nombre os ando a buscar 65
que os cuadre derechamente,
y hallo que os llama un valiente[33]
que de Córdoba os conoce
poeta de entre once y doce,
que es cuando vacia la gente[34]. 70

29. Nueva dilogía entre *cola* como sinónimo de 'rabo' (= culo) y 'cola' como sustancia que se emplea para pegar. Es posible también que 'cola' esté empleado en un tercer sentido: los «versos de cola» pueden referirse concretamente a las décimas contra el Esgueva, todas las cuales acaban con la misma «cola» («¿Qué lleva el señor Esgueva?» *etc.*), lo que las hace muy «pegadizas», idóneas para ser retenidas de memoria y, por ende, muy divulgadas: esto es, «se pegan a cualquier gusto».

30. Téngase en cuenta que el adjetivo está empleado aquí en su sentido originario latino de «quemado», «tostado».

31. «Todo lo que es fuerte llamamos macho, como hombre macho y machucho» (Covarrubias, *s.v.*). Ingenio *machucho* sería el ya bien formado y recio por haber crecido, como se dice en el verso siguiente.

32. La expresión «mas ¿qué mucho, si…» la emplea Góngora en el soneto «Jura Pisuerga a fe de caballero». Además, el juego con «crecer» y «estiércol» aparece en las citadas «Alabanzas irónicas a Valladolid» de Quevedo (vv. 39-40: ver nota 18). Por otra parte, el adjetivo-participio *crecido* aparece en el primer verso de «¿Qué lleva el señor Esgueva?»: el pequeño río iría «crecido» a causa de los excrementos a él arrojados; el ingenio de Góngora ha «crecido» gracias a haber sido bien abonado con el propio estiércol que le ha echado el poeta.

33. «Valiente» o «valentón» era sinónimo de 'rufián': repárese en la mala idea al señalar que quien da señas cordobesas sobre Góngora es un personaje de esa catadura.

34. «Vaciar» es arrojar por la ventana los excrementos acumulados en los orinales; bien estuviera prohibido (que era lo más habitual) en las ordenanzas municipales de policía y buen gobierno, bien se permitiera a ciertas horas, solía hacerse, en todo caso, en las nocturnas. En los vv. 77 a 80 del poema de Quevedo editado por Blecua con el núm. 745 se dice a propósito de la sucia melena del filósofo Diógenes: «por lo espeso y por lo sucio

[VIII]

¿Adónde hallaréis excusa
para lo que vemos todos,
que fue en verano y sin lodos
tan rabosa vuestra musa[35]?
Si acaso Circe o Medusa 75
—o juntas ambas a dos—
os han mudado[36], por Dios
que olvidéis la prelacía[37],
antes que la pulicía[38]
venga a conocer de vos. 80

[IX]

Yo por mí no pongo duda
en que las coplas pasadas,
según están de cagadas,
las hicisteis con ayuda[39].
Más vale que tengáis muda[40] 85
la lengua, que en suciedades.
Dejad las ventosidades:
mirad que sois en tal caso
albañal[41] donde el Parnaso
purga sus necesidades. 90

/ cabellera que se vacia, / melena de entre once y doce, / con peligro de ventanas» y en el *Entremés de las Carnestolendas* de Calderón (p. 147, vv. 161-164) tras una enumeración de términos escatológicos: «que tan espesas viandas / entre once y doce serán / mejores para vaciadas». Hay que recordar que también existía la expresión «vaciar el vientre», recogida en Covarrubias (*s.v.* vaciar).

35. Se llamaba también «rabos» a las «partes deshilachadas de la extremidad de la ropa, a la que suele pegarse el lodo, porque va arrastrando» (*Autoridades*); el término lo usa, por ejemplo, el propio Quevedo en el *Buscón* (cap. 3) y en otras obras, como el *Sueño del Infierno*. De ahí lo sorprendente de que la musa de Góngora tuviera tantos «rabos» (entendidos en esa acepción) siendo verano y no habiendo, por tanto, lodos. Recuérdese que la estancia de Góngora en Valladolid fue entre mayo y noviembre de 1603; luego pasó el verano en la ciudad-corte.

36. Recordemos que ambos personajes mitológicos tenían el poder de «mudar» o metamorfosear a otros: Circe en cerdos y Medusa en seres de piedra.

37. La *prelacía* es la dignidad y seguramente se refiera a la eclesiástica que ostentaba Góngora.

38. *Pulicía:* «Término ciudadano y cortesano. Consejo de policía, el que gobierna las cosas menudas de la ciudad y el adorno della y limpieza» (Covarrubias, *s.v.*).

39. La dilogía se establece entre *ayuda* como 'colaboración' y como 'clister' o 'lavativa': «los clisteles llaman ayudas porque ayudan a naturaleza cuando ella sola no puede descargar la ocupación del estómago y vientre» (Covarrubias, *s.v.* Ayudar).

40. Tal vez no esté de más reparar en el hecho de que si se lee este verso de manera exenta, el adjetivo «muda» (que produce un encabalgamiento un tanto brusco con el sustantivo «la lengua») funcionaría como sustantivo en el sentido de 'cambio', 'mudanza', con lo que se seguiría insistiendo en la necesidad de que Góngora se replanteara el giro escatológico que estaba imprimiendo a sus versos. Téngase en cuenta además que en la estrofa anterior (v. 77) aparece el verbo «mudar».

41. Es el canal o conducto que da salida a las aguas inmundas.

Como se ve, aunque no se renuncia a emplear conceptos y jugar de los vocablos para aludir a realidades escatológicas (*secretas, rabel, rabadán, males de ojo, cola, ayuda*), lo más destacado en una primera lectura es que el texto designa dichas realidades también por su nombre: así, ya en la primera estrofa aparece dos veces *caca* y en la segunda *culos*. El mensaje a Góngora es evidente: «yo no me ando con metáforas para afirmar que el asunto de tus poemas, y en concreto de las coplas al Esgueva, es puro excremento; y que lo es tanto por el asunto como por su propia calidad literaria»[42]. El asunto básico de estas décimas es la reconvención al poeta cordobés por haber atentado contra su propia categoría literaria, y contra el decoro en general, escribiendo semejantes composiciones escatológicas, que pueden admitirse entre gentes bajas, pero no en las de condición elevada (de ahí el juego de palabras musical con los *bajos* y los *tiples* en la estrofa 3). Hay una insistencia en que el cordobés ha defraudado las expectativas de cuantos hasta ese momento lo admiraban por su elegante e ingeniosa poesía, pues ha convertido sus letras en letrinas (vv. 49-50): de ahí que se le recomiende dejar de escribir si lo que pretende es seguir en tan repugnante línea (vv. 85-86). El poema parece indicar que Góngora difundió sus textos, lógicamente, de manera privada y entre no muchos lectores, aunque estos fueron los suficientes como para que se hicieran demasiado «públicos», de ahí la dilogía de los versos 3 y 4: son coplas hechas «para secretas»[43], esto es, para difundirse supuestamente en secreto, pero también con destino a la letrina (*secreta*), seguramente empleadas como «papel higiénico»[44], y, por tanto, no merecedoras de hacerse públicas, algo en lo que se insiste en los versos 35 a 40. El texto, de no muy elevada calidad literaria (salvo detalles) por tratarse de una «broma», no presenta grandes dificultades de intelección, precisamente porque, como hemos señalado, esa es la intención primera de su autor: que este poema, salvo algunos chistes, siempre fáciles de entender (y más en aquellos tiempos), se sitúe en el extremo contrario al de los gongorinos, tan plagados de conceptos.

Si las décimas «Ya que coplas componéis» no pueden adscribirse con plena seguridad a Quevedo, todo lo contrario sucede con el texto 1b, el soneto «Vuestros coplones, cordobés sonado», pues es uno de los poemas quevedianos para los que se cuenta con un mayor número de

42. Bien lo señala Celma (1982, p. 37): «Quevedo no va a buscar eufemismos –utiliza los términos *caca, culo, mierda* (v. 9, 14, 29, respectivamente), y sus conceptos se basan frecuentemente en la disemia de los propios cacofonismos».

43. El verso 3 puede entenderse como reflejo de esa limitada intención difusora de Góngora, pero también como una consideración del propio autor del texto: son coplas que, dado su asqueroso asunto, «deberían haberse mantenido en secreto» y, por tanto, no difundirse.

44. El mismo Góngora, por más que bromeando, había escrito que utilizaba sus poemas para limpiarse con ellos el culo; así en el romance «Qué necio que era yo antaño» (1590): «Cuando ha de echarme la musa / alguna ayuda de Apolo, / desatácase el ingenio / y algunos papeles borro». Véanse también los vv. 245-248 del romance «Hanme dicho, hermanas». Es el tópico de la *cacata charta* que reaparece con más claridad en el texto 1b.

testimonios: nosotros hemos podido consultar nada menos que 20[45], la mayoría de los cuales lo adjudican a Quevedo, bien de manera explícita en el mismo epígrafe, bien de manera implícita en el título general del códice o en el de una sección de este («poemas de Quevedo»). Lo más llamativo de este soneto es el hecho de que se hayan transmitido dos versiones completamente diferentes de los tercetos, lo que nos induce a separar la tradición textual en dos familias[46]:

A: versión transmitida por la gran mayoría de los manuscritos. Los tercetos parecen, evidentemente, puestos en boca del Esgueva y, por

45. A ellos habría que sumar los de Moñino y Crosby que maneja Blecua y que no nos ha sido posible consultar (aunque anotamos las variantes según su edición). Uno de ellos pertenece a la familia B, con lo que la formarían cuatro testimonios.

46. Testimonios manuscritos:

Familia A: A_1 = B.N. 7370 (216v.) / A_2 = B.N. 4044a (269v.) [«A Don Luis de Gongora. Don Francisco de Quevedo. Soneto»] / A_3 = B.N. 4044b (56-57) [«Otro contra don Luis de Gongora»; en p. 44 hay una portada que dice: «Poesias de Don Francisco de Quevedo, y Villegas».] / A_4 = B.N. 11017 (5) [«Otro contra don Luis de Gongora»; en el fol. 1: «Varias poesías de don Francisco de Quevedo i Villegas que no se pueden imprimir».] / A_5 = B.N. 9636 (116v.117) [«A Don Luys de Gongora = de dicho Don Francisco»] / A_6 = B.N. 12717 (103) [«A Don Luis de Gongora: del dicho Don Francisco de Quevedo»] / A_7 = Hispanic Society HC 397-709 (102) [A Dn. Luis de Gongora. Soneto] / A_8 = Hispanic Society HC 336-1736 (218) [«A Dn. Luis de Gongora. Soneto»] / A_9 = B.N. 1952 (222-222v.) [«A Don Luys de Gongora. Sonetto»; en fol. 203 dice: «Obras satíricas de D. Francisco de Quevedo».] / A_{10} = B.N. 3919 (120) [«A Don Luys de Gongora = del otro Don Francisco de Quevedo»]/ A_{11} = B.N. 4067 (51v.) [«A Don Luis de Gongora: del dicho Don Francisco de Quevedo»] / A_{12} = B.N. 4312 (293v.) [«Don Francisco de Quevedo a Don Luis de Gongora. Soneto» / A_{13} = B.N. 10387 (233 v.) / A_{14} = B.N. 18760/40 (fol. 84 v.) [«A D. Luis de Gongora, del dicho Quebedo»] / A_{15} = Bibl. Univ. Oviedo 376 (43r.-v.) [«A Dn. Luis de Gongora. Soneto»] / A_{16} = Bibl. de Castilla-La Mancha (Toledo) 472 (392r.-v.) [«Del mismo a Dn. Luis de Gongora. Soneto»] / A_{17} = Bibl. de la Real Academia de Buenas Letras (Barcelona) Res. 834.0 «16» [«A Don Luis de Gongora escribe el Autor este soneto»; los datos textuales los tomamos de Valdés Gázquez (2009: 424-425)].

Familia B: B_1 = B.N. 4117 (285) [«Otro. Del mismo Quevedo a el mismo Gongora i al mismo intento»; ese intento, como el del soneto «Yo te untaré mis versos con tocino», que precede, sería responder al de Góngora contra Quevedo «Anacreonte español, no hay quien os tope»] / B_2 = Bibl. de Menéndez Pelayo (Santander) 108 (174) [«Replica de Quevedo a D. Luis de Gongora. Soneto»] / B_3 = B.N. 3795 (337v.) [Epígrafe: «Quevedo contra Gongora»; en esa misma página está copiado el texto 1c].

Variantes: 1: soñado $A_{8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16}$ 2: sátira B_1; tus A_{15} 3: son diversos $A_{1, 2, 7, 8, 9, 12, 13}$ son de versos (¿deversos?) A_{15} 4: mis B; les $A_{2, 10, 14, 17}$ las $A_{3, 4}$ que servidores míos me han mostrado A_7 5: buenas $A_{1, 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 14, 15, 17}$; que han $A_{1, 2, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17}$ 6: por tantas manos *om.* $A_{6,}$ (aparece cancelado y otra mano añade: «por tantas manos, y por tantos ojos»)$_{, 10, 11}$ 7: *om.* A_2; aunque mucho A_{14} B_1; enfada $B_{2, 3}$; mil B_2 8: de que B_1; hayan $A_{1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16}$ 9: solamente A_7 10: las mas A_{13}; como son A_7 11: justamente $A_{2, 7}$ 12: sucios $A_{10, 11}$ (otra mano corrige *sucio*); que son mis A_7 14: muchos A_7

Variantes de la versión de los tercetos en familia B: 10: por lo […] por lo B_3 11: no B_2 12: y om. B_3; el om. B_3 13: con papel B_2.

Según las notas críticas de Blecua en su edición (*Obra poética,* pp. 239-240) el ms. de Moñino presenta «sátiras» (v. 2), «pues que han» (v. 5), «aunque solo me espanta» (v. 7), «ver que cosa tan» (v. 8), «con lo sucio… con lo agudo» (v. 10), y el de Crosby «soñado» (v. 1), «sátiras» (v. 2), «mil» (v. 4), «buenas deben» (v. 5), «pues que han» (v. 5), «aunque solo me espanta» (v. 7), «ver que cosa tan» (v. 8). El primero pertenece a la familia B y el segundo a la A.

tanto, también los cuartetos. El cuitado río, aun reconociendo la porquería que se ve obligado a llevar, replica al poeta cordobés que él es más sucio aún por estar siempre mentando, de manera poéticamente tan variada, sus fluviales excrementos. Es posible que este soneto establezca un «diálogo» con el de Góngora que comienza «Oh qué malquisto con Esgueva quedo»: los *diversos legajos y manojos* del tercer verso podrían responder a los *pliegos* del verso 9 del soneto gongorino («Camine ya con estos pliegos míos»), así como los *enojos* del verso 7 con los que aparecen en el 11 de aquel (ambos son enojos del propio Esgueva).

B: tres manuscritos transmiten una versión puesta en boca del autor del poema en primera persona.

Texto 1b (atribuido a Quevedo)

Vuestros coplones, cordobés sonado,
sátiras de mis prendas y despojos,
en diversos legajos y manojos[47]
mil servidores[48] me los han mostrado.

Buenos deben de ser, pues han pasado 5
por tantas manos y por tantos ojos,
aunque solo me espanta en mis enojos
ver que cosa tan sucia haya limpiado.

Confieso que son aguas[49] propiamente
las mías, pues que son las que hacen todos[50], 10
pero también os digo juntamente

que sois más sucio vos, pues que mis lodos,
mi estiércol, mi inmundicia y mi corriente
en la boca traéis de tantos modos.

Versión de los tercetos transmitida por la familia B:

No los tomé, porque temí cortarme[51]

47. Término asociado también al culo tanto en el propio Quevedo –así, el soneto que comienza «Que tiene ojo de culo es evidente / y manojo de llaves tu sol rojo…» (Blecua, núm. 608) o las *Gracias y desgracias del ojo del culo,* donde Quevedo (*Obras completas,* ed. Azaústre, p. 512) recuerda de nuevo la expresión–, como en Correas, donde se leen refranes como «¡Xentil oxo de kulo, manoxo de llaves!» o «Manoxo de llaves, mierda de gato».

48. Dilogía con orinal: «Servicio y servidor algunas veces se toman por el vaso en que se purga el vientre, que por otro nombre llamamos bacín» (Covarrubias, *s.v.* servir). En Quevedo (*Obras completas en prosa,* p. 505) pueden verse más empleos del término en ese sentido. Lo usa Góngora en el v. 23 de «¿Qué lleva el señor Esgueva?».

49. La dilogía es evidente, pues sigue funcionando hoy en día («Aguas llamamos las orinas: hacer aguas», Covarrubias, *s.v.*).

50. Quevedo en las «alabanzas irónicas a Valladolid» (ver nota 18): «Solas las suyas son aguas, / pues si bien se considera, / de las que todos hacemos…» (vv. 69-71).

51. 'Cortarse', como explica Correas, es «ensuziarse los dedos en mierda, porke hasta lavarse los tiene komo kortados» (Jammes, 2006, p. 522, recuerda a tal propósito estos versos de Quevedo). El verbo 'cortarse' conlleva la dilogía de *agudo* en el siguiente verso: «con filo cortante» / «ingenioso».

con lo sucio muy más que con lo agudo,
ni los quise leer por no ensuciarme.

Y así ya no me espanta el ver que pudo
entrar en mis mojones[52] a inquietarme
un papel de limpieza tan desnudo.

La primera versión parece mostrar una mayor coherencia entre los cuartetos y los tercetos: el segundo verso, por ejemplo, cuadra perfectamente con el hecho de que sea el río quien lo dice, pues los «coplones» de Góngora se han dedicado a satirizar las prendas y despojos que lleva su corriente. El río se defiende diciendo que los papeles que contenían dichos coplones han terminado, precisamente, aumentando su propia suciedad, pues sus lectores los han arrojado al orinal tras limpiarse el culo con ellos, un tópico tradicional de la sátira, ya apuntado en los primeros versos del texto 1 y que se remonta, cuando menos, a la *cacata charta* del poema 36 de Catulo, escrito contra Volusio. A nuestro juicio, es esa la versión primitiva (en lo que coincidimos con la opinión de Blecua). Posteriormente, el propio Quevedo, o quien fuera, compuso la segunda versión de los tercetos, lo que obligó a introducir un cambio significativo en el cuarto verso: la lectura «mil servidores», en el sentido de 'bacines' u 'orinales', se adecua perfectamente a la «voz» del Esgueva, pues es a él adonde va a parar su contenido, pero no a la de un particular, que difícilmente puede llegar a tener mil servidores (sean orinales, sean sirvientes); de ahí la variante «*mis* servidores» que ofrece la familia B.

Texto 1C (atribuido a Quevedo)

Dime, Esguevilla[53], ¿cómo fuiste osado
a subirte a las barbas del que ha sido
más escrito en España y más leído[54]
y con más justo nombre celebrado?

Si porque te cantó le has mormurado,
tan solamente que te acuerdes pido
de que toman tus aguas apellido

52. Como bien explica Arellano (1984, p. 525), la dilogía se establece entre «la señal que se pone para dividir los términos, lindes y caminos» (*Autoridades*) y «porción compacta de excremento humano que se expele de una vez» (D.R.A.E.). Quevedo, en las «Alabanzas irónicas a Valladolid» (ver nota 18), habla también de los *mojones* de Esgueva. Ver también las *Gracias y desgracias*… (Quevedo, *Obras completas*…, p. 513).

53. Quevedo, en las «Alabanzas irónicas…» (ver nota 18), también se refiere al río con ese diminutivo, en una estrofa que muy probablemente aluda a las composiciones gongorinas (vv. 57-60): «Pero el mísero Esguevilla / se corre y tiene vergüenza / de que conviertan las coplas / sus corrientes en correncias (= diarreas)».

54. En el romance «A vos digo, señor Tajo» dice Góngora (y lo señaló ya de Paz, 1999, p. 39) a este río que es «famoso entre los poetas, / tan leído como escrito». Aunque Carreira (1998, p. 321) propone otra lectura diferente a esa (que es la del ms. Chacón, entre otros), basándose en el *Ramillete de Flores, Cuarta* […] *parte de Flor de Romances nuevos* (Lisboa, 1593): «tan leído como el Christus», o sea, «la cartilla en que los niños aprendían a leer»; y así aparece en la edición por la que citamos aquí a Góngora.

de las que hace un pueblo tan honrado[55].

Guárdales, pues, respeto a versos tales,
que es muy necio en juzgar cosas tan varias
el que nunca salió de entre pañales[56].

¡Decir que son las coplas ordinarias!
Sino[57] tan llenas de agudeza y tales,
que aun son a ojos de todos necesarias.

En este soneto es la voz autorial la que habla con el río para, aparentemente, reconvenirlo por haberse atrevido a atacar a tan prestigioso poeta, haciendo probable referencia al soneto anterior en su primera versión. Con una estructura perfectamente epigramática, en su modalidad marcialesca, todo el texto va dirigido a la sorpresa que encierra la *punta* del último verso, donde se burlan las expectativas del lector (que ha venido creyendo que el soneto es *solo* esa reconvención al osado Esgueva) y reaparece el tema de la *cacata charta;* jugando con las consabidas dilogías de *ojo* y *necesarias*[58] se crea un muy agudo doble concepto que podríamos denominar «cruzado»; hay, evidentemente, un primer sentido recto de ambos términos ('todos consideran que esas coplas era necesario escribirlas') que, al contraste con el que resulta cuando se capta la broma, provoca la hilaridad; el chiste se basa, como decimos, en un doble juego conceptual: si se toma ojos en su sentido recto, entonces funciona la dilogía de *necesarias* ('esas coplas son retretes a ojos de todos', 'todos ven que son retretes', pues acumulan tantos excrementos); si se toma *necesarias* en sentido recto, entonces funciona la dilogía de *ojos* ('esas coplas son necesarias para los ojos de todos' = 'todos las necesitan para limpiarse con ellas sus respectivos anos'). Es un concepto, pues, que contiene tres mensajes: el aparente, positivo, y dos ocultos,

55. Ver nota 49.

56. Se presenta al pequeño río como un niño, incapaz, por tanto, de juzgar sobre cosas de importancia e insolente si lo hace, pero también se apunta a que sus aguas (como ya dijera Góngora en «¿Qué lleva el señor Esgueva?», vv. 45-46) arrastran pañales usados entre otras muchas porquerías que a él se arrojan.

57. La lectura es clara en el manuscrito, pero es indudable que la construcción sintáctica del terceto resulta algo extraña. Por eso Arellano (1984, p. 523) apuntó la posibilidad de que la lectura correcta fuera «si son» en vez de «sino». Otras posibilidades serían «y no» o «siendo». Sin embargo, hay un paralelo casi del todo exacto en otra obra de Quevedo: concretamente en el *Entremés primero de Bárbara* (Quevedo, *Teatro completo,* ed. Arellano-García Valdés, p. 292); allí se lee: «¡Pues decir es malo el que yo tengo escogido para marido! Sino que es un mocito que canta y baila que no hay más que desear…». En el manuscrito el verso 12 está formulado como una interrogación, pero nosotros siguiendo a los editores del citado entremés, lo presentamos entre signos de admiración. Por otra parte, parece claro que la singularidad sintáctica de ambas frases es un dato que, como «marca de estilo», puede servir para apoyar la autoría quevedina de este soneto. En cualquier caso, no nos parece en absoluto un terceto «enrevesado», como afirma de Paz (1999, p. 39).

58. Covarrubias indica: «necesarias: las secretas», *ergo,* el retrete (ver nota 18).

cruzados, llenos de malicia. Así mismo, la «agudeza» del verso 13 puede ponerse en relación con el 'cortarse' de la versión B del texto 1b.

Por otra parte, en el primer cuarteto se reconoce la primacía de Góngora en el panorama poético de aquella España, además de su merecida celebridad; sin embargo, conviene reparar en la forma verbal con que se formula: un «ha sido» –y no un «es»– que tenía, sin duda, que escocer a Góngora, pues ello quiere decir que ha dejado de ser ese *princeps poetarum;* una maldad que puede entenderse referida al hecho de haber escrito esos poemas tan «merdosos» que le han hecho perder tal preeminencia, pero también como una especie de aviso de que ha de ir despidiéndose de ella pues otros poetas están ya prestos a ocuparla…

Solo se ha hallado hasta ahora un manuscrito que lo transmita: B.N. 3795 (337v.). Está copiado en la misma página y justo después del testimonio B_3 del texto 1b («Vuestros coplones…»), cuyo epígrafe es «Quevedo contra Góngora». El del texto 1c es «Contra el mesmo», lo que supone que, aunque no esté explícitamente atribuido a Quevedo, tal atribución pueda defenderse sin gran problema entendiéndolo como un epígrafe elíptico que aprovecha el precedente: «(El mesmo Quevedo) contra el mesmo».

3. Un diálogo en décimas nada pacífico

Así pues, tenemos tres poemas (uno en décimas y dos sonetos) escritos contra los gongorinos que tenían por asunto la mucha suciedad arrastrada por el pequeño río que atravesaba la ciudad-corte de Valladolid. La atribución de al menos uno de ellos, 1b, a Francisco de Quevedo parece indiscutible, lo que supone que pueden adscribírsele de manera bastante segura y legítima los otros dos, o, cuando menos, el texto 1, pues varios de los manuscritos que lo transmiten lo ponen bajo su nombre.

Existe una «tradición» crítica (desde, al menos, el aún útil estudio de Artigas sobre Góngora de 1925)[59] que defiende e incluso da por segura una secuencia de ataques y contrataques formada por el texto 1 (que habría sido escrito en concreto contra las coplas de Góngora «¿Qué lleva el señor Esgueva?») y por los que aquí vamos a llamar 2 («Musa que sopla y no inspira», de Góngora) y 3 («En lo sucio que has cantado», supuestamente de Quevedo)[60]. La única razón objetiva que hemos hallado para explicar tal idea es el hecho de que hay manuscritos en los que tales poemas se presentan en ese orden[61]. Por otra parte,

59. Ver Artigas, 1925, pp. 89-94.

60. Entre los estudiosos que asumen tal secuencia puede citarse a Astrana Marín (1945, pp. 76-78), los Millé en su edición de la poesía de Góngora (notas al poema), Alonso (1984, p. 65), Celma (1982), Jauralde (1999, pp. 901-909) o Gutiérrez (2005, pp. 170 y ss.).

61. Así, tenemos B.N. 3917 (fols. 184-185: textos 1, 2, 3); B.N. Roma, Ges. 225 (fols. 50-51: textos 1, 2, 3); Aprosiano 7 (textos 1, 2, 3; ver nota 14). Varios de los manuscritos que transmiten el texto 1 insisten en sus epígrafes en que este es respuesta a «¿Qué lleva el señor Esgueva?» (ver nota 17). También algunos de los mss. que contienen el texto 2 («Musa

varios de los testimonios del texto 2, de Góngora, no coincidentes entre sí (véase más abajo), insisten en que tal poema está escrito contra un tal «Musa poeta», quien habría escrito contra Góngora, lo que ha llevado a la hipótesis de que Quevedo empleó tal pseudónimo para escribir alguno de los textos que ya hemos estudiado, o incluso los tres, aunque en general se apunta al texto 1; pero, como hemos comprobado, ningún epígrafe asigna dicho texto al tal Musa[62]. No hay, por tanto, ilación fehacientemente demostrable entre ninguno de los textos anteriores y las décimas que comienzan «Musa que sopla y no inspira». Considerar que ese poema está escrito contra Quevedo y, además, que fue motivado por sus ataques a Góngora por el *affaire* Esgueva es solo una suposición, verosímil, pero suposición.

Pero lo que no lo es en absoluto son las siguientes dos cuestiones:

a) El texto 2, las décimas «Musa que sopla y no inspira», son obra indudable de Luis de Góngora. No solo por la gran cantidad de testimonios que así lo indican, sino también por el hecho de que muchos de ellos formen parte de los típicos «Cuadernos de varias poesías de don Luis de Góngora» (título habitual, pero no único), esos cartapacios que circularon en la época y que contenían todos los poemas gongorinos que su colector había sido capaz de reunir; unos cuadernos que siguen exigiendo un estudio detenido sobre su origen y relaciones mutuas[63], superando de una vez la «tiranía» del, por otra parte, valiosísimo manuscrito Chacón (que tiene como base, muy probablemente, uno de esos cartapacios); en dicho manuscrito no hallamos el texto 2 por el hecho de que se suprimieron los poemas de ataque más personal, alguno de los cuales, como el que nos ocupa, se habría «enfriado» y habría perdido vigencia, evidentemente, después de tantos años[64]. Ello no impidió que las décimas se imprimieran en ediciones como las *Delicias del Parnaso* (1630, primera edición) y la de Hoces (1633), ni que algunos de sus comentaristas, como Salazar Mardones, se la atribuyeran a Góngora sin dudarlo (ver nota 72). Digamos, además, que en los citados «Cuadernos» gongorinos la décima aparece recogida casi siempre en el grupo de las «satíricas», siendo en muchos de ellos la primera.

que sopla y no inspira») copian seguidamente el texto 3 («En lo sucio que has cantado»).

62. Nada en principio permite asociar a Quevedo con Musa. Se ha apuntado como prueba el hecho de que en el ms. B.N. 3700 (fol. 131v.), y solo en él, aparece bajo el epígrafe «De Miguel de Musa» el soneto, ciertamente quevedesco, «Si pretenden gozarte sin bolsón» (editado en Blecua con el núm. 614, y, por tanto, atribuido directamente a Quevedo sin más fundamento), lo cual supone una petición de principio. Pero también se ha apuntado la posibilidad de que Musa no fuera un pseudónimo, sino un nombre real, tal vez de un poeta vallisoletano, por lo demás desconocido (ver Carreira, 1998, pp. 116 y 419).

63. Ver Pérez Lasheras (1995, pp. 143 y ss.) y Carreira (1998, pp. 75-78).

64. Así se señala en el fol. 8: «ADVIERTESE [...] Que se han dejado de poner entre estas obras todas las satíricas, que en materia grave, o ligera con rebozo, o sin él, han ofendido a personas determinadas, o sean de poca, o mucha calidad, por no renovar a la memoria de D. LUIS el justo sentimiento que el tenía de la publicidad con que han andado hasta ahora».

b) el texto 3, las décimas «En lo sucio que has cantado», es una contestación, casi punto por punto, al texto 2, y son varios los testimonios que lo adscriben a Quevedo, sin que haya ninguno que lo atribuya a otro autor[65].

Ambos textos son un ejemplo magistral de sátira, y de sátira en diálogo directo. El hecho de que en ellas, sobre todo en la primera, se descienda, con un manejo prodigioso del concepto, a un terreno muy personal hace especialmente difícil su exégesis (la de Góngora, por ejemplo, creemos que aún no se ha explicado correctamente, y es probable que nunca se llegue a explicar del todo) e incluso su misma ecdótica (la supuesta de Quevedo sigue a día de hoy no ya bien explicada, sino mal editada, precisa y lógicamente por haberse fallado en su exégesis)[66].

65. También hay que tener en cuenta, como ya se ha señalado, que algunos de los manuscritos que contienen el texto 2 («Musa que sopla y no inspira») copian seguidamente el texto 3 («En lo sucio que has cantado»).

66. Testimonios manuscritos: Mss. que coinciden en el texto que se propone: Fund. Lázaro Galdiano (Madrid) M 7-3-21 –ms. «Estrada»– (194-195); Fund. Lázaro Galdiano (Madrid) M 7-3-22 –ms. «Iriarte»– (125v.-126v.); B.N. 4118 (73-74); B.N. 4130 (125v.-126v.); B.N. 4269/2 (133-134); B.N. 8645 (98-99) [salvo una probable errata, que no variante, en el verso 38 («que yerro» por «por yerro»)]; B.N. 19003 (89v.-90v.); B.N. 19004 (43v.-44); Bibl. del Palacio Real (Madrid) 2801 (86-87); Bibl. Univ. Barcelona 147 (7v.-8) [al margen, otra mano: «Contra un fulano Musa indiciado de ladron»]; Hispanic Society B2362 (130r.-v.); Seminario de San Carlos (Zaragoza) B.3.9 (98v.-99v.) [salvo una evidente errata en el verso 16 («hija» por «hijo»)]; Catedral de Palencia (ed. Rubio González, Palencia, 1985, pp. 127-128).

Ediciones: *Delicias del Parnaso* 1634 (pp. 171-171v.). La primera edición es de 1630 (en Barcelona, por Pedro Lacavalleria); le siguieron otras, como la de 1634 (de la que hay edición facsímil en Madrid, Espasa-Calpe, 1977, y que es la que hemos podido consultar).

Otros: A_1 = B.N. 2883 (149-150) / A_2 = B.N. 2892 (94v.-95) A_3 = B.N. 3795 (279) [«Don Luis a Musa»] / A_4 = B.N. 3890 (46-46v.) [«Dezimas de don Luis de Gongora»] / A_5 = B.N. 3917 (184v.-185r.) [«Otras de D. Luis en respuesta»; va entre el texto 1 y el 3] / A_6 = B.N. 3985 (80v.) / A_7 = B.N. 3985 (246v.) [«Contra Antonio Musa»] / A_8 = B.N. 4075 (83-83v.) / A_9 = B.N. 4130 (125v.-126v.) / A_{10} = B.N. 22217 (113-113v.) / A_{11} = B.N. 22585 (125v.-126v.) / A_{12} = B.N. 22845 (100-100v.) / A_{13} = Hispanic Society B2360 (180v.-181r.) / A_{14} = Hispanic Society B2361 (216r.-v.) [«Décimas de D. L.»] / A_{15} = Hispanic Society B2465 (171v.-172r.) / A_{16} = Bibl. Univ. Zaragoza 249 (497r.-v.) [«Decimas contra musa»; sigue el texto 3, mientras que el 1 aparece varios folios después, tras «¿Qué lleva el señor Esgueva?»] / A_{17} = Bibl. B. March (Palma de Mallorca) T160104 (153r.-v.) / A_{18} = Bibl. B. March (Palma de Mallorca) T190109 (122r.-123r.) / A_{19} = Biblioteca de Menéndez Pidal (Universidad Complutense) 16-B (264-265) / A_{20} = B.N. Florencia. Magliabechiano VII-353 (236v.-237r. y 258r.-v.; ambas versiones son coincidentes, salvo que la segunda lleva el epígrafe «Satira del d[etto] don Luys a» [*sic*] / A_{21} = B.N. Roma, Ges. 225 (50v.) [«Respuesta de D. Luys motejando a muça de ladron y de haver sacado un amigo suyo de casa del embajador de francia para entregarlo al Rey»; va entre el texto 1 y el 3].

Ediciones: Hoces, 1654, p. 60 (A_{22})

Variantes: 1: aspira A_{14} 2: y que pone $A_{7, 21}$; con más primor $A_{1, 3, 5}$ 3: sus A_6; sus dedos mucho A_7 la mano mucho A_{21} 4: que es A_{22} 6: musa es hija A_4 7: del de A_{14}; aca A_5 acca (?) A_7 8: del A_1; conde A_7; y a $A_{1, 3, 7, 10, 20, 21}$ a la A_{14} 13: redujo A_{22}; el $A_{13, 15}$; mejor $A_{16, 20}$ 15: hiya (?) que A_{10}; mesmo A_7 16: de $A_{14, 15}$; poeta A_{21} 17: gusto A_7; enojo A_{16} 18: sin darle paz le $A_{10, 20}$ (en A_{12} otra mano anota al margen: «sin darle paz»); como Judas A_6; besarle le $A_{1, 3, 4, 7, 14, 21}$ 19: más $A_{6, 12}$ 21: del A_{10} 23: con darle A_3 de darle A_7 el nombre $A_{10, 21}$ 24:

Texto 2 (de Luis de Góngora)

Musa que sopla y no inspira,
y sabe por lo traidor
poner los dedos mejor
en mi bolsa que en su lira,
no es de Apolo, que es mentira, 5
hija musa tan bellaca,
sino del que hurtó la vaca
al pastor: a tal persona
pongámosle su Helicona
en las montañas de Jaca. 10

Musa que en medio de un llano,
llevando gente consigo,
tradujo al mayor amigo
de francés en castellano.
Musa que a su medio hermano, 15
hijo del planeta rojo,
o por trato o por antojo
sin besarlo lo vendió:
no estoy muy seguro yo,
pues me ha besado en el ojo[67]. 20

Remitirele el proceso[68]

por la bolsa $A_{1, 3, 4}$ por la paz A_{10} por la gala A_{7} 25: que yo $A_{1, 3, 4, 5, 10, 17, 20, 21}$; acumularlo A_{19} acomodarle $A_{1, 3, 5}$ acomodarse A_{16}; pero acumular al beso A_{7} 26: el nombre $A_{1, 3, 5}$ lo de la garra prefiero A_{7} 27: dijo A_{7} 28: que: omitido en $A_{1, 3, 16}$; en cas de cierta A_{3} 29: sumana A_{15}; la su mano $A_{8, 19, 21}$ con su mano $A_{5, 6, 16}$ (en A_{3} se escribió en origen «que su mano», pero otra mano corrigió en «la semana»; en A_{11} otra mano anota al margen «su mano»; en B.N. 4118 se escribió en origen «semana», pero otra mano corrigió en «su mano») 31: y entre muertes $A_{1, 5}$ sobre muertes $A_{3, 4}$ entre casos A_{20} sobre casos A_{21} sobre cosas A_{6} y tras tretas A_{7}; solemnes A_{13} (pero la misma mano que copia corrige al margen: «soeces») 32: gramatica se usa $A_{2, 3, 4, 6, 7, 13, 16, 20, 21}$; se: *om.* A_{5} 33: han $A_{2, 4, 6, 7, 20, 21}$; esta $A_{2, 4, 6, 7, 20, 21}$ 35: y: omitido en $A_{1, 3}$ 36: y aun A_{4}; de sus $A_{7, 21}$ 37: en A_{15}; exemplo A_{18}; o $A_{3, 20}$ 38: sino que A_{5} si ya no $A_{2, 3, 4, 10}$; digan $A_{7, 20, 21}$; con A_{16} 39: que: omitido en A_{14} 40: halla $A_{1, 3, 16, 18}$; por hallar $A_{7, 20, 21}$; iglesia $A_{20, 21}$

No hemos podido consultar dos códices presentados por Carreira (1998, pp. 103 y 105): el *R*, custodiado en la Universidad de Pennsylvania (Ms. Span. 37), y el *W*, que entonces era propiedad de José Luis Escudero y que fue subastado por la Casa Fernando Durán el 8 de mayo de 2008, sin que sepamos cuál es su actual paradero. Según Carreira (1998, p. 116), el epígrafe de estas décimas en el ms. *R* es: «Son décimas satíricas. Hízola don luis a cierto Poeta de Valladolid, gran ladron de versos ajenos, que dio en oponerse a don lvis, y hacerle sátiras».

67. La cuestión del beso anuncia la referencia a Judas que aparecerá en la siguiente décima. El delator ni siquiera besó, como hizo aquel con Cristo, al delatado, a pesar de ser este su pariente. En el último verso, aparte la dilogía escatológica, se juega con la frase hecha «besar en el ojo»: «lastimar a alguien en algo que estima mucho» (*Autoridades*). Góngora señala que, dado que un delator tan felón y peligroso la ha tomado con sus versos, ya no se siente seguro.

68. El empleo de imágenes procedentes del mundo jurídico es un recurso muy querido de Góngora (recuérdese, por ejemplo, la primera estrofa de «¿Qué lleva el señor Esgueva?»; puede verse Jammes, 1987, p. 65). En estas décimas emplea varias; así, «remitir la causa» es «dejarla a otros jueces» (Covarrubias, *s.v.*). En el v. 25: «Acumular [...] es término forense, cuando a un delito le acumulan y juntan otros que el delincuente ha

a quien me pusiere dudas
en darle nombre de Judas
por el trato o por el beso.
Y aun acumularle a eso 25
la mano de Judas quiero,
pues me juró un caballero
que en casa de una señora
la semana pecadora[69]
mató vela y candelero[70]. 30

Y en delitos tan soeces
ved qué gramáticas usa,
que ha declinado su musa
por *templum templi* mil veces;
y a pesar de los jüeces 35
y de las leyes, acierta
con el templo y con la puerta,
si no es que dicen por yerro
que entra el gato como el perro
porque halló la puerta abierta[71]. 40

La primera palabra del poema se interpreta habitualmente como alusión directa al tal Musa que habría osado escribir contra don Luis; este aprovecha el apellido o supuesto pseudónimo para «jugar del concepto» tanto en la primera como en la cuarta décima. En aquella, comienza identificando a Musa con la musa de este y afirmando que es de las que *soplan,* pero *no inspiran,* con lo que se apunta el que va a ser asunto de la segunda décima: una delación o «soplo» de Musa que

cometido» (Covarrubias, *s.v.*). Ver también nota 82.

69. Probable juego de palabras *a contrario* con 'Semana Santa'. Varios manuscritos ofrecen la variante «su mano», que hay que reconocer que es coherente con la *mano* del v. 26 (aunque tal vez sea una lectura inducida por aquella). Es, en todo caso, la variante más compleja del poema.

70. Es posible que haya una alusión al refrán «Con vil dinero, tendrás vela y candelero; sin dinero vil, ni candil» (Martínez Kleiser, 1953, p. 202, núm. 18405). Parece apuntarse, como luego diremos, a un «oscuro» asunto de tipo pecuniario en que se habría visto implicado el personaje al que se refieren estas décimas.

71. En este final se alude de nuevo a un refrán, este con forma de adivinanza, que recoge Correas y que dice: «Por ké entra el perro en la iglesia? – Porke la halla abierta». Aparece en otras obras de la época como *Gustos y disgustos son no más que imaginación* de Calderón (1974, p. 142): «y se entra en la iglesia el perro / por hallar la puerta abierta» (vv. 131-132), o *La Santa Juana,* parte 3.ª, de Tirso de Molina (1970, p. 305): «¿Por qué entra / si sabe, en la igreja el perro? / Porque halla la puerta abierta». Aquí al perro le añade Góngora el gato, que era un nombre habitual en germanía para designar al ladrón, lo que refuerza la hipótesis de que este poema acusa también al rival de haber robado no solo versos, sino dinero (¿«en casa de una señora»?). Por otra parte, aunque Correas no lo explica, el refrán parece aludir a que el perro entra en la iglesia porque ve clara la oportunidad de hacerlo al hallar la puerta abierta, lo que podría aludir a algún tipo de connivencia o protección de las que gozara el supuesto Musa a la hora de cometer sus tropelías, para las que tendría «la puerta (de la Justicia) abierta» (recuérdese que Quevedo estaba en conexión con las más altas instancias del poder, los Lerma, y con nobles importantes como el duque de Osuna: ver Jauralde, 1999, p. 908).

conlleva la detención de alguien muy próximo a él (su «medio hermano»). En el segundo verso, se introduce otra acusación: la de ladrón, pero de versos: dado que su soplona musa no le inspira, acude a la bolsa «poética» de Góngora a robárselos en vez de obtenerlos tañendo su lira. Jauralde (1999, pp. 907-908), dando siempre por segura la autoría quevediana, afirma que es «la acusación pública de que Quevedo andaba rehaciendo sus versos, y que había entrado a saco en su obra poética, como Caco», una explicación aceptable si el poeta madrileño fuera el destinatario de la sátira. Sigue después una magnífica alegoría mitológica que creemos no ha sido aún bien explicada: Góngora afirma que esta musa no es hija de Apolo[72], sino «del que hurtó la vaca al pastor»; el personaje que se oculta tras esa perífrasis no puede ser sino otro dios, en este caso Hermes-Mercurio, y el episodio al que se alude es el robo de la doncella Ío, metamorfoseada en vaca y puesta, a instancias de Hera-Juno, bajo la vigilancia de Argos (el *pastor*)[73]. En el dios Hermes se juntaban, entre otras, precisamente las dos condiciones (que no cualidades) que Góngora atribuye a Musa: era el dios más astuto y artero del Olimpo, capaz de robarle una vaca a un pastor de cien ojos (Argos)[74], y era además el dios correveidile y soplón, el que tenía el encargo de portar mensajes a y de Zeus-Júpiter, que es quien le ordenó robar la citada vaca[75]. Tal ambiente de cuatreros, aunque sean olímpicos, conduce a la siguiente andanada satírica: esa / ese musa merece tener su monte Helicón (morada de las Musas) en las montañas de Jaca (notable desproporción), un territorio asociado en aquellos tiempos, además de a extrañas y muy rústicas maneras de *fablar* el «castellano», tanto a la abundancia de ganado (vacuno mayormente) como a la de ladrones que lo robaban[76].

72. En realidad, ninguna musa es hija de Apolo, sino que todas lo son de Zeus. Sin embargo, parece ser que Góngora mantuvo siempre tal creencia, pues no es el único lugar en que lo dice: así, podemos recordar la genial *Fábula de Píramo y Tisbe,* donde escribe: «citarista dulce, hija / del Archipoeta rubio». Salazar Mardones, en su *Ilustración y defensa* de esa fábula (fol. 8v.), cita precisamente el comienzo de «Musa que sopla…» (como décima escrita por Góngora) al comentar esos versos.

73. Una de las letrillas atribuidas a Góngora y publicadas por Carreira (1994, p. 122), incluida en los dos manuscritos que presenta y utiliza en esa obra, comienza así: «La madre, más vigilante / que el otro pastor de Juno, / con un cuidado importuno / lleva su hija delante…». La impagable *Tormiada* recogida en el *Cancionero de 1628* (1945, p. 467) dice en sus versos 134-135: «Centóculo pastor (que tras la vaca / la vara mercurial condujo a sueño)…».

74. El poeta griego Hiponacte, del siglo VI a.C., llamaba a Hermes *forôn hetaîre* «compinche de ladrones». Hay que tener en cuenta, además, que su habilidad como ladrón de ganados la demostró, según el mito, desde el mismo día de su nacimiento, en el que huyó de su cuna y se fue a robarle ganado a su propio hermano, Apolo.

75. Disentimos, pues, de la interpretación dada por Celma (1982, p. 39), quien lo pone en relación con el rapto de Europa por Zeus.

76. Sobre el tópico de las *montañas de Jaca* en la época, ver Pérez Lasheras (1988, pp. 70 y ss.). También en los *Donaires del Parnaso* de Castillo Solórzano (2003, p. 520) hallamos un romance a una mujer buscona en el que se relacionan las montañas de Jaca con bandoleros y salteadores: «Ninguno se le ha escapado / de su salteador intento, / que hizo montañas de Jaca / cualquier calle, cualquier puesto».

Un musa, pues, hija de dios ladrón y soplón, ladrona y soplona ella misma, es la que no ha inspirado al destinatario de esta exquisita sátira, que desarrolla el asunto, por más que veladamente, en las siguientes décimas. La segunda parece aludir, como decíamos, a un episodio de delación y traición, jugando con la metáfora de la traducción de un idioma (francés) a otro (castellano); se deduce, además, que el delatado es miembro de la milicia («hijo del planeta rojo» = Marte) y pariente próximo del personaje puesto en solfa aquí. Los estudiosos han rastreado, más que en la vida de Quevedo (que no ofrece datos en ese sentido), en los anales de la época en busca de algún episodio que pudiera ponerse en relación con estas décimas. Ya Artigas apuntó a un incidente recogido por Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones:* dos años antes, en julio de 1601, unos criados del embajador de Francia[77] habían asesinado a cinco hombres, uno de ellos clérigo, a causa de unas pullas que otros españoles les habían lanzado poco tiempo antes. Al día siguiente, refugiados los matadores en la residencia del embajador, esta fue sitiada por la muchedumbre y por los alcaldes con gente armada. Al no querer el francés entregar a los asesinos, se allanó la casa y varios fueron llevados a prisión. A partir de la anotación marginal de un manuscrito, el de Salvá, consultado por Artigas (1925, p. 91) –«Sacó a don Antonio de Villegas de casa del Embajador de Francia para que le prendiesen»–[78], se ha planteado la hipótesis de que ese tal Villegas sería pariente de Quevedo y estaría como capitán al servicio del embajador francés[79], así como que el poeta madrileño habría colaborado en su detención pasando por encima del parentesco. Es, como decimos, mera hipótesis, por más que sea verosímil.

De lo que no se tiene, que sepamos, dato alguno es del episodio al que se alude en la tercera décima, que parece apuntar que si Musa se merecía el nombre de Judas por la delación, también era acreedor a él por cuestiones pecuniarias, por «haber puesto la mano» como el bíblico traidor con sus treinta monedas, o, tal vez, por algún asunto relativo a

77. Que era el conde de La Rochepot, quien había venido a Valladolid como testigo de la jura por parte de Felipe III de la paz de Vervins (firmada en mayo de 1598, entre su padre y Enrique IV de Francia). El ambiente en Valladolid fue bastante hostil al embajador y su séquito, principalmente por las exigencias y dificultades planteadas por aquel (ver Cano de Gardoqui, 1985).

78. En la edición de la poesía de Góngora por los Millé (anotación al v. 18) se señala que un manuscrito, hoy desaparecido, que perteneció a Foulché-Delbosc contenía la misma anotación. Algún otro manuscrito de los que hemos podido consultar presenta un epígrafe que se explaya algo en el asunto: así, el ms. B.N. Roma, Ges. 225 (50v.): «Respuesta de D. Luis motejando a Musa de ladrón y de haber sacado un amigo suyo de casa del embajador de Francia para entregarlo al Rey». Ver también más adelante el ms. de la Biblioteca Colombina que transmite el texto 3.

79. Cabrera menciona a cierto capitán que estaba en la residencia del embajador y que se libró; de ello se ha conjeturado que Quevedo pudo denunciar su paradero y fue detenido gracias a ello (Celma, 1982, p. 40). Jauralde (1999, p. 123) propone una identificación (en absoluta definitiva, por más que así lo afirme este estudioso) con un Antonio de Villegas coétaneo.

un hurto (pues también existía la tradición de Judas como ladrón[80]). Lo más seguro es que nunca sepamos qué sucedió (o qué se decía por entonces que sucedió) en casa de la tal señora, cuando el «acusado» mató *vela y candelero,* esto es, los apagó (quizá para robar aprovechando la oscuridad); en todo caso, el refrán que muy probablemente se aluda en esos versos y que habla del «vil dinero» (ver nota 70) refuerza la tesis de que hay una cuestión de corrupción o robo como trasfondo de estos versos.

La última décima fue correctamente explicada por Celma (1982, pp. 40-41):

> La frase es dilógica: por una parte, hay que tener en cuenta que para estudiar la primera declinación latina se utilizaba el modelo *musa, musae,* y para la segunda, género neutro, *templum, templi;* y así declinar *musa* por *templum* es no saber hacer las cosas, ser 'un inculto'. Por otra parte, alude a que Quevedo –Musa– ha pasado o 'declinado' muchas veces por el Juzgado, templo de la justicia.

Jauralde (1999, p. 908) da una interpretación algo diferente –y más acertada, creemos– del final, apuntando a que Quevedo había tenido que «llamarse a Iglesia»[81] más de una vez: «Góngora da lenguas a lo que se murmuraba y sabía de la vida pendenciera de Quevedo: muchas veces se había tenido que recoger 'a sagrado', huyendo de la justicia»[82].

Como indicábamos más arriba, se conserva un poema que responde casi punto por punto, y contratacando, a estas décimas gongorinas: es el que editamos aquí como texto 3[83]. Hemos logrado recabar siete manus-

80. Basada en el Evangelio de San Juan, en el que se dice que *fur erat* (12, 6).

81. Expresión que Correas explica así: «El ke huie de la lei del Rrei».

82. Repárese en las variantes del último verso que ofrecen los mss. A_{20} y A_{21}. Por otra parte, es bastante probable que el verbo 'declinar' del v. 33 esté empleado en un doble sentido, gramatical y jurídico. Según Covarrubias, *s.v.*, «Declinar jurisdición» es «término forense, cuando uno se vale de otro tribunal como propio suyo, apartándose del que no le es competente»: el «acusado» en estas décimas se habría acogido con frecuencia al asilo eclesiástico en vez de enfrentarse a los tribunales ordinarios («a pesar de los jueces y de las leyes»). En otro orden, podemos citar «De cualquiera que laurel / ciñe, la entrada rehúsa, / que declinando su Musa / se hace Dominus él», una estrofa añadida por Jammes a la letrilla de 1592 «Celosa el alma te envía», de Luis de Góngora (1980, p. 68). Señala Jammes que la letrilla, con esa estrofa, aunque no está en el ms. Chacón, se publicó en 1604 en la *Docena parte* del *Romancero general.* Lope de Vega hace un juego parecido (*musa, templum* y *sermo*) en *El Gran Duque de Moscovia* (parte VII, 1617 = B.A.E. 191, p. 369).

83. Testimonios manuscritos: Familia A: A_1 = B.N. 3917 (185-185v.) [Epígrafe: «Respuesta de D. Francisco» (a las décimas de Góngora «Musa que sopla y no inspira», que van copiadas antes)] / A_2 = Bibl. Menéndez Pelayo (Santander) 108 (181-182) [«Escribió Quevedo contra Gongora, y defendio Gongora aquellas decimas suias que empiezan: Mussa que sopla y no inspira. Y dice Quevedo»] / A_3 = Bibl. Colombina (Sevilla) 57-4-39 (163-164v) [Al final del poema: «Las Dezimas de Gongora musa que sopla y no ynspira fueron ¿hechas? a ¿francisco musa? por ¿un soplo? que dio, y en ¿su nombre? salieron estas passadas que hizo Quevedo»; la tinta de este códice está ya muy desvaída, lo que hace bastante difícil su lectura, que en bastantes versos hay casi que «adivinar»] / A_4 = Bibl. Univ. Zaragoza 249 (497v.-498v.) [«Respuesta a don Luis de Góngora» (al texto

critos que lo transmiten, en tres de los cuales va copiado tras el texto 2 (las décimas gongorinas); de los otros cuatro, tres indican en el epígrafe que son respuesta a dicho texto 2. Y tres son, así mismo, los manuscritos que lo atribuyen a Francisco de Quevedo, sin que haya ninguno que lo adscriba a ningún otro poeta, salvo al «fantasmal» Musa.

Texto 3 (atribuido a Quevedo)

[I]

En lo sucio que has cantado
y en lo largo de narices,
demás de que tú lo dices[84],
que no eres limpio has mostrado.
Eres hombre apasionado[85], 5
y por saber que es corona
la pasión en tu persona[86],
es punto muy necesario

2, que va copiado antes)] / A_5 = B.N. Roma, Ges. 225 (50v.-51r.) [«Respuesta de Musa a D. Luys» (precede el texto 2 y a este, a su vez, el texto 1). Omite la tercera décima].

Familia B: B_1 = B.N. 3922 (339-339v.) [«Contra el mismo poeta por ciertos versos que hizo contra un tal Musa. Andan entre sus obras. El principio es Musa que sopla y no inspira»] / B_2 = B.N. París 511 (1v.-2r.) [«Contra el mismo Gongora por ciertos versos que hizo contra un tal Musa y andan entre sus obras, el principio es, musa que sopla, y no inspira» (Sigue el texto 1)]. Ambos textos transmiten una misma lectura particular de los vv. 15-16 y 27-29.

Variantes: 1: En los versos B 2: grande A_1 (en origen ponía «sucio», pero una mano distinta lo tachó y escribió «grande») $_5$ 3: a más de A_5 6: o por $A_{2, 3}$ y por mostrar A_5 y porque se B 8: y es A_3; muy: mas $A_{2, 3}$ 9: que *om.* A_1 10: de hoy más puesta A_5 11: traducir a $A_{2, 3}$ 13: mandándolo él A_1 mandándolo y A_4 14: y *om.* A_5; es justo derecho y ley A_1 11-14: de frances en castellano / traducir un hombre al rey / es justo por justa ley / mandandolo por su mano B 15: mas no la $A_{2, 3}$ mas a la A_4 pero ni al vulgo villano B 16: al A_5; con dinero y ruego A_4 ni al rey por dineros ruego B_1 ni al rey por dineros juego B_2 17: el ciego A_4 18: y *om.* A_4 no hagas de aquesto A_5 19: que mi culpa es culpa A_5 B 20: es de A_5 21: con muy A_1 22: maltratarme A_1 27: teniendo A_1 que aunque no de B 28: que yo se A_1 que ya se A_4 tambien se B 29: todos estan A_4 todos fueron B 30: de la B 31: que eres A_4 (en A_4 las dos últimas estrofas invierten el orden) 32: en Córdoba de $A_{1, 2, 3}$ 33: pues no es $A_{2, 3, 5}$ no es gran A_4 34: comprarlo por el $A_{2, 3}$ alcanzarlo B 36: fue Longinos A_1 37: su A_4 38: al dean $A_{1, 2, 3, 5}$ 39: volver $A_{1, 3, 4}$ 41: Y no B; declarados A_5 42: sermon $A_{1, 3, 5}$ musa A_4 45: quitate $A_{1, 2, 3, 5}$; de los A_4 46: decir mas el B_2 rato A_4 47: a vida A_2 a esta vida A_3 48: y guarte $A_{1, 5}$ aguarda A_4; tras esta $A_{1, 2, 3}$ tras desta A_5; selva B_2 50: el gato: un gato $A_{2, 3}$

84. En su muy célebre y celebrado romance, entonces como hoy, «Hanme dicho, hermanas», fechado en 1587, afirma Góngora de «sí mismo»: «la nariz es corva, / tal, que bien podría / servir de alquitara / en una botica» (vv. 49-52).

85. Se juega aquí y en los vv. 7 y 24 con el doble sentido de 'Pasión' de Cristo y el apasionamiento mostrado por Góngora al haber respondido con unas décimas tan agresivas e insultantes. La «pasión», por cierto, reaparecerá en la andanada contra Quevedo que contiene el soneto con el que Góngora defenderá sus *Soledades* («Con poca luz y menos disciplina»): «pedante gofo que de pasión ciego / la suya calla y reza la divina» (vv. 7-8).

86. Covarrubias indica que 'corona' «se toma por gloria y triunfo, por ser insignia de honra y gloria». La corona de honra personal de Góngora podría aludir aquí a su escudo familiar, pues uno de los que pertenecen al apellido Góngora ostenta como blasón una cruz, símbolo de la pasión.

que esté en el monte Calvario
puesta de hoy más tu Helicona. 10

[II]

Traducir un hombre al rey
de francés en castellano,
mandándolo por su mano,
es justo y por justa ley,
mas no a la plebeya grey 15
el rey por dinero o ruego,
como tu pariente ciego.
Y no hagas desto donaire,
que mi culpa es cosa de aire,
pero la tuya de fuego. 20

[III]

Por muy pequeña ocasión
sé que en perseguirme[87] has dado:
de aquellos lo has heredado
que inventaron la pasión.
Satírico no es razón 25
ser un hombre principal
que tiene sangre real:
yo lo sé, que tus pasados
fueron todos salpicados
con la de un rey celestial. 30

[IV]

Dirás: «Yo soy racionero
de Córdoba y de su iglesia»,
mas no es maravilla efesia[88]
adquirirlo por dinero.
Longinos fue caballero 35
y Longinos fue judío.[89]
De tu probanza[90] me río:

87. En la época poseía una connotación especialmente negativa: «Seguir a uno con fin de hacerle daño» (Covarrubias, *s.v.*); recuérdense las «persecuciones» y los «perseguidores» de los cristianos en la antigua Roma.

88. El templo de Diana en Éfeso era considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo.

89. En realidad, no se conoce el origen étnico (aunque la tradición lo hacía judío) de Longinos, el soldado que, según el Evangelio de San Juan, atravesó a Cristo con su lanza y que solía ser representado a caballo en los pasos procesionales de la época (de nuevo, asoma aquí la Pasión de Cristo).

90. Covarrubias (*s.v.* probar) señala que es «el examen que se hace de la cosa que se va averiguando jurídicamente»: en este caso, la limpieza de sangre que tuvo que probar Góngora para poder heredar la ración de su tío en la catedral cordobesa. Sobre el asunto puede verse Artigas (1925, pp. 100-110) y Jammes (1987, pp. 21 y ss.), quien recuerda los rumores que corrían por Córdoba en cuanto a la no «limpieza» de sangre de Góngora por parte de su madre, rumores que afectaron, efectivamente, a sus peticiones de prebendas, así como a las de algunos parientes. Es bastante probable que tales rumores fueran conocidos fuera del entorno cordobés, pues que atañían al que pasaba por ser el mejor poeta español de esos tiempos.

al cabildo engañado has,
mas podrá volverse atrás,
que no es el cabildo río. 40

[v]

Pues no fueron declinados
ni por *sermo* ni por *templo*
tus deudos[91], que, para ejemplo,
del templo fueron echados,
déjate de esos cuidados, 45
que decir mal es mal trato;
no seas a tu vida ingrato:
guárdate tras de esa salva[92],
no te muerda el perro de Alba
o te arañe el rostro el gato. 50

El autor de estas décimas parece ser la persona que se ha sentido aludida y agraviada directamente en las anteriores gongorinas, por lo que responde con un ácido ataque centrado en dos aspectos interrelacionados: uno principal, la condición judaizante de Góngora, y otro secundario, el pecado de simonía (estrofa cuarta); con ambos replica a dos de las acusaciones lanzadas en las décimas del poeta cordobés: ser un Judas por traidor y por haber «puesto la mano» en algún asunto monetario. Si en los primeros versos del texto 2 se concentraba ya la esencia del ataque («soplón y ladrón»), lo mismo sucede en este texto: «lo sucio» del primer verso alude tanto al hecho de que Góngora ha compuesto tantos poemas escatológicos, como, sobre todo y apuntando directamente al texto 3, a que en ese texto ha «jugado» tan sucio como para descender a ventilar asuntos personales del satirizado. El autor decide vengarse haciendo lo mismo, y así, en el verso 2 se alude ya, con «lo largo de narices», al asunto principal del poema: la acusación de no ser «limpio» de sangre (v. 4). Si según el texto 2 la musa del atacado debía tener su monte Helicón en las montañas de Jaca, tierra de pastores y cuatreros, segun este poema hay que ubicar dicho monte en el Calvario, donde Cristo fue ajusticiado a instigación del pueblo judío.

La segunda estrofa creemos que no ha sido bien explicada hasta ahora, por el hecho, entre otras cosas, de que no ha sido correctamente editada, y ello porque su estructura sintáctica es tan compleja, que puso en dificultades a los propios copistas: tan es así, que solo dos manuscritos, el MP 108 y el de la Colombina, que no parecen estar emparentados, coinciden en su versión (errónea, por lo demás). Los dos que más se acercaron a la lectura que juzgamos correcta son BN 3917 (pero intro-

91. *Deudo:* «el pariente; por lo que debemos, primero a nuestros padres, y de allí en orden a todos los conjuntos en sangre» (Covarrubias, *s.v.* deuda). Son también los *pasados* del v. 28.

92. «Muy antigua cosa es el recatarse los reyes y príncipes, y particularmente los tiranos que reinan con injusto título, y así se aperciben de guarda de soldados que cercan su persona» (eso es la 'salva', según Covarrubias, *s.v.*).

duciendo variantes propias) y, sobre todo, el de la Nacional de Roma, del que solo «disentimos» en el artículo con que comienza el verso 16 (*el* / *al*) y que no varía el sentido. En esta estrofa, el autor justifica la «traducción» de francés a castellano (se mantiene la alegoría) de *un hombre* (el que era su *mayor amigo* y *medio hermano* en las décimas gongorinas) apelando a la «obediencia debida», pues lo hizo por acatar el supremo mandato del rey. El problema de intelección que plantean los versos que siguen es: a) que *rey* está empleado con diferente sentido en los vv. 11 y 16 (es decir, que no se alude a un mismo «rey», sino a dos diferentes; b) que tras el «no» del v. 15 hay que sobrentender de nuevo el v. 14; y c) que en el v. 16 hay que sobrentender el verbo 'traducir', cuyo complemento directo sería el *rey* que aparece en dicho verso. Es decir, que 'traducir un hombre al rey (esto es, entregárselo), si es este quien lo ordena (*por su mano*), es justo y por justa ley, mas no *es justo y por justa ley traducir* el propio rey (esto es, entregárselo) a la plebeya grey'; este rey y esa grey son, respectivamente, el rey celestial que se menciona luego en el verso 30 (Cristo)[93] y el pueblo judío. Quien hizo entrega de un rey a una grey plebeya *por dinero o ruego* fue el *pariente ciego* (pues no supo ver, como «buen judío», a quién entregaba) de Góngora: es decir, el mismo Judas que «protagonizaba» su décima.[94] Ambos hechos suponen entregar a alguien a un castigo, pero uno consiste en la entrega de un simple hombre a la legítima justicia real y el otro en la entrega del rey del cielo a una chusma deseosa de afrentarlo: una culpa *de aire* (sin importancia[95]) frente a un culpa *de fuego* (la de judaizar, penada con la hoguera), y ante eso no caben *donaires*…

La misma acusación continúa en la décima siguiente, que se abre con unos versos que pueden interpretarse como una reconvención a Góngora por haber dado el salto desde lo que sería una «broma», por más pesada que fuese, en el plano literario (una «muy pequeña ocasión») a una auténtica «persecución» (un *mal trato,* como se dice en el v. 46) en lo personal, aireando detalles que afectan a la vida concreta de un individuo concreto[96]. El autor declara, pues, sentirse perseguido, como Cristo y los cristianos, por quienes «inventaron la pasión (de Cristo)», los judíos, para seguidamente retomar el juego con *rey* y *real* que ayuda a aclarar el mensaje de la segunda décima.

La cuarta décima, respondiendo quizá a la acusación de venalidad que parece constituir el asunto de la tercera décima gongorina, lanza sobre Góngora la sospecha de haber incurrido en simonía por haber comprado su ración en la catedral cordobesa. Lo que se apunta en la

93. De hecho, tal vez no sería descabellado, para mejor intelección del texto, editar el *rey* del v. 16 con mayúscula para distinguirlo del rey terrenal (Felipe III, se supone…).

94. En la décima de Góngora es el supuesto Musa el que ha traicionado y entregado a un pariente, en esta el delator y traidor, nada menos que de Cristo Rey, es un «pariente» de Góngora.

95. «Cosa de aire» es, según *Autoridades,* la de «poca entidad o consideración».

96. Lo apuntaba ya Artigas, 1925, p. 93.

segunda mitad es que ha tenido que *adquirirlo por dinero* untando al cabildo[97] para que este pasara por encima de la cuestión del linaje no «limpio» (la *probanza*).

Y, por fin, en la quinta y última décima se recurre al mismo juego gongorino con las declinaciones latinas, aprovechando la palabra de la segunda (*templo*) empleada por Góngora e introduciendo una de la tercera (*sermo;* ver final de la nota 82). Si en Góngora se acusa al interfecto de acogerse al templo para huir de la justicia ordinaria, aquí se afirma que aquel, junto con toda su parentela, fueron echados de la Iglesia y de las iglesias (templos), por lo que no tienen ocasión de escuchar «sermones» de sacerdotes (ni tampoco quieren, se supone). En esa línea de aprovechamiento de las figuras y alegorías empleadas por su rival, el perro y el gato del último verso de las décimas gongorinas son «disociados» aquí en el *perro de Alba* y en el *gato* que puede arañar el rostro del cordobés. Tal perro era el protagonista de una conocida anécdota antisemita, según la cual el dicho can era capaz de «detectar» quiénes eran judíos, por más que intentaran ocultarlo; una vez descubiertos, se abalanzaba sobre ellos para morderlos[98]. Sobre el gato se afirma que podría volverse contra Góngora y dejarle el rostro marcado con un arañazo, que bien podría ser un chirlo (dicho a la rufianesca), pues en ese verso final, y también en el 47 («no seas a tu vida ingrato»), parecen percibirse ecos de una amenaza de expeditiva agresión física contra Góngora si este no se guarece, en adelante, tras la «salva» de su silencio y de no «mal tratar» a persona alguna «diciendo mal» de ella (v. 46). Hasta tal punto, nunca mejor dicho[99], se llegó…

Conclusiones

En todo lo hasta aquí escrito creemos habernos ceñido escrupulosamente a la realidad ecdótica de los textos analizados, para no incurrir en los errores y abusos que denuncian gongoristas como Amelia de Paz (1999). Además de estudiar su tradición textual y ofrecer una edición crítica, hemos presentado los cuatro poemas contra Góngora desde el estricto ámbito de la atribución, basándonos en los epígrafes de los manuscritos y también, aunque mucho menos, en la tradición filológica que nos ha precedido. En ningún momento se ha «machacado» al lector con enconadas guerras literarias ni ácidas polémicas entre el poeta cordobés y Francisco de Quevedo, pues todo cuanto no podía aseverarse fehacientemente lo hemos mantenido de manera explícita en el terre-

97. O, según algunos manuscritos, al deán, que es el canónigo que lo preside.

98. Corría un pliego de cordel, atribuido a un Juan de Trasmiera, bachiller residente en Salamanca, con el título *Pleito de los judíos con el perro de Alba* (ver Pedrosa, 2000, p. 432). Por otra parte, Góngora (*Sonetos,* p. 528) menciona tal perro en un soneto que empieza «Deja las damas, cuyo flaco yerro»: «Guárdate no se vuelva el perro de Alba, / que ni a copete perdonó ni a calva / de cuantos adoraron al becerro».

99. Pues ahí, que se sepa, terminaría este episodio de guerra literaria y, a la postre, personal en el que se vio envuelto Góngora durante su estancia en la Valladolid de la corte.

no de la hipótesis. Siguiendo también las instrucciones de de Paz no hemos realizado juicios de valor, ni hemos establecido «competición» alguna entre ambos genios, sea por lo alto (a ver quién era más sublime) sea por lo bajo (a ver quién era más soez)[100], pues tampoco hemos cargado ninguna tinta en presentar a quienes escribieron esos textos como portadores de virtud ni vicio algunos, y menos aún a Quevedo, al que hemos querido siempre dejar semioculto tras un velo de prudencia y honradez intelectual (y tras la «salva» de un paréntesis en el propio título del artículo), intentando respetar la realidad de los datos que se poseen[101]. Así pues, creemos haber cumplido con las tres condiciones impuestas por de Paz (1999, p. 31) a quien se le ocurra asomar la nariz al negro pozo del quevedismo: «adecuación a los hechos, ecuanimidad, reserva crítica», todo ello para tratar de hacer, modestamente, «filología y no mero impresionismo» (1999, p. 38)[102].

Ahora bien, una vez establecido «lo que no», hay que dejar también sentado «lo que sí», y lo que ha quedado más o menos claro es que la estancia de Luis de Góngora en la corte vallisoletana, allá por 1603, ni pasó desapercibida (en primer lugar, porque no lo quiso el propio poeta) ni resultó del todo apacible, al menos literariamente hablando, pues todos los indicios apuntan a que: a) Góngora vio contestados sus poemas contra el Esgueva y contra la corte por varios otros de alguien (o «alguienes») que lo acusaban de guarro (que no «marrano») en lo literario y, por ende y por mor de la satírica costumbre, como persona;

100. Entre otras cosas, porque creemos que en ambos casos no cabe gradación, aunque sí mixtura: o se es sublime o no se es, o se es soez o no se es, pero, en literatura al menos, se puede perfectamente ser ambas cosas.

101. De Paz se queja en su artículo de la imagen de Quevedo que muchos de sus estudiosos han ido creando, entre otras cosas al dar pábulo a la supuesta enemistad casi a muerte entre él y Góngora. Puede ser. Pero también convendría caer en la cuenta de que, a lo mejor, tampoco los más eximios gongoristas (léase, por ejemplo, Robert Jammes, al que tanto admira de Paz, y nosotros con ella) han sido muy cuidadosos a la hora de no proyectar anacrónicamente su propia forma de pensar y de ver el mundo sobre la que pudo tener Góngora: de la lectura del magistral y modélico estudio de Jammes (1987) no es difícil extraer la conclusión, por ejemplo, de que si Góngora hubiera vivido en nuestros días habría sido, sin lugar a dudas, hombre progresista y de izquierdas…, aunque eso sí: como no pocos de los que dicen serlo hoy, probablemente habría vivido, tan epicúreo y pagano él, como un auténtico canónigo del siglo XVII.

102. Tal vez convendría no olvidar que una de las muestras más claras de impresionismo nada filológico en el estudio de esta (supuesta) polémica literaria es una aseveración de Robert Jammes, sostenida y alegada por de Paz (1999, p. 38), a propósito de los poemas (supuestamente) quevedianos contra Góngora transmitidos por el ms. de la Bibl. Menéndez Pelayo de Santander (MP 108); una aseveración que ya en otro lugar (García-Conde, 2005, p. 108) calificamos de «poco donoso escrutinio»: «salvo una o dos excepciones [no se dice cuáles], son poesías mal escritas [¿tienen faltas de ortografía? ¿atentan contra la sintaxis?], pesadas [!!] y totalmente desprovistas de gracia [en fin…]; se diría que el autor trató de disimular su falta de talento detrás de un cúmulo de groserías y ataques personales» (Góngora, *Soledades,* p. 677). Las acotaciones son, evidentemente, nuestras. ¿Hay que suponer, entonces, que esas «una o dos excepciones» le parecen «bien escritas, amenas y muy graciosas?».

b) es casi seguro[103] que Góngora escribió entonces uno de sus poemas más ácidos, hirientes y magistrales contra alguien (no sabemos si el autor de los poemas mencionados en el punto anterior) al que acusaba de delator, traidor y, probablemente, corrupto y / o ladrón (de versos y de bolsas); y c) ese mismo alguien (o quien hablara en su defensa) respondió con un poema no menos ácido, hiriente y agudo, haciéndose eco de un rumor que quizá perseguía a Góngora desde su propia ciudad de origen: la condición de «marrano». De los poemas citados en a) y c), hay uno (texto 1b) que la tradición manuscrita, muy copiosa en testimonios, adscribe con bastante «insistencia» a Francisco de Quevedo, mientras que los otros tres también son puestos a su nombre por varios manuscritos (salvo el caso particular del texto 1c). Esos son los hechos.

No hubo o, al menos, no han aparecido, que sepamos, más textos que puedan ponerse en relación con la aparentemente polémica estancia de Góngora en Valladolid durante 1603, pero es incontestable que seis años después él mismo lanzó una andanada en forma de mordaz soneto contra Quevedo por haber «osado» presentarse ante el mundo literario como conocedor del griego al elaborar una traducción de Anacreonte. Del mismo modo que sucede con las décimas «Musa que sopla y no inspira», intentar negarle al poeta cordobés la autoría de «Anacreonte español, no hay quien os tope» es, por las mismas razones que aducimos para el caso de esas décimas, querer «quitarle a Hércules la clava» (aun así, lo intentó de Paz tímidamente, 1999, p. 34, n. 13). Lo mismo sucede con el soneto «Cierto poeta en forma peregrina» (*ca.* 1618) y con el segundo cuarteto de «Con poca luz y menos disciplina» (*ca.* 1613). A nosotros no nos interesa evaluar si tres sonetos son pocos o muchos como para sostener que su autor tenía «algo» contra el personaje al que maliciosamente los dirige: lo que nos interesa es que tales poemas existen y fueron escritos, sin duda, por Luis de Góngora contra Francisco

103. Cierto es que no conocemos fecha segura para el texto 2 («Musa que sopla…»), pero hay un testimonio, el de Girolamo da Sommaia, autor del ms. Magliabechiano (A_{20}; ver nota 66), que puede fecharse con una cierta aproximación: este joven italiano, de noble familia florentina, vino a cursar estudios de Derecho a Salamanca, ciudad en la que vivió de 1599 a 1607. Allí escribió un diario (Haley, 1977), que inició precisamente en 1603 y en el que compiló una vasta colección de poemas españoles que es la que hoy recogen los mss. Magliabechiano VII 353 y 354 custodiados en la Bibl. Nac. de Florencia; de esos poemas la mayoría están copiados por su mano, y otros por copistas encargados de la tarea. Esto supone que tenemos un *terminus ante quem* de la copia de Sommaia fijado en 1607. Pero en las anotaciones correspondientes al 17 de agosto de 1604 (p. 153) puede leerse: «Copiai unas Coplas de Don Luys de Gongora». Consultando el inventario de manuscritos de Cacho (2001, pp. 28 y ss.), comprobamos que, de los varios poemas de Góngora (muchos no atribuidos a él, ni a nadie) que contiene el Magliabechiano VII 353, solamente aparecen bajo el epígrafe *Coplas de D. Luis de Góngora* precisamente las décimas «Musa que sopla y no inspira». Ello hace bastante verosímil que la «coplas» a las que se refiere la anotación del diario en 17-08-1604 sean las décimas del texto 2, lo que nos dataría este testimonio en una fecha bastante próxima (un año después) a la que suponemos para la composición del poema, 1603 (hay que recordar que, curiosamente, el poema se vuelve a copiar idéntico, en el fol. 258, pero esta vez bajo el epígrafe *Satira del d*[etto] *D. Luys a* [sic]).

de Quevedo. Los muy insuficientes esfuerzos de de Paz (1999, p. 37) por minimizar la inquina gongorina, llegando a apuntar que eran «mero recreo literario», nos parece que rozan bastante lo «impresionista», y todo con tal de presentar, si acaso, a un don Luis olímpicamente indiferente en su trono poético y jugando, cual «gato maula», con el «mísero ratón» Quevedo[104]. La clave del asunto es y seguirá siendo esa: ¿qué había sucedido entre Góngora y Quevedo antes de 1609, fecha del soneto «Anacreonte español…», para que aquel, además de tildar a este de borracho y reírse de su cojera, recurra en dicho soneto al tópico, ¿cómo no?, de la *cacata charta* para decir que su «ojo», aun siendo ciego, sabe más griego que el poeta madrileño y le puede dar lecciones de tal lengua? ¿Será cierto lo que, desde Artigas en 1925, han apuntado varios estudiosos del asunto en el sentido de que el salto de lo literario a lo personal que seis años antes había dado Góngora en las décimas «Musa que sopla y no inspira» y la respuesta no menos personal de Quevedo con «En lo sucio que has cantado» habían abierto entre ambos poetas una insalvable brecha de enemistad ya para los restos? Entre el extremo de afirmar que «Góngora y Quevedo vinieron al mundo con la única finalidad de ser enemigos» (Carreira, 1998, p. 297, irónicamente) y el de presentar su indudable enemistad como un «fantasma» filológico heredado y perpetuado por unos cuantos filólogos desorientados creemos que hay un término medio que hemos intentado ayudar a establecer desde el rigor y el desapasionamiento[105]. En todo caso, opinamos que la cuestión sigue (y seguirá probable y afortunadamente) abierta.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, D., *Góngora y el «Polifemo»*, en *Obras completas,* Madrid, Gredos, 1984, vol. 7.

Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Artigas, M., *Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico,* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925.

Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, Gran Capitán, 1945.

Cacho, M. T., *Manuscritos hispánicos en las bibliotecas de Florencia: Descripción e inventario,* Florencia, Alinea, 2001.

Calderón de la Barca, P., *Gustos y disgustos son no más que imaginación,* ed. C. Ybarra Silva, Madrid, Playor, 1974.

Calderón de la Barca, P., *Entremeses, jácaras y mojigangas,* ed. E. Rodríguez y A.

104. Por cierto, que cabe reparar en que en el artículo de de Paz Góngora es muchas veces «don Luis» y Quevedo es, salvo en un par de ocasiones (y una de ellas irónica), eso: «Quevedo».

105. Como no somos ni gongoristas ni quevedistas, sino «apasionados», en el plano estrictamente literario, de uno y otro por igual, no hacemos «bando» por ninguno de ellos, como hemos percibido claramente en mucha de la bibliografía que hemos rastreado para llevar a cabo este y otros trabajos sobre el asunto. Afirma de Paz (1999, p. 31) que «Quevedo mueve a alistarse»; a nosotros nos parece que el genial don Luis de Góngora no mueve ni ha movido menos a ello: algo que su propio artículo, al fin y al cabo, demuestra claramente.

Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
Calderón de la Barca, P., *El desafío de Juan Rana, Entremeses de Juan Rana,* ed. Y. Pallín, Madrid, Fundamentos-RESAD, 2008.
Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ed. J. M. Blecua, Madrid, Patronato M. Menéndez Pelayo, 1945.
Cano de Gardoqui y Sinobas, J. L., «El incidente del embajador francés en Valladolid (1601)», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea,* 5, 1985, pp. 37-53.
Carrasco, R., *Inquisición y represión sexual en Valencia: historia de los sodomitas (1565-1785),* Barcelona, Laertes, 1986.
Carreira, A., *Nuevos poemas atribuidos a Góngora,* Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1994.
Carreira, A., *Gongoremas,* Barcelona, Península, 1998.
Castillo Solórzano, A. de, *Donaires del Parnaso,* ed. L. López Gutiérrez, Madrid, Universidad Complutense, 2003.
Celma Valero, M.ª P., «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia,* 6, 1982, pp. 33-66.
Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627),* ed. L. Combet, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1967.
Damonte, M., «Un manuscrito gongorino desconocido en la Biblioteca Aprosiana de Ventimiglia», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas,* ed. A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff, y G. W. Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, pp. 433-446.
García Rodríguez, J., y P. Conde Parrado, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro,* 2005, 24, pp. 107-144.
Góngora y Argote, L. de, *Letrillas,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
Góngora y Argote, L. de, *Sonetos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.
Góngora y Argote, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Góngora y Argote, L. de, *Obras completas,* ed. J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1956[4].
Góngora y Argote, L. de, *Obras completas, I, Poemas de autoría segura; Poemas de autenticidad probable,* ed. A. Carreira, ed., Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 2005.
Haley, G., *Diario de un estudiante de Salamanca,* Salamanca, Universidad, 1977.
Jammes, R., *La obra poética de Don Luis de Gongora y Argote,* Madrid, Castalia, 1987.
Jammes, R., «Refranes y frases malsonantes que coligió el maestro Gonzalo Correas (primera parte)», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse,* ed. O. Gorsse, F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 507-528.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999[2].
Martínez Kleiser, L., *Refranero general ideológico español,* Madrid, R.A.E., 1953.
Paz, A. de, «Góngora… ¿y Quevedo?», *Criticón,* 75, 1999, pp. 29-47.
Pedrosa, J. M., «Los judíos en la literatura tradicional española», en *Judíos en la literatura española,* coord. I. M. Hassán, R. Izquierdo Benito, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 403-436.
Pérez Lasheras, A., «El *Entremés de los romances* y los romances del *Entremés*»,

en *La réception du texte littéraire. Colloque franco-espagnol (Jaca, avril 1986),* Zaragoza, Universidad-Casa de Velázquez, 1988, pp. 61-76.

Pérez Lasheras, A., *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora),* Zaragoza, Universidad (Anejos de *Tropelías*), 1995.

Pinheiro da Veiga, T., *Fastiginia o Fastos geniales,* trad. y anot. N. Alonso Cortés, Valladolid, Ámbito, 1989.

Quevedo, F. de, *Gracias y desgracias del ojo del culo,* en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 479-525.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo, F. de, *Teatro completo,* ed. I. Arellano y C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.

Ruiz Pérez, P., *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia de Boscán a Góngora,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

Salinas, J. de, *Poesías humanas,* ed. H. Bonneville, Madrid, Castalia, 1987.

Tirso de Molina, *La santa Juana,* en *Obras,* ed. M.ª Pilar Palomo, Madrid, Atlas, 1970, vol. 3, B.A.E. 237.

Valdés Gázquez, R., «Un nuevo códice con obras de Quevedo en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 389-426.

Vega, L. de, *Obras. Comedias históricas de asunto extranjero,* ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1966, BAE, vol. 191.

Quevedo en Alemania

Hanno Ehrlicher
Universität Heidelberg
Romanisches Seminar
Seminarstr. 3
69117 Heidelberg. Alemania
hanno.ehrlicher@rose.uni-heidelberg.de

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 95-111]

Quevedo en la cultura alemana: pequeña historia de traducciones y transferencias

«Después de casi 400 años, se puede leer a Quevedo por primera vez en alemán» –con este entusiasmo recomendaba el corresponsal de la FAZ, Paul Ingendaay, en el *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* la antología bilingüe de poesías selectas de Quevedo, editada por el comparatista Werner von Koppenfels en el año 2003[1]. Evidentemente, se trata de una exageración hiperbólica, pues a Quevedo ya lo habían podido leer en el siglo XVII sus contemporáneos en lengua alemana y muestra de ello es, por ejemplo, la primera 'traducción' de los *Sueños* de 1640, realizada por Johann Michael Moscherosch, alias «Philander von Sittewalt»[2]. Sin embargo, es cierto que la presencia de Quevedo en Alemania ha estado empañada por un olvido casi completo de su obra poética, y es en este terreno donde Werner von Koppenfels dio un paso importante, en un segundo y renovado intento de dar a conocer al público alemán la poesía quevedesca, poniendo de manifiesto que ésta se encuentra a la altura de su obra en prosa, tan rápidamente reconocida y traducida en toda Europa durante el siglo XVII. El olvido del poeta cuyos sonetos, según juzga von Koppenfels, «no tienen que evitar en sus mejores momentos la comparación con Petrarca o Shakespeare»[3], no es, sin embargo, un

1. Ver *Börsenblatt des deutschen Buchhandels,* 9, 2004, p. 196. Koppenfels editó una primera selección de sonetos ya en 1981 en la pequeña editorial Henssel, pero no despertó el interés de la prensa. Su colección quedó prácticamente olvidada, al contrario que la de Wilhelm Muster, la cual apareció en la editorial Cotta, se reeditó en libro de bolsillo y se difundió mucho más.

2. El pseudónimo constituye, en su segunda parte, un anagrama del pueblo natal de Moscherosch, Willstaett, en Alsacia.

3. Koppensfels en Quevedo, 2003, p. 259.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 13-6-2010

capricho germánico, pues sabemos que fue una tendencia generalizada de la recepción europea la que causó esa «extraña gloria parcial» de Quevedo en la literatura mundial, constatada ya por Borges[4].

En lo que sigue, no me voy a imponer la tarea de establecer una bibliografía completa de la obra de Quevedo en Alemania, sino la de esbozar brevemente las líneas generales de la recepción, poniendo especial interés en indagar la(s) lógica(s) de transferencia cultural entre España y Alemania que puedan explicar ciertas particularidades del proceso de recepción.

Primero habría que resaltar que, en el siglo XVII, la literatura española no siempre llegó por camino directo a Alemania, lo que no se debe sólamente a la distancia geográfica sino también a los conocidos conflictos culturales que se dieron en una época caracterizada por la militancia política y religiosa. No resulta raro, entonces, que los *Sueños* de Quevedo llegaran indirectamente, como a muchos otros países, a través de Francia y, en concreto, gracias a la adaptación de Sieur de la Geneste, editada por primera vez en París en 1632 y verdadera piedra angular para el éxito europeo de la obra. Aunque se mantuvo relativamente fiel al original, lo cierto es que, de forma voluntaria o involuntaria, Sieur de la Geneste no se privó de cambiar ciertos elementos, bien para adaptar mejor el texto al horizonte cultural específico de su público, bien por falta de comprensión o por no haber encontrado una equivalencia[5]. Más tarde, Moscherosch, a modo de traductor de segunda mano, recoge dicha adaptación y crea una transposición más alejada aún, evidentemente, del original[6]. Pero el alejamiento de Moscherosch frente a Quevedo no es sólo el resultado lógico de la mediación cultural, sino también fruto de una concepción diferente del traducir, mucho más libre y, precisamente por eso, muy típica de una época en la que la noción de propiedad intelectual aún no existe y en la que el respeto por la *auctoritas* del saber tópico estaba por encima del respeto al individuo y sus ideas. Moscherosch, sin duda alguna, maneja el texto de La Geneste con una independencia más soberana que la que éste último se tomara con el de Quevedo. Esto se percibe ya en la primera parte de las *Gesichte* de 1640, donde –respetando el orden ofrecido por el traductor francés– se desarrollan las cinco visiones del satírico español junto con *La casa de los locos de Amor* y un nuevo capítulo titulado «Hoff-Schule» (escuela para cortesanos)[7]. Este capítulo que añade el propio Moscherosch es la prue-

4. Borges, «Quevedo», p. 38.

5. Para la adaptación de La Geneste, ver la edición crítica moderna de Miranda (La Geneste, 2004) y el estudio de Brögelmann, 1959.

6. Curiosamente, el título de la obra alemana –voluntariamente o por simple error– resulta ser un híbrido del español y el francés: *Les visiones* [sic].

7. Resultan, entonces, siete visiones, a saber: 1. «Schergen-Teuffel» que corresponde a *El alguacil endemoniado,* 2. «Welt-Wesen» – *El mundo por de dentro,* 3. «Venus-Narren» – *La casa de los locos de Amor*, 4. «Todten-Heer» - *Sueño de la Muerte,* 5. «Letztes Gericht» – *El sueño del juicio final,* 6. «Höllen-Kinder» – *Sueño del infierno* y 7. «Hoff-Schule» (La escuela cortesana).

ba fehaciente de una nueva funcionalización de la sátira de Quevedo / La Geneste, pues mediante su pluma pasa de ser una sátira estamental a una crítica de costumbres, una tendencia que se hará dominante en la segunda parte de las *Gesichte* de 1643[8], la cual consta de cuatro nuevas visiones que «Philander»-Moscherosch compuso de su propia cosecha[9]. De esta forma, el traductor alemán, una vez que gana plena independencia respecto al francés, introduce una nueva dinámica, ahora más explícita y exuberante, en la sátira ya existente contra los cortesanos afrancesados y la ciega imitación de las culturas extranjeras. El rechazo a la imitación cultural va acompañado por la insistencia en el carácter «teutsch» tanto del protagonista como del lector de la obra. La sática moral, que Quevedo la sitúa temporal y espacialmente en lo indefinido del sueño, él la colocará en un contexto concreto, en el *hic et nunc* de la época de la guerra de los treinta años, confiriéndole así un nuevo carácter patriótico al reivindicar independencia cultural y lingüística para la cultura alemana[10]. Veamos como ejemplo un pasaje de la primera visión de la segunda parte titulado «A la mode Kehrauß»: Al llegar a la corte, Philander se siente extraño en su propio país porque su ropa resulta tan *démodé* que sus compatriotas no lo reconocen como alemán e intentan comunicarse con él en latín y otros idiomas:

> «*Et tu, quid noui? Homo novissime vereror ne, ut Verlius Procillus & M. Mettius explorandi animo in Castra nostra veneris. Quid Caesar tuus?* [...]. Entonces me quedé callado un rato. Al final dije: señor, no entiendo latín porque tengo hambre. Si alguien me diera suficiente pan le dejaría todo el latín en cambio [...] Uno quería dirigirse a mí en griego, otro en español, el tercero en italiano: pero les dije a todos que yo era un Michel alemán nato y no sabía otro idoma que este. Y así me mantuve sano»[11].

Fue este tipo de pasajes con los que Moscherosch se ganó la fama de satírico patriótico. A partir de 1645 desarrolló este patriotismo dentro del marco de la academia literaria alemana más importante del siglo XVII, la *Fruchtbringende Gesellschaft,* y aquí recibió el sobrenombre de

8. Höft, 1964, p. 91, en su análisis comparativo de la obra de Moscherosch y sus fuentes, ha comprobado este cambio: «la actitud crítico-epocal de Moscherosch en la segunda parte de la sátira ya se reconoce como semilla en estos añadidos autónomos. Mientras que en las partes dependientes del modelo francés de la primera parte de la obra todavía dominaban cuestiones de sátira estamental, en sus partes independientes ya se reconoce el cambio de una visión satírico-estamental a una crítica contra la época cuando se alude a temas actuales del siglo XVII, como las invectivas contra la imitación de las costumbres francesas y sus consecuencias, o las quejas sobre la miseria causada por la Guerra de los Treinta años. Lo que se produce en la segunda parte de la obra es una nueva acentuación del interés que recae sobre esta crítica contra la época ya existente también en la primera parte».

9. «A la mode Kehrauß», «Hans hienüber Ganß herüber», «Weiber-Lob» y «Thurnier». La edición de 1644 incluye dos nuevos textos, «Pflaster wider das Padagram» y «Soldaten-Leben». Sobre las diferentes ediciones de los *Gesichte,* ver Bechtold, 1922.

10. Wedel, 1988, observa además rasgos claramente luteranos en la obra.

11. Moscherosch, *Wunderliche und Wahrhafftige Gesichte,* ed. Harms, pp. 88 y ss.

«el soñador». Así pues, en Alemania, los *Sueños* de Quevedo desembocaron en un proyecto de reivindicación lingüístico-cultural que, en un principio, no presentaba ningún rasgo verdaderamente xenófobo; este carácter lo tomaría más tarde por la instrumentalización que hizo de él el nacionalismo alemán. Dentro de la cultura del humanismo barroco, la competencia de las culturas nacionales iba unida a un profundo respeto por la cultura del otro y la conciencia de poseer, con la Antigüedad, un fondo cultural común imprescindible. Se emulaba para superar lo que se consideraba un modelo digno y precioso. No es de extrañar, por eso, que Moscherosch le rinda a Quevedo el mayor homenaje dentro de su obra, precisamente en su «prefacio al lector con convicciones alemanas» de la segunda parte, resaltando el estatus de nobleza del español y su gran erudición, y recordando también el elogio ofrecido por Justus Lipsius. El público alemán no olvidaría el espíritu rector de la empresa satírica de «Philander» y lo siguió recordando en una carta póstuma ficticia que apareció en 1659 y que estaba supuestamente escrita por el propio Quevedo. En ella, el satírico español se dirige al «continuador de sus visiones infernales» y cuenta desde el más allá una disputa entre Oliver Cromwell, el canciller de Suecia, Axell Oxesterne y Lord Wilienstrome. La autoría de este escrito y otros semejantes, que se sirvieron de la misma ficción de una carta póstuma[12], se solía atribuir –al parecer equivocadamente[13]– a Moscherosch, a quien sus contemporáneos identificaron por completo con su alter ego literario, «Philander von Sittewalt». De hecho, después de haber publicado la primera parte de las *Gesichte,* Moscherosch siguió manteniendo el interés por la obra quevediana e incluso proyectaba traducir *El Buscón,* como se desprende de varios anuncios en los catálogos de las ferias de libros entre 1642 y 1661[14]. Sin embargo, el proyecto no llegó a realizarse. La primera adaptación de la novela picaresca de Quevedo tampoco fue una traducción directa sino mediada de nuevo por Francia, y también por el Sieur de La Geneste. *El Buscón* apareció en 1671 en Fráncfort, en una edición doble que une *L'aventurier Buscon* de La Geneste con la traducción alemana anónima, *Der Abentheuerliche Buscon.* En comparación con *Los sueños,* se invierte la relación entre el original y la primera traducción francesa, y entre esa y la adapción alemana. Si La Geneste permaneció relativamente cercano a Quevedo en *Les Visions,* en *L'aventurier Buscon* no sólo cambia o introduce materiales y elementos aislados, sino que altera todo el espíritu de la picaresca quevediana al introducir un final diferente: el pícaro contrae matrimonio gracias al cual logra realizar su

12. Existe una segunda misiva póstuma de Quevedo a Philander von Sittewalt (*Abermaliges Schreiben*) y una tercera (*Fernere Relation*) que trata de un fantástico viaje a la luna (Moscherosch 1660a y 1660b).

13. La atribución a Moscherosch ha sido rechazada por Dünnhaupt, 1991, vol. IV, p. 2885.

14. Bechtold, 1922, pp. 60 y ss.

deseo de ascenso e integración social[15]. Y si antes Moscherosch había sido 'infiel' a una traducción relativamente 'fiel', ahora se mantiene muy fiel a una obra completamente 'infiel'.

El cambio del final del *Buscón* en las versiones francesa y alemana ha despertado mucho interés en los críticos, tanto en los romanistas como en los germanistas[16], y ha desencadenado todo un debate sobre el 'aburguesamiento' de la novela picaresca y sus posibles razones[17]. Así, el retraso de la traducción se ha intentado explicar con el retraso del establecimiento de un público burgués garante del éxito de la traducción en Francia[18], con lo que se explicaría, además, por qué sigue estando vigente el interés por la picaresca en los inicios del siglo XVIII.

Si, por un momento, dejamos completamente de lado la importancia de las traducciones neolatinas para la divulgación de la literatura española del siglo XVII, incluida la de la obra de Quevedo[19], se podría resumir que para los lectores alemanes de esa época, Quevedo fue autor de sólo dos obras, ambas satíricas. Y esto mismo es lo que se siguió manteniendo también básicamente en el proceso de recepción posterior. Los «muy placenteros e ingeniosos escritos» de Quevedo que se editan en Hamburgo en 1704 (*Des Spanischen Ritters Don Francisco De Quevedo Villegas Sehr Lustige und Sinnreiche Schrifften*), contienen, aparte del *Buscón* y de los *Sueños,* tan sólo las *Cartas del caballero de la Tenaza.* Tras esta edición sigue un período largo en el que Alemania, al unísono con muchos otros países europeos, da la espalda a la cultura española, cuya imagen se ensombrece enormemente bajo las luces de la ilustración y la influencia de la leyenda negra. Si bien es cierto que durante el siglo XVIII siguió existiendo cierta tradición de estudios hispánicos, no fue más que –en palabras de Hermann Tiemann– un

> fino hilo que atraviesa el tejido más grande de la erudición ilustradora. Estos eruditos polifacéticos, y muchas veces demasiado polifacéticos, no tratan de penetrar realmente el espíritu de su materia, sino que intentan más bien transmitir sus materiales y el aparato erudito que pone a disposición títulos y datos para la historia literaria. Si alguna vez se encuentran ensayos de juicios críticos, resultan superficiales y unilaterales: el ilustrador ve el

15. Este nuevo final La Geneste lo recibió, a su vez, de la novela *El Pícaro Amante* de José Camerino, como ya quedó demostrado por Cavillac, 1973.

16. Ver los dos estudios comparativos independientes, aparecidos en 1970, del romanista Stoll, 1970, y del germanista Dieter Reichardt, 1970. Stoll ha querido identificar al Sieur de La Geneste con Paul Scarron, una tesis que no ha encontrado aceptación definitiva.

17. Para los últimos avatares de esa discusión, iniciada a finales de los años 50 en la germanística, ver Martino, 2001, y la respuesta de Rötzer, 2003, que resume el estado de la cuestión del debate.

18. Así la tesis de Reichardt, 1970.

19. El público culto, no obstante, se interesó también por la *Vida de Marco Bruto,* como lo demuestra precisamente la traducción neolatina aparecida en Den Haag, en 1660, bajo el título *In Plutarchi Marcum Brutum Excursus Politici.*

progreso de la ciencia española inhibida por la presión de la inquisición y la censura o piensa que la poesía española aún no ha vivido su «edad de oro»[20].

Sin embargo, es el siglo ilustrado el que prepara el renacimiento del interés por España bajo el signo del romanticismo. Con el *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur,* editado por Friedrich Justin Bertuch y de suma importancia para la futura recepción de la literatura española en Alemania, se da un paso más hacia el entendimiento de la obra de Quevedo. Aquí, entre muchas otras cosas, se presentan también las primeras traducciones directas, no mediadas, del *Buscón* y del «Sueño del Juicio Final», ambas realizadas, muy probablemente, por Ernst August Schmid (1746-1809), romanista y bibliotecario de Weimar[21]. Aunque estas traducciones hayan sido blanco de crítica por ser consideradas parte de una empresa ilustradora algo superficial, sin embargo con ellas se establecieron las bases no sólo de todas las traducciones posteriores y sus mejoras[22], sino también del entusiasmo que compartió por la cultura española una generación postilustrada y desengañada de las consecuencias cegadoras de una excesiva iluminación científica. En la primera mitad del siglo XIX, Calderón de la Barca, Cervantes, Lope de Vega y otros autores del Siglo de Oro reciben una acogida entusiasta por parte de los románticos alemanes. Con la propagación que hicieron de estos literatos, además de asegurarles una fama irreversible dentro de la cultura alemana, marcaron las pautas de la recepción europea. Después de la interpretación que hizo Schlegel del *Quijote,* o bien se leía de una forma nueva o no quedaba más remedio que leerlo nuevamente para refutar la modernización romántica. A Quevedo, sin embargo, precisamente por su pesimismo intrínseco, no se le incluyó en el general *boom* del Siglo de Oro español en la recepción romántica, ya que, en palabras de Ilse Nolting-Hauff, «los románticos alemanes, que podrían haber declarado a Quevedo prototipo del 'poeta romántico' con tanto derecho como a Cervantes o Calderón, apenas se fijaron en él»[23]. No obstante, el espíritu romántico tampoco lo

20. Tiemann, 1936, p. 121.

21. El «Sueño del Juicio Final» aparece en el primer volumen del *Magazin* en 1780, la *Historia del gran tacaño* en el segundo volumen del mismo año. Por ir esta última traducción acompañada de una pequeña introducción, sabemos con certidumbre que fue él el traductor. En el caso del «Sueño del Juicio Final», su labor traductora sólo se puede suponer, ya que no solía firmar sus artículos y trabajos de traducción. Para estos datos y la relevancia que tuvo el *Magazin* para la recepción de la literatura española en Alemania en general, véase Briesemeister, 2004, pp. 256-267, y Bertrand, 1950.

22. Para la recepción moderna del *Buscón* hay que señalar sobre todo, además de la muy divulgada traducción de Johann Georg Keil de 1812, toda una serie de traducciones del siglo XX posteriores a la guerra: Koch, 1956; Artmann 1963, y, finalmente, la de Muster en 1984. Partes de los *Sueños* fueron traducidos por Ernst Wilhelm Bredt en 1919 y Heinz Klamroth en 1925, la obra completa por Muster en 1966, junto con *La Fortuna con seso.* Wilhelm Muster editó además una pequeña colección de poemas de Quevedo en 1980, resultando así el traductor moderno más activo y más influyente en la recepción alemana.

23. Nolting-Hauff, 1974, p. 300.

ignoró completamente, pues, si bien en menor grado, se le prestó una cierta atención. En este contexto tenemos que destacar a la figura de Johann Georg Keil, bibliotecario de Weimar que, animado por Goethe, emprendió el proyecto de una edición crítica de las comedias calderonianas. Keil, cuya importancia cultural ha sido recordada recientemente por Harald Wentzlaff-Eggebert en un exhaustivo estudio[24], destaca ciertamente por su labor de calderonista; tampoco carece de importacia su traducción, una más, del *Buscón* de Quevedo, muy divulgada sobre todo a partir de la segunda edición en la editorial Brockhaus, dentro de la serie *biblioteca de novelas y novelas cortas clásicas del extranjero*. Ludwig Tieck poseía un ejemplar de esta edición en su biblioteca personal, un indicio para pensar que seguramente fue también apreciada en los círculos románticos.

Aunque la hispanofilia romántica se dedicó sólo parcialmente a la obra de Quevedo, no por eso hay que infravalorar la importancia cultural que supuso la época romántica en su conjunto. De ella surgió la idea de la romanística como una disciplina filológica que abarca todas las lenguas y literaturas de la Romania, entendida ésta como unidad cultural. La romanística alemana no es tan sólo «una invención de Bonn», como se ha llegado a decir en referencia a Friedrich Dietz, sino el fruto institucional del espíritu romántico con su ideal, por una parte, de un «Volksgeist» de los pueblos romanos más allá de las fronteras de los estados nacionales, y con su empeño, por otra, de practicar la filología de una manera comparativa y crítico-cultural sin restringirla a la mera erudición positivista. El quevedismo acedémico alemán actual actúa todavía dentro de este marco institucional, lo que habrá que tener en cuenta a la hora de valorar sus aportaciones. Pero antes de abordar este tema, quisiera cerrar mi pequeño esbozo de la recepción cultural de Quevedo, remarcando otros dos momentos dignos de mención: primero, la visión decididamente político-religiosa de Quevedo que se generó desde la perspectiva del moderno estado de Alemania, surgido con la fundación del segundo *Reich* en 1870, y, segundo, la polifonía actual de las voces alemanas de Quevedo, polifonía que ha sido posible gracias a la coexistencia de traducciones divergentes a partir de los años sesenta.

A Reinhold Baumstark le debemos la primera biografía monográfica sobre Quevedo en lengua alemana. El libro se publicó en 1871 y está marcado por las agitadas circunstancias de la primera crisis política del nuevo Reich, la llamada 'guerra cultural' entre el canciller Bismarck y el *Zentrum,* partido parlamentario representante de los intereses de los católicos alemanes. Baumstark era hijo de padre católico (el filólogo Anton Baumstark) y madre protestante. Con 31 años y recién llegado de un viaje por España del que da testimonio en un libro publicado en 1868, se convierte del protestantismo al catolicismo[25]. En su caso, el

24. Wetzlaff-Eggebert, 2009.
25. Baumstark, 1868.

camino por España prefiguró aquellos «caminos nuestros hacia la iglesia católica» de los que hablaría dos años más tarde junto con su hermano Hermann, también convertido[26]. Tras este cambio, Reinhold se compromete políticamente y se convierte en jefe de fracción del *Zentrum* en el Land de Baden; sin embargo, al sentirse cada vez más obligado a mantenerse leal a la política de Bismarck, se va distanciando del partido y, finalmente, dimite en 1878. Baumstark intentará, en vano, reconciliar los partidos enfrentados en la *Kulturkampf* y resolver el conflicto entre la acreditación del estado moderno y la fe religiosa. Estas son las circunstancias en las que se lleva a cabo la publicación de una monografía sobre la vida de Quevedo, destinada a un público intelectual más allá del círculo académico. Y es el primer libro con el que se inaugurará toda una serie dedicada a la cultura y literatura áurea españolas[27], una serie que se caracteriza, en su conjunto, por transportar una abierta apología del catolicismo y que, en el caso del estudio sobre Quevedo, se percibe ya en la dedicatoria a Alban Stolz, en la que el autor destaca «cómo la mano guiadora de Dios, que castiga y bendice, fue acercando hacia sí cada vez más a este hombre [i.e. Quevedo] a lo largo de sus años» y cómo de su vida se pueden extraer enseñanzas de las que «precisamente nuestro tiempo no debería avergonzarse de recibirlas»[28]. En toda la obra se percibe el impulso didáctico-religioso de mostrarle al lector contemporáneo, mediante la biografía de Quevedo, el valor del verdadero espíritu de un buen cristiano que, necesariamente, tiene que ser católico[29]. Esta intención llega a su máxima expresión en el capítulo final, en el que se subraya la enseñanza que hay que sacar de la vida de un autor que fue «todo menos un santo»:

> incluso los espíritus más atrevidos y audazes de la nación española permanecieron firmes e imperturbables en el suelo de la positiva cristiandad [...] Y, lo que es más importante, vemos cómo un hombre, con inclinaciones de ánimo y de fantasía tan peligrosas y a pesar de los muchos errores, fue consiguiendo, gracias a la firmeza con la que se atenía a la iglesia católica, un dominio cada vez mayor de sí mismo y, finalmente, una muerte tan piadosa

26. Véase R. y H. Baumstark, 1870.

27. Tras iniciarse en la literatura áurea con Quevedo, Baumstark escribe libros sobre los reyes católicos (1874), Felipe II y Cervantes (1875) y la literatura nacional de España en el siglo de los reyes católicos (1877). Tampoco pasa por alto la expansión hacia América, tal y como lo muestran sus libros sobre Colón (1873) y Bartolomé de las Casas (1879). Aunque hoy en día se haya olvidado casi por completo la obra de Baumstark, es de suponer que, a juzgar por su prolijidad, no dejó de influir en su tiempo.

28. Baumstark, 1867.

29. Para Baumstark es evidente la superioridad del catolicismo por el simple hecho de que al protestante Ticknor le resultara tan gratificante la hagiografía que Quevedo le dedica a Santo Tomás de Villanueva: «Él [Ticknor] forma parte del espíritu de la iglesia católica, pues cuanto más haya empezado un hombre a ser cristiano tanto más será, consciente o inconscientemente, cristiano *católico*» (Baumstark, 1871, p. 89, subrayado del propio autor).

y devota que sus parientes y amigos podían esperar con piadosa y alegre confianza la salvación de su alma por la gracia divina[30].

Baumstark resalta así los aspectos religiosos de la obra de Quevedo y propone su figura como un punto de referencia para los creyentes alemanes atormentados por la *Kulturkampf* de la modernidad. Pero esta lucha, sin embargo, no fue la más importante en la agitada historia política del Estado nacional alemán. En el siglo XX, este Estado provocó dos guerras mundiales tras las cuales cambiarían radicalmente los fundamentos constitucionales: con la primera guerra, de la monarquía del segundo Reich se pasó a una república y, con la segunda, de la dictatura del tercer Reich a la democracia federal alemana del Oeste y a la república democrática alemana del Este.

Después de la segunda guerra mundial, la recepción de Quevedo en Alemania por vía de la traducción estaba predestinada a pluralizarse ya por el simple hecho de la división del país en dos estados. Ambos contaban con sus respectivos mercados literarios y, aunque se nutrían mutuamente, también rivalizaban entre sí. De modo que comienzan a realizarse nuevas traducciones del *Buscón* a ambos lados del muro ideológico; la primera por Herbert Koch para la editorial Dieterich de Leipzig en 1956, la segunda por el poeta austriaco H. C. Artmann para la editorial Insel, en 1963. Esta última se toma muchas libertades respecto al original y se complace jugando con el material lingüístico[31], actitud lúdica y formalista ésta que encajaba muy bien con el espíritu del grupo neovanguardista de Viena al que pertenecía Artmann, pero que no hubiera tenido ninguna razón de ser en el contexto del realismo social de la Alemania del Este. Por eso, de alguna forma resulta lógico que haya sido sólo la traducción de Koch, más serena y fiable que la del escritor austriaco, la que se divulgara en las dos Alemanias. La traducción de Artmann dependía del liberalismo de un mercado de libros capitalista, no sujeto a normas estéticas impuestas por un régimen político.

La competencia de diferentes traducciones simultáneas dentro del mercado libre se podría interpretar perfectamente como un indicio de la popularidad de un autor. Por eso, a pesar de su conocida aversión contra 'Don Dinero', don Francisco seguramente hubiera apreciado la pluralización de su *Buscón* en el mercado alemán –que, de hecho, se vio aumentada al aparecer la traducción de Munster en los años 80. A partir de esta década, además, se empiezan a editar también antologías de sus poesías, como las realizadas por Wener von Koppenfels y Wilhelm Munster en la BRD, y por Fritz Rudolf Fries en la DDR. Así pues, Quevedo deja de ser, por fin, el autor de tan sólo uno o dos libros satíricos en prosa, y en consonancia con esa variada labor traductora se comienza a escuchar en Alemania la polifonía de su obra poética. Por lo tanto,

30. Baumstark, 1871, pp. 256 y ss.
31. Para una valoración crítica de la traducción de Artmann, véase Pöckl, 1981.

si bien es cierto que la reciente edición de las poesías quevedianas a cargo de Koppenfels –considerablemente aumentada respecto a la de 1981– no es la primera que ofrece la posibilidad de leer en alemán a Quevedo desde hace 400 años, brinda, no obstante, otra buena y nueva posibilidad para leerlo.

II. Quevedo en el quevedismo alemán contemporáneo: breves apuntes sobre el estado de la cuestión

Aunque la corriente de la recepción de Quevedo en Alemania se deja guiar en primer lugar por las traducciones al alemán, tampoco hay que olvidar la influencia ejercida por la labor de la investigación filológica. Hemos recordado ya anteriormente el arraigo histórico del hispanismo alemán en un concepto romántico de las culturas románicas. Por el prestigio y reconocimiento del que gozaba la *Romanistik* –como 'école allemande'–, los estudios filológicos sobre literatura hispánica se publicaban exclusivamente en alemán, presuponiéndose el conocimiento de esta lengua por parte del público académico o la disposición de los países receptores a financiar sus traducciones. Esta situación es válida hasta la Segunda Guerra Mundial, tras la que, por razones evidentes, Alemania no sólo pierde su peso político en Europa sino también el de su idioma como lengua científica transnacional. Todavía en los primeros decenios de la posguerra los resultados más importantes de la romanística alemana alcanzan divulgación internacional, pero esta situación cambia drásticamente a partir de los años 70, precisamente cuando, a medida que avanza la especializiación de la investigación, surge una serie de trabajos monográficos que permiten hablar de la existencia de un 'quevedismo' alemán. La generación de los romanistas que habían protagonizado la primera mitad del siglo xx fueron reconocidos internacionalmente, pero apenas estudiaron a Quevedo, exceptuando el influyente trabajo de Leo Spitzer «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*»[32] o, ya entrada la guerra, la contribución de Fritz Schalk sobre «Die Sentenzen Quevedos»[33] y algunas aportaciones más en forma de artículo. Será con la generación posterior, formada académicamente ya en la posguerra, cuando comience la especialización en el autor español y se realicen las primeras monografías importantes en el ámbito de la romanística alemana. Concretamente hay que destacar la tesis doctoral de Arnold Rothe, en 1965, sobre la influencia de Séneca y el estoicismo en Quevedo, y la tesis postdoctoral de habilitación de Ilse Nolting-Hauff, en 1968, titulada *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños»,* obras con las que ambos se convirtieron en los quevedistas alemanes con más presencia internacional[34], siendo el trabajo de Nolting-Hauff, sin duda,

32. Véase Spitzer, 1927, o, en traducción de Gonzalo Sobejano, Spitzer, 1984.

33. Schalk, 1942.

34. En cuanto a la persona de Rothe, esta presencia se percibe sobre todo en sus colaboraciones en los congresos con motivo del Cuarto Centenario del autor como el *Boston*

la aportación más conocida gracias a la traducción al español por la editorial Gredos[35]. En cierto modo, es ella también la que marcó un punto de inflexión en el quevedismo alemán. A partir de su estudio, y algunas veces en filiación académica directa con su persona, se fue generando un interés serio y duradero por la obra de Quevedo en el hispanismo germánico. Sin embargo, esta labor de constancia no ha vuelto a contar con la misma acogida en la discusión internacional, como lo prueba la escasa resonancia de un congreso dedicado a preparar una edición crítica del *Sueño de la muerte,* organizado por la misma Nolting-Hauff más de veinte años después de su estudio y donde ya pudo reunir a todo un grupo de quevedistas alemanes[36]. Es un tomo muy representativo para el estado de la cuestión del quevedismo alemán a comienzos de los 90, tanto por el considerable nivel de las aportaciones como por el aislamiento del discurso alemán respecto a las discusiones internacionales. Pero no se trata de lamentar este (relativo) olvido y aislamiento del quevedismo alemán, ya que se explica fácilmente por la necesidad pragmática de la investigación de ignorar publicaciones exclusivas en alemán u otros idiomas nacionales para poder enfrentarse a una producción cada vez más importante en español e inglés, las únicas lenguas de alcance verdaderamente internacional en el campo de la hispanística actual. Se trata tan sólo de explicar por qué tal vez no resulte del todo inútil ofrecer a los lectores de *La Perinola* un breve esbozo del estado de la cuestión del quevedismo alemán.

En las mencionadas actas del congreso de Nolting Hauff no sólo se dan cita las diferentes generaciones del quevedismo alemán de posguerra, sino que se perfila también un interés común por nuevos métodos de historización de la literatura, partiendo del impulso de los estudios de Michel Foucault. En general, la tendencia dominante de los años sesenta es considerar las sátiras de Quevedo como ingeniosos artificios verbales, donde el lenguaje adquiere cierta autonomía frente a su función crítico-social. También en *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños»* se resume, al final, muy claramente este enfoque de la crítica estilística:

> La técnica de Quevedo es exclusivamente satírica, pero, a consecuencia de estar penetrada por el conceptismo, tiende una y otra vez a convertirse en fin en sí mismo. No pocas veces Quevedo roza solamente el objetivo de su sátira o se pasa de largo, con perjuicio del efecto crítico social, aunque nunca del poético[37].

Quevedo Symposium (Rothe, 1982a) y la *II Academia Literaria renacentista* en Salamanca (Rothe, 1982b).

35. Junto con estas monografías y el ya mencionado trabajo de Stoll, 1970, habría que resaltar además el largo capítulo sobre Quevedo de Blüher, 1969, pp. 326-370, y el artículo de Müller, 1966 / 1984.

36. Nolting-Hauff, 1993.

37. Nolting Hauf, 1974, p. 297.

Ahora, dos decenios más tarde, se percibe claramente una intención general de situar las sátiras de Quevedo en el contexto histórico y de encontrar su sentido cultural.

En ese congreso arriba mencionado, Joachim Küpper proponía en su contribución[38] –publicada luego en una versión ampliada también de forma monográfica[39]–, el método de la arqueología epistemológica de Foucault como clave para entender que la sátira quevedesca no se dirige tanto contra determinados estamentos sociales, sino contra los discursos científicos contemporáneos. Estos abusan de la analogía como forma de conocimiento, un pensamiento analógico 'desatado' que Quevedo satirizaría desde una perspectiva tradicionalista que añora el *status quo antes* epistemológico, es decir, el pensamiento analógico del pasado, centrado en y controlado por la Santa Escritura y la Iglesia católica como portavoz del cosmos revelado por Dios. Con esta reconstrucción del escenario discursivo en el que opera Quevedo, Küpper se opone directamente a la tesis de Bernhard Teuber, quien poco antes también había aplicado el método de Foucault para estudiar, entre otras cosas, la obra satírica de Quevedo[40]. Teuber entrecruza el análisis discursivo de Foucault con la teoría de Bajtín sobre lo carnavelesco, y llega a la conclusión de que el pensamiento analógico, ya anticuado en el discurso científico del tiempo de Quevedo, sobrevive en el enclave artificial de un carnaval literario conceptista. Se trata, pues, de una doble discrepancia entre los dos estudios, ya que no sólo llegan a una reconstrucción diferente del escenario espistemológico de la época de Quevedo, sino también a conclusiones divergentes en cuanto a la función de la literatura dentro de este escenario. Mientras que Küpper, siguiendo a Foucault, concibe la literatura determinada necesariamente por las condiciones epistemológicas de su tiempo, Teuber, también siguiendo a Foucault, le confiere un valor contra-discursivo e insiste en el carácter intempestivo del discurso literario, capaz de guardar formas epistemológicas que, fuera de la literatura, ya no tienen razón de ser. Se trata, pues, de la cuestión de cómo aplicar el método de Foucault correctamente al ámbito de la literatura. En el encuentro organizado por Nolting-Hauff se manifiesta muy claramente la relevancia de esta cuestión en el hispanismo alemán al principio de los 90. Es significativo, en este sentido, el hecho de que Eberhard Geisler reformule para esta ocasión los resultados de su estudio socio-histórico sobre la función del dinero en Quevedo, publicado en 1981[41], reactualizándolos

38. Küpper, 1993.

39. Küpper, 1992. En este estudio Küpper integra a Quevedo en la reconstrucción del escenario discursivo barroco español elaborado ya antes en su tesis postdoctoral de habilitación, publicada en 1990, de gran resonancia en el hispanismo alemán en los años posteriores.

40. Teuber, 1989. La oposición de Küpper al estudio de Teuber se lleva a cabo sobre todo en las notas a pie de página de la versión monográfica (Küpper, 1992).

41. Geisler, 1981.

con el nuevo paradigma histórico-discursivo de Foucault[42]. Igualmente sintomático es el estudio de Ursula Link-Heer, quien también aplica explícitamente el método del historiador francés, examinando el saber medicinal en el *Sueño de la Muerte* de Quevedo. Mientras que Geisler no puede acreditar la tesis de Teuber en cuanto al pensamiento económico de Quevedo, Link-Heer llega a conclusiones muy diferentes a las de Küpper y se acerca a la tesis de Teuber, cuando formula «que se podría incluso suponer que en la sátira de Quevedo tendríamos algo así como un montaje de diferentes formas de saber, un saber 'dialógico', en el sentido de Bajtín»[43].

Las diferencias de las visiones sobre la función de la sátira quevedesca en su contexto discursivo no se explican tan sólo por el uso de materiales textuales diferentes. La heterogeneidad de los resultados revela el espectro de posiblidades metodológicas que ofrece la tesis de Foucault si se quiere aplicar a materiales literarios concretos. Así pues, aunque Küpper y Link-Heer estudian el mismo tipo de discurso en las sátiras de Quevedo –el discurso médico-farmacéutico– pueden llegar a conclusiones muy diferentes, ya que sus argumentaciones se sitúan a niveles diferentes; el primero a un nivel espistemológico y la segunda al nivel de las prácticas discursivas[44]. Es precisamente por esta pluralidad de las aplicaciones de Foucault por lo que resulta interesante el encuentro de quevedistas alemanes y por lo que todavía sigue siendo útil a la hora de discutir sobre los problemas implicados en el método del análisis histórico-discursivo.

Con la muerte de Nolting-Hauff en 1997, el quevedismo alemán perdió repentinamente el 'corazón' que lo había impulsado hasta entonces[45]. No es casual que desde ese año no haya aparecido más que un estudio monográfico relevante sobre Quevedo en el ámbito de la romanística, la tesis de habilitación de Christian Wehr, de 2002, recientemente publicada[46]. Queda por ver si alguno de los quevedistas alemanes actuales reanuda la labor de constancia iniciada por Nolting-Hauff y si el quevedismo alemán logra tener de nuevo resonancia en tierras hispanohablantes. Para ello harían falta, básicamente y sobre todo, más traducciones. Como en todas las historias de recepción intercultural, también en nuestra pequeña historia sobre la presencia de Quevedo en Alemania, son las traducciones las que tienen el protagonismo pragmático más efectivo, aunque su papel al servicio de los autores sea discreto y pocas veces reconocido por la crítica y las instancias culturales.

42. Geisler, 1993.

43. Link-Heer, 1993, pp. 147 y ss.

44. Link-Heer, 1995, desarrolla su propia aplicación metodológica de Foucault en contraste crítico con la de Küpper.

45. No sólo por las monografías mencionadas, sino también por varios artículos. Ver Nolting-Hauff, 1986 y 1995.

46. Wehr, 2009, quien analiza la influencia del modelo ignaciano de una subjetividad meditativa en la poesía de Quevedo, concretamente en los poemas del *Heráclito cristiano* y el ciclo *Canta sola a Lisi*.

Bibliografía

Baumstark, R., *Mein Ausflug nach Spanien im Frühling 1867,* Regensburg, Manz 1868.

Baumstark, R., *Don Francisco de Quevedo. Ein spanisches Lebensbild aus dem 17. Jahrhundert,* Freiburg im Breisgau, Herder, 1871.

Baumstark, R. y H., *Unsere Wege zur Katholischen Kirche,* Freiburg, Herder, 1970.

Bechtold, A., *Kritisches Verzeichnis der Schriften Johann Michael Moscheroschs,* München, Horst Stobbe Verlag, 1922.

Bertrand, J. J. A., «Bertuch y su grupo», *Clavileño,* 1, 5, 1950, pp. 9-14.

Blüher, K. A., *Seneca in Spanien: Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert,* München, Francke, 1969.

Borges, J. L., «Quevedo», en *Obras completas,* ed. C. V. Frías, Barcelona, Emecé, 1989, vol. 2, pp. 38-44.

Briesemeister, D., «Bertuchs Bedeutung für die Aufnahme der Spanischen und Portugiesischen Literatur in Deutschland», en D. Briesemeister, S*panien aus Deutscher Sicht. Deutsch-Spanische Kulturbeziehungen Gestern und Heute,* ed. H. Wentzlaff-Eggebert, Tübingen, Niemeyer 2004, pp. 256-267.

Brögelmann, H., *Die französischen Bearbeitungen der «Sueños» des Don Francisco Quevedo von 1632-1759. Spanische Satire im Spiegel französischen Geistes,* Göttingen, Diss. Philosophische Fakultät, 1959.

Cavillac, C., «*El Pícaro Amante* de José Camerino et *L'Aventurier Buscon* de La Geneste: Étude d'un cas de médiation littéraire», *Revue de littérature comparée,* 47, 1973, pp. 399-411.

Dünnhaupt, G., *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock,* Stuttgart, Hiersemann, 1991.

Geisler, E., *Geld bei Quevedo. Zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert,* Frankfurt am Main, Lang, 1981.

Geisler, E., «Anmerkungen zum Thema des Geldes in Quevedos *Sueño de la muerte*», en *Textüberlieferung; Textedition; Textkommentar,* ed. I. Nolting-Hauff, Tübingen, Narr, 1993, pp. 109-127.

Höft, B., *Johann Michael Moscheroschs «Gesichte Philanders von Sittewald». Eine Quellenstudie zum ersten Teil des Werkes,* Inaugural-Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau, 1964.

Küpper, J., *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus,* Tübingen, Narr, 1990.

Küpper, J., *Die Entfesselte Signifikanz. Quevedos Sueños, eine Satire auf den Diskurs der Spät-Renaissance,* Egelsbach / Köln / New York, Hänsel-Hohenhausen, 1992.

Küpper, J., «"La Prose de l'enfer". Bemerkungen zum Ärzteporträt von Quevedos *Sueño de la muerte*», en *Textüberlieferung; Textedition; Textkommentar,* ed. I. Nolting-Hauff, Tübingen, Narr, 1993, pp. 83-108.

La Geneste, Sieur de, *Les Visions de Quevedo, traduites par le Sieur de La Geneste,* ed. M. Roig Miranda, Paris, Champion, 2004.

Link-Heer, U., «Zwischen Galen und Paracelsus. Medizinisches Wissen und satirische indignatio bei Quevedo», en *Textüberlieferung; Textedition; Textkommentar,* ed. I. Nolting-Hauff, Tübingen, Narr, 1993, pp. 129-148.

Link-Heer, U., «Weltbilder, Epistemai, Epochenschwellen. Mediävistische Überlegungen im Anschluß an Foucault», en *Weltbildwandel. Selbstdeutung und Fremderfahrung im Epochenübergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit,* ed. H.-J. Bachorski und W. Röcke, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, pp. 19-56.

Martino, A., «Der deutsche Buscón und der literatursoziologische Mythos der Verbürgerlichung des Pikaro», *Daphnis,* 30, 2001, pp. 219-332.

[Moscherosch, J. M.], *Les Visiones de Don Francesco* [sic] *de Quevedo Villegas. Oder Wunderbahre Satyrische gesichte / Verteutscht durch Philander von Sittewalt,* Straßburg, Johann Philipp Mülbe, s.a. [1640].

[Moscherosch, J. M.], *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche vnd Wahrhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt […] Zum andern mahl auffgelegt von Philander selbsten/ vbersehen/ vermehret vnd gebessert,* Straßburg, Johann Phillipp Mülbe, 1642.

[Moscherosch, J. M.], *Anderer Theil der Gesichte Philanders von Sittewalt,* Straßburg, Johann Philipp Mülbe, 1643.

[Moscherosch, J. M.], *Schreiben Welches Der volängst verstorbeneHochlahrte Heer Don Franciscus de Quevedo, An dem Seiner Hellischen Gesichte Continuatorem Philander von Sittwald bey newlicher Orcinischen Post überschicket,* s.l., [1659].

[Moscherosch, J. M.], *Des Vorlängst verstorbenen Hochgelahrten Herrn Don Francisci de Quevedo Abermahliges Schreiben An den Herrn Philander von Sittenwald / als seiner Höllischen Gesichte Continuatorem…,* s.l., [ca. 1660a].

[Moscherosch, J. M.], *Don Francisci de Quevedo, Fernere Relation Von Seiner in der Mond-Welt gethanen wunderlichen Reise und was Ihme da begegnet An seinen guten Freund und Continuatorem, seiner Hellischen Gesichte…,* s.l., [ca. 1660b].

[Moscherosch, J. M.], *Wunderliche und Wahrhafftige Gesichte Philanders von Sittewalt,* ed. W. Harms, Stuttgart, Reclam, 1986.

Müller, F.-W., «Allegorie und Realismus in den *Sueños* von Quevedo», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen,* 202, 1966, pp. 321-346.

Müller, F.-W., «Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 218-241.

Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* tr. A. Pérez de Linares, Madrid, Gredos, 1974[47].

Nolting-Hauff, I., «Quevedo und Dante», *Deutsches Dante Jahrbuch,* 61, 1986, pp. 7-34.

Nolting-Hauff, I., ed., *Textüberlieferung; Textedition; Textkommentar. Kolloquium zur Vorbereitung einer kritischen Ausgabe des «Sueño de la Muerte»,* Tübingen, Narr, 1993.

Nolting-Hauff, I., «"Authentischer" Text oder Textpluralität? Zur kritischen Ausgabe der *Sueños* von James O. Crosby», *Romanistisches Jahrbuch,* 46, 1995, pp. 359-374.

Pöckl, W., «"Gedichtar aus Baris" und "Der abenteuerliche Buscón Teutsch". H. C. Artmann als Übersetzer Villons und Quevedos», en *Pose, Possen und Poesie. Zum Werk Hans Carl Artmanns,* ed. J. Donnenberg, Stuttgart, Akademischer Verlag, 1981, pp. 49-98.

Quevedo, F. de, *Der Abenheurliche Buscon, Eine Kurzweilige Geschicht. In Spanischer Sprach erstlich beschrieben durch Dom Francisco de Quevedo. Anitzo aber Auß dem Französischen in das Hochteutsche übersetzet,* Franckfurt, Herman von Sand, 1671.

47. El original en alemán fue publicado en: München, Fink, 1968.

Quevedo, F. de, *Des Spanischen Ritters Don Francisco De Quevedo Villegas Sehr Lustige und Sinnreiche Schrifften,* Hamburg, Erythropel, 1704, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Gedichte,* coord. F. R. Fries, Berlin, Verlag Neues Leben, 1985.
Quevedo, F. de, *In Plutarchi Marcum Brutum Excursus Politici,* tr. T. L. F. Graswinckel, Hagae comitis, Vlacq, 1660.
Quevedo, F. de, *Leben des Erzschelms, genannt Don Paul von D. Francisco de Quevedo Villegas,* trad. J. G. Keil, Gotha, Carl Steudel, 1812.
Quevedo, F. de, *Leben des Erzgauners Pablo aus Segovia,* trad. H. Koch, Leipzig, Dieterich, 1956.
Quevedo, F. de, *Der abenteuerliche Buscón oder Leben und Taten des weitbeschrieenen Glücksritters Don Pablos aus Segovia,* trad. H. C. Artmann, Frankfurt am Main, Insel, 1963.
Quevedo, F. de, *Das Leben des Buscón,* trad. H. Koch, en *Spanische Schelmenromane,* ed. H. Baader, München, Hanser, 1965, vol. 2, pp. 7-154.
Quevedo, F. de, *Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder Die Stunde aller,* trad. W. Muster, Frankfurt am Main, Insel, 1966.
Quevedo, F. de, *Aus dem Turm,* trad. y ed. W. von Koppenfels, Berlin, Henssel, 1981.
Quevedo, F. de, *Gedichte,* trad. W. Muster, Stuttgart, Cotta, 1982.
Quevedo, F. de, *Leben des Don Pablos, Landstörzers, Erzschelmen und Hauptvagabunden,* trad. W. Muster, Stuttgart, Cotta, 1984.
Quevedo, F. de, *Aus dem Turm. Moralische und erotische Gedichte, Satiren und Grotesken. Spanisch-Deutsch,* trad. y ed. W. von Koppenfels, Mainz, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 2003.
Reichardt, D., *Von Quevedos «Buscón» zum deutschen «Avanturier»,* Bonn, H. Bouvier, 1970.
Rötzer, H. G., «Die "Verbürgerlichung des Pikaro" – Nur ein Mythos?», *Daphnis,* 32, 2003, pp. 721-728.
Rothe, A., *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos,* Genève, Droz, 1965.
Rothe, A., «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982a, pp. 181-225.
Rothe, A., «Quevedo frente al título literario», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la IIa Academia Literaria renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982b, pp. 455-473.
Schalk, F., «Die Sentenzen Quevedos», *Romanische Forschungen,* 56, 1942, pp. 300-312.
Schalk, F., «Über Quevedo und *El Buscón*», *Romanische Forschungen,* 74, 1962, pp. 11-30.
Spitzer, L., «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum,* 11, 1927, pp. 511-580.
Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 123-184.
Stoll, A., *Scarron als Übersetzer Quevedos. Studien zur Rezeption des Pikaresken Romans «El Buscón» in Frankreich («L'aventurier Buscon», 1633),* Frankfurt am Main, Klostermann, 1970.
Teuber, B., *Sprache; Körper; Traum. Zur Karnevalesken Tradition in der Romanischen Literatur aus früher Neuzeit,* Tübingen, Niemeyer, 1989.
Tiemann, H., *Das Spanische Schrifttum in Deutschland. Von der Renaissance bis zur Romantik,* Hamburg, Ibero-amerikanisches Institut, 1936.

Wedel, A. R., «La nota germanófila y luterana de H. M. Moscherosch en la adaptación alemana de *Los Sueños* de Quevedo», *Revista de Literatura,* 50, 1988, pp. 141-148.

Wehr, Ch., *Geistliche Meditation und poetische Imagination. Studien zu Ignacio de Loyola und Francisco de Quevedo,* München, Fink, 2009.

Wentzlaff-Eggebert, H., *Weimars Mann in Leipzig. Johann Georg Keil (1781-1857) und sein Anteil am Kulturellen Leben der Epoche. Eine dokumentierte Rekonstruktion,* Heidelberg, Winter, 2009.

Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo

Ariadna García-Bryce
Reed College
Department of Spanish
3203 SE Woodstock Boulevard
Portland, OR 97202-8199
garciaba@reed.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 113-130]

Estamos acostumbrados a pensar juntos a Borges y a Quevedo, tanto por las reiteradas alusiones del escritor argentino a su precursor áureo, como por los estudios críticos que las han ponderado[1]. Éstos abordan el tema, como es de suponer, desde diversos ángulos. Incluyen paralelos psicologizantes entre las sensibilidades de los autores, equiparaciones focalizadas en su vocación estilística, consideraciones sobre las convergencias entre los fundamentos epistemológicos de sus proyecciones metaliterarias, y también reflexiones sobre el ocasional extrañamiento de Borges frente a su antecesor. Más allá de los méritos y limitaciones particulares de estos enfoques, en su conjunto nos ayudan a entender algo fundamental: el lugar de Quevedo en el corpus borgeano es múltiple. Componente del imaginario autobiográfico de Borges, hermano en destreza lingüística, procedimiento intertextual y diferencia cultural, Quevedo es por momentos un semejante y por momentos un otro. En ambos casos, hemos de recalcar, es una figura central dentro de la poética borgeana. No en balde diría el joven Borges, «No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor»[2]. El protagonismo de Quevedo dentro de su proyecto autorial sigue vigente a lo largo de su carrera, como bien lo demuestra uno de los versos del Borges ya maduro que emparenta su «destino» con el del autor del *Buscón*[3].

En cuanto a la imagen cambiante de Quevedo dentro de un proyecto escritural también proteico, vale la pena señalar que, a lo largo de su trayectoria, Borges fluctúa en su propia definición como autor. Al respecto, Julio Premat ha precisado las figuraciones a través de las cuales se cons-

1. Johnson, 2002; Kluge, 2005; Maurer, 1986; Stavans, 1989; Gomes, 2001.
2. Borges, *El idioma de los argentinos,* p. 94.
3. Borges, *El oro de los tigres,* p. 67.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 29-7-2010

truye en etapas sucesivas: en su juventud se concibe como «héroe fundador», transformándose luego en «escritor muerto», personaje que en su vejez se reencarna bajo la forma de «muerto inmortal»[4]. Estas diversas «ficciones de autor» han de ser entendidas, apunta Premat, como «un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos –y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura»[5]. Desde esta óptica, diría que Quevedo es parte integral de un dinámico proceso de autodefinición en que los actos de escritura y de lectura se ven constantemente revisados.

Me interesa, sobre todo, detenerme en el contraste entre el Quevedo esbozado por el Borges criollista y el Quevedo que aparece casi dos décadas después con un Borges presuntamente cosmopolita. Comenzaré por concentrarme en el ensayo «Menoscabo y grandeza de Quevedo» que aparece en *Inquisiciones,* considerando también las caracterizaciones del autor áureo y de su época que se hallan en los demás textos de esta antología así como en las otras dos colecciones de ensayos de los años veinte, como lo son *Tamaño de mi esperanza* e *Idioma de los argentinos.* Pasaré luego a comparar esta imagen con la que emerge en los años cuarenta, en el ensayo titulado «Quevedo» que aparece en *Otras inquisiciones.*

En los trabajos iniciales, correspondientes a un momento en que Borges busca una vinculación orgánica con la emoción patria, se recupera a un Quevedo intenso y sensorial. En cambio, en el ensayo posterior, reflejo de un Borges que, descreyendo del arraigamiento de la escritura en una matriz originaria vital, ha reformulado su definición de la argentinidad, «Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura»[6]. La vida del personaje histórico, en otras palabras, es disociada del funcionamiento de sus textos. Estamos ante dos conceptos antitéticos de la autoría, que remiten, a su vez, a concepciones divergentes de la lectura, o, más precisamente, de la relación entre el momento de la escritura y su recepción. Pensando la inestabilidad que le es consubstancial a esta relación, Ricoeur afirma:

> El problema de la escritura se vuelve un problema hermenéutico cuando se lo refiere a su polo complementario, la lectura. Emerge entonces una dialéctica, la del distanciamiento y la apropiación. Por apropiación quiero decir la contraparte de la autonomía semántica, la cual desprendió al texto de su escritor. Apropiar es hacer 'propio' lo que era 'extraño'. Debido a que existe la necesidad general de hacer nuestro lo que nos es extraño, hay un problema general de distanciamiento. La distancia, entonces, no es simplemente un hecho, un supuesto, sólo la brecha espacial y temporal que se abre realmente entre nosotros y la apariencia de tal y cual obra de arte o discurso. Es el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda distancia

4. Premat, 2009, p. 97.
5. Premat, 2009, p. 21.
6. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 70.

> espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo entendimiento apunta a la extensión de la autocomprensión[7].

Para llegar a un modelo hermenéutico que maneje de forma productiva esta distancia, sostiene Ricoeur, hay que evitar dos extremos. Por un lado, estaría la negación absoluta de la distancia que separa al lector de la gestación originaria del texto, lo cual apuntaría a una fusión sin barreras, un «poder trasladarse a una vida psíquica ajena»[8]. Pero si tal formulación resulta problemática, igualmente sesgada, advierte Ricoeur, sería la que supone una oposición categórica entre la intención de los textos y su recepción. Desde este punto de vista, el Quevedo de *Otras inquisiciones,* ese Quevedo transformado en puro lenguaje, un guarismo vaciado de todo fermento vivencial, sería tan problemático como su reverso: aquel Quevedo inicial cuya lectura está cargada de la pasión del encuentro vivo.

En «La postulación de la realidad», recogida en *Discusión,* de 1932, Borges define dos tipos de escritor que podemos identificar con estos modelos de interpretación: el romántico y el clásico.

> El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico;* entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procedimientos). El clásico no es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla […]. No escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto[9].

Quedamos, entonces, en que el Quevedo que el joven Borges tilda de «ante todo, intensidad»[10], se acercaría a lo que en cierto momento llama una escritura romántica, entendida como expresión emotiva, como afán performativo que pretende eliminar las distancias entre el acto creativo y su público. En cambio, el segundo Quevedo, emparentado con una escritura clásica que funciona como «instrumento lógico»[11], es partícipe de una poética que asume tales distancias sin reparos. Si en el primer caso se busca conservar en el lenguaje el ahínco de una transmisión retórica viva, en el segundo caso estamos plenamente en el mundo silencioso e íntimo de la transmisión textual destinada a una recepción remota y difusa, donde las luchas que animaron el momento de la escritura se desvanecen.

Expresando esto en términos de los dos linajes de Borges sobre los que teorizó Ricardo Piglia, podemos destacar en el período criollista la huella de una genealogía asociada a las armas, el campo, los próceres, la

7. Ricoeur, 1995, pp. 55-56.
8. Ricoeur, 1995, p. 56.
9. Borges, *Discusión,* p. 253.
10. Borges, *Inquisiciones,* p. 47.
11. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 64.

estirpe, la sangre, la épica, la experiencia sensorial; y luego, en el Borges libresco se reflejaría otro linaje donde dominan las letras, la ciudad, la biblioteca, el desarraigo, la vida sedentaria[12]. No está de más recordar que el propio Borges corta explícitamente con su época nacionalista. En «El escritor argentino y la tradición», incorporado en *Discusión,* se ensaña contra sus pasadas tendencias regionalistas, tomando distancia de los «olvidables y olvidados libros»[13] que escribió en aquella época. Por otro lado, elimina estos libros –es decir, las tres antologías de ensayos que comentaré en la primera parte de mi análisis– de la colección de sus obras completas. Desde esta perspectiva, entonces, no sorprende que la visión de Quevedo cambiara significativamente de un período a otro.

Pero no hay que darle un peso desmedido a la escisión articulada por Borges entre su poética madura y su estética juvenil. En otras palabras, los virajes que conoce la formulación de su empresa autorial no son absolutos. No se trata de polarizaciones definitivas, sino, como sostiene el mismo Piglia, de cambios de énfasis que se consolidan en una concepción múltiple de la literatura: «Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura»[14]. En lo que a Quevedo concierne, esta integración es sobre todo visible en las representaciones poéticas del autor áureo que encontramos en *El hacedor,* de 1960, y en *El oro de los tigres,* de 1972. A ellas dedicaré la última parte de este trabajo. Si en los ensayos de los años veinte se construye un Quevedo heroico y luego, en *Otras inquisiciones,* su opuesto, un Quevedo letrado, en las poesías tardías tenemos un Quevedo que abarca ambos campos semánticos. Llegamos así al equilibrio que Ricoeur dice ser fundamental a la hermenéutica, un equilibrio, me permito sugerir, que resulta particularmente útil para pensar a Quevedo, dadas las pronunciadas tensiones inherentes a su propia concepción de la escritura, marcas éstas de los cambios históricos que tanto lo inquietaron.

La palabra viva

En *Inquisiciones, Tamaño de mi esperanza* e *Idioma de los argentinos,* Borges se explaya largamente sobre la misión del escritor moderno. Frente al pasado literario nacional, ésta es todavía incierta. Adoptando la voz del orador que se dirige directamente a sus compatriotas –«a los criollos les quiero hablar»[15]–, Borges se yergue en actor histórico privilegiado que viene a sentar las bases de una nueva poética capaz de garantizar la realización cultural de la ciudad:

12. Piglia, 1980.
13. Borges, *Discusión,* p. 320.
14. Piglia, 1980, p. 6.
15. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 11.

> Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ¡ni un sentidor ni un entendedor de la vida! […]. Ya Buenos Aires, más que una ciudá, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen[16].

Enfatizando la carencia de un legado cultural sólido, el escritor se muestra imprescindible. Doblemente ambicioso, Borges se exige –y les exige a sus contemporáneos– remediar ausencias pasadas y asegurar verdades futuras. La consigna sería, entonces, fundar un imaginario que tenga la fuerza de lo real. Desde luego, se trata de una «realidá pensada»[17], pero ésta debe ser innegable, inmediata, imprescindible. Se insiste en esto: la creación literaria está supeditada a una labor crítica, dogmática en su constante diferenciación entre lo esencial y lo innecesario, lo meramente epocal y lo trascendental.

Borges se permite ciertas sinuosidades en su argumentación. Si por momentos localiza las carencias literarias en Buenos Aires, otras veces las hace extensivas a la Argentina, a Latinoamérica, a España y aun a «la literatura»:

> Suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y sólo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Me atrevo a aseverar lo contrario: sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad[18].

Marcadamente localista por un lado, como se ve en la reproducción de coloquialismos rioplatenses, la construcción literaria de «lo elemental, lo genésico»[19] ha de tener también un alcance universal.

Si bien a partir del ensayo «La postulación de la realidad» Borges tendería a identificar la escritura clásica con una sintaxis autonomizada de una carga sensorial, en los ensayos bajo discusión ahora aquello que tiene el estatus de un clásico es lo que se presenta no sólo como realidad pensada, sino sentida: «*lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad*»[20]. Así Unamuno es eterno porque «la realidad espiritual del autor se introduce de lleno en nuestro vivir. Íntimamente, con la certeza de una emoción»[21]. La literatura, pues, tiene aquí la fuerza del acto elocutivo, de la materialización corporal.

No se trata tampoco del despliegue de una sentimentalidad individual, sino de una emoción colectiva, activada por la eficacia lingüística, como queda claramente demostrado en «Menoscabo y grandeza de

16. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* pp. 13-14.
17. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 13.
18. Borges, *El idioma de los argentinos,* p. 49.
19. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 12.
20. Borges, *El idioma de los argentinos,* p. 90.
21. Borges, *Inquisiciones,* p. 116.

Quevedo». «Fue Don Francisco un gran sensual de la literatura», dice allí Borges, juzgando su escritura como fenómeno afectivo a la vez que como arte verbal que capta a su público a través del despliegue estilístico:

> nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre[22].

Repetidamente se hace hincapié de la potencia vital de este virtuosismo. «El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu. Quevedo es, ante todo, intensidad»[23]. Tales puntualizaciones acercarían su escritura al modelo del autor romántico que, según Borges, busca comunicar la sensación de «los primeros contactos de la realidad»[24]. El lenguaje de Quevedo, análogamente, produciría en el público la emoción de la experiencia inesperada.

Pero habría que matizar estos parecidos. Si bien hay una semejanza con el autor romántico en cuanto a la intensidad, no hemos de olvidar que Borges –y en este sentido no incurre en imprecisiones históricas– no coloca a su precursor en el ámbito de la expresión personal. De hecho, este reconocimiento del aspecto sensorial del lenguaje quevediano lo identifica correctamente con la cultura retórica de su época[25]. Desde esta perspectiva, la emoción que permea su elocuencia, anterior al mito del individuo, sería una marca de *energeia,* requerimiento fundamental de la oratoria clásica y cristiana. El predicador ideal, como estipuló San Agustín, debe no sólo persuadir, sino inspirar a su auditorio a actuar[26]. Así la elocuencia más ilustre, diría Petrarca, sería la de estirpe ciceroniana, que, «*acutissimos atque ardentissimos orationis aculeos precordiis admovent inflinge*», es decir que punza el corazón con sus ardientes aguijones verbales[27]. Acorde con tales principios, que tendrían, por otro lado, una incidencia ubicua en la España tridentina, la violencia enunciativa, particularmente pronunciada en Quevedo, es un modo de instigar la fe pública en verdades absolutas.

La recuperación que hace el primer Borges de este activismo retórico no está, por supuesto, exenta de tensiones. En efecto, Borges muestra un distanciamiento tajante frente a la ideología de Quevedo. Determina, por ejemplo, que tanto sus tratados como sus obras ficcionales son depósitos de un pensamiento arbitrario, desprovisto de toda densidad conceptual.

22. Borges, *Inquisiciones,* p. 49.
23. Borges, *Inquisiciones,* pp. 48-49.
24. Borges, *Discusión,* p. 254.
25. Clamurro, 1991; García-Bryce 2005a y 2005b; Peraita, 2001.
26. San Agustín, *On Christian Teaching,* p. 119.
27. Strier, 2004, p. 24.

> Quevedo casi no razona; intuye más bien. […]. Quevedo, hispano íntegramente y seguro de la realidad de las cosas –no de la gasificada cosa en sí que para consuelo de ametafísicos preparó Kant, sino de las caseras cosas individuales– sugiere una supervivencia de lo corpóreo, de las ya para siempre apasionadas venas y médulas[28].

Hoy, sobre todo a la luz de estudios revisionistas que cuestionan el lugar periférico que se le ha concedido a España en relación a la modernidad europea, la arbitrariedad de esta categorización merecería, siquiera, una breve reflexión. Como se ha dicho recientemente, la exclusión de la península del proceso de racionalización localizado en el norte de Europa, sería deficiente, no sólo por ignorar las incipientes huellas de este proceso en la España de los Habsburgos y por identificarla a ésta exclusivamente con la leyenda negra y el escolasticismo medieval, sino también por no cuestionar la creencia en un progreso lineal[29]. Sintomática también de este reduccionismo histórico y cultural, sería la siguiente equiparación que hace Borges entre Quevedo y su país. «Yo quiero equipararlo a España, que no ha desparramado por la tierra caminos nuevos, pero cuyo latido de vivir es tan fuerte que sobresale del rumor numeroso de las otras naciones»[30]. Más allá del lugar en que esta visión pone a España–el de puro sentimiento y pulsión vital– es útil notar cómo opera en la lectura borgeana de Quevedo, una dicotomía kanteana entre la retórica y la estética[31]. Ésta descansaría sobre el presupuesto de que la retórica, limitada por su naturaleza interesada y dogmática, carece de la sofisticación filosófica de la estética, asociada al libre fluir de ideas y sensibilidades. Tal creencia tiende a descuidar las dimensiones sociales de la estética y, por otro lado, a limitar a la retórica a su dimensión programática. En lo que a Quevedo respecta, nos lleva a pasar por alto la dimensión crítica de su escritura.

Pero, a pesar de estos reduccionismos que ponen a Quevedo en el lugar de un otro cultural poco matizado, Borges se apropia fuertemente de su vocación retórica al modelar su propia agenda literaria, todavía marcada por la ambición ultraísta de transformar el lenguaje. Es notable la apropiación vanguardista del autor áureo en el ensayo «Ejecución de tres palabras» que cierra *Inquisiciones*. Definiendo sus principios estéticos en contra del legado modernista, revive con sorprendente fidelidad los reclamos de la lucha antigongorista. Reivindicando la visión conceptista, sostiene que el culterano «cultiva la palabrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón»[32], de la misma manera que los rubendarianos practican la ostentación verbal, atiborrando el lenguaje de

28. Borges, *El idioma de los argentinos,* pp. 71-72.
29. Iarocci, 2006, pp. 11-21.
30. Borges, *Inquisiciones,* p. 49.
31. Ver Cascardi, 2004.
32. Borges, *Inquisiciones,* pp. 115-116.

adjetivos. En un gesto abiertamente inquisitorial, inicia una quema de adjetivos típicamente modernistas.

> Yo, ante la afrancesada secta de voces que embolisman la charla, descalabran toda cuartilla y salen fatalmente a relucir en las composiciones de quienes dedican a vocear nubes y a gesticular balbuceos, he determinado alzar un Dos de Mayo en estos apuntes. Apuntes que para la jerigonza ritual de los novecentistas serán un síntoma de inquisición y unos garabatos de hoguera[33].

Los adjetivos que han de ser extirpados por su deliberado intento de «enigmatizar» son «inefable», «misterio», y «azul»[34]. «Inefable», especifica, es particularmente ruinoso por ser «una confesión de impotencia»[35], un reconocimiento de que el autor no puede traducir sus pensamientos en palabras. Su ataque al segundo término radica en que

> la poesía no es para mí la expresión de aquel azoramiento ante las cosas, de aquel asombro del Ser que todos hemos sentido tras de un suceso excepcional o sencillamente después de una disputa metafísica, sino la síntesis de una emoción cualquiera, que si es clara y precisa no ha nunca menester vocablos inhábiles y borrosos como *misterio, enigma* y otros semejantes[36].

De la misma manera, vilifica el abuso del calificativo «azul» por acentuar la «indecisión» de los sustantivos con que se lo tiende a usar[37]. «Apareado a nombres abstractos el adjetivo azul nada dice. La indecisión que suelen mostrar esos nombres no ha menester las adicionales neblinas con las cuales el suso mentado epíteto las borronea»[38]. Desde el llamado a la precisión lingüística, hasta la socarrona censura de palabras torpes, hasta la xenófoba denuncia a las cualidades extranjerizantes de la poesía dariana, hasta la constatación de su radical vacuidad, estamos plenamente en el terreno del dogmatismo verbal característico de Quevedo. Su marca es pronunciada, aun en el vocabulario empleado. Hay que considerar sobre todo la caracterización del modernismo como «jerigonza» y de los modernistas como «secta»[39].

Las manifestaciones de esta militancia estilística en la obra de Quevedo son múltiples. Recordemos, para comenzar, la caricaturización del poeta culterano en *La Hora de todos*. «No pueden ser claros y tener luz si no los queman»[40], dice Quevedo del gongorista que lee «una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas, tan

33. Borges, *Inquisiciones,* p. 164.
34. Borges, *Inquisiciones,* pp. 164-165.
35. Borges, *Inquisiciones,* p. 164.
36. Borges, *Inquisiciones,* p. 164.
37. Borges, *Inquisiciones,* p. 167.
38. Borges, *Inquisiciones,* p. 167.
39. Borges, *Inquisiciones,* p. 164.
40. Quevedo, *La Hora de todos,* p. 176.

zabucada de cláusulas y cortada de paréntesis, que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba»[41]. Tema recurrente a lo largo de su corpus, la noción del ornato verbal como comunicación vacía es también esgrimido en las «Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros», censuras burlescas que castigan a aquella «infernal seta de hombres condenados a perpetuo conceto, despedazadores y tahúres de vocablos»[42]. En su carta sobre la poesía de Fray Luis de León que le envía al Conde Duque de Olivares –su más importante manifiesto literario– se vuelve a reforzar la naturaleza aberrante del artificio culterano. Si en las premáticas los gongoristas son una secta, en la carta son una peligrosa plaga invasora que corrompe la simplicidad ática –«poco ha que esta inorme y fanfarrona parlería de Asia vino a Atenas»[43]. También en esta epístola encontramos la acostumbrada crítica a la borrosa imprecisión del estilo florido:

> en todas las lenguas, aquellos solos merecieron aclamación universal, que dieron luz a lo oscuro, y facilidad a lo dificultoso: obscurecer lo claro es borrar, y no escribir, y quien habla lo que otros no entienden primero confiesa que no entiende lo que habla[44].

Mientras el exceso de artificio es visto como carencia de hombría, la transparencia estilística sería sinónima de la potencia viril. Así Fray Luis, por su claridad es celebrado como máximo representante de «los estudios varoniles»[45].

Si bien el tono del ensayo «Ejecución de tres palabras» invita a pensarlo como una apropiación paródica o humorística de la censura quevediana, la identificación con sus presupuestos es estrecha y se siente a lo largo de las tres colecciones de ensayos que explicitan el proyecto fundacional del joven Borges. Como vimos, un eje central de este proyecto es el llamado a un idioma que formule «lo elemental» con tacto estilístico[46]. De allí la identificación con la retórica quevediana que le otorga a la eficacia lingüística la cualidad definitoria de la acción. De hecho, no hay que confundir la precisión defendida por los dos escritores con la simpleza o la transparencia genuina. Hay que entenderla, más bien, dentro de parámetros retóricos, como exhibición de autoridad comunicativa. Así, cuando Borges exalta a Quevedo porque «nadie como él ha sabido ubicar epítetos tan clavados, tan importantes, tan inmortales de antemano»[47], está en total sintonía con el ideario conceptista áureo que celebra la agudeza, en palabras de Gracián, «porque

41. Quevedo, *La Hora de todos,* p. 175.
42. Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 186.
43. Quevedo, «Dedicatoria», p. 28.
44. Quevedo, «Dedicatoria», p. 38.
45. Quevedo, «Dedicatoria», p. 37.
46. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 12.
47. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 53.

concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio»[48]. La agilidad mental es comprendida como proeza, como demostración de fuerza, como afirmación de preeminencia social. Es una estética fiel a los fundamentos del laconismo articulados por Séneca, quien, poniendo la brevedad sentenciosa a la altura del heroísmo cívico y de la hazaña militar, la concibiría como exhibición de potencia masculina. El conceptismo quevedista buscaría asimismo infundirles a las letras el poder imperativo de las armas[49].

Estos fundamentos son plenamente operativos y se cargan de una nueva funcionalidad en el proyecto borgeano, sirviendo de antídoto al modernismo, al que se descarta como débil. Rememorando su actividad ultraísta en un ensayo sobre Norah Lange, Borges reitera su impaciencia ante la pasividad de las poéticas decimonónicas, recalcando la necesidad de dotar a la lengua de firmeza.

> Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz [...]. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto rápidamente compendiosos[50].

A pesar de los siglos transcurridos desde que Nebrija fundara la gramática castellana como, entre otras cosas, pilar de imperio, así como desde que Quevedo aplicara este principio en su propia elaboración de un laconismo vehemente, la comprensión de la lengua como lugar de combate ocupa el centro de la poética inicial de Borges[51]. Si bien esta recuperación es iluminadora en la medida que destaca la dimensión performativa del lenguaje de Quevedo, como toda apropiación programática, flaquea en su amplitud analítica. En particular, impide acceder al valor epistemológico de su retórica. Pero, como veremos en seguida, lo mismo podríamos increparle a su lectura más tardía que disocia la elocuencia quevediana del ámbito de la experiencia.

El texto silenciado

De cierto modo, el autor retratado en el ensayo «Quevedo», de *Otras inquisiciones,* es el reverso de la figura de los años veinte. En este texto posterior, Borges se propone explicar el «enigma» que supuestamente plantea el autor[52]. Mientras que en los primeros libros, la fama de Quevedo era un hecho indiscutible, ahora Borges la problematiza, aludiendo a la «extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a

48. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* p. 22.
49. Séneca, *Epistulae Morales,* pp. 301-303.
50. Borges, *Inquisiciones,* p. 84.
51. En torno a la complejidad de la propuesta cultural y política de Nebrija, ver Navarrete, 1994, p. 24.
52. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 59.

Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura»[53]. Esta omisión se debe, medita Borges, a que no ha acuñado «un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo que besa las homicidas manos de Aquiles; […] Shakespeare sus orbes de violencia y de música; Cervantes el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales»[54]. Carente, entonces, de un símbolo que le garantice la fama universal, Quevedo no ocupa un lugar legítimo en el imaginario colectivo. «De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser un hombre de letras»[55].

Si en el primer Borges el sentir de Quevedo perdura, como una realidad absoluta, en el segundo la intensidad quevediana queda totalmente vacía y su estilo es valorado tan sólo desde parámetros conceptuales:

> Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables[56].

En otras palabras, el vínculo entre el arte verbal y la emoción de la audiencia se encuentra interrumpido. Mientras en los primeros ensayos, el distanciamiento expresado ante el contenido de la obra quevediana es eclipsado por la celebración de sus adjetivos «tan clavados, tan importantes, tan inmortales»[57], ahora se lo despoja de todo poder referencial. Hablando de *Marco Bruto,* dice que

> el español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria[58].

Si contrastamos esta caracterización objetivizante del laconismo con la antes citada reivindicación de la brevedad compendiosa como garantía de una poderosa acción cultural, es claro que este nuevo Quevedo refleja también la emergencia de un Borges distinto, el Borges que renegaría de su juventud nacionalista. Estamos ante un modelo de autoría identificado con el «detached subject»[59], es decir, con el sujeto racional moderno, caracterizado por un discurso de distanciamiento crítico ante la tradición cultural. En la transformación del primer Quevedo en el segundo se cifran los grandes contrastes ante los cuales se va posicio-

53. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 59.
54. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 59.
55. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 70.
56. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 65.
57. Borges, *El tamaño de mi esperanza,* p. 53.
58. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 63.
59. Cascardi, 1992, p. 5.

nando el proyecto borgeano: la transición de la retórica a la literatura, del despliegue sensorial a la sublimación de las pasiones, de la violencia fundacional a la domesticación urbana, de la barbarie a la civilización, del nacionalismo al cosmopolitismo. El Borges que propone la fusión orgánica entre su ser y su suelo, entre la lengua y los orígenes culturales, es desplazado por aquél que quiere liberar al ser nacional de reivindicaciones localistas. Como se indicó unas páginas atrás, esta toma de posición es explicitada en «El escritor argentino y la tradición». Rechazando el uso del color local en sus ensayos de los años veinte, propone un nuevo modo –supuestamente más pleno– de identificarse con la patria:

> Nuestro patrimonio es el universo [...] y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara[60].

Esta reformulación del vínculo entre escritura y patria, implica a su vez el pasaje de la identificación con la lengua como lugar de enfrentamiento vivo, al silencioso mundo de la *écriture,* espacio individualizado y pacificado en que las luchas fundacionales se ven desarticuladas. Si antes el «rumor» de España se oía por encima del de los otros países, ahora su representante ha de ser silenciado para podérsele garantizar un espacio en la memoria literaria moderna[61].

Separada la obra quevediana de la cultura oratoria en que se encontraba inmerso el autor, se polariza el distanciamiento entre la producción del texto y su interpretación. Como en las teorías de Barthes y Foucault, se autonomiza al máximo la lectura del momento de la escritura[62]:

> Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. [...]. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o un anillo de plata[63].

La jerarquía establecida aquí muestra un claro prejuicio crítico: los textos superiores son aquéllos que de algún modo, se hallan depurados del contexto en que fueron gestados, como si la incidencia del contexto coartara la licencia interpretativa. Esto se reafirma en la lectura de los últimos versos del famoso soneto que Quevedo le dedica al duque de Osuna: «Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta Luna»[64]. Elogia Borges «la espléndida eficacia del dístico»[65]

60. Borges, *Discusión,* p. 324.
61. Borges, *Inquisiciones,* p. 49.
62. Foucault, 1984; Barthes, 1977.
63. Borges, 1996c, p. 69.
64. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 66.
65. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 66.

porque «es anterior a toda interpretación y no depende de ella»[66]. Con esto quiere decir que la expresión poética está libre de marcas epocales y de geografías nacionales. Si del otro poema que cita, «Retirado en la paz de estos desiertos», dice que «no faltan rasgos conceptistas […] pero el soneto es eficaz a despecho de ellos, no a causa de ellos»[67], el que le escribe a Osuna sería aun más perfecto por estar libre de tales rasgos. No obstante, también hace falta ejercitar el olvido con respecto a su valor referencial. «En cuanto a la *sangrienta Luna,* mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé que piraterías de don Pedro Téllez de Girón»[68]. De nuevo, la riqueza de la exégesis estaría reñida con la densidad histórica del texto.

En otras palabras, el Quevedo histórico, el Quevedo contextualizado, sería refractario al concepto de autor y lector preferido por Borges en este momento. La intercambiabilidad entre autor y lector, entre el «tú» y el «yo» del diálogo textual, descansaría en la eliminación de toda particularidad cultural disonante. Recordar la intencionalidad retórica de las palabras, así como su registro combativo, opacaría necesariamente la ilusión de continuidad. Tal postura tiende a trazar una línea divisoria entre un pasado violento y un presente iluminado. Si las primeras lecturas de Quevedo pecan por su identificación poco matizada con una belicosidad arcaica, este acercamiento a su obra la elimina con excesivo rigor.

El texto múltiple

En *El oro de los tigres,* Borges llega a un equilibrio interesante. Quevedo es todavía ícono de la lengua, como afirma el inicio del poema «El idioma alemán»: «Mi destino es la lengua castellana / el bronce de Francisco de Quevedo»[69]. Sin embargo, no se trata ni de un apasionado exhibicionismo retórico, ni tampoco de una estructura sintáctica vaciada. El texto se mantiene entre estos extremos. Por un lado tenemos la imagen del bronce de Quevedo, de su monumentalidad, de su hispanidad, símbolo que se contrapone en un primer momento a la interioridad del poeta moderno: «en la lenta noche caminada / me exaltan otras músicas más íntimas»[70]. Pero luego, al final del poema es el idioma alemán, el idioma extranjero adquirido que se torna remoto.

> Tú, lengua de Alemania, eres tu obra
> capital: el amor entrelazado
> de las voces compuestas, las vocales
> abiertas, los sonidos que permiten
> el estudioso hexámetro del griego
> y tu rumor de selvas y de noches.

66. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 67.
67. Borges, *El idioma de los argentinos,* p. 66.
68. Borges, *Otras inquisiciones,* p. 67.
69. Borges, *El oro de los tigres,* p. 67.
70. Borges, *El oro de los tigres,* p. 67.

Te tuve una vez. Hoy, en la linde
de los años cansados, te diviso
lejana como el algebra y la luna.

La idea de un universo textual sin fronteras se ve comprometida, de manera que queda implícitamente reafirmada la identificación del poeta con el «bronce de Quevedo». Esta pertenencia cultural le es tan ineludible como la «fatalidad» de «ser argentino».

Estamos ante una hermenéutica amplia, cuyos fundamentos son sintetizados en *El hacedor*. En «Arte poética» leemos que ésta «es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable»[71]. La escritura, como la lectura, abarca la diferencia y la continuidad, la armonía y el conflicto, dinamismo que caracteriza no sólo la relación de Borges con sus precursores literarios, sino con su propia ficcionalización, como lo demuestra en el ensayo «Borges y yo»: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro»[72]. A la vez, ese otro es indisociable de sí mismo: «No sé cuál de los dos escribe esta página»[73].

En este marco reaparece Quevedo en sus diferentes facetas. Resurge el Quevedo literato, imaginado en «A un viejo poeta» como un anciano cansado, que ya no recuerda los versos que escribió: «bajas y sigues caminando triste, / sin recordar el verso que escribiste: / *Y su epitafio la sangrienta luna*»[74]. Se hace evidente aquí –por el uso de la segunda persona, por el tono íntimo– la identificación con el mismo Borges. A la par de esta relación estrecha entre *hommes de lettres,* coexiste la recuperación del Quevedo guerrero, es decir, del escritor que piensa la lengua como arma y que, por momentos, desencantado por la cultura letrada de su época –a su ver, carente de gloria– llega a reivindicar un mundo premoderno donde prima el uso de la espada por encima del de la palabra[75]. Vale recordar, por otro lado, al pensar la recuperación borgeana de esta figura belicosa, que el linaje épico sigue ocupando un lugar importante en los paisajes introspectivos del viejo poeta. Siguen desfilando allí los íconos de su «destino sudamericano»[76]: Sarmiento, Quiroga, Martín Fierro, un gaucho anónimo. La representación de sus muertes sangrientas alterna entre la proximidad y la lejanía.

Si en *Inquisiciones* se descarta la combatividad que se halla en el trasfondo histórico de la imagen de «la sangrienta luna» para poder celebrar su eficacia, en el poema «La luna» la imagen se vuelve a poblar de asociaciones violentas.

71. Borges, *El hacedor,* p. 124.
72. Borges, *El hacedor,* p. 62.
73. Borges, *El hacedor,* p. 62.
74. Borges, *El hacedor,* p. 87.
75. Ver el manifiesto en contra de las letras y en favor de las armas formulado en *La Hora de todos,* pp. 297-304.
76. Esta expresión aparece en el «Poema conjetural», Borges, *El otro, el mismo,* p. 24.

Más que las lunas de las noches puedo
recordar las del verso: la hechizada
dragon moon que da horror a la balada
y la luna sangrienta de Quevedo.

De otra luna de sangre y de escarlata 5
habló Juan en su libro de feroces
prodigios y de júbilos atroces;
otras más claras lunas hay de plata.

Pitágoras con sangre (narra una
tradición) escribía en un espejo 10
y los hombres leían el reflejo
en aquel otro espejo que es la luna.

De hierro hay una selva donde mora
el alto lobo cuya extraña suerte
es derribar la luna y darle muerte 15
cuando enrojezca el mar la última aurora[77].

La sangrienta luna es incorporada a toda una constelación de metáforas, cifras del salvajismo, del espanto, del Apocalipsis. En ellas revive el aura de imponencia militar que encerraría aquella luna triunfal de Osuna. Reemerge todo un campo de asociaciones en el que, para quien lo conoce, se transparenta el imaginario cósmico y cristológico del absolutismo español. Esta aglomeración de imágenes es también, por supuesto, una exhibición de referencias canónicas –Quevedo, San Juan, Pitágoras, Lugones. Hay que recordar que el poema en su totalidad presenta una reflexión sobre las discontinuidades entre la experiencia vital y el bagaje cultural. Se trata de una postura que, sin embargo, no disminuye la profundidad sensorial de la tradición cultural, como queda también constatado en el prólogo con que Borges acompaña su antología de la poesía de Quevedo, publicada en 1982. Allí vuelve sobre el ensayo de *Otras inquisiciones* consagrado al autor del *Buscón,* revisando deliberadamente algunos de sus criterios. Ya no se desvincula el lenguaje de su autor; contrariamente, la intencionalidad de éste es integrada dentro de la labor analítica del lector. Borges especula, por ejemplo, sobre los diferentes significados que tendría para el escritor áureo el famoso epitafio. «La línea "Y su epitafio la sangrienta luna" permite dos interpretaciones: la luna, debidamente roja, sobre los campos de batalla de Flandes, y la blanca medialuna, sobre fondo rojo, de la bandera turca. Quevedo habrá imaginado las dos»[78]. Lejos de estar reñido con el trabajo exegético serio, la percepción del escritor resurge dentro de un dilatado proceso de lectura y relectura. De nuevo, las fronteras entre escritor y lector, entre «el otro y el mismo» se tornan fluidas. Tampoco estamos ante una identificación meramente personal entre el lector moderno y el autor barroco, sino, más bien, ante la apertura de

77. Borges, *El hacedor,* pp. 80-81.
78. Borges, «Pólogo», 1982, p. 10.

una exégesis múltiple en que el acercamiento emocional coexiste con la distancia crítica. Este doble movimiento es claramente articulado al final del ensayo cuando Borges concluye que

> El defecto esencial del barroco es de carácter ético: denuncia la vanidad del artista. Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunde, espléndida. Acaso Quevedo es el mejor ejemplo de esa virtud de lo barroco[79].

Se cumple así el tipo de apropiación del pasado cultural juzgada por Ricoeur como la más apta.

> Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras, lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. De esta manera estamos tan lejos como es posible del ideal romántico de coincidir con una psique ajena. Si se puede decir que coincidimos con algo, no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto[80].

Como reconoce Ricoeur, se retoma aquí una concepción gadameriana de la cultura como instancia de intercambio que traspasa los límites del subjetivismo. Dicho de otra manera, el lector o el espectador entra en el presente de la obra que es también su propio presente[81]. La obra no se convierte en reflejo de su subjetividad individual, sino, más bien, es concebida como parte del proceso epistemológico y ontológico que define su ser. Despojando este modelo de transmisión cultural de su potencialidad opresiva o autoritaria, Ricoeur insiste en las posibilidades interpretativas que vehicula. La cultura tiene por un lado el peso de lo universal, pero también tiene un valor referencial que puede ser descifrado y entendido por el individuo. Sin duda, estaría Borges de acuerdo con este presupuesto, como lo demuestra el complejo equilibrio entre lo individual y lo arquetípico, así como entre el presente y el pasado, que ha sido tantas veces debatido en su obra.

A modo de conclusión, recalcaría que si bien este análisis de las apropiaciones borgeanas de Quevedo ha tenido como centro la poética del autor moderno, no se ha evitado por ello cierta reflexión sobre el significado de la estética quevediana en sí. De allí la decisión de dedicar algunas líneas a sus fundamentos páginas atrás. Si Quevedo fue una referencia cardinal a lo largo del desarrollo del proyecto autorial del escritor argentino, fue en parte porque su propia construcción como autor es una mina de poéticas encontradas. A caballo entre un ideario

79. Borges, «Pólogo», 1982, p. 15.
80. Ricoeur, 1995, p. 104.
81. Gadamer, 2000, p. 113.

feudal y un marco cultural moderno, Quevedo fluctúa notablemente en su relación con el ejercicio de las letras. Por un lado, como indicarían los versos de uno de sus poemas más célebres—«Retirado en la paz de estos desiertos, con pocos, / pero doctos libros juntos?»[82]—es quintaesencialmente un hombre de letras, inscrito ya dentro del mundo moderno de la transmisión textual silenciosa e individualizada. Pero a la vez, es tremendamente escéptico de la cultura letrada. Como comenté anteriormente, es vehemente en su censura del artificio estético que contrapone a la intensidad vital de la belicosidad arcaica. Su laconismo punzante sería, entre otras cosas, un intento de concederle a la palabra escrita la inmediatez del contacto corporal, inmediatez que, desde su perspectiva, se habría perdido en la era de la imprenta.

En este vaivén entre contrastantes «ficciones de autor» —el autor domesticado y el orador aguerrido— encontraría Borges diversos vocabularios críticos desde donde pensar su labor en sus diferentes etapas de desarrollo. Particularmente fértil es el eclecticismo visible en sus lecturas más tardías de Quevedo, pues entablan un diálogo múltiple con el autor áureo, diálogo que sigue madurando las tensiones que fueron consubstanciales a la obra del precursor, ya sin pretender resolverlas. La relación con aquella obra se muestra como una serie infinita de encuentros y desencuentros entre la modernidad y la premodernidad, entre la otredad y la identidad, entre la literatura y la vida, entre la cultura y la experiencia.

Bibliografía

Agustín, San, *On Christian Teaching,* Oxford, Oxford University Press, 1997.

Barthes, R., «The Death of the Author», *Image, Music, Text,* ed. S. Heath, New York, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.

Borges, J. L., *Discusión,* en *Obras completas 1,* Buenos Aires, Emecé, 2009.

Borges, J. L., *El hacedor,* Buenos Aires, Emecé, 1996a.

Borges, J. L., *El idioma de los argentinos,* Buenos Aires, Alianza, 1995.

Borges, J. L., *Inquisiciones,* Buenos Aires, Seix Barral, 1993a.

Borges, J. L., *El oro de los tigres,* Buenos Aires, Emecé, 1996b.

Borges, J. L., *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Emecé, 1996c.

Borges, J. L., *El otro, el mismo,* Buenos Aires, Emecé, 1970.

Borges, J. L., *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, Seix Barral, 1993b.

Borges, J. L., «Prólogo», en F. de Quevedo, *Antología poética,* Madrid, Alianza, 1982, pp. 7-15.

Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* Oxford, Oxford UP, 1998.

Cascardi, A., «Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics», en *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism,* ed. W. Jost y E. Olmsted, Malden, Blackwell, 2004, pp. 294-308.

Cascardi, A., *The Subject of Modernity,* Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Clamurro, W., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo,* Newark, Juan de la

82. Quevedo, *Antología poética,* ed. Jauralde, p. 99.

Cuesta, 1991.
Foucault, M., «What is an Author?» *The Foucault Reader,* ed. P. Rabinow, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 101-113.
Gadamer, H. G., *Truth and Method,* New York, Continuum, 2000.
García-Bryce, A., «All the Court's a Stage: Performing Piety in Quevedo's *Política de Dios*», *Journal of Spanish Cultural Studies,* 6, 2005a, pp. 271-285.
García-Bryce, A., «The Demise of Eloquence and the Cult of Spectacle in Quevedo's *La Hora de todos*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 82, 2005b, pp. 313-325.
Gomes, M., «La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 125-143.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.
Iarocci, M., *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.
Johnson, C., «Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo», *Translation and Literature,* 11, 2002, pp. 174-194.
Kluge, S., «The World in a Poem? Góngora *versus* Quevedo in Jorge Luis Borges' *El Aleph*», *Orbis Litterarum,* 60, 4, 2005, pp. 293-312.
Maurer, C., «The Poet's Poets: Borges and Quevedo», en *Borges the Poet,* ed. C. Cortínez, Fayetteville, University of Arkansas, 1986, pp. 185-196.
Navarrete, I., *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance,* Berkeley, University of California Press, 1994.
Peraita, C., «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 185-105.
Piglia, R., «Ideología y ficción en Borges», *Punto de vista,* 5, 1980, pp. 3-6.
Premat, J., *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
Quevedo, F. de, «Carta del Rey Don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles», *Obras Completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966a.
Quevedo, F. de, *Marco Bruto. Obras Completas,* ed. F. Buendía. Madrid, Aguilar, 1966b.
Quevedo, F. de, «Dedicatoria al Excelentísimo señor Conde-Duque», *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición,* ed. E. L. Rivers, Pamplona, Eunsa, 1998.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido,* tr. G. Monges Nicolau, México, D.F, Siglo XXI, 1995.
Seneca, *Seneca ad Lucilium Epistulae Morales,* tr. R. M. Gummere, Londres, William Heinemann, 1925, vol. 3.
Stavans, I., «Quevedo en Borges», *Plural,* 208, 1989, pp. 49-57.
Strier, R., «Against the Rule of Reason: Praise of Pasión from Petrarch to Luther to Shakespeare to Herbert», en *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion,* ed. G. K. Paster, C. Rowe y M. Floyd-Wilson, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 23-42.

Tomé de Burguillos, un «discípulo inesperado» de Quevedo

Antonio Gargano
Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Filologia moderna Salvatore Battaglia
Via Porta di Massa 1
I - 80133 Napoli, Italia
antgarga@unina.it

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 131-155]

No está el mundo para hablar de veras
«Señoras Musas, pues que siempre mienten»

1. Sabido es por todos que la recepción o fortuna de un autor, incluso cuando se trata de nuestros clásicos, no siempre tiene el mismo peso y relieve, según se mida en tiempos breves o largos. En el magnífico libro que Maxime Chevalier ha dedicado a la «agudeza verbal» de Francisco de Quevedo, en uno de los breves capítulos sobre la «varia fortuna» del poeta, a propósito de la «huella que dejaron los versos de Quevedo en la poesía del siglo XVII», leemos que «exigiría la tarea unas pacientes encuestas en los manuscritos poéticos del siglo, y llenarían verosímilmente sus resultados varios centenares de páginas»[1]. Por otro lado, entre los enigmas que abundan en la historia literaria –afirmaba Borges al principio de algunas célebres páginas suyas– «ninguno de ellos me ha inquietado, y me inquieta, como la extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a Quevedo». La razón de ello el inmortal argentino la quiso encontrar «en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental» y, al adaptar al escritor español la definición de «the poets' poet» forjada por el romántico inglés Lamb para su precursor, Edmund Spenser, concluyó que «de Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras»[2]. En este sentido, pues, no nos sorprende que a publicar un «tempranísimo elogio»[3] de un Quevedo apenas ventiañe-

1. Chevalier, 1992, p. 184.
2. Borges, 1952, pp. 23-24.
3. Jauralde Pou, 1998, p. 126.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 10-6-2010

ro, cuando era estudiante de Teología en la Universidad de Valladolid, fuera un hombre de letras de excepción y autor ya consagrado como Lope de Vega, quien en sus *Rimas* de 1602 incluyó un soneto, cuya estructura correlativa, gracias a la oposición de los dos pronombres, contrapone la actitud de desinterés, si no de repulsión o de adversión, hacia las mujeres por parte del nuevo Apolo de las riberas del Pisuerga, el jovencísimo Quevedo, poeta digno de laurel, al estado de violenta y persistente emoción del maduro Lope, inerme presa de la pasión y del basilisco, y por lo tanto, como Cipariso, símbolo del dolor y del luto:

Vos, de Pisuerga nuevamente Anfriso,
vivís, claro Francisco, las riberas,
las plantas atrayendo, que ligeras
huyeron dél, con vuestro dulce aviso.

Yo triste en vez de Dafne a Cipariso 5
tuerzo en la frente, y playas extranjeras
a vista de las ánglicas banderas
donde Carlos tomó su empresa, piso.

Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco, 10
si canta la Sirena o Circe encanta.

Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no habiendo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco[4].

«Por ahora –observa Jauralde Pou a propósito del citado soneto– el dramaturgo madrileño no hace más que integrar al jovencísimo poeta en la nómina de escritores; pero Quevedo y Lope mantendrán siempre relaciones amistosas, que en los años finales del dramaturgo –desde 1632– se culminarán con dedicatorias, encargos, elogios, que les sitúan un poco por encima de otras circunstancias»[5]. En efecto, sin querer recorrer de nuevo una por una las numerosas etapas de esta larga relación de amistad[6], merece la pena mencionar algunos episodios en los que Lope vuelve a celebrar las apreciadas cualidades poéticas del venerado amigo, cuando éste en el «mundo de las letras [...] ya es un personaje tan conocido como envidiado y temido»[7], lo que ocurre cuando, aproximadamente dos décadas después de la publicación del soneto que aca-

4. Lope de Vega, *Rimas,* pp. 464-467. Según Blecua (ver Lope de Vega, *Obras poéticas,* p. 99), la composición del soneto se remonta a los años 1600-1601, «cuando Quevedo estaba estudiando en Valladolid». En efecto, como se lee en la citada biografía del poeta, «Francisco se matriculará ese otoño (1602) en la Universidad de Valladolid para seguir sus estudios de Teología» (Jauralde Pou, 1998, p. 124). Sobre la estructura correlativa del soneto, ver Alonso y Bousoño, 1979, pp. 403-404.

5. Jauralde, 1998, p. 127.

6. Sobre algunas etapas y manifestaciones de esta relación amistosa, ver al menos Jauralde Pou, 1998, pp. 126-127, 373, 393, 426, 475, 583, 614-615, 639-640, 691.

7. Jauralde, 1998, p. 426.

bo de transcribir, en la epístola dirigida al jurista toledano Gregorio de Angulo, incluida en *La Filomena* (1621), ensalza al Quevedo émulo de Estacio en el género de la silva («renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas»)[8], o, también, cuando casi setentón –estamos ya en el umbral de aquel ciclo de obras lopianas que con Rozas acostumbramos a llamar *de senectute*[9]–, en el *Laurel de Apolo* (1630), le dedica unos quince versos con los que elogia de nuevo al poeta, quien, por lo demás, en aquellos años, entre 1629 y 1630, padecía muchos ataques y delaciones:

Al docto don Francisco de Quevedo
llama por luz de tu ribera hermosa,
Lipso de España en prosa
y Juvenal en verso,
con quien las Musas no tuvieron miedo
de cuanto ingenio ilustra el universo,
ni en competencia a Píndaro y Petronio,
como dan sus escritos testimonio;
espíritu agudísimo y suave,
dulce en las burlas y en las veras grave,
príncipe de los líricos, que él solo
pudiera serlo si faltara Apolo.
¡Oh musas! Dadme versos, dadme flores,
que a falta de conceptos y colores
amar su ingenio, y no alabarle supe,
y nazcan mundos que su fama ocupe[10].

De las riberas del Pisuerga a las del Manzanares, del más directo «claro Francisco» al solemne «docto don Francisco de Quevedo», aun con el tono hiperbólico que es habitual en el poema encomiástico, los pocos versos citados trazan un preciso retrato crítico, a cuya disposición contribuye sin más la explícita indicación de los modelos literarios de referencia, ordenados en una doble pareja de *auctores*. Al general apelativo de «docto», con el que se designa la figura del literato sabio y erudito según los dictámenes del humanismo europeo[11], sigue, de hecho, la mención de los nombres de Píndaro y de Petronio, quienes –según Chiappini– «constituyen, sin duda, los puntos extremos de la polariza-

8. Lope de Vega, "Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo. Epístola segunda", en *Poesía,* vol. IV, pp. 193-203, vv. 262-270 (ver también Lope de Vega, *Obras poéticas,* pp. 758-69).

9. Rozas, 1990, pp. 73-131.

10. Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* ed. Giaffreda, pp. 233-234 (silva VII, vv. 362-377). Ver también Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* ed. Carreño, p. 375.

11. López Poza, 1997. Sobre la formación de Quevedo, pueden verse al menos López Poza, 1995 y Jauralde Pou, 1998, pp. 94-96, 109-112, 124-126. Sobre la figura del humanista postridentino y, en especial, sobre Giusto Lipsio, resultan de mucho interés las páginas de Fumaroli, 1980 (trad. it., 2002, pp. 161-172, que utilizo) y, relativamente a España, Gil Fernández, 1981, pp. 250-254.

ción poética, del idealismo al realismo, de la exaltación épico-lírica a la crónica humanística y menuda hasta los pisos bajos de la vida, en la representación de las pasiones y de los sentimientos más terrenales»[12]. Sin embargo, para el discurso que se quiere emprender, la que resulta de mayor interés es la otra pareja de autores que aparece en los versos precedentes, puesto que, como se lee en el comentario de Lía Schwartz a estos versos del *Laurel de Apolo:*

> no parece arriesgado afirmar que, en las primeras décadas del siglo XVII, Quevedo adquirió renombre como creador de sátiras *en todas las formas codificadas que existían.* Así lo confirma hacia 1630 Lope de Vega quien lo enaltece, por ello, comparándolo con Juvenal y, al mismo tiempo, con Justo Lipsio, ilustre predecesor a quien su corresponsal quiso emular componiendo sátiras, tratados neoestoicos y obras filológicas[13].

La afirmación de Schwartz resulta confirmada y completada por la presencia de la triada de términos (*ingenio, agudeza, concepto*), con la que los mencionados versos parecen querer reconocer la calidad del arte quevediano en el ejercicio del *acumen* en estricta conexión con la práctica del género satírico. En efecto, cuatro años más tarde, en el soneto que le dedica en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* Tomé-Lope se dirige a Quevedo con una hipérbole que evoca la misma peculiaridad: «que érades vos lo más sutil del mundo», donde el atributo lleva inscrita toda una estética, como sugiere, por ejemplo, esta breve consideración sobre la «sutil razón» de Baltasar Gracián, quien por otro lado usa a menudo «sutileza» y «agudeza» como sinónimos: «la razón sutil por sí sola es agudeza, y relevante, con todo, si se junta con algún otro género de concepto, dobla la sutileza»[14]. Pero leamos el soneto al poeta que, como es sabido, firmó la aprobación de la última recopilación poética que se publicó en vida de Lope:

Para cortar la pluma en un profundo
ideal concepto y traslardarle en rima,
hallé (peregrinando el patrio clima)
que érades vos lo más sutil del mundo;

atento os miro, y tan valiente infundo 5
alma al ingenio, al instrumento prima,
que a escribir, a cantar, a ser me anima
de vuestro claro sol, Faetón segundo.

Para alabaros hoy pedile al coro
de Apolo (si es que tanto emprender puedo) 10
permitiese mi pluma a su tesoro,

12. Chiappini, 1989, p. 353 (recogido en trad. it. en Chiappini, 1997, p. 31, para la cita).
13. Schwartz, 2004, p. 2 (subrayado por el autor).
14. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. 1, p. 281.

y respondiome con respeto y miedo:
«Burguillos, si queréis teñirla en oro,
bañalda en el ingenio de Quevedo»[15].

De manera distinta a lo que ocurre con los innumerables poemas de género análogo, en el soneto, que no se limita a expresar únicamente la admiración por el arte del más joven colega, es posible vislumbrar uno de los principios que inspiran la nueva manera del viejo Lope, de la que se nutre la recopilación. Para Tomé-Lope, pues, la elegante escritura poética por la que Quevedo resulta ser «lo más sutil del mundo» consiste en la facultad de formular en versos los agudos conceptos de los que es capaz su ingenio, y tal arte, al que Tomé-Lope mira cuidadosamente, se convierte en un motivo de inspirada imitación para la poesía de quien se considera a sí mismo «Faetón segundo». Son las musas mismas, además, a cuya apreciada creatividad Burguillos osa pedir que den acceso a su *pluma,* quienes le responden con deferente premura, aconsejándole que la moje en aquella tinta no menos preciosa ofrecida por la poesía ingeniosa de Quevedo. Una exhortación a la que, como decíamos, Burguillos no elude conformarse, no sólo y no tanto en el soneto de alabanza, sino también en el libro de poemas en el que el soneto se recoge.

A un verso de nuestro soneto («que érades vos lo más sutil del mundo») remiten, ya desde el título, las páginas de un reciente artículo de Antonio Carreño, en el que el estudioso retoma algunas reflexiones acerca de la estrecha relación entre la extrema recopilación de Lope y cierta poesía de Quevedo que, un par de décadas antes, había confiado a su intervención en un congreso sobre Lope: «en el ingenio de Quevedo tiene Burguillos, indica, el modelo. […] Las incidencias en imágenes comunes, de lo anatómico y fraccional, acercan el *Tomé de Burguillos* de Lope con el Quevedo humorista y burlesco»[16]. En la misma línea, en un estudio rico de interesantes sugerencias y de penetrantes análisis textuales, Mercedes Blanco ha subrayado el hecho de que, en las *Rimas humanas y divinas,* «Quevedo se distingue por ser el único modelo vivo a quien Burguillos reconoce como tal […]. Burguillos es, entre otras cosas, el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podría haber sido, y su inspiración en este género debe mucho al ejemplo de Quevedo»[17]. Justo a mitad del camino entre los escritos de Carreño y de Blanco, en el mencionado capítulo del libro sobre la «agudeza verbal» de Quevedo,

15. Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas,* ed. M. Cuiñas Gómez, p. 417. Todas las citas de las *Rimas de Burguillos* están sacadas de esta edición, exceptuando algunos casos que se señalarán en su lugar. Para las otras ediciones utilizadas ver la n. 19.

16. Carreño, 1981, p. 559. Ver también Carreño, 2002, p. 36. Durante la corrección de las pruebas, he podido leer Carreño, 2010, en donde el ilustre lopista ha vuelto sobre la relación entre los dos grandes poetas y escritores, con la convicción de que desde principios de la carrera literaria del más joven de los dos: «Quevedo está en el punto de mira de Lope, atento a lo que aquél escribe» (p. 204).

17. Blanco, 2000, p. 224.

hallamos la confirmación de la misma noción y nos tropezamos también con la expresión que he tomado prestada en el título de estas notas: «en 1634 le sale a Quevedo un discípulo inesperado en el autor de las *Rimas de Tomé de Burguillos* [...] en un conocido soneto de la misma [obra] –"Para cortar la pluma en un profundo"– se proclama discípulo de la sutileza y del ingenio de Quevedo»[18]. Por lo demás, en las tres contribuciones que acabo de mencionar, para confirmación de la tesis general, no faltan rápidas referencias, más o menos numerosas, en las que dicha relación de discipulado encuentra una concreta aplicación.

Sin embargo, si se repasan los comentarios de las ediciones más recientes de las *Rimas,* desde el más que sobrio de José Manuel Blecua al mucho más profuso de Cuiñas Gómez, pasando por los intermedios de Carreño y de Rozas y Cañas Murillo[19], las referencias a Quevedo que implican relaciones directas con los textos de este último, constatables con el instrumento eurístico que Cesare Segre denominó de la *vischiosità*[20], resultan sorprendentemente escasas, si no del todo ausentes: en el primer soneto, el término «receta» con el que Burguillos ironiza sobre la poesía de los culteranos, como ocurre en la rúbrica quevediana «Recetas para hacer soledades en un día»; la expresión «nariz de sayón» que contribuye a la formación del autorretrato pintado en el soneto 66, y que se lee en el célebre poema de Quevedo «A un hombre de gran nariz»; la personificación en el *incipit* del soneto «Mísero Manzanares», al igual que en el romance de Quevedo, «Manzanares, Manzanares», pero también, en realidad, en el soneto gongorino «Duélete de esa puente, Manzanares»[21]; Clori, la mujer chata, «roma», como la que protagoniza el conocido soneto quevediano, «A Roma van por todo, mas vos, roma»; la figura de la desdentada Filis, «tus dientes fueron ya perlas de Oriente» (v. 9), que asociaría los versos del soneto de Quevedo, «Rostro de blanca nieve»: «Dos colmillos comidos de gorgojo, / una boca con cámara y pujo / a la que rosa fue vuelven abrojo». Como se ve, el número y la misma autenticidad de estas correspondencias son verdaderamente decepcionantes. Lo que no debe sorprender, ya que sería absurdo esperarse de un poeta tan genial como Lope la mera reproducción, según un criterio más o menos adecuado de semejanza, de temas y de procedimientos estilísticos sacados de la poesía de Quevedo. Se trata de otra cosa, en el sentido de que, cuando Lope –en la última etapa de su existencia y de su extensa actividad poética –decide emprender– como se expresa en el «Advertimiento al señor lector»– el «género de poesía

18. Chevalier, 1992, p. 186.

19. A la citada edición de Cuiñas Gómez, añádanse las ediciones de las *Rimas humanas y divinas* de Blecua (más tarde recogida en *Obras poéticas,* pp. 1319-1554), de Carreño, de Rozas y Cañas Murillo.

20. Segre, 1982, p. 22.

21. Para los textos de Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 5, núm. 513; p. 398, n. 719; y vol. III, p. 227, n. 825. Para el soneto gongorino, ver Góngora, *Obras completas,* vol. I, p. 96.

faceciosa», han tenido lugar en su vida hechos y experiencias tales como para imprimir un giro decisivo a su manera de hacer poesía[22], determinando aquella elección de cantar en «otra lira» o en «nuevo estilo» que en el soneto epilogal, escrito por «Lope-Lope, no *por* Lope-Burguillos»[23], hará que el autor confiese «de mí mismo se burla mi cuidado» (v. 5): el «género de poesía faceciosa» al que ha llegado por último la producción de Lope tiene, pues, por su misma admisión, la causa eficiente en «mi cuita, mi dolor, mi solicitud, mi cargo, mi "rezélo y temór de lo que puede sobrevenir", que todo esto entiende el *Diccionario de Autoridades* y la tradición poética»[24] con el término de «cuidado».

La indignación y el desengaño, bajo cuyo signo se consumen los últimos años de su vida y se cumple el entero ciclo *de senectute* de su producción literaria, generan en Lope el impulso a practicar aquel *nuevo estilo,* dentro del cual se colocan, de una manera especial, los sonetos con los que Burguillos realiza «una crítica, acompañada de palinodia, de la sociedad, sobre todo de ciertos poderes»[25], y en los que el encuentro con el Quevedo satírico se reveló tan inevitable como proficuo. Prueba de ello es que la poesía de Tomé de Burguillos no siempre fue la misma, sino que fue mudando de una forma radical a lo largo de un decenio aproximadamente. De hecho, como se sabe, y como ha subrayado Carreño, «ya arrastraba Lope desde lejos la figura de Tomé»[26], ya que un poeta de este nombre, «gloria y honor de Navalagamella», había intervenido en las justas poéticas celebradas con ocasión de la beatificación de San Isidro, antes, y de nuevo, un par de años después, con motivo de la canonización del santo. Sin embargo, «cuando aparece en las justas isidriles de 1620 y 1622 [Burguillos] es poco más que un seudónimo»[27], lo que quiere decir que su adopción es tan sólo un expediente para que Lope pueda participar con sus composiciones en los certámenes en los que él mismo ejercía como mantenedor, pero las obras que presenta bajo el falso nombre de Burguillos tienen poco o nada, en verdad, que nos permita aproximarlas a los versos satíricos por los que Quevedo era famoso: «los versos de nuestro Burguillos –escribe Lope en la presentación del certamen de 1620– debieron de ser supuestos, porque él no pareció en las Justas, y todo lo que escribe es ridículo, que hizo sazonadísima la fiesta»[28]. En suma, con sus «diver-

22. Ver Rozas, 1990, pp. 73-131, donde precisa, sin embargo, que «los numerosos poemas de este libro [*Rimas de Burguillos*] recogen la obra de muchos años» (p. 92). Para el «problema fundamental de la cronología», ver el escrito recogido en la misma recopilación, p. 199, n. 4, y más abajo en estas páginas, la n. 33.

23. Rozas, 2000, p. 233. Este trabajo aparece como parágrafo final de la *Introducción* a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas,* ed. Rozas y Cañas Murillo, pp. 65-75.

24. Rozas, 2000, p. 232.

25. Rozas, 2000, p. 203.

26. Carreño, 2002, p. 27.

27. Rozas, 1990, p. 198.

28. Lope de Vega, «Justa poética que hace la insigne villa de Madrid a la beatificación del bienaventurado San Isidro, su patrón», en *Poesía,* vol. VI, p. 449.

sos géneros de versos», Burguillos alegra la fiesta, contribuyendo así a que su realización resultara perfecta. Sólo con el paso de los años y, sobre todo, con la transformación de pseudónimo a heterónimo, tras madurar el viejo Lope la experiencia de una profunda desilusión hacia los mecenas y los representantes del poder señorial, en concomitancia con dolorosos eventos y gravosas condiciones personales, la poesía de Burguillos se convierte en sátira mordaz de la sociedad y del poder y, en consecuencia, la relación de acercamiento y de contacto con la pertinente poesía de Quevedo resulta ineludible y rica de desarrollos en el ámbito de las conexiones entre textos alimentados por un análogo anhelo de crítica social, aunque, no siendo dictados siempre por iguales aspiraciones e intenciones, pueden alcanzar –y, de hecho, alcanzan– resultados parcialmente diferentes. Es en esta perspectiva, pues, la de «ejemplo» (Chevalier), de «modelo» (Carreño) y, mucho más, de «modelo vivo» (Blanco), y no de individuales y puntuales reiteraciones textuales: muy escasas, como hemos podido constatar, que hace falta explorar la relación entre los dos ancianos poetas, en el terreno de la poesía con que ambos autores entendieron censurar costumbres, figuras y actitudes de la sociedad y del poder de su época o, en otra vertiente, con que quisieron simplemente burlarse de imágenes y circunstancias de su entorno.

Unos pocos ejemplos servirán para esclarecer el problema y para ofrecer alguna conclusión provisional, no sin haber aludido antes a un par de dificultades que el asunto plantea. La primera de ellas concierne la efectiva circulación de la poesía de Quevedo, ya que, como tuvo ocasión de puntualizar Antonio Carreira, «la poesía de Quevedo, dispersa y apenas difundida en una época en que la sociedad y la literatura españolas eran todavía permeables, fue casi ignorada, y su influencia, casi nula»[29]. Sin embargo, el mismo estudioso añade dos elementos importantes. Por un lado, en efecto, subraya «la anomalía de componer tanto poema que al fin iba a quedar prácticamente ignorado, *salvo por algunos amigos*»; por otro lado, pone en evidencia cómo «la buena o mala fama de don Francisco en aquellas fechas es muy distinta a la actual, pues se refiere fundamentalmente a sus *obras en prosa*»[30]. Ahora bien, por lo que atañe a nuestra cuestión, con referencia al primero de los dos elementos mencionados, las relaciones de amistad que mantuvieron los dos poetas deberían poder garantizarnos el acceso de Lope a los textos poéticos de Quevedo: «Lope observa atentamente la producción poética de Quevedo y está bien enterado de ella», nos asegura Chevalier, quien remite a una serie de epístolas al Duque de Sessa[31]. En cualquier caso, sería un error descuidar los textos satíricos en prosa, puesto que –como ha especificado Mercedes Blanco– «la prosa satírica de Quevedo muy

29. Carreira, 1997, pp. 248-49.
30. Carreira, 1997, p. 248 (el subrayado es mío).
31. Chevalier, 1992, p. 198 y n. 8.

divulgada en impresos, y que trataba los mismos temas con técnicas parecidas, pudiera suplir la ignorancia de buena parte de los versos»[32].

La otra dificultad es inherente a la cronología, ya que, si para los sonetos de Lope publicados en las *Rimas humanas y divinas* «su datación supone tarea de gran complejidad, aunque en algunos casos resulta posible establecer una fecha exacta o aproximada»[33], la cronología de los textos de Quevedo, en particular de los poéticos, es totalmente incierta, así que el querer instituir puntuales relaciones entre textos determinados expone a concretos riesgos de nexos arbitrarios y de erróneas deducciones. Lo que aquí me propongo, pues, lejos de pretender fijar conexiones objetivas entre los textos de los dos autores, es más bien ofrecer una modesta contribución a la recepción de la obra satírica de Quevedo, en el sentido de que, siguiendo las huellas de la declaración del mismo Lope en el mencionado soneto, se trata tan sólo de determinar en algunos poemas de éste su *discípulo inesperado* «la fortuna que gozaron unos paradigmas poéticos creados o perfeccionados por Quevedo y unos procedimientos predilectos suyos»[34].

2. En la lectura de los sonetos satíricos de Tomé, tropezamos a menudo con algunas de las numerosas figuras de fauna urbana que Quevedo, en la *Vida de Corte,* había catalogado como «artificiales», oponiéndolas a las «naturales»[35], y que, según la definición del editor de la mencionada obra festiva: «retratan a individuos caracterizados por su vano, afectado y ridículo aparentar»[36]. En efecto, si bien la específica significación de figura como «sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra [hacia 1600] de un énfasis peyorativo que sugiere aceptación ridícula» se encuentre atestiguada en una pieza teatral de Lope de Vega de principios de siglo, *El ausente en el lugar,* sin embargo –como ha señalado el mismo Eugenio Asensio– es Quevedo quien «en su *Vida de la Corte,* crea la primera teoría y describe las primeras muestras»[37], llenando, luego, sus obras de innumerables ejemplos de figuras, desde la temprana *Vida de Corte* hasta *La Hora de todos,* tanto en sus composiciones satíricas en prosa como en verso: «figuras nutridas de motes», que diría Maxime Chevalier, aludiendo con ello a una tradición que «había arraigado firmemente en la España del siglo XVI», y que, por lo que nos interesa más

32. Blanco, 2000, p. 225, n. 29.

33. Cuiñas Gómez, «Introducción» a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas,* p. 31. Ver también Rozas y Cañas Murillo, «Introducción biográfica y crítica» a Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas,* pp. 22-23.

34. Chevalier, 1992, p. 184.

35. Quevedo, *Vida de Corte,* pp. 322-323.

36. Azaustre Galiana, «Introducción» a Quevedo, *Vida de Corte,* p. 314.

37. Asensio, 1971, p. 80. Sobre la «figura» quevediana, además del mencionado Asensio, pp. 77-86, ver López Grigera, 1975, pp. 31-36; Romanos, 1982 y Arellano, 1984, pp. 101-105.

directamente, alcanzó «un modelo de presentación de los personajes: el que ofrecía Quevedo con la caricatura del licenciado Cabra»[38].

A propósito de la celebérrima descripción ingeniosa del *clérigo cerbatana,* al principio de las extraordinarias páginas que le dedicó Leo Spitzer en su insuperable estudio de 1927, «Die Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», se lee que

> la figura no se ve como un organismo […] sino compuesta por partes, de rasgos sueltos, vistos por separado. Pero el «rasgo» es algo aislado del organismo, atomizado, nombrado por la palabra; así, la suma de rasgos sólo puede producir un autómata[39].

Así que, reducida a una sarta de *membra disiecta,* la figura retratada pierde su carácter de un ser entero y orgánico, para terminar sufriendo un efecto de reificación. Por otro lado, este «descuartamiento descriptivo del cuerpo» o «técnica fraccionaria»[40] va acompañado, en la descripción del cuerpo retratado, de «imágenes zoológicas [que] representan lo animal del hombre», al igual que de «desengañadas comparaciones de las partes del cuerpo de Cabra con las de otros animales»[41].

En un reciente trabajo sobre la novela picaresca de Quevedo, en el que estudia con admirable pericia las «variadas técnicas de la agudeza en el *Buscón*», Mercedes Blanco[42], a propósito del mencionado ensayo de Spitzer, ha sintetizado oportunamente y, al mismo tiempo, generalizado, más allá del retrato de Cabra, las observaciones analíticas del gran maestro de la filología, afirmando que éste «hace notar la animalización y la reificación de los actores humanos del relato y la tendencia de las descripciones a descomponer el cuerpo en fragmentos autónomos»[43]. Huelga recordar, además, que en el origen de los procedimientos conceptistas en los retratos quevedianos, hay muy a menudo un uso disémico de ciertos lexemas, los «ingeniosos equívocos» definidos por Gracián como «una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces»[44], con respecto a los cuales el mismo tratadista reconoce que Quevedo tuvo un papel preeminente en insertarlos en largas series: «por muchos equívocos continuados, don Francisco de Quevedo […] fue el primero en este modo de composición»[45].

En uno de los sonetos satíricos de Burguillos, la crítica de la corte, y de la figura del galán en especial, se deja entrever detrás del reproche a

38. Chevalier, 1999, pp. 70 y 73, respectivamente.
39. Spitzer, 1978, p. 144.
40. Las dos expresiones se leen en Spitzer, 1978, pp. 148 y 149, respectivamente. Ver ahora Schwartz, 1983, pp. 152-160 y Artal, 1993.
41. Spitzer, 1927, p. 150. Sobre imágenes animalizadoras en la poesía de Quevedo, ver ahora Arellano, 1984, pp. 264-265 y Arellano, 1999 (en la poesía burlesca, las pp. 30-32).
42. Blanco, 2003, p. 136.
43. Blanco, 2003, p. 135.
44. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. II, p. 381.
45. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. II, p. 390.

una dama desdeñosa que, con su hostil actitud de desprecio, terminará arrepintiéndose cuando sea ya demasiado tarde, porque entonces –así la amonesta el poeta– «vendréis a querer cuando no os quieran» (v. 14). Pero es en las estrofas precedentes que el poeta, queriendo representar la variedad de ejemplares masculinos, entre quienes la dama no osa elegir, recurre a una larga lista nominal, en la que es fácil reconocer más de una peculiaridad técnica del estilo satírico quevediano:

> Entre tantas guedejas y copetes,
> tantos rizos, jaulillas y bigotes,
> entre tantos ilustres Lanzarotes
> reservando gualdrapas y bonetes;
>
> entre tantos sombreros capacetes,
> ámbares, negros, rubios, achiotes,
> lampazos ligas, cuerpos chamelotes,
> peones de armas de Moclín jinetes;
>
> entre tantos que van el pico al viento,
> que a que los rueguen por lindeza esperan (vv. 1-10)

Las únicas dos ocasiones en las que la designación de los galanes se aparta de las técnicas fragmentarias para realizarse mediante referencias a personas, ocurre, en un caso, bajo la expresión de «ilustres Lanzarotes» (v. 3), usada –según Cuiñas– como apodo irónico con el valor de parásitos sociales, y secundariamente en el v. 8: «peones de armas, de Moclín jinetes», que remite, sin lugar a dudas, al *incipit* del célebre romance fronterizo, «Caballeros de Moclín, peones de Colomera», y donde una de las muchas correrías moras que el antiguo poema relata: «entre sí han hecho un concierto de Alcalá robar la tierra» (v. 2)[46], es asociada, quizás maliciosamente, al comportamiento truhanesco que se da en no pocos frecuentadores de la corte.

En los restantes versos del soneto de Lope, el carácter caricaturesco de los personajes, a cuya realización contribuye no poco la combinación de la breve enumeración tendencialmente caótica con la idea de multitud o de turba por medio de la repetición del adjetivo *tantos / -as,* se logra gracias a dos técnicas satíricas de las que –como se ha dicho– Quevedo hace abundante uso, tanto en la poesía como en la prosa: la reificación y la animalización, cuyo producto conjunto es causar un efecto de máxima degradación de la persona humana involucrada. Por lo que se refiere a la primera de las dos técnicas mencionadas, en el soneto de Lope, la misma se vale de la designación de individuos humanos a través de la sinécdoque: algunas fragmentarias partes del cuerpo (guedejas, copetes, rizos, bigotes), y la metonimia: las prendas de vestir (jaulillas, bonetes, sombreros, ligas) o, incluso, sus tejidos (lampazos, chamelotes). Especialmente eficaz es el v. 7, en el que, en sus

46. Para el texto del romance, ver Di Stefano, 1993, pp. 291-293.

dos sintagmas preposicionales, o sea «ligas de lampazos» y «cuerpos de chamelotes»[47], el proceso de reificación resulta llevado a su máximo grado, ya que los cortesanos aparecen reducidos solamente a la inanimada envoltura exterior, a los hábitos y a sus preciosos tejidos que terminan por imponerse sobre los hombres que los llevan, subrogándolos; casi como ocurre en el episodio en el que Pablos, de camino hacia la corte, topa con don Toribio a quien describe así:

> vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas y botas, y al parecer bien puesto, el cuello abierto, más de roto que de molde, el sombrero de lado[48]

o, ya en el último capítulo del libro, en el que Pablos encuentra en la ciudad de Sevilla a cuatro matones que se le presentan

> con cuatro zapatos de gotoso por caras, andando a lo columpio, no cubiertos con las capas, sino fajados por los lomos; los sombreros, empinados sobre la frente, altas las faldillas de delante, que parecían diademas; un par de herrerías enteras por guarniciones de dagas y espadas; las conteras, en conversación con el calcañar derecho; los ojos, derribados; la vista, fuerte; bigotes buidos, a lo cuerno, y barbas turcas, como caballos[49]

en donde la agudeza de la descripción consiste en la «correspondencia entre el oficio y la fisionomía de los personajes»[50], cuyo carácter caricaturesco, por lo demás, depende de la fragmentación del cuerpo, de la insistencia sobre las armas y las prendas de vestir, y, por último, de la comparación que reduce el grupo de rufianes a una manada de caballos.

Volviendo al soneto de Burguillos, por lo que concierne al proceso de animalización, éste se deja entrever en algunas agudas combinaciones de términos como las de gualdrapas y bonetes (v. 4), coberturas, respectivamente, de las caderas de los caballos y de las cabezas de los galanes; o también en ambigüedades semánticas, como las de copetes (v. 1), término que, como se lee en el *Diccionario de Autoridades,* indica sea «la porción de pelo, que [en los hombres] se levanta encima de la frente más alto que los demás», sea «el pedazo de crin, o medrón, que a los caballos les cae sobre la frente de entre las orejas». Pero es en los versos 9 y 10 donde este proceso se hace del todo explícito, con los cortesanos representados con «el pico al viento», como en una escena de caza amorosa, gracias a la reiteración de la imagen y de la expresión a las que el poeta había recurrido ya en un estupendo soneto preceden-

47. En las otras ediciones modernas consultadas, según si sus autores siguen la princeps de 1634 o la segunda edición madrileña de 1674, la transcripción del v. 7 varía: «lampazo ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Blecua), «lampazo, ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Carreño), «lampazos, ligas, cuerpos chamelotes» (ed. Rozas y Cañas Murillo).

48. Quevedo, *La vida del buscón,* p. 141.

49. Quevedo, *La vida del buscón,* p. 223.

50. Blanco, 2003, p. 142.

te[51], aquel en el que escribe a un amigo para relatarle «el suceso de una jornada», donde los galanes se presentan como perros de caza que, dejándose guiar por el olfato y por el viento, van a la búsqueda de la presa:

> Ya los ventores con el pico al norte
> andaban por las damas circunstantes,
> que al recibir las cartas se da el porte (vv. 9-11).

El soneto termina con un terceto que contiene un violento ataque contra la corte, en cuyo origen –como sugiere la nota de Cuiñas– se encuentra una dilogía que aprovecha la doble acepción, alta y baja, del término *corte,* como residencia del soberano y, al mismo tiempo, como establo:

> Partíose el Rey, llevose los amantes,
> quedó al lugar un breve olor de corte,
> como aposento en que estuvieron guantes (vv. 12-14).

El auto de fe que constituye el suceso de la jornada descrito por el poeta a su amigo, Claudio, es visto –escribe Rozas– «como algo vacío, sin contenido, frívolo […]. Los nobles emplean la solemnidad para enamorar»[52]. Y una vez que el Rey y su aristocrático séquito de nobles amantes, «cortesanas meretrices» y «ventores», se han alejado, en el lugar desierto no queda nada más que el olor del ámbar con el que se perfumaban los guantes de los nobles[53], en un triunfo del menos elevado de los sentidos, el olfato, que marca la pérdida de dignidad de todo ambiente, evento y clase social con pretensión de nobleza y de solemnidad: los cortesanos se comportan como meretrices y como perros de caza, el auto se revela una ocasión para practicar interesados cortejos, la misma corte acaba no distinguiéndose de un establo, con sus refinados perfumes asimilados al hedor producido por los bestiales habitantes de este último. En los poema de Tomé, Lope difícilmente suele alcanzar la densidad conceptuosa a la que estamos acostumbrados por la lectura de los versos y de la prosa de Quevedo[54], y sin embargo la menor ostentación lingüística aparece a veces –como en el caso del soneto del auto que acabamos de mencionar– inversamente proporcional a la violencia del ataque llevado a cabo contra las instituciones y las personalidades satirizadas, aquí –nada menos que– la misma corte real.

Los procesos de reificación y animalización, las frecuentes agudezas basadas en dilogías que a menudo aprovechan la doble acepción –alta

51. Se trata del soneto «Claudio, después del Rey y los tapices», dirigido al amigo de juventud de Lope, Claudio Conde. Según Rozas, 1990, p. 209, el suceso al que alude el soneto es un auto de fe, del que Lope, familiar del Santo Oficio, llegaría a hacer la parodia.

52. Rozas, 1990, p. 209.

53. Como señala Blecua en su edición de las *Rimas:* «los guantes se perfumaban con ámbar» (p. 73).

54. Ver Chevalier, 1992, p. 198: «se puede afirmar sin injusticia que Lope no brilla en el ejercicio de la agudeza verbal tal como la practica Quevedo».

y baja– de algunos vocablos, todos ellos son recursos estilísticos que, como hemos visto, contribuyen a retratar la figura de los galanes de corte, sobre todo en el primero de los dos citados sonetos de Tomé, en el que, valga el inciso, el reproche a la dama termina revelándose injusto, al menos parcialmente, puesto que la falta de elección por parte de ella resulta ser más que justificada, teniendo en cuenta el material humano que se le ofrece. Así, en varios otros sonetos, Tomé sigue apuntando a la figura del galán y, junto con ella, a la del lindo, a menudo descritos como desprovistos de los deseables rasgos de virilidad, si no incluso como afeminados y homosexuales. En efecto, entre «lampiño y desdeñoso de amor», como lo define Carreño en su comentario, es el «galán Narciso», a quien inútilmente la amorosa Elena regala una preciosa bigotera de ámbar, dado que el destinatario del presente no tiene ni barba ni bigote, y como tal está destinado a quedarse en el futuro, transformado en «marfil lustroso y liso»[55] (v. 2). «Un lampiño eterno» es también «el galán de la linda bigotera» del soneto siguiente, a quien no le sirve de nada la aplicación de la funda de gamuza útil para proteger el bigote, ya que –concluye el poema– «es poner parche donde no hay herida» (v. 14). El hecho es que el galán en el cual ha puesto sus esperanzas Elena, además de tener el rostro barbilampiño, tampoco tiene cabello en la cabeza, ya que «lo mismo es en la barba que en la frente» (v. 8). Siendo así las cosas, conviene que la generosa Elena no se haga ilusiones, porque la ausencia de la barba y del cabello no deja dudas sobre la falta de virilidad del galán[56]. Se sabe, por otro lado, que entre las figuras quevedianas destacan los hombres que no tienen pelos ni cabello. De hecho, en los textos satíricos y burlescos de Quevedo, calvos y lampiños adquieren con frecuencia un sentido obsceno, como –por ejemplo– en el romance *Varios linajes de calvas,* o bien en los sonetos «Pelo fue aquí, en donde calavero» y «Catalina, una vez que mi mollera»[57]. En estos poemas, la falta de vello en sus protagonistas parece aludir al ejercicio de la sodomía, como ha hipotizado Cacho Casal: «el calvo aparece siempre como un hombre al revés y ridículo por los cánones de la época: su cabeza se parece a un trasero, así como su vida sexual es anormal y él se comporta como un invertido»[58]; o, como ha sostenido Maria Grazia Profeti, se trataría «**della perdita della poten-**

55. Se trata del soneto «Ocioso, Elena, fue vuestro presente».

56. Para Rozas, 1990, p. 156, ambos sonetos serían una sátira personal en contra de Pellicer. «estas notas físicas coinciden con lo que los enemigos, como Quevedo (hacia la homosexualidad) y los propios amigos de Pellicer, decían de él». Ver también la nota del comentario al segundo soneto, «El galán de la linda bigotera», en la edición de las *Rimas* de Rozas y Cañas Murillo, p. 168. Sobre Quevedo y Pellicer, puede consultarse Iglesias Feijoo, 1983.

57. Para los textos citados, ver Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 345 (núm. 703) y p. 13 (núms. 527 y 528), respectivamente.

58. Cacho Casal, 2003, p. 267; donde se encontrará la bibliografía sobre el motivo del calvo en Quevedo, p. 260, núm. 254. Sobre el soneto, «Catalina, una vez que mi mollera», ver Sepúlveda, 2001.

za virile, da sempre riconnessa con la perdita o il taglio dei capelli, fin dal biblico episodio di Sansone»[59]. Análogamente, en otros sonetos de Burguillos, como en el del «lindo de este tiempo»[60], lo que se pone en discusión son la fuerza y el juicio del galán, ya que este hombre, más Narciso que Sansón, «toda la fuerza tiene en las guedejas» (v. 2), y, al mismo tiempo, ostenta unos exagerados «bigotes a las cejas» (v. 7), y no «al ojo», como mejor le convendría, demostrando con ello que es un «hombre afeminado, presumido de hermosura, y que cuida demasiado de su compostura y aseo» —según la definición de *lindo* que se lee en el *Diccionario de Autoridades*—, más que un «hombre […] formal, y de mucha verdad y seso», de lo que los «bigotes al ojo» serían testigos. Ni es de menos, por lo que a inadecuación se refiere, aquel Alcino que viste de verde[61] y, por ello, es por lo que el poeta lo animaliza en los versos iniciales del soneto: «pájaro mudas […] pues con lo verderón te apapagayas» (v. 3), para terminar asimilándolo, en el último terceto, a un guiso, presa favorita y exquisito bocado para los muchos murmuradores:

> pero dice que vas quien siempre muerde,
> más que para galán para guisado,
> porque pudieras ser carnero verde,

en donde el ingenio de Tomé concentra en una única ocurrencia la doble acepción de «morder», combinándola con el significado traslado de «carnero verde», el guisado que se hace con la carne del animal, y en el que ha sido transformado, mordazmente, el «hermano Alcino».

En el soneto del auto, a los galanes metamorfoseados en perros de caza con los hocicos al viento Tomé había acercado esta vez, sin usar medios términos o expresiones agudas, unas «cortesanas meretrices». En efecto, la codicia es el factor común que aparece en los diversos retratos satíricos de «mujer buscona y pedigüeña» —en palabras del mismo Quevedo—[62], a los que también están dedicados algunos sonetos de nuestro Burguillos. En las obras de Quevedo los ejemplos son verdaderamente innumerables, ya que —como ya señaló Amédée Mas— «c'est qu'il s'agit vraiment du thème majeur de la satire de Quevedo»[63]. Naturalmente, en muchos retratos de estas mujeres venales el poeta insiste en la descripción de algunas partes del cuerpo como los dientes y las uñas, que son los rasgos físicos característicos de su rapacidad, como leemos en una de las *Cartas del Caballero de la Tenaza,* famoso por su tacañería y como pecador que compra barata la relación amorosa:

59. Profeti, 1984, p. 101.
60. Se trata del soneto «Galán Sansón tenéis, señora Arminda».
61. «Galán, de verde vas, hermano Alcino».
62. Quevedo, *Premática del tiempo,* p. 92.
63. Mas, 1957, p. 152. Sobre la figura de la mujer pidona en la obra de Quevedo, véanse también Alarcos García, 1965, pp. 386-98, Arellano, 1984, pp. 57-66 y Cacho Casal, 2003, pp. 93-103.

> Vuestra merced –escribe el caballero a la *atenazadora*– vuelva los dientes y las uñas a otra parte, porque yo tengo la castidad por logro, y soy pecador de lance[64].

En otras ocasiones, Quevedo efectúa unos virtuosismos conceptuosos que, en el nuevo contexto poético de naturaleza satírica, logran aprovechar algunas metáforas ampliamente codificadas en la lírica amorosa, como en los dos versos del romance «¡Qué preciosos son los dientes», a cuyo propósito la rúbrica indica que su autor «procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas»:

> soles con uñas los ojos
> que se van tras la moneda (vv. 59-60)[65]

o, de nuevo en la frase de una epístola del caballero Tenaza, que origina la agudeza basada en una «relación no icónica» estudiada por Lía Schwartz[66]:

> si sus ojos de vuesa merced son el matadero de las ánimas, son el rastro de las bolsas[67].

No faltan, luego, poemas en los que la pidona resulta asimilada a animales, entre los que destaca la araña, porque Quevedo explota el significado de 'mosca', que equivale a dinero en el lenguaje de germanía, como en el soneto en el que el autor «reprehende en la araña a las doncellas»:

> Imitan tu veneno lo primero,
> luego tras nuestras moscas se disparan[68]

o bien, como era de esperar, es al ave rapaz –a un *águila caudal,* con admirable agudeza– a la que viene asociada la pedigüeña, como en el romance «Mensajero soy, señora», en el que el poeta, hablando «de parte de mi dinero» (v. 3), pide noticias de la mujer a quien se dirige:

> Dame nuevas de tu tía,
> aquella águila imperial,
> que, asida de los escudos,
> en todas partes está,
> toda pico, y uñas toda,
> pues para haber de volar,
> de mi caudal hizo plumas,

64. Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza,* p. 242.
65. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 393, núm. 717.
66. Schwartz, 1983, pp. 86-87.
67. Quevedo, *Cartas del Caballero de la Tenaza,* p. 243.
68. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 40, núm. 571.

por ser águila caudal (vv. 17-24)[69].

Ni tampoco aquellos personajes mitológicos elevados a símbolo de la pureza o de la inocencia escapan de la carga agresiva de los versos mordaces de Quevedo, quien, en un par de célebres sonetos, prácticamente identifica a la ninfa Dafne con una ramera. En unos de ellos, dirigiéndose al dios presa del deseo, el poeta le aconseja que eche mano a la bolsa:

la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla (vv. 3-6)[70].

o, en el segundo de los dos sonetos, hablando a Dafne esta vez, denuncia la falta de dinero como causa de la actitud hostil de la ninfa cruel:

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
si aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo (vv. 5-8)[71]

donde es todo un universo, el mítico y silvestre, que resulta malignamente desvalorizado frente a un nuevo mundo, que se funda en el dinero y en la transación.

De manera parecida, para el cáustico Tomé, cualquier mujer estaría dispuesta a ceder bajo una lauta remuneración; incluso la casta Lucrecia hubiera dado prueba de menor altivez si Tarquinio el Soberbio, el padre de aquel Sexto que la ultrajó, hubiera proveído a pagarla con generosidad:

No estaba pobre la feroz Lucrecia,
que a darle don Tarquino dos mil reales
ella fuera más blanda y menos necia (vv. 12-14)[72].

Así a Lidia, quien, «entre tantos Narcisos y Patrato» (v. 6), a todos ellos rechaza pronunciando «zape», como si fueran gatos, Burguillos aconseja sin recato canjear sus favores con bolsones de dinero:

haced que os den un gato de dinero,
que con el «miz» olvidaréis el «zape» (vv. 13-14)[73].

69. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 409, núm. 722.
70. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 18, núm. 536. Sobre la presencia del mito clásico en las *Rimas de Burguillos,* ver Romojaro Montero, 1985 y 1998, pp. 253-296.
71. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 19, núm. 537.
72. Se trata del soneto «Penélope dichosa, no disputo».
73. «Del alma, ¡oh Lidia! son (o cuerda o loca)».

Un consejo análogo Tomé se lo reserva a Filis, a quien exhorta a que críe, en lugar del más modesto cernícalo, aves de rapiñas de mayor valor, como el azor o la urraca, para poder ir así de caza juntos, si bien de presas diferentes:

> Cazad los dos, pues no las tienes mancas:
> él, pajarillos con las uñas negras
> y tú, las bolsas con las uñas blancas (vv. 12-14)[74].

Ahora bien, incluso cuando todo encanto físico está ausente y nadie osa acercarse a Clori con la nariz chata:

> Ninguno con razón en vos se emplea,
> calva sois de nariz, y así no toma
> nadie vuestra ocasión por más que os vea (vv. 9-11)[75]

la fealdad y la menomación física, probable efecto de la sífilis, no se acompañan a la honestidad, tanto es así que:

> Naciste cuervo, y presumís paloma,
> muchas faltas tenéis para ser fea,
> pocas gracias tenéis para ser Roma (vv. 12-14)

en un poema que recuerda la temática parecida tratada por Quevedo en su soneto, *A una Roma, pedigüeña además*[76].

Sin embargo, es en el último soneto de la serie donde el tema recibe un desarrollo que, a partir de la sutileza inicial con la asimilación del zapato diminuto a una cárcel, a través de una sarta de conceptos que, de un cabo a otro del texto, se realizan alrededor del núcleo semántico del delito y de la pena, ilustra la condición antitética que la dama reserva a las dos partes de su cuerpo. De hecho, dirigiéndose a su amiga Clara, junto con la coquetería de calzar justo, o sea con zapato muy diminuto, el poeta le reprocha la actitud petitoria, típica de las cortesanas rapaces: «los pies encoges y la mano extiendes» (v. 3)[77].

Hemos visto cómo en los sonetos satíricos de Tomé de Burguillos a los que nos hemos referido hasta ahora, tanto el objeto de la crítica: la corte y algunas de sus figuras predominantes como los galanes y las cortesanas rapaces, a la vez que los recursos formales que hemos nombrado más de una vez, con los que esa crítica se expresa, remiten al modelo satírico quevediano, interpretado por el heterónimo de Lope —como era de esperar— con la máxima originalidad. A este propósito, se nos antoja decir que en la ejecución lopiana de análogos temas y

74. «Filis, verte criar un ave admira».
75. «Contaba, Clovi, ayer un estudiante».
76. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, p. 44, núm. 579.
77. «¿Qué te han hecho tus pies, ¡oh, Clara amiga!».

formas de la sátira, a una exuberancia menor en la práctica de la agudeza verbal con respecto al modelo, no siempre corresponde una menor virulencia de la carga agresiva con la que la sátira opera; antes, a veces ocurre lo contrario. En este sentido, un último significativo ejemplo atañe al motivo de los excrementos, verdadera «obsesión» en la obra de Quevedo, como reza el título de un célebre escrito de Juan Goytisolo[78], y que se asoma tímidamente, pero con gran eficacia cáustica, también en los sonetos satíricos de Burguillos. Como es bien sabido, la presencia y el significado del tema escatológico en las obras de Quevedo, en el *Buscón* especialmente, han sido objeto de un vivaz debate crítico, que se desarrolló entre finales de los años setenta y la mitad de los ochenta del siglo pasado. Partiendo de la constatación de la abundancia de episodios de este género en el *Buscón,* el llorado Maurice Molho relacionó el fenómeno con el más general «proceso de la cosificación» al que se ve sometido el hombre en la novela picaresca de nuestro autor, tratándose de una «tendencia a aprehender al ser humano a nivel de su cuerpo, esencialmente excremencial», a tal punto que la persona humana termina apareciendo «bajo la cosificante imagen de un organismo, o más bien de un autómata fisiológico, defecador y esputador»[79]. Justo al revés de lo que dió a sostener Edmond Cros pocos años después, interpretando los mismos episodios escatológicos en una perspectiva carnavalesca y bachtiniana, por lo que «les excréments devient ainsi le signe de la vie»[80]; argumento al que el crítico consagró mayor atención en su contribución sucesiva sobre la novela quevediana, confirmando que «los excrementos vienen a ser, como en todas las tradiciones carnavalescas, un indicio de vida»[81]. Por otro lado, las conclusiones de Cros, que se convirtieron en el punto de partida de las nuevas consideraciones que Molho dedicó a la cuestión, conocieron una lectura que, invirtiendo su significado último, permitió al agudo estudioso hablar de «negativación del Carnaval», que «se convierte entonces en una fiesta de agresividad»:

> No se defeca en el universo del picarismo quevediano sino para añadir a un placer fisiológico […] la satisfacción de las tendencias agresivas del yo: se defeca o se vomita para mancillar al otro, y no se le mancilla sino para rebajarle en un sueño de triunfo[82].

Mientras tanto, entre las primeras intervenciones de Molho y de Cros y las sucesivas contribuciones de Profeti y Arellano, el mencionado ensayo de Goytisolo añadió un elemento nuevo, ya que, contra la «represión sistemática del cuerpo mediante su radical desposesión del verbo», efectuada por una «ideología tiránica [que] niega el cuerpo», la «obse-

78. Goytisolo, 1977.
79. Molho, 1972, p. 137.
80. Cros, 1975, p. 37.
81. Cros, 1980, p. 29. Ver la nueva edición de este libro en Cros, 2006.
82. Molho, 1977, pp. 122, 124, 123-24, respectivamente.

sión» de Quevedo –según el conocido escritor– «expresa a su modo la neurosis general de la humanidad, dando libre cauce a las obsesiones y fantasmas ligados al reconocimiento de nuestra realidad corporal»[83].

Fluctuando entre «proceso de cosificación», «signe de vie» y «reconocimiento de la realidad corporal», las explicaciones de la coprofilia quevediana por parte de estos autores se limitan a la consideración de la novela picaresca únicamente, con exclusión de las obras festivas y de la producción en verso, sobre las que se detienen, en cambio, los trabajos de Profeti y de Arellano que sugieren la existencia de una distinta tipología textual, de la que depende una variedad de funciones desempeñadas por el tema escatológico: «de ahí –resume Arellano– que resulte más conveniente hablar de las diversas facetas de la escatología quevediana en vez de proponer una interpretación única»[84]. De esa manera, entre los innumerables textos quevedianos en los que aparece el tema en cuestión, podemos toparnos con un soneto como «La voz del ojo, que llamamos pedo», que se inspira en un epigrama de la *Antología Griega* y que presenta el siguiente terceto:

> Cágome en el blasón de los monarcas
> que se precian, cercados de tudescos,
> de dar la vida y dispensar las Parcas (vv. 9-11)[85]

versos donde, nada menos, «radica la igualación del poder del rey con el de la ventosidad» y «se intensifica más que en el epigrama la desvalorización del poder del monarca»[86]. Pero también podemos tropezarnos con un texto como el siguiente:

> Vese el otro pobre condenado toreador de a pie embestido del toro; vuélvese para huir; túrbase o no salen los pies con presteza y, por no salir ellos presto, desgárrale el toro al pobre culo[87]

donde sobre la carga agresiva hacia instituciones y personalidades que gozan del máximo prestigio prevalece la función eminentemente cómica del tema.

Unos festejos taurinos, pero con los monarcas y la guardia alemana hechos objeto de la punzante irrisión por obra del tema escatológico, se vuelven a encontrar en dos sonetos de Burguillos, ambos dedicados «A la braveza de un toro que rompió la guarda tudesca»[88]. En efecto, la misma anécdota constituye el episodio al que alude el relato de los

83. Goytisolo, 1977, pp. 124, 127, 120, respectivamente.
84. Arellano, 1984, p. 78. Ver también Profeti, 1984, pp. 199 y ss.
85. Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. II, pp. 63-64, núm. 610. Sobre el soneto y su fuente, ver Crosby, 1978, pp. 270-274.
86. Arellano, 1984, p. 81.
87. Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo,* p. 525.
88. Se trata de los dos sonetos «Sirvan de ramo a sufridora frente» y «Trece son los tudescos que el hosquillo».

dos poemas: durante unas fiestas de toros, el «hosquillo fiero» o el «socarrón torillo» que los protagoniza, dando prueba de la máxima descortesía hacia la presencia real acomodada en el palco destinado a los monarcas («sin hacer al balcón de oro mesura»), arremete y desbarata la tropa de la guardia alemana, armada de alabardas, y puesta para proteger a los reyes y a las personalidades que ocupan el palco: «la tudesca nación atropellaste» (v. 11), «desbarató la firme arquitectura / del muro colorado y amarillo» (vv. 7-8). Los colores de la humana pared protectora son los emblemáticos de la casa de Austria, carmesí y amarillo, con los que se adornaba la vestimenta de la guardia; y ello permite al poeta elaborar el burlón y chocarrero final del primero de los dos sonetos: los brutales e impasibles alemanes de la guardia, embestidos por el toro en carrera, en el intento de ponerse a salvo ofrecen las espaldas a la furia del animal que, en el mismo acto de desgarrar las prendas de su ropa en la parte posterior, muestra el repugnante producto del miedo:

> pues desgarrando tanta calza y cuera,
> tantas con el temor calzas dejaste
> tan amarillas dentro como fuera (vv. 12-14).

No es de menor alcance el final del segundo soneto, que en este sentido nos brinda una variación sobre el tema escatológico. También en este caso, de hecho, los temibles tudescos, acosados por el indómito ciclón taurino, se dispersan en varias direcciones, y, al hacerlo, no logran evitar la vergüenza de dejar al descubierto las partes traseras, con el resultado de que, en el vano intento de cubrirlas, abandonan las inútiles armas para sostener las «braguetas»:

> …muchos que mostraron las secretas,
> en vez de las rompidas alabardas
> llevaban en las manos las bra etc. (vv. 12-14)[89].

El vulgo, víctima de los abusos del poder, es invitado a identificarse en los cuernos del toro («Sirvan de ramo a sufridora frente / las aspas de la tuya…»), para que a través de ellos logre vengarse de los ultrajes que suele padecer: «Tú solo el vulgo mísero vengaste / de tanto palo…». Ni que decir tiene que el último objetivo de la agresión satírica, más que la «tudesca nación» o los «trece … tudescos» que fueron heridos en el desbarajuste, es el poder real, simbolizado en la guardia alemana, porque no cabe duda de que, como ha notado Rozas a propósito de nuestros sonetos, «ante exponente tan simbólico de la grandeza de la realeza como era esa guardia selecta, Burguillos siente, al verla derrotada y ridiculizada en público, un regodeo especial»[90].

89. No sigo la edición de la Cuiñas Gómez, quien transcribe por entero «braguetas» (v. 14), destruyendo así la jocosa autocensura de Tomé.

90. Rozas, 1990, p. 209.

Raramente, ya se ha dicho, Lope-Burguillos llegó a igualar, en la complejidad e intensidad de la agudeza verbal, «el ingenio de Quevedo», cuya poesía admiró y observó cuidadosamente («atento os miro»). Sin embargo, como creo que hemos tenido ocasión de averiguar con los pocos ejemplos aquí aducidos, si la satírica «hidra vocal» quevediana que Lope tomó como modelo –pues además de «su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto»[91]– se diluye magistralmente en los versos de Tomé de Burguillos, la violencia a menudo juvenil de la sátira de Quevedo encuentra en algunos sonetos del heterónimo lopiano un equivalente paralelo en la «agresividad de su crítica social contra el poder (riqueza, justicia, nobleza, Corte)»[92], dictada por «una visión del mundo de anciano pesimista».

Bibliografía

Alarcos García, E., «El dinero en las obras de Quevedo», *Homenaje al Excmo. Sr. Dr. D. Emilio Alarcos García,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, vol. 1, pp. 375-442.

Alonso, D., y C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española (prosa-poesía-teatro),* Madrid, Gredos, 1979[4].

Arellano, I., *Poesía satírica burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.

Artal, S. G., «Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: del *Buscón* a los *Sueños*», *Filología,* XXVI, 1-2, 1993, pp. 77-87.

Asensio, E., *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1971.

Blanco, M., «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999,* ed. M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2000, vol. I, pp. 217-240.

Blanco, M., «La agudeza en el *Buscón*», *Estudios sobre el «Buscón»,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 133-169.

Borges, J. L., «Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 23-28[93].

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

Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-249.

Carreño, A., «Los engaños de la escritura: *Las Rimas de Tomé de Burguillos,* de Lope de Vega», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega,* dir. M. Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 547-63.

91. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. II, p. 360.
92. Rozas, 1990, pp. 215 y 210, respectivamente.
93. Originalmente publicado en *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Sur, 1952.

Carreño, A., «"Que érades vos lo más sutil del mundo": de *Burguillos* (Lope) y Quevedo», *Calíope,* 8, 2, 2002, pp. 25-50.
Carreño, A., «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 197-220.
Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.
Chevalier, M., «Motejados y personajes. Sátira y novela», *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 69-74.
Chiappini, G., «Francisco de Quevedo y la "Devota Elegancia" de Juvenal», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell,* Granada, Universidad de Granada, 1989, vol. 1, pp. 351-369.
Chiappini, G., *Francisco de Quevedo e i suoi «auctores»: miti, simboli e idee,* Florencia, Alinea, 1997.
Cros, E., *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo,* Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.
Cros, E., *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»,* Madrid, Cupsa Editorial, 1980.
Cros, E., *El Buscón como sociodrama,* Granada, Universidad de Granada, 2006.
Crosby, J. O., «Quevedo, la Antología Griega y Horacio», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 269-286[94].
Di Stefano, G., ed., *Romancero,* Madrid, Taurus, 1993.
Fumaroli, M., *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Ginebra, Droz, 1980 (trad. it., Milán, Adelphi, 2002).
Gil Fernández, L., *Panorama social del humanismo español (1500-1800),* Madrid, Alhambra, 1981.
Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000.
Goytisolo, J., «Quevedo: la obsesión excremental», *Disidencias,* Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 117-135.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M. Andreu, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.
Iglesias Feijoo, L., «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LIX, 1983, pp. 141-203.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Cátedra, 1998.
López Grigera, L., «Introducción crítica», F. de Quevedo, *La Hora de todos y la fortuna con sesa,* Madrid, Castalia, 1975.
López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1995, pp. 70-104.
López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.
Mas, A., *La caricature de la femme du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
Molho, M., *Introducción al pensamiento picaresco,* Salamanca, Anaya, 1972.

94. Originariamente publicado en «Quevedo, the Greek Anthology, and Horace», *Romance Philology,* XIX, 1965-1966, pp. 435-449.

Molho, M., «Cinco lecciones sobre el "Buscón"», *Semántica y poética (Góngora, Quevedo),* Barcelona, Crítica, 1977, pp. 89-131.
Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo, F. de, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 291-347.
Quevedo, F. de, *Premática del tiempo,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 65-107.
Quevedo, F. de, *Cartas del Caballero de la Tenaza,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. II, t. I, pp. 209-246.
Quevedo, F. de, *Gracias y desgracias del ojo del culo,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, pp. 479-525.
Romanos, M., «Sobre la semántica de "figura" y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venezia, 25-30 de agosto de 1980),* ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 903-911.
Romojaro Montero, R., «Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos», *Analecta Malacitana,* VIII, 2, 1985, pp. 267-292.
Romojaro Montero, R., *Lope de Vega y el mito clásico,* Málaga, Universidad de Málaga, 1998.
Rozas, J. M., *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Castalia, 1990.
Rozas, J. M., «*Sacras luzes del cielo.* El soneto 161 de Burguillos, un epifonema de sus *Rimas humanas y divinas* y de la obra poética de Lope», *Anuario Lope de Vega,* VI, 2000, pp. 229-234.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.
Schwartz, L., *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Introducción,* Centro Virtual Cervantes, 2004. http://cvc.cervantes.es/obref/satiras_quevedo.
Segre, C., «Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria,* ed. C. Di Girolamo y I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
Sepúlveda, J., «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 285-319.
Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el "Buscón"», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184[95].
Vega, L. F. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Vega, L. F. de, *Laurel de Apolo,* ed. Ch. Giaffreda, intr. M. G. Profeti, Florencia, Alinea, 2002.
Vega, L. F. de, *Laurel de Apolo,* ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
Vega, L. F. de, *Poesía, IV. La Filomena. La Circe,* ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004.

95. Originalmente publicado en «Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*», *Archivum Romanicum,* XI, 1927, pp. 511-580.

Vega, L. F. de, *Poesía, VI. Huerto deshecho. Égloga a Claudio. La vega del Parnaso. Otros versos,* ed. A. Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005.

Vega, L. F. de, *Rimas,* ed. F. B. Pedraza Jiménez, vol. I [doscientos sonetos], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

Vega, L. F. de, *Rimas de Tomé de Burguillos,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1976.

Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* ed. A. Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.

Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* ed. J. M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2005.

Vega, L. F. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* ed. M. Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.

Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano

Beatrice Garzelli
Dipartimento di Scienze dei Linguaggi
e delle Culture, studio núm 210
Università per Stranieri di Siena
Piazza Carlo Rosselli 27-28
I-53100 Siena (Italia)
garzelli@unistrasi.it

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 157-169]

El enfoque crítico sobre el grupo de visiones oníricas –entre las más monstruosas y desconcertantes que cuenta la rica producción quevediana– denominadas con el título global de *Sueños,* ha remarcado la importancia, en mis trabajos precedentes, de una lectura que demostrase que la creatividad lingüística de los grandes cuadros o de las rápidas viñetas, nunca está disociada de la carga plástico-figurativa que Quevedo atribuye a su creación[1].

Sin afrontar en este caso la cuestión de la evolución editorial del libro[2], o el dilema entre la unidad o, al contrario, la fragmentación entre los cinco *Sueños* de la serie[3], en este análisis nos detendremos sobre la traducción de la obra al italiano moderno, concentrándonos en una serie de pasajes en los que predominan, por un lado, grandes caricaturas grotescas que han dejado una huella en las páginas quevedianas, y por otro, retratos colectivos o figurillas aisladas que constituyen otra parte significativa del paisaje onírico que caracteriza la trama de esta historia

1. Sobre el tema se puede leer mi artículo dedicado a las pinturas infernales y a los retratos grotescos de los *Sueños* (Garzelli, 2006) y desde una perspectiva más amplia, relativa también a la producción poética de don Francisco, mi libro «*Nulla dies sine linea*» (Garzelli, 2008), en particular el capítulo II. A propósito de la relación entre Quevedo y la pintura del Bosco ver Morreale, 1956; Levisi, 1963 y Martínez de Mingo, 2008.

2. Además de la versión de los *Sueños y discursos,* derivada de la princeps publicada en Barcelona en 1627, la edición de Arellano (*Los sueños,* 1999 = [*S*]) ofrece el texto integral de los *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631), última redacción autentificada por el autor mismo y también las variantes respecto a los *Sueños y discursos* contenidas en la edición intermedia (*Desvelos soñolientos,* Zaragoza, 1627). El asunto de la búsqueda imposible del texto 'ideal' de los *Sueños* lo trata Ettinghausen en su edición de la obra quevediana (1984, p. XXIV).

3. La unidad de la voz satírica de los *Sueños* ha sido defendida por Schwartz, 1985, especialmente p. 223.

RECIBIDO: 30-6-2009 / ACEPTADO: 14-08-2009

de ficción. Una historia que cuenta un viaje hacia el más allá, realizado por un narrador que describe –en formas diferentes según el Sueño en cuestión– su insólita experiencia entre penitentes y diablos, cúmulos de vicios y aglomeraciones de pecados.

Aunque este argumento remita a una larga tradición literaria alegórica y satírica, las referencias a ésta son superadas mediante una focalización prioritaria de la pluma quevediana sobre la sociedad contemporánea, donde –como subraya Maria Grazia Profeti– las depravaciones humanas y los defectos son fotografiados sin clemencia por el «acido corrosivo del linguaggio»[4], expresión de una forma de escritura subversiva, difícilmente reproducible en otra lengua.

La deformación de los ambientes y de los personajes, que reflejan las preocupaciones morales del escritor y su ansia de denuncia –aliviadas por el filtro del sueño– son el fruto de una deformación idiomática extraordinaria, frente a la cual el traductor tendrá que actuar con inteligencia intentando encontrar en italiano formas correspondientes o compensativas para no correr el riesgo de mitigar demasiado las imágenes transgresoras o, al contrario, exagerarlas hiperbólicamente.

Junto a la deformación idiomática habrá que señalar otro problema, el de la «sobrecarga estética»[5] típica de los textos literarios, que en el caso de Quevedo conoce una especie de crecimiento exponencial: los vocablos llegan a ser hiperconnotados, el juego de las ambigüedades y de los dobles sentidos, de las dilogías asociadas a metáforas, de las agudezas y de los símbolos conceptuosos transforman la traducción en un trabajo complejo, del que el traductor debe hacerse cargo con responsabilidad, mostrando respeto y consideración hacia el texto fuente. Un desafío que se hace aún más difícil cuando nos enfrentamos –como en el caso de los *Sueños*– con mundos de ficción, es decir vivencias que no tienen correspondencia directa con la realidad y que además, son expresión de una cultura barroca densa de implicaciones ideológicas y políticas que resultan lejanas al lector italiano contemporáneo.

Parece necesario, por lo tanto, preguntarse qué tipo de papel tiene que jugar el traductor moderno de los *Sueños* y entender su posición significa intentar delinear los límites de una actividad profesional en continua evolución, que a menudo deja insatisfechos a los mismos traductores, a causa de la escasa consideración y del exiguo reconocimiento de su trabajo. Hablar de límites lleva consigo una delicada reflexión sobre la demarcación del ámbito interpretativo de un texto literario,

4. Profeti, 1998, p. 369.

5. Borillo, Verdegal Cerezo, Hurtado Albir, 1999, p. 167: «Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. De hecho, el lenguaje literario podría definirse como todo lenguaje marcado con recursos literarios, es decir con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector».

más allá del cual el traductor no podrá dirigirse, corriendo el riesgo, de otro modo, de convertirse en un nuevo autor[6].

Sin rechazar la importancia de la lectura iconográfica de esta serie de pequeños cuadros expresionistas, nos parece interesante discutir sobre las efectivas posibilidades de fidelidad al traducir al italiano esta obra, cotejando, en este itinerario de búsqueda de la traducción posible, algunas traducciones modernas de los *Sueños:* la del escritor Carlo Emilio Gadda, traductor sólo de *El mundo por de dentro* (1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959) y Rapisarda (1988)[7]. Subrayamos, a este propósito, que por fidelidad no entendemos ni una sujeción al texto original, ni una exactitud en la reproducción de las palabras y de las frases –imposibles cuando se traduce a otro idioma– si no queremos indicar un principio de respeto y de honestidad hacia el mensaje quevediano. Partiendo de este principio negociaremos[8] al final de este recorrido, las propuestas más cercanas al original barroco, descubriendo, en realidad, que muchas pueden ser las soluciones practicables y muchos los mundos posibles.

Empezamos con el prólogo, eligiendo un pasaje en el que Quevedo relaciona muy ingeniosamente la condición de un soldado malparado –que regresa de la guerra con un ojo menos, medio brazo y una pierna de palo– con los manuscritos falsos, adulterados o desmembrados de sus *Sueños*. Estas extirpaciones reales y simbólicas, que se explican como forma de ablación física y moral, contrastan con la imagen vistosa y victoriosa de las «galas y plumas» que el soldado ostentaba al inicio de la guerra:

> así de cuantos han leído algo destos *Sueños y discursos* […] lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza, y tan desfigurados como el soldado desdichado que habiendo salido de su tierra para la guerra con bizarría, tallazo, galas y plumas, vuelve a ella después de muchos años más desgarrado y rompido que soldado, con un ojo menos, hecho un monóculo, medio brazo, con una pierna de palo, y todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido, con el vestido de la munición, sin color determinado, desconocido y roto, pidiendo limosna[9].

La traducción al italiano del fragmento presenta ya una primera pérdida que se debe al doble nivel de significado contenido en el término

6. Eco, 2003, pp. 110 y ss.

7. A las tres traducciones, indicadas en la bibliografía, atribuimos respectivamente las siguientes siglas: *Ga, G* y *R*.

8. Eco, 2003, p. 18, define la *negoziazione:* «un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro, e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto».

9. *S,* «Prólogo», pp. 86-87.

«soldado» que, como subraya Ignacio Arellano[10], es la expresión de un juego de palabras entre «soldado, militar» y «soldado, unido en una pieza», es decir en la acepción italiana de «saldato», que produce, a su vez, un contraste semántico con «rompido». Esta dilogía, a decir verdad no señalada en las traducciones de Gasparetti y Rapisarda, no se puede reproducir en italiano: la inserción de una nota a pie de página por parte del traductor, sin embargo, nos parece imprescindible para informar al lector del juego sentencioso concebido en el original. Añadimos que, para mantener cierto principio de lealtad hacia el texto español, sería necesario al menos salvaguardar la doble serie terminológica de la fuente («más desgarrado y rompido que soldado»), retomada por Gasparetti a través de la forma «più lacero e sbrindellato che soldato»[11], pero que Rapisarda resuelve con el más general y carente de un término de comparación «più pezzente che soldato»[12].

Otro punto sobre el que merece la pena detenerse es la imagen de las mutilaciones físicas y morales del soldado que Quevedo pone en relación con los ex-voto de cera expuestos en los santuarios («todo él hecho un milagro de cera, bueno para ofrecido»). En este caso las soluciones propuestas por los traductores aparecen diferentes: si Rapisarda elige la forma «tale e quale un ex-voto di cera pronto per essere offerto»[13], Gasparetti opta por «trasformato quasi in un mostro di cera, buono per farne un ex-voto», añadiendo una nota explicativa que informa sobre la costumbre de ofrecer como ex-voto al santo protector una representación de la parte del cuerpo enferma, luego milagrosamente sanada[14]. Creemos que existe una tercera opción posible, a lo mejor más respetuosa de la intención original quevediana: de hecho nos parece que una traducción literal de la expresión «milagro de cera», acompañada de una nota que explique el sentido de la metáfora quevediana, resulta la elección más honesta: por tanto, podríamos decir «reso un miracolo di cera pronto per essere offerto». Si en el primer caso, en efecto, el traductor transforma la aguda metáfora en comparación, introduciendo en el texto la palabra ex-voto, ausente en realidad de la página española, en el segundo, la eficacia de la nota explicativa que sería suficiente para la comprensión del lector italiano, se suma al deseo del traductor de explicar demasiado, recurriendo a la expresión «mostro di cera» y añadiendo, además, el término ex-voto, como en la solución precedente. Probablemente los dos traductores han ido más allá del original, asumiéndose la responsabilidad de explicar una pequeña ambigüedad que debía mantenerse también en el texto italiano.

10. *S*, «Prólogo», p. 87, nota 36.
11. *G*, «Prólogo», p. 8.
12. *R*, «Prólogo», p. 31.
13. *R*, Prologo, p. 31.
14. «**Era in uso che, quando si verificava una guarigione miracolosa, si offrisse come** ex-voto al Santo intercessore una raffigurazione in cera della parte del corpo già inferma, esagerandone a bella posta le deformità e le piaghe» (*G*, p. 333, nota 9).

De todos modos se trata de un pecado venial porque la interpretación textual resulta correcta y en sintonía con el contexto original; diferentes los casos en los que quien traduce –y puede pasar en obras complejas como las quevedianas, ricas de dobles sentidos también bajo la forma de *coincidentia oppositorum*– llega a alterar y falsear un significado o a elegir el menos preñado en la economía de la narración.

Pasando a analizar un fragmento de *El sueño del Juicio Final,* nos parece interesante reflexionar sobre otra tipología de problemas, es decir la importancia de mantener en la lengua de llegada una serie de términos pertenecientes al mismo campo semántico. Aquí el narrador-visitante describe la imagen grotesca de los muertos que, llamados por la trompeta del Juicio Final, salen de los sepulcros, ya en fase de descomposición:

> Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admirome la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerro de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della[15].

El proceso de segmentación y desarticulación de algunas partes del cuerpo, típico de la técnica satírica de don Francisco, hace que unos condenados corran el riesgo de intercambiarse entre ellos –voluntariamente o no– piernas, cabezas, miembros de los vecinos, en una confusión de retratos caóticos y enmarañados en el marco de los cuales se configura el lenguaje visual del juego de los naipes[16]. Se empieza con el término «figuras», que, además de ser sinónimo en italiano de «aspetti», «immagini», hace referencia también a las figuras de los naipes (rey, caballo, sota)[17], implicación usada por Quevedo también más adelante[18] y que se puede reproducir perfectamente en la traducción con la palabra «figure». Al mismo campo semántico pertenecen el verbo «barajar», «mescolare le carte» en italiano, la expresión «andaban destrocando», que recuerda el cambio de los naipes, y, para terminar, «descartarse», que en italiano correspondería a la idea de «scartarle». En este caso las soluciones de Rapisarda y Gasparetti, aunque aparezcan correctas,

15. *S, El sueño del Juicio Final,* pp. 94-96.

16. Ver la nota 18, p. 95, en *S.*

17. Esta acepción es registrada también por Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611): «En el juego de los naipes hay puntos y figuras; y estar a figura es en el juego de los naipes esperar la más ruin carta del manjar, para con ella ganar al contrario» (Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española,* s.v.) = [*T*].

18. *S, El alguacil endemoniado,* pp. 157-158: «¿Hay reyes en el infierno? – le pregunté yo, y satisfizo a mi duda diciendo: –Todo el infierno es de figuras, y hay muchos, porque el poder, libertad y mando les hace sacar a las virtudes de su medio y llegan los vicios a su extremo».

no consideran esta línea interpretativa, privando al lector italiano de una ulterior connotación irónica delineada por el escritor: de hecho si el primero traduce «figuras» con «aspetti», «barajados» con «confusi» y «descartarse» con la forma italiana «disfarsene»[19], el segundo traductor opta, siguiendo el orden, por «aspetti», «mischiati» (el único término que puede aplicarse a los naipes) y «liberarsene»[20], elecciones igualmente poco eficaces desde una perspectiva que ve las almas de los condenados comparadas con naipes, barajadas o descartadas por una fuerza superior.

Pasemos ahora al *Sueño del infierno* con una célebre página de la sátira quevediana que relata el motivo de la vejez y del decaimiento físico, nunca separado de la degradación moral. Lo encontramos aplicado al retrato colectivo de las dueñas, aquí comparadas con repugnantes ranas infernales que se revuelcan en una laguna fangosa a la que llega el desventurado yo narrador:

> me partí, y a poco que anduve topé una laguna muy grande como el mar y más sucia, adonde era tanto el ruido que se me desvanecía la cabeza. Pregunté lo qué era aquello, y dijéronme que allí penaban las mujeres que en el mundo se volvieron en dueñas. Así supe como las dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales, porque las dueñas ni son carne ni pescado como ellas. Diome grande risa el verlas convertidas en sabandijas tan perniabiertas y que no se come sino de medio abajo, como la dueña, cuya cara siempre es trabajosa y arrugada[21].

Ya en otros casos subrayamos que la técnica de animalización usada por Quevedo tiene el poder de transformar el cuerpo humano en animal y al mismo tiempo de mezclar elementos humanos con partes bestiales, con la finalidad de denigrar y desacreditar –con una violencia verbal contundente– a muchos personajes femeninos, blancos preferidos de su sátira.

De la lectura interpretativa del fragmento, resulta que el traductor tendrá que hacer 'revivir' al lector moderno la implicación del canal visual –no olvidando la importancia de la perspectiva iconográfica del episodio[22]– del auditivo, porque el continuo croar de las ranas recuerda

19. *R,* «Sogno del Giudizio Finale», p. 36: «E mi fece ridere la varietà degli aspetti, pur ammirando la provvidenza divina che, per quanto confusi l'un l'altro, nessuno, per sbaglio, prendeva le gambe o le membra dei vicini. Solo in un cimitero mi sembrò che andassero scambiandosi le teste e vidi uno scrivano al quale l'anima non calzava bene e volle dire che non era sua per disfarsene».

20. *G,* «Sogno del Giudizio Finale», p. 16: «E mi venne da ridere nel vedere la varietà degli aspetti, e mi meravigliò la Provvidenza di Dio, quando osservai che, pur essendo mischiati gli uni con gli altri, nessuno per isbaglio di calcolo si metteva le gambe o le membra del suo vicino. Soltanto in un cimitero mi parve che s'andassero scambiando le teste, e vidi un notaro al quale non tornava bene l'anima sua, e s'intestava a dire che non gli apparteneva, tanto per liberarsene».

21. *S, Sueño del infierno,* pp. 203-204.

22. Las criaturas mitad hombre, mitad animal, «ni carne ni pescado», son las mismas

las charlas pesadas y malignas de las dueñas, y, de manera indirecta, tendrá que hacerlo partícipe también de las referencias al tacto, por la imagen de la red de arrugas que atraviesa la cara de las señoras, de piel viscosa y marchita.

Si bien, en líneas generales ambos comentadores tradujeron eficazmente el texto fuente, queremos reflexionar aquí sobre las posibilidades de traducción que nos ofrece la palabra «dueña», término clave del cuadro satírico. Como indica Covarrubias, «en lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y monjiles, a diferencia de las doncellas»[23]; a integración de la definición barroca añadimos la más moderna de Arellano: «damas de edad que servían de acompañantes a las jóvenes en las casas de posición»[24]. Lo que podemos destacar es que se trata de un término histórico-cultural de difícil traducción al italiano, puesto que las posibilidades van –según los campos semánticos de referencia– desde «padrona» a «proprietaria», hasta «beghina» (entendida como religiosa o mujer pía que vivía en una comunidad); de la definición histórica de Carbonell «vedova che, nelle grandi case, dirigeva le serve e faceva da governante alle fanciulle», para terminar con «dama di compagnia», o con las más genéricas «dama», «gentildonna», «signora». Considerado el amplio ámbito lexicográfico del término, vamos a evaluar ahora las elecciones de los dos traductores: Gasparetti elige el femenino plural «aie»[25] –a decir verdad no fácilmente comprensible para un público italiano medio– probablemente derivado del masculino singular «aio» (del español «ayo»), que en las antiguas familias nobles, indicaba un preceptor que se ocupaba de la educación de los niños[26]. Rapisarda[27], en cambio, traduce «dueñas» con «padrone», insertando una nota que informa al lector de su pésima fama, no sólo en Quevedo, sino también en Cervantes.

Pero existen otras soluciones posibles: descartando las opciones genéricas, para no confundirlas con las categorías de las viudas, de las damas o de las señoras, atacadas por la pluma quevediana en otros pasajes del libro, proponemos el término «governante», que, además de indicar en el imaginario colectivo italiano una figura algo madura, consigue mantener en algunos contextos un leve matiz despectivo. Última solución podría ser la de dejar el término cultural en español, acompañándolo de una nota explicativa.

Cabe subrayar, en el fragmento de las ranas-dueñas, un ulterior problema de traducción al italiano de la expresión «sabandijas tan perniabiertas». Aquí el retrato se enfoca irónicamente en el ensanchamiento

que viven en las pinturas del Bosco. Sobre el tema léanse Levisi, 1963 y Garzelli, 2006.

23. *T,* s. v.

24. *S, Sueño del infierno,* p. 203, nota 166.

25. *G,* «Sogno dell'Inferno», p. 64.

26. «El que tiene a su cuenta la crianza del príncipe o hijo de señor o persona noble» (*T,* s. v.).

27. *R,* «Sogno dell'Inferno», p. 206, nota 11.

del cuerpo de las dueñas en dos porciones: por un lado, el busto, con la cara arrugada y marchita, por otro, las piernas, siempre abiertas como las de los anfibios, de los que se come justo la mitad inferior, y símbolo malicioso de incontroladas apetencias sexuales, no obstante la vejez. La solución de Rapisarda («animaletti a gambe aperte»)[28], nos parece –a la luz de esta explicación– la más eficaz; la de Gasparetti, en cambio, atenúa la alusión sexual maligna, a favor de una imagen más absurda y grotesca («bestiole dalle gambe così squinternate»)[29], menos fiel a la intención obscena del original.

Pasando a analizar *El mundo por de dentro,* cuarto sueño de la serie, podemos insertar en nuestra discusión también la traducción del célebre escritor milanés Carlo Emilio Gadda, definida como una traducción «espressionista»[30] por el crítico Gianfranco Contini. De este trabajo aflora una especial manera de traducir que, a trechos, se transforma en pura creación, haciendo del ejemplar gaddiano –son todavía palabras de Contini– «un caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti, di sommo interesse anche teorico»[31].

De hecho, son muchas las intromisiones gaddianas: por ejemplo en vez de la Calle Mayor del mundo, lugar de encuentro de todos los hipócritas de la tierra, se nota la curiosa aparición de Via Merulana, que probablemente ya había llamado la atención y la fantasía del escritor lombardo, como centro de confusión por excelencia[32]. Además hay que destacar la introducción de neologismos léxicos y jergales, en fragmentos en los que la deformación idiomática –que ya en Quevedo llegaba al ápice del grotesco– es exasperada por Gadda a través de la mezcla de rasgos dialectales del florentino con elementos áulicos y expresiones de ámbito científico. Nos encontramos por lo tanto frente a un texto donde los cortes parecen muy pocos respecto a las añadiduras y donde el lector tiene la sensación de alejarse poco a poco del original español.

Permaneciendo en el campo de los retratos femeninos, escogemos, de la larga procesión de los hipócritas, una figura que sobresale: trátase de una viuda que simula dolor y sufrimiento por la muerte del marido, y que es colocada enseguida –gracias al agudo análisis del Desengaño– en la categoría de las falsas viudas que esconden, debajo de las tocas negras, ojos secos, ya preparados para hechizar:

> Oye; verás esta viuda, que por de fuera tiene un cuerpo de responsos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los

28. *R,* «Sogno dell'Inferno», p. 88.

29. *G,* «Sogno dell'Inferno», p. 64.

30. Contini, 1942. Para un análisis de la traducción realizada por Gadda de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo, ver Cattaneo, 2007, pp. 69-86.

31. Contini, 2007, p. 1.

32. Via Merulana será la calle protagonista del libro *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana,* publicado en 1957.

> pensamientos verdes. ¿Ves la escuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca[33].

En este proceso de descubrimiento de la realidad, el papel más importante es el de la vista: lo demuestra el empleo de las formas verbales («verás», «Ves», «ver») que atestiguan una invitación insistente por parte del guía a observar con atención el retrato de la viuda, denso de color. El negro, no sólo remite al luto, sino también es clara alusión al pecado, engendrado por la ambigüedad y la ficción que pueden alimentarse sólo en la obscuridad, mientras que el verde no es inteligible para un lector italiano, puesto que sólo en español –y Quevedo juega a menudo con el doble sentido– significa también «indecente», «obsceno»[34]. Otro sustantivo que destaca muchas dificultades de devolución a la lengua italiana es «yesca», que hay que interpretar literalmente como yesca preparada para incendiarse[35], pero, metafóricamente, como sutil forma de embeleco, de lisonja seductora, fruto del engaño.

Analizamos ahora las propuestas de los traductores: si Gasparetti, haciendo referencia a la viuda, subraya que «sotto la cuffia nera ha i pensieri color di rosa», y, a propósito del llanto de las viudas, habla de una «lamentazione casalinga e artefatta, mentre poi hanno gli occhi che brillano come tizzoni»[36], Rapisarda opta por «cuffia nera e pensieri verdi» y atribuye a la viuda un «pianto casereccio e fittizio, mentre gli occhi sono asciutti come esche»[37]. En lo relativo a los juegos cromáticos, nos parece más adecuada la elección de traducir literalmente con «pensieri verdi», explicando en una nota el doble sentido en español; la opción «pensieri color di rosa», si por un lado manifiesta el intento apreciable de buscar en italiano un color que remita simbólicamente a pensamientos amorosos, termina desnaturalizando el texto original, atribuyendo una connotación demasiado romántica al personaje, del cual Quevedo deja entender, en realidad, que es portador de obscenidad, más que de platónicos enamoramientos. Siguiendo esta línea interpretativa, podríamos entonces proponer la forma «pensieri a luci rosse»[38], solución que aunque muestre una pequeña infidelidad de partida, mantiene la simbología cromática obscena, resultando perfectamente inteligible al lector italiano moderno.

33. *S, El mundo por de dentro,* pp. 292-293.

34. «Dícese del que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado» (RAE).

35. Así Covarrubias: «Es el cendal quemado o la esponja preparada o el hongo seco, o otra materia tan seca y tan dispuesta para recibir el fuego que, saltando en ella una sola centella, se emprende el fuego» (*T,* s. v.).

36. *G,* «Il mondo di dentro», p. 102.

37. *R,* «Il mondo di dentro», p. 132.

38. En italiano el «cinema a luci rosse» es el cine x.

En cuanto al término yesca, Quevedo, con la forma «teniendo los ojos hechos una yesca», tiende a insinuar malignamente –pero no a decir en concreto– que la viuda esconde ojos completamente secos, por lo tanto no tristes, y además ya preparados para hechizar, incendiándose como chispas. Las dos versiones propuestas aparecen diferentes puesto que si bien la segunda traduce literalmente, usando el plural «esche», pero añadiendo la indicación «asciutti», en la primera, la elección de «tizzoni» (español, «tizones») –que aparece más sugestiva– lleva consigo la introducción del verbo «brillare», que no encontramos en el original. A lo mejor podríamos optar por la expresión «avendo occhi come esche», renunciando a la tentación de insertar verbos *ex-novo,* sólo sugeridos por el escritor.

Aunque cronólogicamente anterior, hemos dejado por último la traducción de este fragmento de Gadda, que reproducimos completamente para dar una idea del tono, del ritmo y del estilo –tan singulares– que van más allá de la mera reflexión terminológica:

> Sì, questa vedova, bella vedova! E tu micco vorresti metterti a piangerle insieme? bé, questa qui, dà retta, e guardala bene un po' po': di fuori la ci ha un corpo che trasuda il de profundis, ma di dentro, te lo garentisco io, la sguazza l'anima nell'alleluia. I veli neri, e verdi i pensieri. Che buio in questa stanza! e poi, come non basti, si nascondono ancora la faccia nello scialle! Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capaciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere. A furia di soffiarsi, tossire, sputare, a furia di sospiri e di singhiozzi ci rimedian via questa loro frignera alla casalinga, per quanto fittizia, che gli serve almeno a passar la giornata. Ché gli occhi, tu li toccassi, e'son più secchi d'una focaia[39].

Volviendo a la traducción al italiano de «verde» y de «yesca», notamos que en el primer caso el escritor traduce «verdi [...] pensieri»; en el segundo, resuelve –a decir verdad con mucha eficacia– diciendo que los ojos de la viuda «son più secchi d'una focaia»[40], dejando atenuar, sin embargo, la alusión al embeleco de la mujer.

Como subraya Gianfranco Contini, la propuesta de Gadda es tan inescrupulosa e inaudita respecto al original español, que añade una ulterior pieza a la genialidad del autor lombardo. Desde nuestro punto de vista se nota el arte de un escritor extraordinario, un manipulador y un creador de nuevas palabras que se mueven del humorismo al lirismo sin solución de continuidad, que, más que traductor de Quevedo, lo pintan como su ilustre continuador. El resultado es una «riscrittura», que se aleja del concepto más canónico de traducción; cabe destacar de todas

39. *Ga,* «Il mondo com'è», pp. 60-61.

40. *Ga,* «Il mondo com'è», p. 61. «Focaia» corresponde al español «pedernal», «piedra de chispa».

formas la indiscutible capacidad gaddiana de haber salvaguardado la ironía del lenguaje quevediano.

El último fragmento que presentamos procede del *Sueño de la Muerte* donde el narrador, fatigado por sus desengañadas melancolías, se queda dormido y sueña una comedia. En la larga lista de figuras reales y alegóricas que viven en las piezas destaca la gran caricatura grotesca de la dueña Quintañona:

> Con su báculo venía una vieja o espantajo [...] con una cara hecha de un orejón; los ojos en dos cuévanos de vendimiar; la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela, con sus pliegues de bolsa a lo jimio, y apuntándole ya el bozo de las calaveras en un mostacho erizado; la cabeza con temblor de sonajas y la habla danzante; unas tocas muy largas sobre el monjil negro, esmaltando de mortaja la tumba; con un rosario muy largo colgando, y ella corva, que parecía con las muertecillas que colgaban dél que venía pescando calaverillas chicas[41].

La dificultad de esta extraordinaria página consiste en primer lugar en la interpretación de las imágenes –casi delirantes– concebidas por la fantasía de don Francisco, que muestran una mezcla de las técnicas de degradación más fuertes de su producción satírica: de la animalización a la muñequización, pasando por la cosificación, manteniendo en el fondo siempre un vínculo directo con la pintura[42]. Si el lector puede emocionarse y espantarse sin tener necesariamente que analizar y entender todos los dobles sentidos, los significados connotativos o las referencias intertextuales, el traductor, en cambio, tiene la obligación de descifrar cada recurso para transmitir en la lengua y en la cultura de llegada el mensaje original. Intentemos reflexionar por lo tanto sobre la frase «cara hecha de un orejón», que el autor atribuye, en la parte inicial de su retrato, a la mujer-espantajo: si Gasparetti elige la solución «faccia rugosa come una pesca secca»[43], Rapisarda opta por una traducción más literal («faccia a forma di grosso orecchio»)[44], en consecuencia el efecto final resulta muy diferente en las dos traducciones. En este caso parece más aceptable la primera, puesto que la palabra orejón (en italiano «pesca o albicocca secca») remite, más que al gigantismo, a la red de arrugas del rostro de Quintañona, comparado con un fruto seco. Trátase de una forma frecuente en Quevedo[45] que recuerda a su vez la técnica usada por el pintor Arcimboldi: es así como los elementos que tradicionalmente forman parte del bodegón, irrumpen en el retrato humano, hasta connotarlo de modo grotesco. Pasa lo mismo con la imagen de los

41. *S, Sueño de la muerte,* pp. 373-374.
42. Garzelli, 2006, pp. 145-146.
43. *Ga,* «Sogno della morte», p. 147.
44. *R,* «Sogno della morte», p. 182.
45. Ver la nota 318, p. 373, en *S.*

ojos de la dueña ahondados en dos cuévanos de vendimiar, usada en la frase siguiente y repetida por el escritor en contextos parecidos. De esto deducimos que el conocimiento de imágenes o tópicos reiterados en la producción de Quevedo es útil y casi imprescindible para respetar, al traducir, la intención del texto fuente.

¿Cuál es entonces el papel que tiene que jugar el traductor italiano de los *Sueños*? Un papel difícil y delicado, que muestre como objetivo principal el de no llegar a desnaturalizar la narración española. Esto significa que el original no tendrá que reducirse a un texto demasiado simple para el lector –despojado de ese sutil entrelazamiento de dobles sentidos y agudezas semánticas, típicos del poeta– pero, al mismo tiempo, no podrá enriquecerse de artificios lingüísticos inexistentes, o también de juegos que intenten reproducir, en nuestra época, un falso y artificial estilo barroco. El riesgo que podríamos correr, en el segundo caso, sería llegar a la llamada «transfiguración» a la que alude Steiner que se produce cuando la densidad y la luminosidad intrínsecas de la traducción esconden, u oscurecen, las de la fuente[46].

Retomando una imagen de Benvenuto Terracini[47], podemos concluir que la personalidad del traductor no deberá anularse, sino tendrá que hacerse transparente, reducirse a una pared de cristal que deja ver, sin deformaciones, lo que está del otro lado, manteniendo sin embargo separados –gracias a su espesor– los dos ambientes.

El traductor, como moderno mediador, tendrá por lo tanto que hacer revivir en el texto de llegada la carga satírica del original, suscitando emociones que abarcan la maravilla y la repulsión, la incredulidad y la risa, hasta llegar al desencanto, poniendo a disposición del autor también su genial creatividad, pero sin superarlo nunca.

Bibliografía

Borillo, M., J. Verdegal Cerezo, y A. Hurtado Albir, «La traducción literaria», *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes,* Madrid, Edelsa, 1999, pp. 167-181.

Cattaneo, S., «Salas Barbadillo e Gadda: un dialogo a distanza», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane,* 31, 2007, pp. 69-86.

Contini, G., «Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista», *Trivium,* 1, 1942, pp. 74-77, sucesivamente en *The Endiburgh Journal of Gadda Studies,* 6, 2007 (supplement n. 7).

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española,* ed. F. R. Maldonado, revisada por M. Camarero, Madrid, Castalia, 1995, 2.ª ed. = [*T*].

Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione,* Milano, Bompiani, 2003.

Gadda, C. E., *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda,* ed. M. Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977 [1941] = [*Ga*].

Garzelli, B., «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 133-147.

46. Steiner, 2004, p. 17.
47. Terracini, 1983, p. 23.

Garzelli, B., *«Nulla dies sine linea», Letteratura e iconografia in Quevedo,* Pisa, ETS, 2008.
Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, pp. 163-200.
Martínez de Mingo, I., «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 145-158.
Morreale, M., «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a *Los Sueños*», *Clavileño,* 40, 1956, pp. 40-44.
Profeti, M. G., ed., *L'età dell'oro della letteratura spagnola. Il seicento,* Firenze, La Nuova Italia, 1998.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. H. Ettinghausen, Barcelona, Planeta, 1984.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Quevedo, F. de, *I Sogni,* ed. P. Rapisarda, Palermo, Edizioni Novecento, 1988 = [*R*].
Quevedo, F. de, *I sogni,* ed. A. Gasparetti, Parma, U. Guanda, 1988 [1.ª ed. Rizzoli 1959] = [*G*].
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999, 3.ª ed. = [*S*].
Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Espasa Calpe, 1999 = [RAE].
Schwartz, L., «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo», *Lexis,* IX, 2, 1985, pp. 209-227.
Steiner, G., *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione,* Milano, Garzanti, 2004[48].
Terracini, B., *Il problema della traduzione,* postfazione di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva Editori, 1983.

48. Edición original *After Babel,* 1975.

Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo[1]

Valentina Nider
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Trento
Via S. Croce 65
I-38100 Trento
Valentina.Nider@lett.unitn.it

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15 2011, pp. 171-190]

1. La *vida de Marco Bruto*[2] de Quevedo tuvo una difusión inmediata a través de traducciones a distintos idiomas (latín, italiano, holandés, inglés)[3]. La traducción al italiano, la primera de la serie, es a cargo del polígrafo siciliano Nicolò Serpetro y salió en Venecia en 1653 con el título de *Osservationi politiche, e morali sopra la vita di Marco Bruto trasportate dallo spagnolo dal cavalier Nicolò Serpetro*[4]. Como puede verse en la portada nada remite al autor de la obra, faltan los preliminares del original (privilegio, licencias, aprobaciones, dedicatoria, el pórtico «Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras» y «De la medalla de Bruto y de su reverso») y toda referencia a Quevedo. Por ejemplo, en la dedicatoria «A quien leyere», se suprimen los pasajes autobiográficos que se refieren a las circunstancias de escritura (la cárcel, la enfermedad) y la mención de sus obras inéditas, entre ellas *Los dichos y hechos del* […] *Duque de Osuna* y las traducciones de obras de Séneca. Asimismo, en las «suasorias» donde se menciona explícitamente

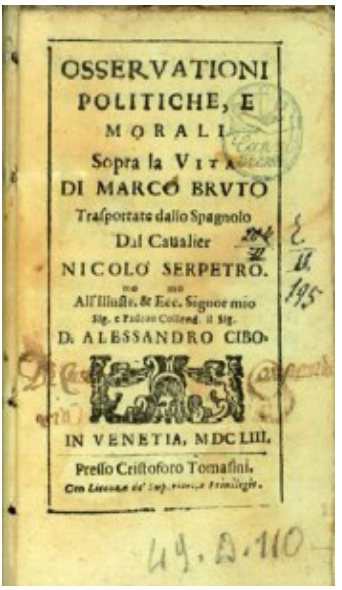
1. La investigación desarrollada en este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni» que obtuvo financiación del Ministerio dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (PRIN 2008 prot. 2008HFX5M2).

2. Para las características de esta obra quevediana remito, entre otros, a los trabajos, de Roig Miranda, Gendreau, Vaíllo, Martinengo, Krabbenhoft citados en la bibliografía.

3. Para la identificación de las distintas traducciones de las obras quevedianas ver Quevedo, *Obras Completas,* 1958, vol. 2, pp. 1437-1455.

4. Cito la obra por el ejemplar conservado en la Biblioteca Provinciale dei Padri Cappuccini, Trento, signatura c-Tr-49 d 110, con la abreviatura S; con MP la princeps: *Marco Bruto escríbele por el texto de Plutarco Don Francisco de Quevedo Villegas… con Suasorias de Marco Anneo Séneca, el retórico,* Madrid, Díaz de la Carrera, 1644; para ayudar el lector con las localizaciones, las citas de la obra reproducen la edición del *Marco Bruto,* según la edición de Buendía, *Obras Completas,* 1986, que cito con la letra Q.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 15-6-2010


OSSERVATIONI
POLITICHE, E
MORALI
Sopra la VITA
DI MARCO BRVTO
Trasportate dallo Spagnolo
Dal Caualier
NICOLO SERPETRO.
All'Illustr. & Ecc. Signore mio
Sig. e Padron Colend. il Sig.
D. ALESSANDRO CIBO.
IN VENETIA, MDCLIII.
Presso Cristoforo Tomasini.
Con Licenza de' Sup. e Priuilegio.

a Quevedo (Q, pp. 980, 984 y 987) como autor de las declamaciones conclusivas, Serpetro pone una perífrasis: «l'autore delle osservazioni politiche e morali sopra la vita di Marco Bruto» (Q, pp. 220, 232 y 241). En la «Cuestión política», sin embargo, no se omite el largo pasaje sobre el duque de Osuna (Q, p. 980) y su actuación para reducir al pueblo de Mesina, amotinado contra los nuevos impuestos («gabela de la seda»). El escritor siciliano, nacido en Raccuja, un pueblo que vivía de la cría del gusano de seda, al que afectó especialmente el mencionado impuesto, en su traducción del relato sobre la rebelión por un lado añade de su cosecha unos datos numéricos acerca de las «amenazas armadas» («più di trenta mila uomini armati» S, p. 217), por otro, omite tanto el hecho de que el pueblo aborrecía al duque («reverenciaron al que aborrecían») como el adverbio «alegremente» de la referencia a la actitud de los amotinados en su rendición.

Otro caso en que el italiano se aparta del texto quevediano es el comentario sobre la corrupción de aquellos gobernadores de reinos lejanos de la corte que aprovechan de su cargo para robar. Según Quevedo esta conducta lleva a los mismos reinos a la decadencia: «Confieso que esto es empezarse a caer más como empiezan a caerse por los cimientos, juntamente es acabarse de caer» (Q, p. 925). Serpetro añade otra causa de la decadencia, la guerra: «Questo è il principio del cadere. Ma aggiungendosi a questo i cimenti della guerra è il fine» (S, p.16).

Otros cambios que pueden relacionarse con las circunstancias de la traducción son la omisión de toda referencia a la ciudad de Savona en la misma «Cuestión política», o la sustitución de unas instituciones políticas por otras («Senado electivo» con «magistrato», «príncipe» con «pontefice») en los siguientes pasajes:

> peor sujeto está el pueblo a un Senado electivo que a un príncipe hereditario (Q, p. 971).

> Peggiormente vive il popolo soggetto a un magistrato che ad un principe cattivo (S, p. 186).

> [Publio Haterio de la «Suasoria séptima»:] Con razón viviste en aquel tiempo (en que César te rogó que vivieses sin algún pacto) en el cual de verdad la república no prevalecía; empero había caído en el seno de buen príncipe (Q, p. 984).

> Con ragione vivesti in quel tempo (quando Cesare ti pregó senza alcun patto a vivere) nel quale ancorché la repubblica non prevaleva, nondimeno aveva riposte le sue cure nel seno d'un buon pontefice (S, p. 234).

Estos datos pueden leerse a la luz de la hipótesis formulada por Melita Leonardi, autora de un notable estudio sobre la biografía intelectual de Serpetro, quien supone que la idea de traducir la obra quevediana pudo surgir algunos años antes, en el grupo de intelectuales sicilianos relacionados con la oposición al Conde Duque de Olivares. Al grupo pertenecía el protector de Serpetro, el príncipe Nicolò Placido Branciforti (Palermo 1593-Leonforte 1661), pretor de Palermo en 1613 y en 1624, strategoto de Mesina en 1642. Quevedo mantuvo relaciones con algunos miembros de esta familia, Octavio (1638-1646) y su padre Hércules Branciforti. Sin embargo, no se puede identificar el primero, licenciado en teología y derecho canónico, con el partido antiolivarista, ya que residió por algunos años en España, fue protegido y beneficiado por el Conde Duque de Olivares y por el nuncio Pamphili quienes le ayudaron a conseguir el obispado de Cefalú y luego el de Catania (1638-1646), aunque bien puede ser que se aproximara a la oposición en estos últimos años[5]. A este personaje («Don Octavio Branquiforte, obispo de Chephalu en Sicilia») Quevedo dedica la *Enfermedad, cuarta fantasma de la vida* (1635) recordando sus años sicilianos:

> No puedo olvidar la amistad que estando en este reino (cuando gobernaba el grande y sempre victorioso conde de Osuna) tuve con el señor duque de san Juan, padre de vuestra señoría. No me es lícito ser ingrato a su esclarecida memoria, cuya recordación acompaño con haber vuestra señoría aceptado por herencia aquella afición con que siempre me hizo merced (Q, p. 1454).

Las circunstancias de publicación de la obra sin embargo, fueron otras: la traducción está dedicada por el editor veneciano Cristoforo Tomasini a Alessandro Cybo, hijo del marqués de Massa a instancias de Cosimo Farsetti secretario y embajador de la familia.

Siguiendo esta pista, las omisiones, sobre todo la del nombre del autor, podrían achacarse al contexto veneciano en que se imprimió la traducción y a la estrategia editorial de Serpetro quien, justo en esta época (1653), rompió con su protector Nicolò Placido Branciforti y tuvo que buscar otro mecenas. En conclusión, si la traducción inicialmente pudo surgir como un homenaje al escritor español por el círculo de sus amigos sicilianos, entre ellos los Branciforti, luego se editó en un contexto geográfico y de acuerdo con instancias editoriales diferentes. Lo mismo podría afirmarse para la otra traducción de Serpetro.

5. Sobre la política cultural de Octavio Branciforte y su apoyo a la redacción y difusión de los falsos históricos, entre ellos la famosa carta de la Virgen a los Mesinenses que Quevedo incluye en la *Caída para levantarse,* ver Preto, 2006.

De hecho, la mayoría de las noticias que tenemos sobre Serpetro (quien, como hemos anticipado, nació en Raccuja, en la provincia de Mesina, feudo del príncipe Nicolò Placido Branciforti, en 1606 y murió en Ravanusa en 1668) se han entresacado de su proceso inquisitorial (fue acusado de brujería y de creencias heterodoxas acerca de la inmortalidad del alma) que tuvo lugar en 1639 y de su traducción / adaptación de la *Thaumatographia Naturalis, in decem classes distincta* del polaco Jan Jonston (1603-1675), calvinista y colaborador de Comenio, una obra publicada en Amsterdam en 1632 por Wilhelm Blaeu y puesta en el *Index* de libros prohibidos. En *Il Mercato delle meraviglie della natura,* también publicado en Venecia en 1653 por Cristoforo Tomasini, Serpetro se sirve de los recursos de las artes de la memoria para verter las interesantísimas informaciones sobre ciencias naturales del original en una estructura espacial imaginaria, un mercado dividido en lonjas, pórticos, oficinas. Además el traductor inserta muchísimas noticias relacionadas con su familia y su pueblo, con Sicilia, con sus mecenas y conocidos (se incluye un «**Catalogo de nomi d'alcuni uomini conosciuti dall'autore e nominati in quest'opera per cagione di qualche loro maraviglia**»), con sus viajes. Algunas notas autobiográficas interpoladas permiten colocar la redacción de la traducción en años bastante anteriores a la fecha de publicación (por ejemplo: «nell'anno 1645 mentre noi scrivevamo questo trattato», p. 174 y «in questo anno di 1647 che io scrivo questo trattato», p. 38), otras, que han pasado hasta ahora desapercibidas, remiten a un viaje de Serpetro a España y a América por los años 1626-1627:

> l'inverno del 1627 fu così rigido in Spagna che per molti suoi porti s'agghiacciò il mare. Trovandomi io in quello di Celiure con le galere per un mese dimoraro nel porto trattenute dal ghiaccio»; p. 135: «l'anno 1627 trovandomi io nell'Isola Spagnola, intesi da alcuni di quei più dotti Indiani, che in queste parti hanno questa istoria per traditione dei loro maggiori e la conservano disegnata in pitture antiche delle quali me ne mostrarono alcune[6].

Gracias a los estudios de Melita Leonardi podemos afirmar que Serpetro consiguió en Padua la licenciatura *in utroque iure* (1630), que vivió en Roma al servicio de Pietro della Valle y que alrededor de 1635 se trasladó a Venecia donde fue secretario del nuncio Francesco Vitelli y participó en las sesiones de la *Academia degli incogniti* de Giovan Francesco Loredano, entre otras cosas interviniendo con un discurso

6. Serpetro, *Il Mercato,* p. 76. Ver también Serpetro, *Il Mercato,* pp. 135-136: «Io ho osservato che dalle giunture di certi vermi che si trovano nell'isola Spagnola risplende una sì gran luce che imita lo splendore dello specchio» y p. 136: «Ve ne sono ancora degli altri che non da tutto il corpo ma dalle sole giunture mandano i raggi più di 100 passi di diametro. Nella medesima isola e nella nuova Spagna è una mosca della grandezza d'uno scardafone, con le penne varie, chiamata cocujus, gli occhi della quale illuminando la notte servono ai viandanti per torce accese e per candele nelle stanze al cui lume si può leggere e scrivere né solo viva dona questo splendore ma anco morta».

en una famosa polémica sobre las mujeres. Después del 1639 volvió a Palermo al servicio de Nicolò Placido Branciforti, Príncipe di Leonforte y Conde de Raccuja, muy citado en el *Mercato*. Allí sufrió el ya mencionado juicio inquisitorial que acabó con una condena *sub levi* y con el exilio de Palermo y Mesina para tres años. Las relaciones con Branciforti empeoraron –como se ha anticipado– después del 1653 (no sabemos el porqué ni podemos excluir que la circunstancia no haya influido en la publicación de sus libros). Tras intentar sin éxito entrar al servicio de varios señores y prelados al fin logró ser nombrado secretario por Don Pietro Bonanno e Balsamo, Conde de Roccafiorita y Barón de Castellammare del Golfo, señor también de Montalbano, feudo en que la familia de Serpetro tenía algunas propiedades. En los ultimos años de su vida según demuestran los documentos dados a conocer recientemente por Salvatore Aronica fue archipreste en Ravanusa (1663-1668)[7].

2. Tras un cotejo puntual entre la traducción y la obra de Quevedo puede afirmarse que Serpetro no inserta pasajes autobiográficos y respeta (aparte las omisiones) la estructura de la obra, de manera diferente que en el *Mercato delle meraviglie della natura*.

Sin embargo, como veremos a continuación, en la traducción pueden detectarse algunos cambios tanto en el plano ideológico como en el estilístico. Éstos, como es fácil de entender, son más numerosos en los párrafos de comentario («discurso») que siguen cada uno de los treinta párrafos de «texto» en los que va dividida la narración histórica en el *Marco Bruto*. La mayoría de los cambios se deben a la voluntad de simplificar el texto original.

Serpetro trata de consolidar la simetría sintáctica ya presente en el texto quevediano, por ejemplo omitiendo algunas cláusulas. Asimismo, como en el pasaje que sigue, se nota la tendencia a pasar de una estructura paralelística a una estructura quiástica y sobre todo a convertir en explícitos todos los nexos causales. De esta manera la interpretación de los hechos no necesita tanto la colaboración del lector, como en el texto quevediano que parece intentar reproducir la estructura de un paralogismo:

> Era Pompeyo enemigo suyo por causa tan justificada como haberle muerto a su padre. Era Pompeyo entonces padre de su patria, acudió Bruto al parentesco universal y apartose del propio mas no sin cumplir con él (Q, p. 926).

> Aderí Bruto a Pompeo, suo nemico per aver ucciso suo padre, perché era in quel tempo il padre della patria. Seguí il parentado universale e s'appartò del propio, ma non però senza complir con esso (S, p.18).

Serpetro añade algún comentario también en los párrafos de «testo», por ejemplo para hacer explícitas algunas indicaciones que ya se encuentran en el correspondiente «texto» original. Por ejemplo, al tratar

7. http://ravanusa1.altervista.org/siti/frammentistoria/frammentistoria.htm

del efecto producido por la lectura del testamento de César, Quevedo destaca que Marco Antonio supo engrandecer la emoción producida en su discurso, hecho que Serpetro amplifica:

> Y por lograr esta ocasión que le daba el testamento leído, viendo entrar el entierro, Marco Antonio oró en alabanza de César … (Q, p. 965).

> Non fu lento M. Antonio in abbracciare questa occasione: né trascurò il suo fine ch'era commuovere il popolo a sedizione. Ma vedendo passare il funerale di Cesare orò con molta efficacia in lode di lui … (S, p. 163).

Otras facetas de la misma tendencia son las omisiones de los pasajes que establecen unos distingos que Serpetro no considera importantes con respecto a las *quaestiones* fundamentales que vertebran la obra. Una de las principales, la antítesis «malo con extremo» / «malo con templanza» se desentiende sustancialmente banalizándola, como en el primer ejemplo, o suprimiéndola, como en el segundo, entresacado de la declamación de «Don Francisco de Quevedo por Cicerón» al final de la «Suasoria Séptima»:

> Y al fin Antonio prevaleció contra Bruto, porque supo ser malo con extremo; y Bruto se perdió, porque supo ser malo con templanza (Q, p. 969).

> Finalmente prevalse Antonio perché seppe essere estremamente cattivo e Bruto si precipitò perché volle essere soverchiamente buono (S, p. 179).

> Muera yo a sus manos para que mi nombre vaya en las bocas de todos infamando aun lo que en la eminencia de malo tuvo de bueno (Q, p. 989).

> Mora io nelle sue mani purché il mio nome lo vada infamando per tutto (S, p. 249).

«El mayor mérito para con los malos es ser entre los malos el peor», uno de los presupuestos paradójicos de la interpretación quevediana del *Marco Bruto,* se convierte en una afirmación edificante y tranquilizadora: «il maggior merito di essere buono con i cattivi è l'essere correttore dei cattivi» (S, p. 35). Consecuencia de esta tendencia hacia la suavización de las afirmaciones políticas más contundentes puede ser la omisión del comentario a la sentencia final de este párrafo:

> El valiente tiene miedo del contrario, el cobarde tiene miedo de su propio temor de aquí le nace no tener la seguridad en otra cosa sino en la muerte de su muerte, cuando no hay enemigo que no tenga quien solo se defiende con el mal suceso del que se le opone (Q, p. 931).

> Il valoroso ha paura del contrario. Il codardo teme il proprio timore (S, p. 36).

Lo mismo ocurre cuando Quevedo intenta avalar una doble moral afirmando: «la hipocresía exterior siendo pecado en lo moral es gran

virtud política»; Serpetro omite la última parte y el distingo se pierde: «l'ipocresia esteriore è peccato» (S, p. 110).

Para evitar una constante del estilo quevediano, la utilización de pronombres, a través de la que se introducen también distingos y matices que modifican la afirmación en su primera formulación, muchas veces descubriendo verdades diferentes, Serpetro no duda en repetir términos ya utilizados. De esta manera logra un estilo menos lacónico y mitiga afirmaciones atrevidas. Esto no ocurre en los casos en que la repetición de la palabra conlleva su utilización en una acepción diferente. En el caso siguiente, por ejemplo, evidentemente a Serpetro le choca utilizar o aludir al término «esclavo» tanto para referirse al polo negativo de la comparación «esclavo de la multitud» como al positivo «[esclavo] de la razón» y por ello elige traducir el pronombre «lo», con el cual se remitía a «esclavo» en este segundo polo, con el adjetivo, connotado positivamente, «ligio»:

> Aquel monarca que de sus consultas elige por bueno lo que votaron los más es esclavo de la multitud debiendo serlo de la razón (Q, p. 926).
>
> Quel monarca che nelle consulte elegge per buono ciò che votano i più è schiavo della moltitudine non ligio della ragione (S, p.19)[8].

Un caso parecido de sustitución, en este caso de adjetivos sustantivados, puede verse en el discurso de Marco Bruto planeando el asesinato:

> y que sería difícil delante del cuerpo de César despedazado, persuadir tan pocos a tantos (Q, p. 956).
>
> Che saria stato impossibile a vista del corpo lacerato di Cesare che sì pochi interfettori avessero potuto persuadere alla infinita moltitudine … (S, p. 132).

Con las exigencias de una lectura simplificadora podemos explicar también algunos recursos constantes en la traducción para obviar a aquellas características del original que más contribuyen a crear las que a Serpetro debían parecer peligrosas ambigüedades. A continuación intentaremos mostrar algunas:

• La sustitución de frases relativas o locuciones con los sustantivos correspondientes

> los que mataron a César (Q, p. 961),
>
> gli uccisori di Cesare (S, p. 147);

> Los tiranos son grandes estudiantes de semblantes (Q, p. 950),
>
> I tiranni sono gran fisognomisti: leggono i pensieri ne' volti» (S, p. 110).

8. Ver también más abajo, *Spolio,* n. 11.

• La utilización de términos más directos y específicos donde Quevedo utiliza otros mucho más neutros o perífrasis. Véanse, por ejemplo, «pira» para traducir «sitio de la hoguera» (Q, p. 966 y S, p. 168) o «soldati veterani» para «soldados viejos» (Q, p. 967 y S, p. 173). Destaca la utilización del léxico de la política «attentato», «predizione», «dissimulazione», «congiura», para traducir términos o locuciones tan poco definidos como «recato», «advertencia», «lo que hacían», «cosas»:

> Sabía cuanto riesgo hay en empezar cosas que se aseguran si las sigue el pueblo (Q, p. 34)
>
> Sapeva il rischio che si corre nell'intraprendere gli attentati contra i principi. Questi si assicurano se il popolo li seguita (S, p. 66)[9].

> Muchas cosas han achacado los invencioneros a los parasismos de los que espiran… (Q, p. 951).
>
> Molte predizioni hanno apposto gli impostori a' parosismi di quei che espirano… (S, p. 112).

> Por eso conviene prevenirse los movedores de las facciones de recato prudente y mudo, y desentenderse de las palabras equívocas con que los curiosos preguntan y espían, dando a entender que saben lo que desean saber. Casca titubeó y con la turbación de lo que oía, parló mucho de lo que callaba. Empero Bruto y Casio con duplicada advertencia oyeron a Popilio Lena, encubriéndole tanto la sospecha con que los dejaba como lo que hacían (Q, p. 953).
>
> Per questo a' motori delle fazioni conviene provvedersi d'una dissimulazione prudente e muta e star avvertiti alle parole equivoche con le quali i curiosi spiano e interrogano dando a intendere che sanno ciò che desiderano sapere. Casca vacilló e con la turbazione del volto per quello che udiva parlò molto di quello che taceva. Ma Bruto e Cassio con doppia dissimulazione ascoltarono Popilio Lena coprendo non meno il sospetto che gli lasciava che la congiura deliberata (S, p. 119).

En el caso siguiente puede haberle dificultado a Serpetro tanto el empleo del término del léxico político «novelero» como la expresión indefinida, y casi 'metafísica', «dejar de ser»:

> Perdió el mundo el querer ser otro y pierde a los hombres el querer ser diferentes de sí mismos. Es la novedad tan mal contenta de sí que cuando se desagrada de lo que ha sido, se cansa de lo que es. Y para mantenerse en novedad ha de continuarse en dejar de serlo y el novelero tiene por vidas y muertes y fallecimientos perpetuos. Y es fuerza que se deje de ser novelero o que siempre tenga por ocupación el dejar de ser (Q, p. 925).

9. «Attentati» traduce «hechos» (S, p. 76), «cosas» (S, p. 90). «Congiura» traduce «intento» (S, p. 122; Q, p. 954) o «ello» (S, p. 131, Q, p. 956).

> Le mutazioni seguite nel mondo hanno sempre cagionato le di lui ruine. La rovina dell'uomo deriva dal volere essere differente da sé medesimo. La novità è di carato cosí basso che degradando da quel che era resta annichilata. L'autore di essa trova per vita o la morte o 'l fallimento perpetuo. Onde è forza che lasci l'attentato o che sempre si[a] occupato in mostrarsi alieno dalle novità (S, p. 13).

• Repetición de nombres propios y aclaración de circunstancias históricas. En algunos casos Quevedo alude en el «discurso» al episodio que refiere en el párrafo correspondiente del «texto» sin repetir los nombres de los personajes que allí se mentan, hecho que puede provocar cierta confusión o dificultad en el lector. Serpetro para mayor claridad tiende a repetir esos nombres, como en el caso siguiente en que cita a Sila al que se había referido anteriormente:

> Casio desde niño aborreció la superioridad aun en la presunción de otro alguno y varón en las armas y fortuna de César, fue su natural contagio para Marco Bruto (Q, p. 938).

> Per questo Cassio essendo fanciullo aborrí la superiorità di Silla e divenuto grande quella dell'armi e fortuna di Cesare. Fu questo un suo natural contagio, col quale infettò la mente di Marco Bruto. (S, p. 63)[10].

Serpetro completa pasajes demasiado elípticos en Quevedo, en algunos casos añadiendo detalles y corrigiendo el texto. Por ejemplo, en el caso de la reacción de Bruto Albino al que Casio y Labeón tratan de informar sobre la conjuración, Quevedo refiere que éste no les había dado respuesta (Q, p. 943); Serpetro refiere que Labeón y Casio «non riportarono che risposte generali e parole ambigue» (S, p. 81). En el pasaje que sigue, Serpetro añade la mención de la curia de Marco Bruto:

> Mucho crédito dio la gentilidad en las amenazas por venir a las palabras de los que se morían y a los escritos que se hallaban en las sepulturas; mas yo alguna sospecha tengo de estas cosas que se descubren debajo de tierra; y más de ésta, cuando para irritar a todos contra Julio César, andaban los odios poniendo coronas a las estatuas de César y cedulones en la estatua de Junio Bruto (Q, p. 951).

> Molto credito diede la gentilità alle minaccie degli auguri, alle parole de' moribondi e a' scritti de sepolcri. Io ho qualche dubio delle cose che si trovano sotto terra e stimo cose affettate per irritare la moltitudine contra Giulio Cesare, non minori degli artifici di metter le corone alla sua statua e le iscrizioni nella statua di G. Bruto e nella curia di M. Bruto (S, p. 112).

Lo mismo podría afirmarse acerca de la mención del nombre de César y sobre todo de la referencia a que los caballos habían sido con-

10. Ver «Cassio e Giuba» S, p. 33 y Q, p. 931; «Cassio e Silla», S, p. 63 y Q, p. 938; «Quinto Ligario», S, p. 84 y Q, p. 956.

sagrados al sol, detalle del que podemos deducir también cierto conocimiento de las fuentes, ya que no se encuentran en Quevedo:

> Escriben también que pocos días antes de este día los caballos que pasando el Rubicón había consagrado y dejado libres sin guarda fueron hallados sin querer pacer, con pertinacia y llorando (Q, p. 951).
>
> Scrivono finalmente che pochi giorni avanti i cavalli che passarono il Rubicone a' quali Cesare aveva data libertà e consacratigli al sole furono trovati piangendo e pertinaci a non voler mangiare (S, p. 113).

Tratando de los supuestos amores entre César y Servilia, la madre de Bruto, Quevedo desarrolla un complejo simil entre la mujer y el fuego, en el que incluye la consideración de que como el fuego vuelve a alimentarse peligrosamente de las cenizas, así de los amores de Servilia surge quien va a acabar con la vida de César. Ahora bien, mientras que Quevedo indica en «tantos días» el tiempo en que estas metafóricas brasas duermen ocultas, Serpetro prefiere poner de manera más realística «tant'anni», además la «centella» de Quevedo se convierte en «fiaccola» y la «hoguera» en «amorosa fornace». Tampoco falta aquí como en otros casos un error de traducción causado por una parcial homofonía («abrigado» / «obbligato»)[11]:

> Que en una centella que envió con él después de tantos días, le dejó en las entrañas abrigado el incendio y disimulada en amor paternal la hoguera (Q, p. 929).
>
> Perché in una fiaccola che dopo tant'anni gli mandó con Bruto gli suscitó nell'interiora l'obligato incendio e convertì in amor paterno l'amorosa fornace (S, p. 30).

En algunos casos Serpetro no tiene más remedio que interpretar los complejos pasajes quevedianos, como en el muy famoso que tiene como objeto la mujer y sus defectos:

> Es la mujer compañía forzosa que se ha de guardar con recato, se ha de gozar con amor, y se ha de comunicar con sospecha (Q, p. 922).
>
> È la donna una compagnia necessaria, la quale si deve custodire con cautela, godere con amore e comunicar seco con sospetto (S, p. 2).

Mientras que Quevedo con «comunicar con sospecha» reincide en el recato que tiene que guardar la mujer para no exponerse al peligro de raptos y estupros (todo el pasaje empieza con la antítesis entre Rea Silvia y Lucrecia) Serpetro hace hincapié en un defecto de las mujeres

11. Entre los 'falsos amigos': Q, p. 977: «manteles», S, p. 208: «mantello»; Q, pp. 975: «chismes», S, p. 205: «scisma».

destacado por los tratadistas políticos: su falta de discreción que les hace divulgar los secretos que sus maridos, padres o hijos les confían.

• Quevedo en sus comentarios puede pasar del relato de hechos concretos a la consideración de sus efectos en un plano muy abstracto, para crear unas hipérboles de matiz filosófico en lugar de describir personajes o contar puntualmente los hechos. Así, aun describiendo el «oficio» de «acusar a los buenos» de Cinna, Quevedo prefiere referirse a su «maldad», sin aclarar que esta es propiamente «maldicenza», para luego desenmascarar cuál es su propósito real: no tanto infamar a sus víctimas sino borrar toda memoria de su misma existencia. Como puede verse, la traducción de Serpetro no sigue a Quevedo en estas vetas:

> Su cobardía era infame; su envidia aún no tenía por límite la miseria, ni su venganza la muerte. No se defendía de ella el [invidiado] con dejar de ser, porque alimentaba su rabia en procurar (siendo imposible) que no hubiese sido (Q, p. 963).

> La sua codardia era disonestamente infame. La sua invidia non aveva per limite la miseria, né la vendetta. L'invidiato non si difendeva dalla sua rabbia, col lasciar di vivere, perché l'alimentava col procurare d'oscurargli la fama e scancellar la sua memoria con le detrazioni e con gli opprobri (S, p. 156).

• Las metáforas. Por lo que se refiere a las metáforas, en algunos casos se pierden en la traducción, en otros se recogen y se amplifican en más complejas metáforas continuadas. Además Serpetro se atreve a introducir metáforas nuevas en sustitución de las originales. En el primer ejemplo Serpetro no traduciendo «desacordada» pierde la referencia al reloj; en el segundo, traduce «bulto» con «laberinto», continuando la serie de metáforas relacionadas con la arquitectura; en el tercero, la traducción de un párrafo de «texto», el italiano introduce el campo semántico del naufragio y de la tempestad:

> ¡Qué mal atenta y cuán desacordada es la hora postrera de los tiranos! (Q, p. 959).

> Quanto malamente s'avvengono e quanto si avviliscono nell'ora estrema i tiranni! (S, p. 142).

> [Los que mataron a César] temblando, y con ímpetu desordenado para salir del Senado unos antes que otros, se embarazaban en la puerta su propia fuga. Aquí se vio claramente la arquitectura engañosa de las fábricas de la maldad: tienen la entrada fácil, y la salida difícil; es muy embarazoso el bulto del pecado: éntrase con desahogo a pecar, y en pecando, se ahoga el hombre en las propias anchuras (Q, p. 961).

> Tremanti e con impeto disordinato per uscir dalla curia l'uno prima dell'altro, impedivano su la porta la propria fuga. Qui si vede sottilmente l'ingannosa architettura delle fabbriche delle sceleragini. Hanno l'entrata facile e l'uscita difficile. È un labirinto la casa del peccato. L'uomo v'entra lietamente ma non sa poi uscirne (S, p. 147).

> Por este accidente temerosos, con Marco Bruto se volvieron a retirar al Capitolio los conjurados, adonde recelando Bruto que le sitiasen, despidió todos los que le seguían, porque con él y sus compañeros no padeciesen, siendo inocentes del hecho (Q, p. 963).

> Per questo accidente dubbiosi i congiurati, non senza seguito, tornarono al Campidoglio, dove temendo Bruto di restarvi assediato, trattenendo seco solamente i compagni, licenziò quei che lo seguivano per non lasciar naufragare la loro innocenza tra l'ondeggiante pelago del tumultuante popolo (S, p. 155).

Serpetro prefiere asimismo cambiar la metáfora trillada a la que remite la locución «escalamiento del poder» con otra relacionada con el campo semántico del disfraz:

> No tomar del que puede dar, por tomarle el poder, para tomarse lo que quisieren y no pedir, es, con buen nombre, escalamiento del poder (Q, p. 965).

> Non ricevere da quel che può dare e pigliar senza domandare è un furto vestito di apparenza d'integrità (S, p. 162).

Hay casos en que se desarrollan para que queden más claras las metáforas ya presentes en el original. Por ejemplo, Quevedo subraya que en Roma no se tenía la costumbre de forjar monedas con los retratos de los héroes: «labró monedas con el cuño de la honra, batiola en el aire» (Q, p. 922), Serpetro aclara la acepción con la que ha de entenderse el término «aire»: «lavoró gran copia di monete col conio dell'onore e la stampó sull'incudine della riputazione» (S, p. 4) y recoge la metáfora solo al final del pasaje en que Quevedo vuelve a utilizarla («dar valor al viento») «dare l'onore con il vento».

• Amplificación connotativa a través del empleo de adjetivos o adverbios calificativos. Por ejemplo las «manchas» (Q, p. 967) de sangre sobre el vestido de César que Marco Antonio exhibe al pueblo se convierten en «macchie deformi» (S, p. 171) y la «intención» de Gonzalo Fernández de Córdoba se convierte en «mala intención» (Q, p. 971). Y también:

> Las leyes sacrosantas mejor se hallan servidas de uno que la ejecuta que de muchos que las interpretan (Q, p. 971).

> Le leggi sacrosante meglio s'attrovano servite da uno, se l'esseguisce che da molti se malamente le interpretano (S, p. 186).

Algunas amplificaciones pueden explicarse debidas a una lectura apresurada o a un texto corrupto:

> Era apacible al pueblo su vida y a los padres, agradable su conversación y el estilo de sus escritos, en que ni él se cansaba ni cansaba (Q, p. 924).

> La sua vita era uno specchio al popolo. La sua conversazione era gradita dalli senatori. I suoi costumi erano ammirati da tutti. E lo stile delle sue composizioni nel quale molto sudava, non attediava alcuno (S, p. 13).

La traducción de «apacible» con «specchio» y también la introducción del tercer término de la *gradatio:* «i suoi costumi erano ammirati da tutti», que parece síntesis de los dos anteriores, puede justificarse solo en cuanto libre interpretación del traductor. Además, según Serpetro, el estilo le costaba a Marco Bruto mucho trabajo, todo lo contrario afirma Quevedo.

El término «misterioso» en la prosa española de la época indica una coincidencia difícil de entender entre el plano humano y el divino, y se convierte en un recurso retórico utilizado por los predicadores, codificado por Gracián en la *Agudeza* y de empleo bastante común en el discurso político. En italiano la palabra no tenía una correspondencia exacta[12] o quizás le pareció al traductor demasiado cercano al lenguaje religioso ya que prefiere emplear en este caso (Marco Bruto quien traiciona a Pompeo) el adjetivo «prudente». Sin embargo, mientras que «misterioso» remite a razones inescrutables e independientes de la voluntad y razón de Marco Bruto, «prudente» parece apuntar a una estrategia política consciente de su parte para congraciarse a César:

> Donde se mostró misterioso, pareció culpado a la vista de los mal contentos de las obras ajenas (Q, p. 931).

> Alla vista de' mal contenti e invidi dell'opre altrui, dove si mostrò prudente parve colpevole (S, p. 38).

Tratando un tema que apasionaba a ambos escritores, la astronomía, señalamos que donde Quevedo utiliza la expresión *porción inferior* Serpetro pone *sublunare* (S, p. 114) y además que su interés hacia la naturaleza lleva a Serpetro a cambiar un ejemplo quevediano:

> No tienen culpa las hojas de la salvia, llenas de virtudes de que muera el que la traga, sino el sapo que las envenena (Q, p. 957).

> Le foglie della salvia piene di virtú non hanno colpa se muore chi le porta addosso ma n'è causa l'animal botta che l'avvelena… (S, p.133)

3. Para la historia de la fortuna de la traducción de Serpetro puede verse el manuscrito Ph 12891 *Di Varie Erudizioni,* perteneciente a la colección de la familia Ranuzzi y conservado en el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin. Se trata de una códice facticio in folio de principios del XVIII que contiene entre otras cosas *Belfagor* de Maquiavelo, cartas de Galileo y de su

12. El hecho de que en otro lugar Serpetro traduciendo la palabra añada, «divino», parece confirmar la hipótesis, Q, p. 956: «revenciarían por misterio la crueldad», S, p.133: «Sarebbe stata riverita per mistero divino la crudeltà».

corresponsal Castelli, obras de Francesco Rinuccini, Domenico David, Giovanni Pietro de Bombaci, Giovanni Pietro de Crescenzi[13].

La obra de Serpetro ocupa el primer lugar del códice (folios 1-35) y se titula *Spolio dell'osservazioni sopra la vita di Marco Bruto tradotta dall'idioma spagnuolo dal Sig. Nicoló Serpetro.* Los pasajes entresacados del *Marco Bruto* se ordenan alfabéticamente según la consabida práctica de los lugares comunes. Bajo cada letra se copian los pasajes cada uno identificado tematicamente por una nota al margen. Como puede verse por el registro que se reproduce a continuación el recopilador generalmente recorta los pasajes más generales omitiendo las referencias al relato histórico, aunque no faltan algunos que se refieren explícitamente a episodios o personajes de la conjura. En tres casos se señala que la fuente es Maquiavelo. También pueden detectarse sustituciones léxicas, que quitan cierto color 'siciliano' a la obra (por ejemplo en n. 1, *robba* palabra que traduce la quevediana *hacienda* se sustituye con *oro*).

En el registro se intenta reproducir la estructura del *Spolio* dividiendo según las letras del alfabeto las 72 citas que numeramos seguidas. Los primeros datos entre paréntesis se refieren a la foliación del manuscrito, luego se pone entre comillas el texto de la nota al margen, y si ha sido localizada la referencia a la página de la obra de Serpetro y después las primeras y últimas palabras del pasaje y los mismos datos del original quevediano citado por la edición Q (en este caso también no ha sido posible localizar todas las citas). En versalitas se ponen las eventuales notas sobre el léxico, la identificación de fuentes, los recortes etc.

Registro

Fol.1r: título
fol.1v. blanco

A

1 fol. 2r: «Avarizia e suoi effetti»: "A chi leggerà": «Il popolo… robba»; Q, p. 920: "A quien leyere", «Il pueblo … hacienda». *En la transcripción se sustituye* robba *con* oro.

2 fol. 2v: «L'armi per difesa sono di imbarazzo a' coraggiosi, d'apprensione a' codardi». S, p. 23: «Alessandro … nemici»; Q, p. 927: «Alejandro … enemigos».

Compárese: «Alessandro, sentendo l'Iliade d'Omero, armava l'animo e il cuore. Sapeva che senza questa difesa la lorica, lo scudo e la celata erano al corpo un peso inutile e molesto».

«Alessandro, sentendo l'Iliade d'Omero, armava l'animo e il cuore. Sapeva che senza coraggio lo scudo e la celata erano al corpo un peso inutile e molesto». Se ha suprimido lorica *y sustituido* questa difesa *con* coraggi*o.*

3 fol. 2v: «Adulterii e suoi effetti». S, p. 29: «le parentele … della morte»; Q, p.

13. Para su descripción ver Wells, 1980.

929: «Parentescos … muerte».

4 fols. 2v-3r: «Effeminati». S. p. 56: «Nella testa che si inanella i capelli più spesso si trova la zazzara che'l cervello»; Q, p. 936: «en la suya que riza … entendimiento». *En la transcripción se pone el plural:* s'arricciano *en lugar del singular:* si inanella.

5 fol. 3r: «Azioni improprie sia agl'uomini sia alle donne». S, p. 97: «Le cose … la viltà»; Q, p. 947: «Aquellas cosas … malo y flaco».

6 fols. 3r-3v: «Auguri diversi che predissero la morte di Cesare». S, p. 111: «Pochi mesi … sepolcri»; Q, p. 951: «Pocos meses … sepulturas».

7 fols. 3v-4v: «Artifici usati nella congiura contro Cesare». S, p. 139: «I nemici … rimedio»; Q, pp. 958-959: «Los que para hacerle aborrecible … daño sin remedio».

8 fols. 4v-5v: «Azioni di M. Antonio e di Bruto nella morte di Cesare». S, pp. 177-179: «Due cose … soverchiamente buono»; Q, p. 969: «Dos cosas … malo con templanza».

Es interesante lo que afirma una nota al margen puesta al final del fragmento (fol. 5v) en correspondencia con la afirmación de que Antonio supo ser malo en grado extremo: «Questa è una bella massima di Machiavello».

B

9 fol. 6r : «Bastardo virtuoso ha miglior linea del legittimo virtuoso». S, p. 8: «Quello che per sua virtú … merita»; Q, p. 923: «el que por su virtud … merece» y S, pp. 9-10: «Colui sarà legittimo erede… imitarlo»; Q, 923 «Aquel es heredero … imitarle».

Las citas se eligen de manera que no haya referencia alguna a personajes históricos. Se omite también un pasaje en que se refiere la hipótesis de que el padre de Bruto fuera el despensero que Quevedo incluye en los párrafos de discurso.

10 fol. 6v : «Il bene che si fa agli altri è con scapito proprio» S, pp. 51-53: «Far bene ad altri»; Q, p. 935: «Hacer bien a otro… saber hacer bien».

Se trata de una taracea de pasajes, se omite la cita bíblica, el proverbio español, el ejemplo histórico, etc.

C

11 fol. 7r: «Consiglio dei più non sempre è meglio» S, p. 19: «Quel monarca che nelle consulte … non giudice»; Q, p. 926: «Aquel monarca … juez».

En lugar de S «ligio della ragione», «cognitor della ragione»

12 fols. 7r- 9v: «Comparazione tra il sole e il Principe». S, pp. 43-47: «Chiaro e degno maestro … abominevole»; Q, pp. 933-34: «Esclarecido y digno maestro … casta de aborrecimiento».

El cotejo con S revela la falta de una palabra perpetua*, la introducción de un doblete S:* piogge*,* Spolio*:* rugiade e piogge*, un error en la transcripción: S:* conversarono*,* Spolio*:* conservarono.

13 fols. 9v-10v: «Cartelli infamatori e loro effetti». S, p. 67: «Praticano alcuni principi … a congiurare contro Cesare »; Q, pp. 939-940 «Platican algunos príncipes … ».

14 fols. 10v-11r: «Cautela grande ci vuole a discorrere dove sono referenda-

ri dei principi». S, pp. 82-83: « dove sono referendari … l'offesa d'alcuno»; Q, pp. 943-944: «Cuando por los desordenes de algún príncipe … deja de acusar a alguno».

15 fols.11r-11v: «Comparazione tra i consiglieri cattivi de' principi e i medici con gli infermi». S, p. 105: «Maggior numero de' principi hanno ucciso i consiglieri cattivi … distrugge il suo prencipe con i cattivi consegli»; Q, p. 949 : «A más han muerto malos consejos …».

16 fol. 11v: «Considerazione sopra la morte di Giulio Cesare a piè della statua di Pompeo». S, p. 107: «Se Giulio Cesare … grandezza»; Q, p. 950: «Si Julio César … venganza».

17 fol. 11v: «Costume del volgo». S, p. 132: «Costume de la plebe odiare chi vive … le sepolture e i defunti»; Q, 956: «condición del pueblo … sepultura».

18 fols. 11v-12r: «Cecità de' principi». S, p. 142: «Malvagio Casca … rimedio di questo»; Q, p. 959: «¿Malvado Casca qué haces? … remedio de esto». Spolio *añade una introducción:* «*Cesare si sentí perire*».

19 fols 12r-12v: «Le congiure e loro effetti». S, pp. 189-90: «Le congiure che si rivelano … la vendetta del secondo»; Q, 972: «Las conjuras … última».

D

20 fol.13r: «Donne di che furono cagione» S, pp. 1-2: «Le donne diedero … tanti testimoni quanti lettori»; Q, pp. 921-22: «Mujeres dieron a Roma … testigos como lectores».

Se omite: «*Alcune se vengono trattate bene riescono cattive. Molte se sono trattate male diventano peggiori*».

21 fol.13v: «Desideri degli uomini e loro effetti». «D'erranti e contumaci desideri … giustizia». Cita sin localizar.

22 fol.14r: «Delitto. Col delitto si difende e si assicura». S, p. 165: «Cassio nella congiura contro Cesare … partoriva una discordia»; Q, p. 965: «Casio … discordia».

Nota al margen: «*Machiavello dice che d'un pericolo mai si uscí senza pericolo*» *al pricipio del fragmento se introduce un resumen* «*Casio nella congiura contro Cesare era di parere d'ammazzare anco M. Antonio confidente di Cesare*».

23 fols. 14r-14v: «Dissimulazione è necessaria». S, p. 214: «Chi non dissimula … si lasciò morire», Q, p. 979: «Quien no disimula … matar».

Error de transcripción aggiusta en lugar de acquista.

E

24 fol. 15r: «L'esempio quanto importi». S, p. 105: «Era M. Bruto … ragioni vive»; Q, p. 939: «Era Marco Bruto varón severo … razones vivas».

25 fol. 15r: «L'errore dei grandi». S, p. 127: «I monarchi più pericolano … che gli dà mano»; Q, p. 955: «Los monarcas … le dan».

26 fols. 15r-15v: «Errori di Cesare cagioni della sua morte». S, p. 129: «Cesare ha nelle sue mani una carta … dove si vive»; Q, p. 956: «tiene César en su mano su vida … tiempo».

27 fol. 15v: «Effetto dell'omicidio». «Persuadati … tirato in cielo». Cita sin lo-

calizar.

28 fols. 15v-16r: «Errore di Bruto nel dar la morte a Cesare». S, p. 139: «E benché tutti … fuori del senato»; Q, p. 958: «Y si bien todos fueron del parecer … detenerle». Spolio *modifica el principio introduciendo el sujeto* « *Tutti i congiurati* …».

29 Fol. 16r: «Eredi non vendicano la morte di che redono» S, p. 160: «Nessuno è difensore … lo lasciano»; Q, p. 964: «Ninguno … dejen».

30 fols. 16r-16v: «Effetti che seguono per avere il nome simile a un uomo di cattiva o buona fama». S, p. 174: «Avere il nome comune … città»; Q, p. 968: «Aun en el nombre … ciudad».

G

31 fol. 17r: «Genio delle donne che sia». S, p. 97: «Le donne per lor natura … severità del suo comando»; Q, p. 947: «Siendo el natural de todas … y a la servidumbre de su regalo».

32 fol. 17r: «Giustizia di Dio che ci avvertisce prima di castigare». S, p. 111: «Lo stile della divina Giustizia … tragedie»; Q, p. 951: «Es estilo de su justicia … autora de tragedias».

33 fols. 17r-17v: «Giustizia di Dio che puní la morte di Cesare». S, p. 157 : «O provvidenza inescrutabile di Dio … delle sue ferite»; Q, p. 963: «¡Oh providencia inscrutable de Dios …heridas!».

34 fol. 17v: «Giustizia di Dio e suoi effetti». S, pp. 171-72: «O somma giustizia di Dio … a sé stessa», Q, p. 967: «¡O suma justicia de Dios … para sí».

I

35 fol. 18r: «Ipocrita». «L'inganno … buoni» cita sin localizar

36 fol. 18r: «Ipocrisia». «Io affermo che il buono nel male è peggiore…. delitto» cita sin localizar

37 fol. 18r -19v: «Ira». S, p. 88: «La ira accende e non illumina l'intelletto … vizio»; Q, p. 944: «La ira …vicio»

38 fol. 18v: «Idolatria di Cassio». *Spolio*: «Cassio quando nel senato, con gli altri voles dar morti a Cesare, rimirò la statua di Pompeo e domandò aiuto. Questa fu un'idolatria che l'ira porse all'aggravio». S, p. 135: «È da notarsi l'azione di Cassio. Rimira la statua di Pompeo e domanda aiuto. Questa fu un'idolatria che l'ira porse all'aggravio»; Q, p. 957 «¡Notable acción la de Casio, mirar la estatua de Pompeyo y pedirla ayuda! Esta fue idolatría de la ira, al agravio».

L

39 fol.19r: «Lusinghe nelle corti e loro effetti». S, pp. 139-40: «Le carezze ne palazzi … è capitale l'infamia»; Q, pp. 958-59: «Las caricias … infamia caudal».

40 fols.19r-19v: «Liberalità ne'principi e suoi effetti» S, p. 166: «La liberalità … la morte»; Q, p. 966: «Es la liberalidad … muerte».

O

41 fols. 20r-20v: [onore]. S, pp. 4-5: «La sapienza romana … empir le borse»;

Q, p. 922: «La sabiduría …coronar sienes».

42 fol. 20v: «Oro e sue qualità». S, p. 12: «L'oro … colpevole»; Q, p. 924: «El oro … culpado».

43 fol. 20v: «Onore deve anteporsi al negozio». S, p. 19: «Quell'uomo …interesse» Q, p. 926: «Aquel hombre …honra».

44 fol. 20r: «Ostracismo che sia». S, p. 63?: «L'ostracismo … viver sano»; Q, p. 938: «El ostracismo … quedar sanos!»

45 fols. 21r-21v: «Gloriosi che si presumono». «Nelle città … disprezzati». Cita sin localizar.

46 fol. 21v: «Onorare si devono i morti». S, p. 157: «Onorare l'amico morto … nemici»; Q, p. 963: «Honrar …enemigos». Infame *en lugar de* infamemente.

P

47 fols. 22r-22v: «Peccato e suoi effetti». S, pp. 15-16: «Quei peccati …esser rubato»; Q, p. 925: «Aquellos pecados …quitar». *Omite el ejemplo de Catón y Canidio.*

48 fol. 22v: «Pianto mentito». S, p. 36: « … paura»; Q, p. 931: «mandó a sus ojos …miedo». Spolio *empieza con una pequeña introducción/resumen: «Quando Cesare vide recisa la testa di Pompeo».*

49 fols. 22v-23r: «Pensiero e suo effetto». S, p. 110: «Il pensiero … vi desia»; Q, p. 950: «El que piensa … desea más».

50 fols. 23r-24r: «Paura e suoi effetti» « Uccidersi per non morire … crudeltà»

51 fols. 24r-24v: «Ponderazione». S, pp. 143-44: «Pondera Svetonio …vita» y 147:«Qui si vede …di lor medesimi»; Q, pp. 960: «Pondera Svetonio …vita» y 961-62: « Aquí se vio … conta ellos».

Nota: «Considerazione dell'autore dell'osservazione diversa da Svetonio».

R

52 fol. 25r: «Rubare si deve impedire da' prencipi» S, p. 15: «Chi impedisce … l'avere»; Q, p. 925: «Quien estorba … ministro».

53 fol. 25r: «Rimedio violento». «È mortale colui in cui non è meno pericoloso il rimedio che il il male». Cita sin localizar.

54 fol. 25r: «Ragione perché M. Bruto non confidò a Cicerone la congiura contro Cesare» «Marco Bruto … escluse». Q, p. 946: «más elegante … excluyó».

Spolio añade una pequeña introducción: «Marco Antonio non confidò a Cicerone la congiura che tramava contro Cesare perché…».

55 fol. 25v: «Rispetto perso al principe» «Chi comincia a perdere … faccia». Cita sin localizar.

56 fol. 25v: «Ragioni per le quali l'azioni pubbliche di rado o mai sono dall'universale approvati» S, p. 155: «Nessuna azione … giustificano»; Q, p. 963: «Ninguna … justifica».

57 fol. 25v-29r: «Ragioni per le quali la congiura di Giunio Bruto contro Tarquino terminò bene e la congiura di M. Bruto contro Cesare terminò male» «Sia dunque evidenza … balordo»; Q, pp. 970-71: «Sea pues evidencia …tonto».

58 fol.29v Blanco.

S

59 fol. 30r: «Scrittori ignoranti e oratori» «Colui tace … terminare». Cita sin localizar.
60 fol. 30r: «Sostanze de' tiranni» «Quanto hanno acquistato … tribunali». Cita sin localizar.
61 fols. 30r-30v: «Scelerati ingranditi da' prencipi»: «Gli scelerati innalzati … gastigato». Cita sin localizar.
Massima del Machiavello
61 fol. 30v: «Sceleragine». «La sceleragine … sostentarsi». Cita sin localizar.
62 fols. 30v-31r: «Secretezza quanto importi». «Con tanta segretezza … il rimedio del pericolo». Cita sin localizar.
31v: Blanco.

T

63 fol. 32r: «Timore e suoi effetti». S, pp. 24-25: «Stando per entrare ne' pericoli … vede ciò che non guarda»; Q, p. 928: «Considerar los peligros … mira».
64 fol. 32r-32v: «Tirannia e suoi effetti» S, pp. 33-34: «Sono i tiranni sì empi … crudeltà», Q, p. 930: «Los tiranos son tan malos …crueldad».
65 fol. 32v: «Timore tal ora lecito» S, p. 36: «Temer l'inimico … proprio timore», Q, p. 931: «Lícito es temer el enemigo … propio temor».
65 fol. 32v: «Tempo del nostro vivere come vadi goduto»: «Il tempo passato si rimiri con la memoria … il futuro si previene con la prudenza». Cita sin localizar.
66 fol. 33r: «Timore per mala coscienza». S, pp. 106-107: «Molto devono temere i cattivi quando si scordano della giustizia del grand'Iddio … tempo giusto» cade morto ai piedi della statua di Pompeo Q, p. 950: «Muchos deben temer los malos … justo».
67 fol. 33r-33v «Tirannide e suoi effetti» «Avvertasi che di quanto errano i tiranni … sono i fiscali della giustizia di Dio alloggiati ne' gabinetti de' loro cuori». Cita sin localizar.

V

68 fol. 34r: «Virtú senza giudizio» «La virtú sciocca fa male nel bene che non sa fare», cita sin localizar.
69 fol. 34r: «Virtú è vizio». S, p. 11: «Alle volte è peggiore … considerato»; Q, p. 925: «a veces … considerado».
70 fol. 34r: «Uomo grasso di poco valore» S, pp. 56-57: «L'uomo grasso … qualcosa»; Q, pp. 936-37: «El hombre gordo … algo».
71 fol. 34v: «Uomini fiacchi e scoloriti … vendette». S, p. 57: «Al contrario i cittadini fiacchi … vendette»; Q, pp. 936-37: «Al contrario … venganzas».
72 fol. 34v: «Vita de' richi che hanno parenti poveri» «Male può assicurarsi … ne principi?»
fol. 35r y 36v: Blancos.

Bibliografía

Gendreau, M., *Heritage et création: Recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Champion-Université de Lille III, Lille 1977.

Krabbenhoft, K., *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de «La vida de Marco Bruto» y del «Oraculo manual y arte de prudencia»*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1993.

Leonardi, M., «Nicolò Serpetro. Ermetismo e magia nella Sicilia spagnola», *Quaderni storici,* 1, 2004, pp. 217-240[14].

Martinengo, A., *El Marco Bruto de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación,* Peter Lang, Bern 1998.

Preto, P. «Una lunga storia di falsi e falsari», *Mediterranea,* 3, 2006, pp. 11-38.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986.

Quevedo, F., *Primera parte de la vida de Marco Bruto. Escriuiola por el texto de Plutarco, ponderada con discursos, don Francisco de Queuedo Villegas*…, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.

Roig-Miranda, M., *Le paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo,* Paris, Coll. de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1974, núm. 14.

Serpetro, N., *Osservationi politiche, e morali sopra la vita di Marco Bruto trasportate dallo spagnolo dal cavalier Nicolò Serpetro*…, Venetia, Cristoforo Tomasini, 1653.

Serpetro, N., *Il mercato delle meraviglie della natura. Overo Istoria naturale,* Venetia, Cristoforo Tomasini, 1653.

Vaíllo, C., «Imágenes matemáticas y economía del discurso en *La vida de Marco Bruto* de Quevedo», en *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d'Or*, ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 393-407.

Vaíllo, C., «La anotación y edición de la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 393-414.

Vaíllo, C., «Fuentes antiguas y modernas escondidas en *La vida de Marco Bruto* de Quevedo», *Modelli Memorie Riscritture,* ed. G. Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2003, pp. 221-238.

Wells, M. y X. Zevelechi, *The Ranuzzi Manuscripts,* Austin, Humanities Research Center, University of Texas, 1980.

14. También en *Governo, istituzioni, Inquisizione nella Sicilia spagnola,* Acireale-Roma, Bonanno, 2005, pp. 153-181.

Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo

Germán de Patricio
Towson University, Maryland USA
gdepatricio@towson.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 191-234]

Afirma una regla básica de la psicología y de la espiritualidad que la manera en que uno trata a los demás guarda mucha relación con la manera en que uno se trata a sí mismo. La manera en que un país trata a sus intelectuales y artistas mantiene idéntica relación, y, así, la forma en que la sociedad trata a Quevedo se relaciona con la forma en que la sociedad se ve a sí misma. La historia de su recepción es fascinante y polémica, y no parece descabellado concluir que subsiste una gran resistencia a actualizar la imagen pública de Quevedo, y que su longevidad como personaje legendario se debe a su función como símbolo colectivo de la injusticia histórica.

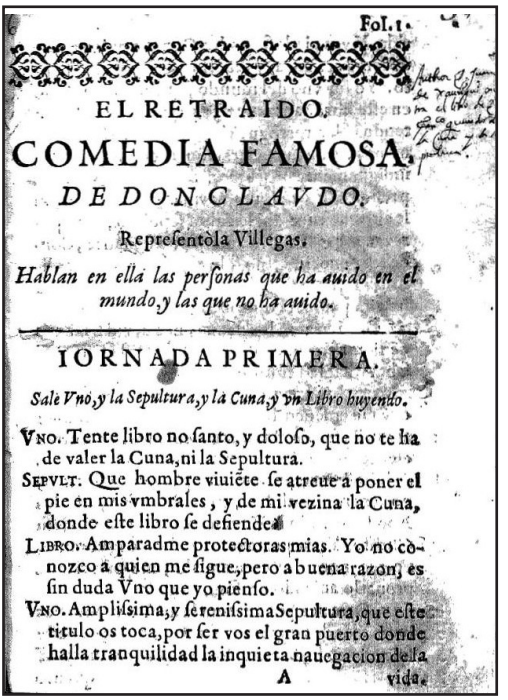
Llevo tiempo analizando textos literarios, políticos y religiosos de Quevedo a la luz de los modelos teóricos de hermenéutica sociocultural derivados de la obra de Pierre Bourdieu y de Carlos Gutiérrez, ante la fundada sospecha de que nuestro autor dotó a muchas de sus obras de una naturaleza eminentemente instrumental y luego su vida y su obra fueron instrumentalizados también. El trabajo que presento aquí estudia la proyección de la imagen pública de Quevedo; es decir, la construcción diacrónica del proyecto de distinción bourdieuana en el modelo de recepción y producción. Después de haber examinado cómo su literatura consigue incrementar el estatus simbólico del autor dentro de la jerarquía interna del campo literario y de poder específico del siglo XVII, lo que me interesa ahora es qué rasgos de esa imagen pública se han proyectado en el tiempo, a través de su interrelación con otros agentes de varios campos, y cómo han ido variando a medida que cambiaba la sociedad. Para ello he rastreado todas las obras que han presentado a Quevedo como personaje de ficción durante 365 años y los manuales de literatura editados en España desde la ley Moyano (1856) hasta el final de la Transición (1990). Existen artículos sobre algunas de tales obras (Alonso Cortés, Celsa Carmen García Valdés, David Arbesú, Pilar Navarro, José Antonio Bernaldo y Alberto Sánchez), pero nunca se ha publicado una relación analítica tan exhaustiva como la que expongo en estas páginas.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 12-6-2010

En general puede afirmarse que la imagen que muchas personas tienen hoy de Quevedo es esencialmente una construcción del teatro romántico del XIX, y también es cierto que los románticos españoles parecían más interesados en su vida que en su obra. Según afirma Bourdieu, «la imagen pública es el producto de los instrumentos de percepción, históricamente constituidos, y por tanto históricamente cambiantes, proporcionados por la sociedad a la que pertenecen»[1]. En otro estudio sostiene que mediante la obra se reivindica un estatus o una imagen pública concreta «poniendo en correspondencia disposiciones intelectuales, socialmente condicionadas, con una región del universo de las producciones simbólicas» (Pinto, 82) y que «como muestra un estudio de recepción, a menudo un autor es expuesto a transformaciones que afectan su imagen pública» (95). La imagen de Quevedo se vio siempre afectada por leyendas apócrifas, siendo las principales: doctorarse en Teología con 14 ó 15 años (rebatida por Aureliano Fernández Guerra, Marcelino Menéndez Pelayo, José Manuel Blecua y Pablo Jauralde); exiliarse en Italia tras matar al ofensor de una dama un Jueves Santo (rebatida por Luis Astrana y Pablo Jauralde); escapar de la conjura de Venecia disfrazado de mendigo (rebatida por Ángel González Palencia, James Crosby y Pablo Jauralde); casarse enamorado (rebatida por Astrana y Jauralde); ir a la cárcel por dejar un poema bajo la servilleta del rey (rebatida por Blecua, Jauralde y el mismo Quevedo; John Elliott y la historiografía moderna saben que la acusación fue espiar para los franceses); y ser enterrado con espuelas de oro: el ladrón que profana su tumba muere después (inverosímil e irrebatible; su única fuente es el muy sospechoso Tarsia; Jauralde lo denomina «anécdota novelesca» (1998, p. 869). A continuación estudio las obras de ficción y manuales de literatura, ejemplos de cuadernillos de chistes, un cuadro esquemático de rasgos psicológicos, y una conclusión sobre el carácter icónico y político de su imagen, a fin de gestar un perfil provisional de su recepción pública.

1. *El retraído,* de Juan de Jáuregui (1635). (Invectivas en los Siglos de Oro). Jáuregui, pintor y poeta enemistado con Quevedo, escribe esta comedia como un ataque personal. El título es confuso para el lector actual; hoy equivale a tímido, pero el *Diccionario de Autoridades* define *retrahido* como «el refugiado al lugar sagrado o inmune». Implica que la religiosidad de Quevedo era un mero parapeto, búsqueda de inmunidad donde refugiarse después de escribir inmoralidades: «el retraído» podría traducirse hoy como «el cobarde» o «el que se esconde en el burladero». El texto ataca *La cuna y la sepultura* al acusarle de hipocresía por la contradicción entre su obra moralista y su vida licenciosa; insultar a

1. Ver Bourdieu, 1993, p. 224: «The public image is the product of the instruments of perception, historically constituted, and therefore historically changing, which are supplied by the society to which they belong» (En este artículo son mías todas las traducciones del inglés).


Fol. 1.

EL RETRAIDO.

COMEDIA FAMOSA.

DE DON CLAVDO.

Representòla Villegas.

Hablan en ella las personas que ha auido en el mundo, y las que no ha auido.

IORNADA PRIMERA.

Sale Vno, y la Sepultura, y la Cuna, y vn Libro huyendo.

VNO. Tente libro no santo, y doloso, que no te ha de valer la Cuna, ni la Sepultura.

SEPVLT. Que hombre viuiẽte se atreue à poner el pie en mis vmbrales, y de mi vezina la Cuna, donde este libro se defiende?

LIBRO. Amparadme protectoras mias. Yo no conozco à quien me sigue, pero a buena razon, es sin duda Vno que yo pienso.

VNO. Amplissima, y serenissima Sepultura, que este titulo os toca, por ser vos el gran puerto donde halla tranquilidad la inquieta nauegacion de la

A vida.

Portada de *El Retraído*

los filósofos de la gentilidad al mismo tiempo que los elogia; escribir con incompetencia teológica, ruptura del decoro, heterodoxia y dolosas faltas de ortografía; y hacer circular una obra perniciosa, irrespetuosa con el rey, el Papa, los apóstoles, la Virgen María y Jesucristo. Quevedo es presentado como blasfemo, cobarde, de cultura superficial y de maldad inconcebible. De hecho, Jáuregui ni siquiera se atreve a nombrarle, sólo habla del «Señor de la Torre» (Quevedo, *Obras completas*, 1246) y nuestro autor trata de defenderse por boca de sus libros:

> LIBRO: Lo que se celebra en mis hojas es su devoción, y ver a mi autor confesándose en estos escritos con vislumbres de un San Agustín…
> CENSOR: No por ver yo un delincuente junto a la iglesia le tengo por mejor que antes, sino creo que se retrae a sagrado por mayor crimen. (1218)

La comedia es una alegoría que nunca fue pensada para representarse en escena; la intervención del personaje: «LOS QUE NO HAN SIDO: Nosotros, que no hemos nacido, no aguardamos a que muera nadie» (1234) implicaría graves problemas de espacio, al menos en un teatro convencional. Quevedo se defiende de la acusación de cometer faltas de ortografía achacándolo a erratas de imprenta; parece un poco ridículo hacer aparecer a la misma impresora del libro para que le desmienta: «certifico que me entregó su merced escrito así el original de su letra» (1219). Desfilan acusándole decenas de personajes de la Historia: El Brocense, Platón, Demócrito, Plutarco, Virgilio, Garcilaso, Aristóteles, Boccaccio, Góngora o Sócrates, entre otros muchos. Los clásicos riñen entre ellos en disputas sobre la propiedad intelectual de ciertas ideas, y se comportan como párvulos envidiosos: «CENSOR: Dejad ahora vuestra novela, Juan Boccaccio, que ni es buena ni viene a propósito» (1243); «ARISTÓTELES: Yo presumo tanto en este punto, que creo se acordó de mis *Políticas* el mismo Cristo… PLATÓN: De mí lo aprendiste, Aristóteles»

(1230); y multitud de ejemplos similares. La sensación que le queda al lector actual es que Jáuregui imaginaba la Historia de la sabiduría humana como un gigantesco patio de colegio donde sus actores se empujan, riñen y fanfarronean. Es obra prolija, quisquillosa e ingenua (el triunfo final consiste en convencer al libro para que repudie a su autor: «Libro: Pues si este *retraído* es demonio, láncenle de mi cuerpo» (1247); una victoria algo inocente). En suma, esta obra no aporta mucho a la imagen pública de Quevedo, salvo una referencia a la leyenda de Venecia (1246), y aunque siempre aparezca citado en las bibliografías, sólo conserva interés documental para los expertos.

2. *Vida de Don Francisco de Quevedo,* de Pablo de Tarsia (1663). (San Quevedo). Habían transcurrido 18 años de la muerte de Quevedo cuando el abad napolitano Paolo Tarsia, afincado durante 30 en Madrid, publica esta auténtica hagiografía. Dibuja un personaje de ficción en contradicción flagrante con documentos fiables, y además contribuye de forma esencial a la construcción del Quevedo personaje: es la fuente de casi todas las leyendas falsas que se repetirán después hasta nuestros días (doctor en teología a los 15 años de edad, el Jueves Santo y la huída a Italia, la conjura de Venecia, la prisión por el memorial en la servilleta, la música de su entierro, las espuelas de oro y otras). Llamarla «hagiografía» no es ninguna hipérbole: así la denomina Felipe Pedraza en su edición, y es evidente que la intención del autor es demostrar la ejemplaridad de una vida (pide que todos se esfuercen en imitarle); además, baste recordar su afirmación de que diez años después de haberle enterrado, abrieron el ataúd de Quevedo y «le hallaron entero, y sin lesión, ni corrupción alguna, con grande admiración de todos» (159). La tendencia hagiográfica iniciada por Tarsia siempre ha estado apoyada por una parte minoritaria de la sociedad, tanto en sus sectores más populares como en los más cultos. Bástenos el ejemplo de lo que escribía en 1945 el director de la Real Academia de la Historia, Félix de Llanos: «Si Quevedo no compuso libro alguno científicamente histórico fue evidentemente porque no se lo propuso» (25), donde proyecta una imagen idealizada como si fuera una especie de SuperQuevedo. La crítica actual considera la obra como un documento histórico, no una biografía en términos modernos. Quizá por su amistad con el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, o porque quizá fuera un encargo o un ejercicio retórico de idealización, lo cierto es que describe la vida de un santo, negando todas las evidencias y no dejando la menor fisura de humanidad carnal en su relato. Tarsia tergiversa los hechos cuando asegura que Quevedo «procuraba no ofender a nadie» (130), que era un casto ejemplo de abstinencia sexual (34), que se casó enamorado de su mujer (111), que la política no le interesaba (95), o cuando apenas asoma Olivares en el último encarcelamiento ni menciona las acusaciones de ser confidente de Francia.

3. *Los viajes de Quevedo por el Polo Sur,* de Joseph Hall (1684)[2]. (Quevedo en Europa, 1600-1800. La manipulación inglesa). Quevedo gozó de un éxito en Europa muy superior a la mayoría de escritores españoles. La rapidez con la que aparecieron traducciones de sus obras a los principales idiomas europeos, entre 5 y 15 años después de los originales, resulta impresionante para un autor del siglo XVII. En Francia la famosa versión de Geneste (*Les Visions*) aparece en 1633; en Italia el *Buscon chiamato don Paulo* circula desde 1634; traducciones de *Los sueños* surgen en Alemania en 1639, en Inglaterra en 1640 (*The Visions*), y en Holanda en 1641(*Groote Spaensche droomer*). Por añadidura, el éxito editorial europeo de Quevedo es formidable. Entre 1600 y 1800, si sumamos las dos obras citadas, alcanza las 70 ediciones en Italia, casi las 100 en Francia y también en Holanda, 137 en Inglaterra, y 147 en Alemania (Navarro, 165). Es evidente por tanto que operaciones editoriales de mixtificación podían resultar muy tentadoras[3]. Los ingleses conocían a Quevedo mejor que él a los ingleses: nunca mostró demasiado interés por aquel país, salvo respeto por su Historia, admiración por Tomás Moro y la esperable animadversión ante el cisma religioso. En esta época la repercusión europea de comedias y novelas picarescas españolas es indiscutible; así como la influencia posterior de Quevedo en autores como Samuel Wesley, Jonathan Swift o Lawrence Sterne. Se traducen sus obras, y se adaptan o imitan sus poemas y textos políticos (Navarro, 158; Arbesú, 324). Sin embargo lo más interesante estriba en esta cruel paradoja:

Los viajes de Quevedo por el Polo Sur

2. El título completo es: *Los viajes de don Francisco de Quevedo a través del ignoto Polo Sur, descubriendo los hábitos, costumbres y leyes de los indios meridionales. Novela originalmente en español.* (*The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel, Originally in Spanish*).

3. Como la publicación en 1670 de una novela apócrifa inglesa atribuida a él: *The Town Adventurer. A discourse of masquerades, plays, &c. By Don Francisco de Quevedo, Junior* [sic], que no tiene nada que ver con Quevedo ni con ninguna de sus obras.

gran parte del interés que los ingleses mostraron siempre por Quevedo radicó en poder emplearlo como arma para atacar a España. En efecto, tanto las obras traducidas como las apócrifas que se le atribuyeron y las que le mostraban como personaje de ficción fueron textos que, como señala David Arbesú, «los ingleses utilizaron para modelar una imagen particular de Quevedo de acuerdo con los intereses de la época» en las que se «deja entrever un cierto anti-españolismo» (325). La manipulación de Quevedo con el fin de atacar a España aparece de forma aún más descarada en un prólogo de *The Works of Don Francisco de Quevedo* de 1798:

> Fue la desgracia de Quevedo entrar al servicio de su nación cuando el cetro de España y las Indias era dominado por el adocenado sucesor del detestable Felipe II, quien, después de un largo reinado marcado por expediciones militares que desolaron su país y contaminado por crímenes que merecen la execración de toda la Humanidad, expiró en El Escorial, dejando a sus enemigos victoriosos y a su propia gente empobrecida[4].

El editor inglés añade que los esfuerzos de Quevedo por oponerse a la degeneración nacional y la corrupción fueron estériles («como hoja de otoño, anunciaba el invierno que vendría») y asegura que el poeta es «el orgullo y la vergüenza de su nación, un hombre de probidad y fortaleza ejemplares que sufrió inmerecidas humillaciones y angustias por la maldad de sus compatriotas»[5]. Júzguese también el disparate o animalada del traductor John Stevens en el prólogo a su edición de *La Fortuna con seso* (*Fortune in her Wits*): «Quevedo era Señor de la localidad llamada Torre de Juan Abad. En España estos Señores tienen jurisdicción sobre la vida y la muerte en sus dominios, y por eso les llaman *Señores de Horca y Cuchillo* [sic], o sea, señores con poder para ahorcar y decapitar». Menos salvajes, y casi de una ingenua ternura, resuenan las preocupaciones del traductor de *El infierno enmendado* (*Hell reformed*) a su mecenas: «Tengo confianza en que mostrar Vuestro Nombre en la portada de este libro servirá para protegerlo de la maldad de aquellos que rechazarían a su autor por ser un español»[6].

4. «It was the misfortune of Quevedo to enter into the service of his country when the sceptre of Spain and the Indies was swayed by the feeble successor of the detestable Philip II, who, after a long reign, distinguished by military expeditions that desolated his country, and polluted by crimes that merit the execration of mankind, expired in the Escurial, leaving his enemies victorious, and his people impoverished» (I, XIX).

5. «The virtuous efforts of Quevedo in opposing the progress of national degeneracy and corruption were fruitless and, like falling leaves, announced the long winter that was to follow… [he is] the pride and shame of the Spanish nation, a man of exemplary probity and fortitude, who suffered unmerited mortification and distress from the malevolence of his countrymen».

6. «[Quevedo] was Lord of the Town called Torre de Juan Abad. In Spain such Lords have the power of life and death within their lordships, and are therefore called *Señores de Horca y Cuchillo* [sic], that is, Lords with power of Hanging and Beheading» (Preface, 3). «I am confident that Your Name appearing in the Frontispiece of this Booke will

En todo caso, es evidente que la obra de Hall necesitaba que el público inglés de fines del siglo XVII estuviera muy familiarizado con la figura de nuestro escritor para que éste pudiera ser utilizado como personaje de ficción. Como señala Arbesú,

> la misma rapidez con la que Quevedo se convierte en personaje de ficción, en un entorno que no es el suyo, apenas 40 años después de su muerte, es digna de admiración, y parece además que el autor de los *Sueños* disfrutó de este privilegio en solitario. Ninguno de sus contemporáneos españoles también conocidos (en menor medida) en Inglaterra puede jactarse de haber alcanzado tal renombre (319).

La obra recurre al artificio tan cervantino, explicado por Hall en el prólogo, de 'encontrar' casualmente un manuscrito autobiográfico redactado por Quevedo (en inglés), quien viaja por el Polo Sur y encuentra un país habitado sólo por mujeres. Le preguntan de dónde viene y él, para evitar que le linchen, miente y afirma ser inglés «porque han oído que ese país es famoso por la libertad de sus mujeres» (86). Esta obra y otras de Hall contribuyen a amalgamar una pasta narrativa de la que luego echará mano Swift para sus viajes de *Gulliver*, en 1726. La transmisión textual, muy compleja, da como resultado cuatro libros que van modificando la historia, donde se suceden las topotesias del tipo *La tierra de las mujeres, La isla del hambre* o *El país de los ladrones*. La sátira arremete contra los orgullosos españoles y la colonización de América, y el personaje de Quevedo lamenta el clima insoportable de Castilla, la pésima calidad de los vinos españoles o la religiosidad de sus paisanos. Es un país donde cualquiera se cree caballero: el cocinero de la taberna afirma llamarse Hernando González Ribadeneira de Toledo, a lo que la tabernera replica con malicia que en aquella posada no hay camas para tanta gente (152). El texto acusa a los españoles de ser unos piratas; *El país de los ladrones* se identifica claramente con España, y los jesuitas aparecen como los seres más avariciosos del planeta (179).

Las atrevidas manipulaciones de las traducciones inglesas (a diferencia de las francesas, italianas, alemanas y holandesas) indican que Quevedo «se había convertido en un candidato ideal para ser el protagonista de obras destinadas a atacar a la Iglesia de Roma» convirtiéndose sin querer en valedor de la causa protestante, y las críticas salían de su boca porque «el público seguramente disfrutó de que fuera un español el que criticase a su propio país y religión» (Arbesú, 334). En esta falsificada traducción de *Los sueños* Quevedo baja al infierno y se encuentra allí con todos los papas de Roma acompañados de cardenales, abades, priores, jesuitas, dominicos, franciscanos, carmelitas y frailes (21). Allí también está San Ignacio de Loyola, quien confiesa haber cometido miles de crímenes en decenas de países; Quevedo entonces

serve to protect it, from the malice of those who would dissallow the Author for being a Spaniard» (8).

se niega a arrodillarse ante el Papa, le dan una gran paliza, y se despierta (52). A partir de la fama de los *Sueños* y del descenso ficticio de su autor a los infiernos, aparece en varias obras como un nuevo Virgilio al cual muchos escritores deciden acompañar en tan tenebroso viaje satírico. Así, en 1702 John Dunton publica *The New Quevedo,* donde tras un diálogo con Caronte, el inglés y el madrileño entran por las mismas puertas del averno: «arribamos a los dominios de Plutón a eso de las tres de la tarde. Nuestra entrada en el infierno se produjo con gran pompa y solemnidad»[7]. Se trata de una mera excusa para parasitar la obra de nuestro poeta y atacar a la Iglesia Católica; en realidad no aparece ningún rasgo psicológico ni biográfico de Quevedo. En 1743 se edita *Moralidad del demonio. Quevedo en Inglaterra* (*Morality from the Devil, Quevedo in England*), otra obra apócrifa atribuida, donde se vuelven a corromper varios textos de los *Sueños* pero en el contexto físico de la Inglaterra de la época; el libro además aparece firmado por *Quevedo, secretario de Éaco, uno de los jueces del mundo infernal.*

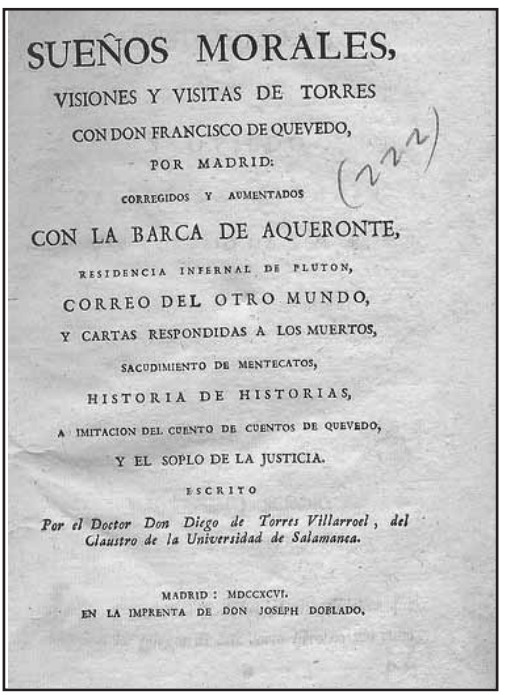
La función, pues, de las traducciones de su obra en Europa fue la de procurarle una inmensa fama en los siglos XVII y XVIII, posiblemente mayor que la del mismo Cervantes; y, en el caso inglés, se convirtió paradójicamente en un proyectil para atacar a España y a la Iglesia Católica. Éste es el caso de ironía más cruel para nuestro autor: Quevedo, un gran manipulador que instrumentalizó a menudo su discurso con fines políticos, fue él mismo manipulado, y su obra y su imagen pública instrumentalizadas hasta convertirse en arma poderosa que otros usaron para atacar a su propia patria y a su propia religión.

4. *Sueños morales, visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por Madrid,* de Diego de Torres Villarroel (1727). (La sátira social en el siglo XVIII). Considero posible que Torres leyera la mencionada obra de Dunton (1702), sobre un Quevedo convertido en guía de ultratumba, o que le llegaran noticias de ella. Resulta concebible que después decidiera convertirle en su cicerone fantasmal por Madrid (1727); e incluso es posible, aunque aventurado, imaginar que los editores de *Quevedo in England* (1743) leyeran a Villarroel y decidieran imitarle pero sacándole a pasear por las calles de Londres. Torres, personaje controvertido en la Historia de la literatura, encarna para algunos el atraso del siglo XVIII en España: presenta a un Quevedo de ficción como excusa narrativa para satirizar la vida madrileña, pero con mayor implicación personal que Dunton. Russell Sebold sostiene que Torres imita muchas obras de Quevedo, no con ánimo de copiar, sino de emular (LVII). De ahí que su tratamiento tenga aquí mucho de personal y de idealizado: personal porque siempre se acusó a Torres de egocéntrico (Quevedo le da incluso consejos para su vida privada)[8], e idealizado porque, al modo de

7. «We landed in Pluto's dominions about 3 in the afternoon. Our entrance in hell was with a great deal of state and majesty» (4)

8. Incluso publicó para defenderse de las críticas una *Querella que Don Quijote da en el*

Tarsia, niega todas las evidencias históricas. Cuando se le aparece el espíritu, Torres le trata con familiaridad personal: «Ven acá, sabio de los siglos, veneración mía, padre de la verdad; llégate, aunque me chamusques; abrázame, aunque me tuestes; ven, que ya sólo tu nombre me ha borrado el horror a lo difunto» (20). La cordialidad se mezcla con la exageración: «¿padeciste mucho Purgatorio por las sátiras que dejaste escritas? –El Purgatorio lo pasé acá, porque viví desterrado muchos meses, preso muchos años, pobre y enfermo toda la vida» (21). Esta idealización se delata al pretender que Quevedo nunca atacaba personalmente a nadie: «A mi estilo calificaron los necios con el infame nombre de mordacidad; mis inventivas nunca tuvieron particular destino. Sólo las arrempujé a la general corrección de los desórdenes y abusos» (23). La obra no muestra ninguna evolución de los rasgos de la imagen pública de Quevedo. Pese a la implicación personal de Torres y su espíritu de emulación, el personaje sigue siendo un mero pretexto para la estructura narrativa. Se suceden estampas satíricas donde Torres presenta las maldades y miserias del Madrid de 1727 y Quevedo se limita a comparar ambos siglos, concluyendo que la mezquindad humana es eterna a pesar de las aparentes diferencias: «En mi tiempo nos enseñaban los hombros, y ahora enseñan las canillas… si advirtieran la gravedad de ese pecado, no le hicieran» (167). Sin referencias a su biografía, Quevedo habla con voz de sabio prototípico y desengañado: un satírico grave y moralista.


SUEÑOS MORALES,
VISIONES Y VISITAS DE TORRES
CON DON FRANCISCO DE QUEVEDO,
POR MADRID:
CORREGIDOS Y AUMENTADOS
CON LA BARCA DE AQUERONTE,
RESIDENCIA INFERNAL DE PLUTON,
CORREO DEL OTRO MUNDO,
Y CARTAS RESPONDIDAS A LOS MUERTOS,
SACUDIMIENTO DE MENTECATOS,
HISTORIA DE HISTORIAS,
A IMITACION DEL CUENTO DE CUENTOS DE QUEVEDO,
Y EL SOPLO DE LA JUSTICIA.
ESCRITO
Por el Doctor Don Diego de Torres Villarroel, del Claustro de la Universidad de Salamanca.
MADRID: MDCCXCVI.
EN LA IMPRENTA DE DON JOSEPH DOBLADO.

Portada de *Sueños morales*

5. *Andanzas del Buscón Don Pablos por México y Filipinas,* de Vicente Alemany (1768). (Longevidad de la sátira social). A diferencia de lo

Tribunal de la Muerte contra Quevedo, sobre las «Visiones y Visitas» de Don Diego de Torres con el seudónimo de Nicolás de Molani, Mancing, 2004, p. 486.

que le ocurrió a Cervantes, Quevedo no tuvo ocasión de protestar cuando una pluma ajena escribió la continuación de su novela. Después de 150 años el jesuita alicantino Vicente Alemany continúa la historia del Buscón haciéndole viajar por América y Filipinas. En la última frase de la novela original, el protagonista se encuentra en Sevilla y determina «pasarme a Indias y ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V.Md. verá, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres» (284). Ahí se retoma la historia y el Buscón cruza por fin el Atlántico. Alemany había sido destinado en una misión de Filipinas en 1753, pero la abandona en 1767 cuando Carlos III ordena la expulsión de los jesuitas. La obra es editada por Wenceslao Retana en 1922 y por García Valdés en 1998. Razón plausible para no haberse dado a la imprenta entre 1750 y 1922 puede ser la aventurada por Retana: «no recordamos haber leído nada que ataque con mayor crueldad a la población blanca de Filipinas» (20), conque por miedo a las iras de españoles y criollos intransigentes nadie se atrevió a editarla antes de 1898. Después ya todo daba igual. El Buscón de Alemany falsifica, miente y roba a manos llenas, igual que los demás españoles que residen en las colonias; es un retrato de la más absoluta degeneración del imperio, donde sólo triunfan los más canallas y sinvergüenzas. Aun peor en Filipinas, donde el control desde la metrópoli es más difícil. El texto abunda en facecias, sarcasmos, y una picaresca lúgubre y fría: todos los españoles en Filipinas son adúlteros, morosos, alcohólicos y cornudos. Al verse por enésima vez en la cárcel, el Buscón apócrifo reflexiona:

> El ver que toda la república se componía de Gobernador pesetista, oidores buscones, oficiales reales ladrones; los escribanos, relatores, receptores, etc., casi todos castigados por falsarios; alcaldes ordinarios azotados; regidores ídem; peluqueros, barberos, cocineros, [convertidos en] oficiales de mar y tierra; desertores con [tatuajes de] Santos Cristos y otras figuras en sus cuerpos, muchos de patria dudosa y casi todos borrachos, me resolví a mudar de tierra e ir a buscar gente más honrada (155).

Resuelve regresar a casa hecho un indiano, con dinero y obligación de mentir sobre todo su pasado colonial lleno de delitos. La frase final es: «Embarquéme con todo [mi dinero] en un navío de guerra que llevaba el rumbo para Cádiz y con pensamiento de fijar mi residencia en Granada, ciudad rica y hermosa de España y con buenas diversiones» (158). Es posible que Alemany leyera a Villarroel; que su ejemplo le influyera y le empujara a resucitar al célebre personaje. En el texto abundan las referencias al *Buscón* original: «venía entre nosotros un polizón muy parecido al licenciado Cabra» (46), y otras muchas. Lo que esta obra pone de manifiesto, en la proyección de la imagen pública de Quevedo, es que si para Torres nuestro autor era un satírico grave y moralista, en la segunda mitad del siglo aún sigue siendo para muchos un autor de novela picaresca al que se puede instrumentalizar para

continuar denunciando la corrupción de la sociedad española y en este caso la colonial. En el XVIII obtenemos una figura pública de Quevedo modelada en torno a la sátira y a la picaresca, sin referencias a su biografía, que prepara el terreno para la evolución enriquecida y definitiva de su perfil durante el siglo XIX.

6. *La Corte del Buen Retiro* y *Todos los muertos se vengan,* de Patricio de la Escosura (1837-1838). (Empieza la intriga romántica). En plena apoteosis del teatro romántico y su afición por los personajes históricos, dos años después del *Don Álvaro* de Rivas, Escosura estrena una de sus grandes obras, justo cuando salen a escena *Los amantes de Teruel* o *Carlos II el hechizado.* Aunque es la primera aparición de Quevedo en el teatro del XIX (y por tanto su primera presentación masiva fuera del reino de la sátira, típicos en el XVII y el XVIII), su papel es secundario en la trama. Pese a ello, de su descripción beberán todos los demás escritores del siglo; satírico serio en Torres, se vuelve aquí peligroso en términos políticos, pues aparece por primera vez el Conde-Duque de Olivares como personaje archivillano, que separa al rey de su pueblo. Cumple la función de convertir a Olivares en chivo expiatorio de todos los males de España y a la vez intenta restaurar la mala prensa de Felipe IV transfiriendo a su valido parte de la carga emblemática de ineptitud con la que había pasado a la Historia. Comienza así un desplazamiento del foco: el interés por la obra de Quevedo se desplaza hacia el interés por su biografía y su relación con el poder.

La Corte del Buen Retiro trata los amores del Conde de Villamediana por la esposa de Felipe IV en 1634. La curiosidad popular siempre se sintió cautivada por el asesinato de este noble libertino, jaranero y bisexual, que a la vez era galante y refinado. Nunca se aclaró si la orden de asesinarlo partió del rey u Olivares, celosos de los coqueteos de Villamediana con la reina (tesis de Escosura); o de sus compañeros de sodomía, temerosos de su cercana declaración al tribunal de la Inquisición[9]; o tal vez procediera de cualquiera de los muchos que vilipendió en prosa y en verso. La obra abunda en intrigas palaciegas, duelos y venganzas, pero Escosura sumó a esta mezcla el hallazgo (feliz, según algunos) de llevar a escena una batalla literaria entre Quevedo, Calderón, Góngora, Villamediana y el rey. La presencia de Quevedo no es indispensable, aparece como representante de la literatura áurea en el afán por exhibir personajes históricos: incluso en el acto tercero aparece Velázquez. Al margen del anacronismo (en 1634 Góngora ya llevaba siete años muerto) tanto el cordobés como Quevedo y Calderón recitan en el escenario composiciones poéticas que realmente escribieron, otro rasgo de Escosura que seguirán muchos escritores hasta hoy: usar versos auténticos al recrear su vida. Los rasgos primarios del perfil de Quevedo se muestran a través de una conversación entre Luis de Haro y

9. Sobre el proceso iniciado contra él por practicar la sodomía con esclavos negros ver Rosales.

el Conde-Duque: talento y mordacidad (52), y también más tarde, cuando Olivares predispone al rey contra su protector, el Duque de Osuna:

Rey	Prended a Osuna en su casa: Sirva a los otros de ejemplo. En cuanto a Quevedo, Duque, Más tarde lo pensaremos.
Olivares	Mire vuestra Majestad Que su lengua mordaz temo.
Rey	Yo no os he dicho que no, Sino que pensarlo quiero (58).

Quevedo aparece en la justa literaria; funciona entonces como personaje secundario, y como tal no se activan sus rasgos primarios: es sólo un poeta famoso por sus sonetos de amor. Lee su propio poema *Erato* («No admiten, no, Floralba, compañía / amor y majestad siempre triunfante»), y curiosamente recibe el elogio de Góngora: «Hermoso artificio, muy lindo soneto». Luego, cuando Villamediana lee su poema de amor a la reina (en clave), los dos mantienen una amistosa complicidad:

Quevedo	(*Aparte, a Góngora*) ¡Amor imposible! ¿Habéislo notado?
Góngora	(*a Quevedo*) ¡Pardiez! Sólo un sordo dudarlo podrá. (70)

Visto el éxito de *La Corte del Buen Retiro,* Escosura escribe después una segunda parte, *También los muertos se vengan,* donde el final trágico de la primera se trueca en un final feliz[10]. El fantasma de Villamediana se le aparece a Olivares, torturando su conciencia, y al final acaba siendo expulsado de la Corte por el rey Felipe IV, que retoma el control de la situación. El poeta se presenta en el acto primero:

Quevedo	Señor Conde, tengo miedo.
Orgaz	¿Miedo vos? ¿De cuándo acá?
Quevedo	De estos días que por cárcel La torre de Juan Abad Me dieron, que aunque es mi casa, Está mala de habitar (12).

Se vierten referencias al maltrato sufrido por buenos patriotas como Osuna, con alusiones entre líneas a las persecuciones y luchas del XIX entre absolutistas, liberales, moderados y progresistas. Subyace cierto pesimismo sobre las escasas posibilidades de éxito en España para un político honesto:

Orgaz	¿Y qué he de hacer con un hombre Que el hierro no ha de empuñar?

10. Se imprimió en 1844 pero críticos como Germán Bleiberg (p. 549) sitúan la fecha de su estreno en 1838, sólo un año después.

QUEVEDO Herir por los mismos filos:
Lo que él hace.
ORGAZ ¿Qué?
QUEVEDO Intrigad.
[Pues] en la Corte es sabido:
Hablar bien y obrar muy mal (15).

En suma, la obra de Escosura, aunque trata a Quevedo como un personaje secundario, es la primera en presentar a un heroico Quevedo al que el archivillano Olivares busca encarcelar por su sinceridad; usa versos auténticos para aportar más realismo, y sugiere similitudes entre las injusticias sufridas por Osuna y Quevedo y las sufridas por los defensores de la democracia en su propia época. En la segunda parte se juntan en el escenario Quevedo, Calderón, Moreto, Góngora, Osuna, Orgaz y el rey para discutir sobre el amor, insistiendo en esa fórmula histórica que ya le había reportado aplausos; pero ciertamente tanta ambientación inflada perjudica a la consistencia psicológica de los personajes. Sin embargo, los rasgos que se agregan al perfil de Quevedo hicieron escuela, y serán profundizados por los autores posteriores.

7. *Un monarca y su privado,* de Gil y Zárate (1841). (Primera secuela; la industria próspera). Animado por el éxito de Escosura, Antonio Gil y Zárate estrena una obra sobre Olivares y Felipe IV en la que el perfil de Quevedo se resiente. David Gies anotó en una frase afortunada que, dentro del subgénero de obras teatrales con figuras del pasado literario a las que se estaba acostumbrando el público, «Quevedo había generado en cierto modo una industria próspera» (372). Expresión muy acertada porque, además del gran número de dramas y novelas que tratan la vida de Quevedo, la frase «industria próspera» introduce el elemento comercial y económico que inspiraría a muchos de los autores que, con mayor o menor fortuna, se lanzaron a esta lucrativa piscina. Es necesario adquirir una perspectiva realista de este móvil económico, del éxito comercial y popular, para poder comprender el fenómeno y, en especial la lenta, paulatina e inexorable degeneración del modelo que al final llegará a producir textos que un lector actual bien informado podría calificar de auténticas aberraciones. Esta obra presenta a un Felipe IV más libertino y menos inocente que las de Escosura, y sale peor parado. En general reproduce el perfil que ya había bosquejado *La Corte del Buen Retiro,* e incluso imita varias de sus escenas, como por ejemplo las reuniones entre figuras de la Historia, muy del agrado del público, con una tertulia formada por Felipe IV, Quevedo, Calderón, Rojas, Solís y Vélez de Guevara. A los escritores se les propone entonces improvisar una comedia que, a la manera metateatral de *Hamlet,* sirva para que Olivares comprenda la intención que tiene el monarca de destituirle. Además de estas servidumbres que la obra padece respecto de la de Escosura, no aporta ningún rasgo a la figura pública de Quevedo; tan sólo ahonda en algunos detalles de su encarcelamiento, alude a su fama

antigua de satírico inapelable, y no le añade mucha profundidad. Por añadidura, el verso aparece algo deslavazado, abunda en ripios, y en un humor algo fácil y poco afortunado. Baste este ejemplo del texto, donde, además de todo lo dicho, puede verse la incongruencia histórica de un Quevedo visitando a Olivares y al rey, a pesar de que cuando el poeta fue liberado, el valido ya había sido destituido y desterrado antes:

Rey	¡Oh don Francisco de Quevedo! ¿Ya nos volvemos a ver? Y, ¿qué tal habéis venido?
Quevedo	De San Marcos he traído Un humor de Lucifer.
Rey	Las gracias vendréisme a dar De que os saqué de prisión.
Quevedo	Las diera con más razón De no haberme hecho encerrar.
Olivares	Nunca mojárais con hiel Vuestra pluma en cierto escrito.
Quevedo	Con este genio maldito No puedo: soy pintor fiel. (522)

El célebre actor Julián Romea

8. *Don Francisco de Quevedo,* de Eulogio Florentino Sanz (1848). (La consagración romántica). Esta es sin duda la mejor versión de Quevedo desde un punto de vista dramático. La obra, cuyo estreno protagonizó el célebre actor Julián Romea, fue un éxito clamoroso y pieza de repertorio en los teatros de toda España durante más de 50 años, aunque hoy haya caído en el olvido. Fue representada en Madrid hasta 14 veces entre 1848 y 1860; se siguió editando hasta 1920 e incluso fue traducida al inglés y publicada en EE. UU. en 1917. De cuantas obras ensalzan la biografía de Quevedo en el siglo XIX, es la que más atención ha recibido de la crítica. Sus contemporáneos la recibieron con entusiasmo, y todo hacía suponer que Sanz llevaba camino de convertirse en el mayor dramaturgo español desde el Siglo de Oro. Tales expectativas, sin embargo, no llegaron nunca a colmarse: Sanz jamás pudo sobrepasar su primera gran obra. El autor bebe de las fuentes de Escosura, pero retrocede hasta Tarsia, cuya hagiografía sin duda conoció. Las variantes que ofrece frente a las historias anteriores son novelescas en su trama, extremadamente aventureras en su desplie-

gue escénico, y poderosamente románticas en su vertiente sentimental. No es arriesgado asegurar que esta obra marcó a varias generaciones de españoles en su conocimiento más popular y superficial de Quevedo y que su rastro llega hasta la actualidad; había además suficiente ambigüedad en las alusiones políticas como para que los ciudadanos más progresistas se sintieran reivindicados frente a la caverna reaccionaria, y por añadidura el verso y la tensión dramática estaban notablemente conseguidos. El argumento es característico de comedias de capa y espada, pero recurre a varias subtramas que cautivaron al público: la infanta Margarita, a quien el rey había nombrado gobernadora de Portugal, llega de incógnito a Madrid con intención de explicar a Felipe IV que los lusos han alcanzado su independencia por culpa de la ineptitud de Olivares; éste manda asesinarla para que el rey no se entere de nada, pero Quevedo (en un hábil pespunte con la leyenda de Tarsia) saca al sicario de la iglesia y le da muerte, salvando la vida de la infanta y hallando la orden escrita por Olivares; chantajea al Conde-Duque y negocia un canje: la orden dada al sicario a cambio de la carta que prueba la fidelidad de la reina ante los galanteos infructuosos de Villamediana; finalmente, tras proteger la vida de la infanta y la felicidad conyugal de la reina, el poeta declara su amor imposible a la infanta, consigue ingeniosamente que destierren a Olivares, y renuncia heroicamente a su amor. No olvidemos que Alejandro Dumas había publicado su célebre novela por entregas *Los tres mosqueteros* poco antes, en 1844. Alcanzó pronto fama universal y narra las aventuras del joven D'Artagnan, quien, junto con Athos, Porthos y Aramis, arrostra grandes peligros para salvar el honor de la reina de Francia Ana de Austria, en peligro por una intriga del malvado Cardenal Richelieu, que quiere exponer la relación amorosa entre la reina y el duque de Buckingham. La obra de Sanz y la de Dumas contienen evidentes similitudes, además de ser Richelieu y Olivares contemporáneos y, en cierto modo, equivalentes.

Vuelve la leyenda del Jueves Santo, pero sin exilio en Italia, y la tradición de citar versos quevedianos auténticos. Cuando van a prender a Quevedo, se salva en el último momento al ser nombrado embajador de Sicilia: otro pespunte con la Historia real, pues fue embajador del virrey. El rey no tiene ninguna responsabilidad del desgobierno (de hecho ni siquiera aparece en escena) pues el valido lo mantiene engañado e ignorante de todo. La prisión en León es mencionada pero ocurre antes de toda la obra en algún momento indefinido; en realidad Quevedo fue liberado después del destierro del valido y ya nunca se volvieron a ver (incoherencia que había ya perpetrado Gil y Zárate). La mayor de las incongruencias ocurre en medio del júbilo por el destierro de Olivares: «El rey anuncia además / que no ha de haber favoritos / ya en su palacio jamás» (119); una afirmación, por desgracia, rotundamente falsa. Además, Quevedo protagoniza varias luchas a espada contra sus enemigos que hicieron las delicias del público entusiasta de escenas de espadachines, y de las que se quejaría tanto Menéndez Pelayo. Huelga

decir que siempre salía vencedor de todos estos duelos espectaculares. Los diálogos trazan dualismos estructurales que refuerzan el dramatismo de la oposición de los dos caracteres enfrentados, con insistencias en la rima consonante: rasgos de gran teatralidad que recuerdan al mejor Zorrilla. Estos dualismos operan entre la infanta y el valido:

MARGARITA Pronto el rey sabrá por mí…
OLIVARES Nada el rey sabrá por vos.
MARGARITA Sabrá por culpa de quién
No es ya suyo el Portugal.
OLIVARES Vos… le gobernasteis mal…
MARGARITA (*Con amarga sonrisa*)
Y vos… le perdísteis bien. (19)

Y sobre todo entre valido y poeta (aquí Medina es el sicario y la Duquesa es la infanta):

OLIVARES Vos, según llego a saber,
Sois de un hombre el asesino.
QUEVEDO Y, por lo que yo adivino,
Vos lo sois de una mujer.
OLIVARES Vuestras pruebas, ¿dónde están?
QUEVEDO ¿Y las vuestras?
OLIVARES ¡Quedo, quedo!
Deme las suyas, Quevedo.
QUEVEDO Deme las suyas, Guzmán.
OLIVARES ¿Y Medina?
QUEVEDO ¿Y la Duquesa?
OLIVARES No nos entendemos, pues.
QUEVEDO Lástima, lástima es (54).

Quevedo es el archihéroe: salva la vida de su amada platónica, la infanta; salva la felicidad conyugal de la reina, alejada de su marido con engaños del Conde-Duque; y mediante ingeniosa treta de alfileres salva a su país, al que el valido pensaba hundir en la miseria. Al otro lado del abismo, Olivares es el archivillano, un malvado que se regodea en su crapulencia y que disfruta con el mal ajeno: «¡Oh! ¡Cuánto, cuánto con su angustia gozo!» (17). Disfruta con el dolor de la infanta, de Quevedo y de la misma reina, llegando al paroxismo maniqueo cuando además de separar a los cónyuges reales, separa a la madre de su hijo, con el efecto lacrimoso que esta escena debía sin duda ejercer en el público:

OLIVARES El príncipe
Niño, sucesor del reino…

Ya del regazo materno
Debe separarse.

REINA ¡Oh, nunca! …
(*Con desesperación*)
¡Me arrancáis el hijo mío! (37)

Y desde luego el aniquilamiento de Quevedo no es ya para este personaje una cuestión de Estado, sino una apuesta personal impulsada por el más profundo rencor: «(*Furioso y con desvarío*) ¡Qué placer! –Yo quiero testigos, sí, / Que vean su humillación» (87). La trama, tan efectiva como dualista, reviste en realidad el mismo patrón que las grandes producciones cinematográficas que emocionan en nuestros días al gran público. Sin embargo lo más acertado del drama de Sanz radica en presentar el alma de Quevedo humanizada y compleja. Es un caballero desdichado y radical: cuando al final su amor es correspondido y ve que la infanta le ama, la sola mención de Villamediana y la reina basta para despertarles de su sopor sentimental: ella marcha a un convento y él se retira a su villa. Después de salvar a la infanta, a la reina y a su propio país, no es capaz de salvarse a sí mismo, y se inmola desinteresadamente. A Sanz debe la posteridad el haber dibujado el perfil de un Quevedo espadachín y urdidor de tretas ingeniosas; pero también le debe el haber diseccionado en escena un alma torturada, libre de la simplificación puritana de satírico moralista que vimos en Torres, y de los meros bosquejos humanos de Escosura y Zárate. Aquí Quevedo protagoniza un doble drama íntimo: el de su amor imposible, y el de la escisión de su imagen pública. Varias veces a lo largo de la obra, el poeta sufre y siente deseos de llorar; pero se contiene porque hay gente delante, a la que desea hacer reír. Ese desdoblamiento, esa desmembración de su alma, tan dolorosa como altruista, es el gran hallazgo de Sanz; y, una vez más, es preciso apuntar que este dibujo vuelve a faltar a la realidad histórica, pues sabemos bien que ante la conciencia de tal escisión entre el bufón cómico y el religioso pensador serio, Quevedo optó, desde la divulgación de *Heráclito cristiano* a sus 30 años, por la vertiente seria, que era la única que podía proporcionarle réditos políticos de altura (como por ejemplo convertirse en Secretario del Virrey de Sicilia, más tarde embajador, y hasta Secretario honorífico del rey). A partir de 1612 Quevedo muestra gran preocupación por su propia imagen, ya que «las abominaciones, aunque se le achaquen por calumnia, son verosímiles –confiesa él con dolor– por la mala reputación en que con justicia va envuelto su nombre» (Lida, p. 119). Y es evidente «el descarado uso que hace de su pluma como instrumento de sus pretensiones», ya que pretende «mantener su imagen pública 'disponible', como todo buen político» (Jauralde, 1982, p. 160). Acaso el dramaturgo intuyó cuál era la disyuntiva a la que se había enfrentado Quevedo, esa grave tesitura entre ser «hombre de Dios» y «hombre del diablo», en palabras de Bouvier; también es evidente que optó por la opción más

romántica y vistosa, no por la que el poeta realmente quiso tomar. Y, a pesar de todas las incongruencias de su obra (que comparte con otras obras históricas del XIX), lo cierto es que alcanza gran altura en el dibujo psicológico del protagonista, quien esta vez opta por su imagen humorística en detrimento de la imagen seria, movido por la generosidad hacia la infanta, la reina y la nación. Y el rechinar de dientes que le causa este descoyuntamiento interno a veces salpica el escenario a su pesar, sin que lo entiendan muy bien los otros personajes, pero con la total comprensión y complicidad del público:

QUEVEDO (¡Cuánto sufro!).
MENDAÑA Nadie triste
Puede estar donde estéis vos.
Hacednos reír.
QUEVEDO (*Estremeciéndose*) (¡Ay, Dios!)
MENDAÑA Con un chiste.
QUEVEDO Con un chiste
Quisiera haceros reír
Y reír hasta rabiar,
Y de risa reventar
Y a risotadas morir.
GRANA (*Con extrañeza*) ¡Qué ocurrencia!
QUEVEDO (¡Necios!) (44).

Este rasgo será a partir de ahora añadido al perfil psicológico de Quevedo, e imitado por muchos otros autores: poeta torturado en su alma, que se sacrifica para divertir a los demás con sus sonetos procaces: «con su chata razón / no comprenden, cosa es clara, / que mis chistes gotas son / de la hiel del corazón / que les escupo a la cara» (78). Algunos monólogos proféticos recuerdan a Hamlet, cráneo en mano: «los hombres, / allá en la edad futura, / te honrarán…y al ver tu calavera, alegre risa (*sarcasmo sangriento*) / llamarán a su gesto» (84). La otra angustia de Quevedo es su amor puro, imposible (y correspondido) por una dama de una clase social que no le corresponde. Era un riesgo caer en el ridículo, dada su reputación de cojo, feo y misógino, pero el dramaturgo parece resolverlo con cierta solvencia; según Alonso Cortés, «la invención más osada… pero, al mismo tiempo, el mayor de los aciertos» (21).

QUEVEDO A ser nacimos quizás
Siempre amantes…
MARGARITA ¡Siempre buenos!
¡Ay! Venturosos… jamás. (*Separándose con dolor*)
QUEVEDO ¿Por qué no nací yo más?
MARGARITA ¿Por qué no nací yo menos? (123).

La crítica coincide: Gies la tilda de «excelente» (372), García Valdés señala su «excelente progresión emocional» (182), Peers la considera una obra «sobria» y «bien trabada» (II, 182), y Alonso Cortés «una de las mejores obras representadas por aquellos días» (9). Los contemporáneos la recibieron con entusiasmo (hallando paralelos entre Olivares y el moderado Narváez, pues Sanz era progresista), y reconociendo que contribuyó notablemente a mejorar la imagen que el gran público tenía del poeta; en palabras de Fermín Herrán en 1873: «ha popularizado a Quevedo, presentándolo no sólo satírico, chocarrero y escandaloso, sino formal, profundo, desgraciado y amargo en sus melancolías y en sus quejumbres» (Bernaldo, p. 5). Sanz añade profundidad romántica a la imagen pública de Quevedo, le presenta caballeroso, enamorado y no misógino, aventurero y avispado; retuerce los datos históricos a favor de una trama novelesca-amorosa, y presenta a un alma torturada que se sacrifica para divertir a los demás. Con todo, ese «descarado uso que hizo de su pluma como instrumento» que mencionaba Jauralde, a la larga se acabará irónicamente volviendo en su contra, pues Sanz usa a Quevedo para ofrecer una imagen no histórica (el poeta que quiere mostrar un rostro cómico en vez de serio) con lo cual nuestro poeta, una vez más, vuelve a ser instrumentalizado por otros (ingleses protestantes, o compatriotas con intereses comerciales), tornándose el manipulador en manipulado. Este estigma, este destino de cazador cazado, va a perseguir a Quevedo a lo largo de los siglos.

9. *¿Quién es ella?* de Manuel Bretón de los Herreros (1849). (Vuelta a la misoginia). Al final del estreno el público busca al autor para aclamarlo, pero nadie sabe quién es. Comenta Samuel Garner en el prólogo: «la obra fue celebrada con grandes aplausos, y Bretón, que se encontraba presente entre el público, sin duda habría recibido una ovación, si hubieran sabido que el autor era él»[11]. El anonimato se debía a la inseguridad en sí mismo; Bretón se hallaba amargado al final de su carrera y había sido acusado (entre otros por su amigo-enemigo Larra) de repetir fórmulas dramáticas y de haber agotado su talento. Aquí Quevedo no es protagonista sino testigo: abre el telón muy misógino y lo cierra hecho un feminista; además, Felipe IV es presentado como hombre que triunfa sobre sus pasiones sexuales. Ambos elementos, de por sí algo extravagantes, se suman a la contradicción de que la catástrofe en la obra (en principio una defensa de las mujeres) viene desencadenada por ellas mismas. Todo ocurre en 1645, año de la muerte de nuestro escritor, que recibe el afecto del rey en Palacio después de sus años de prisión (la realidad es que entonces agonizaba en La Mancha) y conoce a Gonzalo; al ver que el chico está enamorado de Isabel, le recita unas quintillas que se hicieron famosas, rematadas por el estribillo «¿quién

11. «The play was received with the greatest applause, and Bretón, who was present in the audience, would doubtlessly have been given an ovation, if it had been known that he was the author» (14).

es ella?» y que viene a significar que las mujeres siempre tienen la culpa de todo. La Condesa, enamorada de Gonzalo, recibe su rechazo; despechada, lleva a Isabel a Palacio, donde, como es natural, Felipe IV la desea nada más verla. Cuando el chico lo descubre, monta en cólera contra la Condesa y acaba matando a otro hombre. Condenado a muerte, todos interceden por él; el rey plantea a Isabel canjear su virginidad por la vida del amado, ella accede y le salva la vida, pero luego intenta suicidarse y más tarde decide meterse a monja. Ante tal resistencia Quevedo se desdice de sus fobias, y finalmente un Felipe IV enternecido y generoso renuncia a su pasión sexual, une a los jóvenes e incluso se ofrece a ser padrino de la boda.

Es difícil decir qué reacción provocaría en el pueblo ver a un Felipe IV defensor de la virtud femenina, comprensivo ante el rechazo de una deseada por él y magnánimo hasta la gazmoñería. Tamaña irrealidad debió de causar estupor a muchos, y por añadidura, el feminismo de Bretón queda bastante en entredicho. Aunque el objetivo sea que el gran misógino quede derrotado y se desdiga, lo cierto es que la obra está empapada de un machismo muy conservador, y la trama está herida de muerte por la contradicción: al final, el estribillo del poema resulta ser verdad, y las desgracias y asesinatos han sido originados por las dos mujeres protagonistas. El núcleo de la obra es por tanto el conocido adagio de Juvenal, «*nulla fere causa est in qua non femina litem moverit*»:

QUEVEDO En todo humano litigio
–¡No hay remedio!–
A no obrar Dios un prodigio,
Habrá faldas de por medio:
Danza en todo una mujer,
Casada, viuda o doncella;
Luego, el hito está en saber
Quién es ella… (55).

El mismo poeta cierra la obra con estas palabras, apologéticas pero algo ingenuas:

QUEVEDO ¿Por qué tu desprecio llora
La que con paciencia santa
Cuando niño te amamanta,
Y cuando joven te adora,
Y cuando viejo te aguanta?
Desde la planta al cabello
La mujer –insisto en ello,
Y lo pruebo y te confundo–
Es el animal más bello
Que Dios crió en este mundo. (*Telón*) (141).

El tono es esencialmente prosaico y de clase media urbana, muy alejado de la majestad del drama de Sanz. Abundan los ripios: «conceptúo /

que es muy largo ese dúo» (72), y la mayor tensión dramática se da cuando el rey pretende intercambiar la vida del joven por contacto sexual:

REY Una palabra de amor… ¡Pronúnciala!
ISABEL ¡Santo Dios!
REY Y salvarás a Gonzalo (111).

Todo se debe a la venganza de la Condesa: lleva al Palacio a la amada de quien la rechaza, pues sabe que basta colocar a una doncella hermosa delante del rey para que pierda su virginidad: «para afrenta / suya y del Estado / más amigas cuenta / que años de reinado» (75). Bretón es algo ambiguo sobre la responsabilidad política del rey; por un lado Olivares era la «ruina y baldón de su solio» (21) y por otro parece denunciar su incompetencia y la repetición de validos (aunque en forma de monólogo que evita el conflicto).

QUEVEDO Sí, rey Felipe, es verdad:
Grave peso es la diadema;
Mas, ¿qué te importa? Otros hombros
No los tuyos, la sustentan.
Y por cierto que no son
Los de Atlante. Así –¡oh vergüenza!–
Para equilibrar la carga
Con su raquítica fuerza
Perdiendo cada año un reino
La monarquía aligeran.
Tú reinas, cuarto Felipe;
Pero el diablo nos gobierna.
¡Oh patria! (68).

Quedan expuestas las líneas maestras del declive imperial (*rex regnant sed non gubernat*), además de la desidia de los Austrias menores por los asuntos de Gobierno: el rey se queja de «la tarea prosaica de oír consultas / y sancionar providencias. / ¡Qué peso el de una corona!» (67). No se añade ningún rasgo novedoso a la construcción de la imagen pública de Quevedo: hay referencias al poema de la servilleta, Olivares, la prisión de San Marcos, su matrimonio, y cierto hincapié en su insobornable honradez:

QUEVEDO Yo, que no ha mucho,
Gemía en un calabozo,
Calumniado, enfermo y pobre,
Hoy nadaría en un golfo
De honras y bienes, si fuera
Mi corazón ambicioso (21).

Recalca su sinceridad: «hago profesión / de decir sin circunloquios / por escrito y de palabra / verdades de tomo y lomo» (25). Se sanciona su papel de consejero de Gobierno cuando, para satisfacer su pasión, al rey se le ocurre la disparatada idea de casarse con Isabel y convertirla en reina. Ciertamente es una pincelada de irresponsabilidad en el dibujo de Felipe IV y buena representación de la debacle hispánica, con un país rodeado de enemigos y guerras mientras el máximo gobernante sólo piensa en su actividad genital.

QUEVEDO Pierde su prestigio el trono… ¿Qué dirán
El Austria, la Francia, el mundo?
Temed no se alce la Europa
Contra vos desde el Danubio hasta el Támesis…

REY Poder sobra a este brazo robusto
Para lidiar contra todos.
Mas con temerario insulto
Nadie al león castellano
Osará…

QUEVEDO Triunfante el luso
Lo diga, y osado el belga,
Y el catalán en tumulto. (124)

Y continúa la idealización de su matrimonio, unida a cierto hispánico y machista sentido del honor:

QUEVEDO Mi esposa fue muy dama
Y muy honrada mujer.

REY Lo sé.

QUEVEDO A no serlo…

REY Advertid
Que es chanza…

QUEVEDO Muerto la hubiera. (57)

En suma, la obra, intento de renovación por parte de Bretón en sus horas bajas, extiende la leyenda de un Quevedo honrado, sincero, misógino corregible, y de consejo grave y moral; pero rebosa incongruencias históricas. Intenta sumarse al carro del éxito que había gozado Sanz un año antes, y abona el terreno para más obras que giren en torno a la misoginia.

10. *Una broma de Quevedo,* de Luis de Eguílaz (1853). (Degeneración: espada y matrimonio). Eguílaz también se suma a la «próspera industria» y escribe otra recreación del poeta enamorado y espadachín. Un héroe que se bate por una mujer que ni conoce: es el poeta de los sonetos de amor cortés.

QUEVEDO Tallo que dobla la brisa
En ella su cielo ve
Bendice la yerba el pie
De la dama que le pisa.
¿Cómo queréis, pues, que yo
Si dama sois, y sois viento,
El leve pie y el aliento
No adore que me tronchó? (128).

Además de muchos anacronismos, usa versos auténticos y mezcla la leyenda del Jueves Santo con la de la boda por amor, y a Esperanza de Cetina le surge otro pretendiente. Lo peor es que dibuja a Quevedo como un pícaro que usa trucos de enredo y tramoya para sus fines personales: se disfraza de anciano pobre (quizá por influencia de la leyenda de Venecia), de profesor y de alguacil. Es un personaje plano, inmoral, ridículo e inverosímil, que promete casamiento a la criada para llegar a su señora y fanfarronea de sus conquistas amorosas. El humor se basa en estereotipos:

QUEVEDO Rutilando resplandores,
rimbomban tumbas en fuego…
La culti-latini-parla:
Ni me entiendes ni me entiendo.
INÉS ¿Y eso qué es?
QUEVEDO ¡Esto es Góngora!
INÉS ¿Góngora?
QUEVEDO Es decir, griego (143).

Y a pesar de todo, en clara contradicción con lo chabacano del personaje, es obvio que Eguílaz bebe de la ya popularizada fuente de Sanz, al presentar, aunque de forma vulgar, un alma escindida:

QUEVEDO En numerosa cohorte
Sabio-necia se han juntado
Y a Quevedo han aclamado
Por el bufón de la Corte…
Ellos ríen; yo me río
Del gozo que me da el vellos;
Ellos de mí, yo de ellos (148).

El personaje se queja de los mismos pecados que comete su autor («cualquier broma algo pesada / de seguro yo la hago / otros gozan, y yo pago, / ¡y aun es mi suerte envidiada»). La aparente reivindicación de un Quevedo serio vuelve a contradecirse en los últimos versos de la obra: «Y de esto, señora, infiero / que el vulgo ve con razón / siempre a Quevedo el bufón, / nunca al noble caballero» (149). La obrita prepara el terreno para más idealizaciones de una boda romántica y rivales por su dama.

11. *La boda de Quevedo,* de Narciso Serra (1854). (Misoginia y humor). Es hija directa de la anterior y surge tan sólo un año después, pero la aventaja algo en calidad dramática. Serra sigue a Eguílaz en mezclar la leyenda del Jueves Santo con la de la boda por amor, y añade otro rival más a su conquista: ya son tres los pretendientes. Además, Serra comete el anacronismo de situar la acción en 1634 y un personaje afirma que mientras estaba prisionero en San Marcos le han «confiscado los papeles» (su prisión fue de 1639 a 1643). El misógino Quevedo se enamora de Esperanza de Cetina y consigue librarse de los otros dos pretendientes para acabar casándose con ella. El humor es algo callejero, como en esta referencia a la infidelidad y las cornamentas:

QUEVEDO Anduvo con cola y cuernos
Júpiter, la alta deidad,
Porque el amor por Europa
Le estaba haciendo bramar.
Y si una hembra hace de un dios
Un toro, sin más ni más,
Pensando piadosamente,
Con el que no es dios, ¿qué hará? (53).

El discurso antifeminista sirve para resaltar el viraje radical que más tarde experimentará el poeta, y abunda en el recurso del humor verbal: «tomó cuerpo de hembra el diablo / y es cosa muy natural / pues todas las hembras tienen / en el cuerpo a Satanás» (54). Este humor verbal sorprende a veces por su simpleza: «Conozco mi natural / soy de fuego»; «Pues debéis / iros a un puerto de mar» (55). O por sus referencias a los defectos físicos: «Claro está que en el asunto / cualquiera mujer al punto / sabe de qué pie cojeo» (63). Toda su fobia desaparece al conocer a su futura esposa: «aunque vocinglera fama / me señala con el dedo / y por descortés me aclama / siempre honrar supo a una dama / don Francisco de Quevedo» (75). Se presenta acuciado por sus problemas con la Inquisición: «Que os quieren vivo tostar / por herético a las tres» (118), y deja claro que la misoginia es una reacción al rechazo que experimenta un hombre: «Es que yo amo al amor / pero temo a la mujer» (61). El matrimonio de Quevedo seguiría siendo explotado durante mucho tiempo por escritores de folletines y novelas por entregas.

12. *Las obras de Quevedo: comedia en un acto,* de Ramón Valladares y Saavedra (1853). El dramaturgo de Algeciras recopila aquí las leyendas ya mencionadas; **13.** *La pluma y la espada,* de Luis Mariano de Larra (1856). (La infancia épica). El hijo de Larra inicia la conversión épica de la infancia de Quevedo: es el proyecto de convertir al poeta en un genio-héroe desde la cuna (allá por 1593):

QUEVEDO Y ¡chico soy, voto a bríos!
Pero al que la causa fuera
De ese llanto, le partiera

La cabeza, ¡como hay Dios!
(*dando un golpe en el suelo*)
[…]
Ambas han de ser en suma
Las que hagan mi vida honrada;
Donde no llegue mi espada
Allí llegará mi pluma (94).

Se intentan adaptar todos los rasgos primarios del perfil de Quevedo a un niño (valor, ingenio, sinceridad). La obra destila una ingenuidad conmovedora, a pesar de la incongruencia evidente:

QUEVEDO Y me figuro, insensato,
Tal vez porque los envidio,
Ver entre Homero y Ovidio
En un lienzo mi retrato,
Donde en cuanto alumbre el sol
Lean los siglos con miedo:
«Don Francisco de Quevedo,
Fecundo ingenio español» (23).

Además del anacronismo, la biografía aparece retorcida hasta un cierto delirio: la madre de Quevedo se casó enamorada de otro hombre, y por eso no ama a su hijo; un día reaparece su antiguo amante, se produce algún enredo de honra, y al final el mismo niño, a pesar de que ella no le ame, inventa un ardid para que su padre no cree un baño de sangre y así salva el honor y la vida de su propia madre[12].

14. *Una noche y una aurora,* de Francisco Botella (1856). Versión de Quevedo misógino que se enamora, aunque al final acaba siendo burlado. Además del asunto del matrimonio y la misoginia, retoma la herencia de Sanz sobre el alma escindida de Quevedo, aunque enfangada en un mar de ripios y trivialidades que nos demuestran que Botella no captó la esencia trágica del original.

QUEVEDO Por eso desde la cuna
Las tuve tan poco afecto
Y me hacen el mismo efecto
La mujer que la fortuna.
Por eso feliz voy siendo
Y la dicha voy hallando:

12. Mesonero Romanos cuenta en sus *Memorias de un setentón* que la mañana del 13 de febrero de 1837, Larra le visita y le dice que está escribiendo una obra: ya tiene un borrador y su protagonista es «el inmortal Quevedo» (150); horas después, se suicida. Todos los papeles pasan a manos de su mujer; su hijo tiene 7 años. Al cumplir éste los 19, presenta esta obra, que tiene altibajos de calidad (el principio parece mucho mejor escrito que el final), y encierra ambigüedades sobre el incesto y el adulterio (obsesiones de Larra padre) y una madre que no ama a su hijo. ¿Quizá el hijo de Larra empleó, reescribió o acabó el borrador de su padre? Me parece que es muy probable, aunque no dispongo de certeza todavía.

¡si el mundo vive llorando,
Quevedo vive riendo! (9).

15. *Cuando ahorcaron a Quevedo,* de Luis de Eguílaz. Zarzuela (1857). Cuatro años después de estrenar su comedia, Eguílaz insiste con una zarzuela basada en la leyenda de su intervención en la conjura de Venecia, donde al no poder atraparle, los italianos ahorcaron a un pelele que se le parecía. El famoso Barbieri desvela algunos detalles del libreto: «Eguílaz había querido que yo se lo pusiera en música, pero a mí no me satisfizo […] se lo dieron a Fernández Caballero, que hizo una música bastante bonita […] el final del primer acto era muy bueno y de efecto; Gaztambide hizo algunas de las piezas» (69). Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela con escaso éxito, como apuntó el periodista de *El museo universal:* «algunos pasajes de mérito […] no bastan para que se perdone al autor lo malo del conjunto» (24)[13]. Eguílaz dio forma a la mentira de Venecia con tan poca fortuna que la zarzuela no llegó a imprimirse[14]. Quevedo canta así en su presentación: «Bien, Amor, al encuentro me sales. / ¡Oh! Brotan aventuras de estos canales; / Venecia peregrina / ciudad divina; / como al azar, / tú te columpias sobre la mar».

16. *Quevedo, novela histórica,* de Francisco Orellana (1857). (Épica novelesca). Una vez atemperada la moda romántica de los dramas históricos, se inicia el filón de las novelas que aprovechan la «industria próspera» en que se había convertido la falsificación de la biografía de Quevedo[15]. Con todo, ésta es una de las mejores del subgénero. Orellana había sido escritor e historiador, y su estilo es cuando menos correcto. Introduce elementos épicos en dos partes: «Las mocedades de Quevedo» y «El caballero de Santiago». Pero desprecia cualquier rigor histórico y tan sólo compendia cuantas leyendas se habían ido acumulando desde Tarsia: «déjame ver el mundo, que hartos pesares tiene quien a los 15 estuvo preso y a dos dedos de morir ajusticiado, aun siendo ya todo un doctor en Sagrada Teología» (10) dice Quevedo. El abuso de referencias biográficas (falsas) sin venir a cuento trata de suplir la debilidad psicológica del personaje, que no aporta nada nuevo salvo mayores confusiones (Olivares muestra celos infantiles y muere loco y en la miseria). A veces sustituye en los diálogos «dijo Quevedo» por «dijo el cojo». Aparecen el Duque de Lerma, Felipe III, la expulsión de los moriscos, Osuna, y una conjura de Venecia sorprendentemente cinematográfica. **17.** *Cosas de Quevedo,* comedia de Rafael Tamarit Ponce (1863); **18.** *Quevedo y el Conde-Duque. Novela original,* de Antonio de

13. *El museo universal,* 15 de febrero de 1857.

14. El manuscrito del Maestro Gaztambide se encuentra en la Biblioteca Nacional con la signatura M-725-6.

15. Según Navas Ruiz, la novela histórica «conoce un vigor inusitado desde 1834; deriva de Walter Scott [y] mezcla la verdad con la ficción: aquella se da en la reconstrucción de época; ésta, en muchos sucesos» (138). Muy certero en nuestro caso, por las libertades que se toman estos autores.

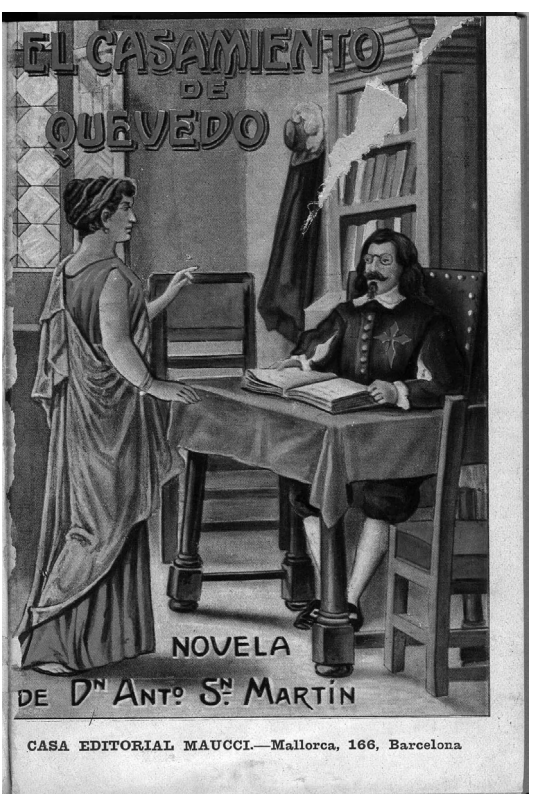
San Martín (1875). San Martín escribió cinco novelas sobre Quevedo y Crosby pensó que podía ser un seudónimo de Manuel Fernández y González (111), pero no he hallado más certezas al respecto. Según los archivos, Antonio de San Martín nació en La Coruña en 1841 y falleció allí en 1887; escribió multitud de folletines de inspiración histórica. Manuel Fernández y González nació en Sevilla en 1821 y murió en Madrid en 1888; fue un prolífico y muy poco riguroso autor de novelas por entregas que según Navas «ganó muchísimo dinero» (142). No estoy en condiciones de solventar este misterio propuesto por Crosby, pero creo que el estilo de San Martín es levemente menos horrible que el de Fernández.

19. *Los amores de Quevedo,* de Esteban Hernández y Fernández (1877); **20.** *Las bendiciones de Quevedo,* de Antonio de San Martín (1881). Es interesante echar un vistazo a los intestinos de lo que se entendía por novela histórica. Ya la portada, que muestra a Quevedo disfrazado de fraile dando su bendición a una hermosa joven arrodillada a sus pies, nos prepara para este simpático despliegue de desvergüenza y desfachatez. Los folletineros porfiaron en una biografía paralela que se resume así: Quevedo mata a un hombre el Jueves Santo; Olivares, que le odia por escribir contra él *Érase un hombre a una nariz pegado,* aprovecha esto para perseguirle; Alarcón le ayuda a esconderse; se disfraza de fraile de La Merced para escapar en un viaje poco iniciático que le lleva a conocer a Esperanza de Cetina (y enamorarse de ella), codearse con piratas y ladrones (que le tratan muy bien, como a Joaquín Sabina o a Camilo José Cela según las leyendas), enamora a algunas damas más, se embarca en Barcelona para reunirse con Osuna en Italia, y la historia siempre termina en una boda feliz con Esperanza. Esta variante rocambolesca se repitió en muchas novelas históricas (San Martín, Hernández, Moreno, Fernández). La degeneración folletinesca de la imagen pública de Quevedo le convierte entre 1880 y 1950 en una mezcla de los mitos de El Zorro y de Don Juan, con desviaciones eróticas y «de acción» evidentes. Consigue su libertad de San Marcos al enternecer al rey con una carta, y predice su

Antonio de San Martín,
Las bendiciones de Quevedo

propia muerte con exactitud. Estos escritores suelen mezclar sin empacho narración y datos biográficos que parecen copiados de alguna enciclopedia. Y sorprende su atrevimiento: «empezaba a amanecer cuando Quevedo abandonó el palacio de aquella nueva Circe, que pensaba retenerlo cautivo entre sus brazos durante largo tiempo» (134); «al firmar [la libertad de Quevedo] dos cristalinas lágrimas asomaron a los ojos del monarca, y demostraban que el rey no carecía de nobles sentimientos» (203). También hace gala de una absoluta desfachatez: «los vendedores gritan 'chascarrillos de Quevedo' sin que exista una sola línea debida a su pluma… sólo pronuncian su nombre como segura garantía de venta» (215). A esto se llama ver la paja en el ojo ajeno.

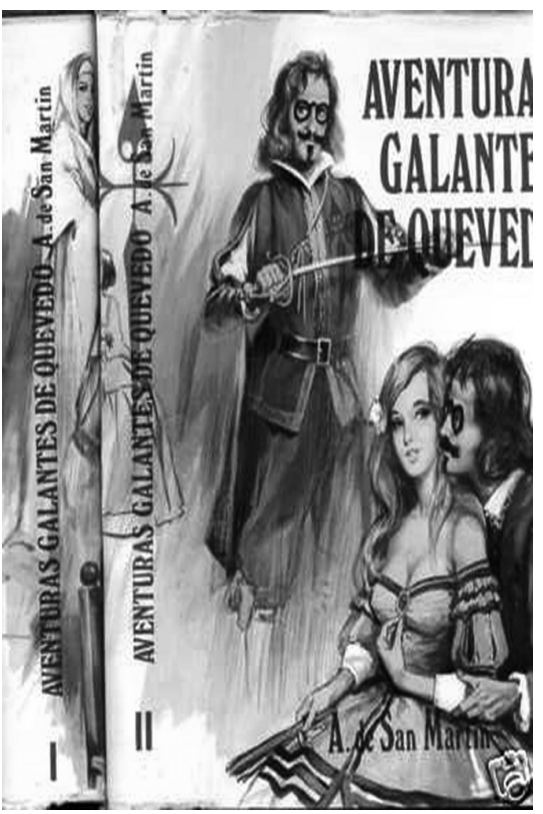
21. *Los percances de Quevedo,* de José Moreno Fuentes (1881); **22.** *Aventura de don Francisco de Quevedo: narración histórica,* de San Martín (1883); **23.** *Don Francisco de Quevedo: memorias de la corte de Felipe IV,* de Manuel Fernández y González (1875). También publicada bajo el título *El Conde Duque de Olivares: memorias de la Corte de Felipe IV*. Fernández recicla aquí sus propios materiales que habnía publicado antes en *El cocinero de su majestad: memorias del tiempo de Felipe III* (1857) donde la mayoría del texto se refiere a Quevedo. Le llama «epigrama viviente, desvergüenza ambulante, gran bufón del siglo» y remata, metafísico: «ese hombre a quien acaso ennoblecemos, o a quien no comprendemos, tal vez»; **24.** *El casamiento de Quevedo,* de Antonio de San Martín (1886). Nueva muestra de boda idealizada con Esperanza de Cetina, a la que se describe con «ojos azules, hermosos y dulcísimos como la primera ilusión del adolescente» (182). Tras varios líos de alcoba se casa con ella, y el duque de Osuna es



Antonio de San Martín,
El casamiento de Quevedo

el padrino (aunque en realidad llevaba ya muerto varios años). La variante es que al morir su gran amor de tuberculosis, Quevedo queda amargado, paga su rabia con Olivares y por eso le encarcelan en San Marcos. La última frase de la novela es muy descarada: «he aquí lo que no cuentan las historias, y nosotros, fieles narradores, no queremos inventarlo» (222).

25. *Aventuras galantes de Quevedo,* de Antonio de San Martín. (ca. 1887). 2 vol. La erótica portada muestra a un apuesto Quevedo abrazando por detrás a una hermosa muchacha que deja ver parcialmente sus senos. La insolencia del narrador no conoce límites: «en esta verídica historia no tendremos necesidad de echar mano de fábulas […] la vida del más popular de nuestros poetas, relatada sucintamente, basta para deleitar a nuestros lectores» (I, 17). Y esto lo dice justo tras describir cómo Quevedo derrota él solito a una ronda entera de alguaciles en Alcalá. La novela sigue, como las demás, la mencionada variante rocambolesca, y se siguió editando hasta bien entrados los años 70. Júzguese el estilo prosaico de estos dos gruesos volúmenes: «el día siguió a la noche, lo cual sucede desde que el mundo es mundo […] La Justicia no había podido prender a Quevedo por la sencilla razón de que no le había encontrado» (II, 512); «las mujeres dominan a su antojo. Sus armas son las lágrimas y el ruego. Jamás consiguen sus victorias 'por la tremenda', no podrían. (Bueno, en esto, como en todas las cosas de la vida, hay algunas excepciones)» (II, 513). Humor no le faltaba.



Antonio de San Martín
Aventuras galantes de Quevedo

26. *Amores y estocadas (Vida turbulenta de don Francisco de Quevedo)* de Manuel Fernández y González (1888). Este autor, que publicó más de 200 novelas históricas, se prodiga en una verbosidad superflua cuyo inmenso éxito comercial debería hacernos reflexionar. Describe la Torre de Juan Abad como «casa del llanto con media docena de murciélagos y un razonable ejército de escarabajos», y Quevedo declara: «en fin, soy señor de algo y es muy hidalgo esto de poder llamarse señor de cualquier cosa, aunque sea de un dolor de muelas» (8). A veces uno alberga la sospecha de que nunca releía lo que acababa de escribir: «y se fue a una puerta, desapareciendo por entre su puerta» (19), y que rayaba en la insolencia: «¡Señor excelentísimo! –exclamó en inglés correcto Quevedo» (223). El pasmoso éxito de esta novela le procuró innumerables ediciones de 1888 a 1950, y fue reeditada en 2002 con un subtítulo certero por Ignacio Arellano: «sacada del merecido olvido».

27. *El amigo de Quevedo,* de Narciso Díaz de Escovar. Zarzuela (1896); **28.** *El caballero de las espuelas de oro,* de Alejandro Casona (1964). Entre 1900 y 1950 se suceden sin interrupción reediciones de los folletines del siglo XIX. Orellana, San Martín y Fernández no dejan de reimprimirse una y otra vez: algunos conocen ediciones muy cuidadas hasta en 1973. Sin embargo no fueron décadas propicias a que los autores recrearan su vida. Todo cambia cuando Casona escribe esta obra formidable cuyos editores comparan con algunas de las que hemos mencionado antes para certificar su superioridad (Balseiro, p. XIV, Sáinz, p. 16): magistral en términos dramáticos, y desafortunada en sus referencias históricas. Los diálogos son veloces, chispeantes, y revelan una profunda psicología de los personajes. Sin embargo la ambientación se basa en acumular leyendas apócrifas; y ello a pesar de que a esas alturas del siglo XX la crítica especializada ya había despejado bastante la maleza biográfica de Quevedo descartando anécdotas fraudulentas. Casona compone un soberbio texto literario ignorando algunas evidencias: incluso el mismo título remite a la leyenda de las espuelas que narró Tarsia. La obra recrea dos períodos diferentes: los últimos días de Felipe III (con abundante humor negro en una taberna, ataques a Góngora y la consabida pelea con Pacheco); y 20 años después, con Felipe IV (le salva la vida a una prostituta con la que luego conversa, en un episodio totalmente inventado por Casona; se enfrenta a Olivares en un clímax de adulteraciones históricas; y finalmente sale de la prisión de San Marcos para morir en su hogar, tras una escena final alegórica en la que se exalta la pureza del pueblo: un eco social y reivindicativo admirable, en aquel contexto sociopolítico de la dictadura franquista). Se prescinde de la evidencia en especial durante el enfrentamiento con Olivares, quien le da a elegir entre venderse al Poder (y aceptar una embajada en Génova) o mantener su orgullo (y acabar en prisión). Quevedo elige él mismo ir a la cárcel, en una clara renuncia del autor a mantener la coherencia histórica. Se citan versos auténticos del poeta, se recae en la leyenda del Jueves Santo y el exilio en Italia, la del poema

en la servilleta, y lo que es peor: Quevedo confiesa ante Olivares que esos versos son suyos. Sin embargo la expresión de Casona es admirable; al volver de Italia, el poeta encuentra «demasiados hidalgos en andrajos; demasiados soldados inválidos, mendigando pan» (*Teatro,* p. 387); defiende en secreto a Lope, ve una breve alegoría de los *Sueños* en escena, y reencuentra a su amada de Italia. Cuando se forma la conjura contra Osuna, identifica a los enemigos: «son todos los que se han quedado fuera del reparto: lo que no me perdonan es que no los haya comprado» (417). En suma, una obra brillante que trata de restaurar la imagen seria de Quevedo sin ajustarse demasiado a los datos históricos; un receptáculo icónico de anhelos colectivos, en un momento muy difícil de la Historia de España. Como deja escapar Sáinz de Robles en su prólogo: «Quevedo como gran señor fiscal de la injusticia, soñador de un mundo mejor» (16).

29. *El insomnio de una noche de invierno,* de Eduardo Alonso (1984). En los años 70, la televisión pública española emitió programas recreando la imagen de Quevedo (Antonio Gala, *Paisaje con figuras,* 1976-1977), pero es Alonso con este Premio Azorín de Novela quien la revitaliza en los 80. La estructura es experimental, con una base narrativa circular y abundantes *flashbacks.* Menciona el memorial bajo la servilleta pero actualiza las razones de su encarcelamiento: «sois amigo del embajador francés» (108). Dibuja a un Quevedo atrapado entre Haro y Olivares, y de nuevo usa al poeta para criticar la política nacional: «trapicheos y reclamos de los que nunca pierden, de los que siempre mandan» (107); «España es sepulcro de Europa y nicho de gemidos» (201). El perfil psicológico no añade novedad pero conmueve: «es el perfecto culpable: todos lo temen, nadie lo ama» (62).

30. *Alatriste,* de Arturo Pérez-Reverte (1996-2006). (La actualización: rigor y crítica antibélica). El conocido novelista Pérez-Reverte publica entre 1996 y 2003 seis novelas sobre el capitán Alatriste, un militar español del siglo XVII, amigo personal de Quevedo, cuyas aventuras permiten mostrar la España de la época a través de un prisma muy innovador, crítico, antibélico

y modernizado[16]. Las novelas se compendian en la película de 2006, dirigida por Agustín Díaz Yanes, con las notables actuaciones de Javier Cámara en el papel de Olivares y Juan Echanove en el de Quevedo. De todas las recreaciones ficcionales de nuestro escritor, ésta parece la más rigurosa, y la que trata los datos históricos con mayor respeto. Subyace un abundante trabajo de documentación y actualización crítica tras este trabajo, ya que no aparece ni una sola leyenda apócrifa, y todas las referencias se apoyan en las investigaciones más recientes. En la primera aparición Alatriste pregunta a Quevedo por un memorial («creo que el rey y Olivares se limpian el culo con él», responde). En la segunda, hablan de una comedia que le ha encargado Olivares a Quevedo por 500 reales, sin duda una referencia a *Cómo ha de ser el privado;* Alatriste comenta acertadamente que el teatro no es su especialidad («si el pobre Cervantes lo intentó, por qué no yo», contesta). Quevedo desliza frases auténticas o coherentes («hace un frío luterano»; «maldigo la hora en que puse mi pluma al servicio de Olivares»), defiende que con Richelieu el rey francés lidera la nación al frente de sus ejércitos, mientras que con Olivares el rey está secuestrado (opiniones que, hoy sabemos, fueron las que le costaron la cárcel) y escupe comentarios antisemitas contra Olivares (intersección ideológica de intereses que estalla en *Execración contra los judíos*). Cuando se lo llevan preso, Alatriste comenta: «dicen que la cárcel de San Marcos es la más fría de España». En suma, el perfil de Quevedo aparece en esta obra muy modernizado, sin apoyaturas en leyendas apócrifas, sin idealizaciones aventureras (es feo e inteligente, y no desenvaina la espada), y por ello merece alabanza. El personaje continúa siendo el arquetipo icónico de la frustración política nacional, y, como tal, lo utiliza orgullosamente Pérez-Reverte.

31. *El mercenario del Dux*, de Vicente Álvarez (2003). (Quevedo villano; retroceso a las leyendas). Ejemplo dual de originalidad y retroceso en la recepción del poeta. Sólo Jáuregui y él, en una lista tan larga, dibujan a Quevedo negativamente: «el espíritu retorcido y ambicioso de Quevedo» (148); «Quevedo, orgulloso y prepotente, con su ponzoñosa lengua» (164); «extralimitado en la violencia física, el torvo poeta» (186); «hipócrita glotonería» (187); «¡Bebed todos! –ordenó el terrible don Francisco» (189); o al hablar de Cervantes: «quizá mi fusta alcanzase su frecuentado culo» (190). Lo presenta como un mero esbirro de Olivares, que se dedica a perseguir y torturar ciudadanos, y como un malvado que se goza en el dolor ajeno. Hay que concederle esa originalidad, pero también hay que consignarla como un retroceso hacia las leyendas apócrifas de Tarsia que parecían haber quedado superadas (dedica mucho espacio a su participación en la conjura de Venecia, que ya refutaron González Palencia, Crosby y Jauralde bastantes décadas

16. Las principales novelas, a partir de las que se escribió el guión de la película, son *El capitán Alatriste* (1996), *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998) y *El oro del rey* (2000).

atrás). Anticipándose a las críticas, el autor añade un epílogo donde afirma: «Faltar a la verdad no es tarea sencilla y adulterar la Historia exige un gran trabajo de documentación. ¿Quién puede asegurar lo que es verdad y lo que es tan sólo fruto de la imaginación del autor?» (329). Después del descaro cínico que hemos visto en algunas novelas del XIX, poco puede ya sorprendernos. En cualquier caso, parece razonable afirmar que los rasgos que esta novela intenta añadir al perfil público de Quevedo no van a crear escuela; lo que sí demuestra es la atracción de algunos autores por las leyendas apócrifas.

32. *Unas espuelas de oro robadas,* de Amparo Boquera (2008). (Retroceso a las tercas leyendas). Novela cuya acción se desarrolla en el siglo XVII, en España y Venecia. Narra las aventuras de un caballero por Sierra Morena y por el mar intentando recuperar las espuelas de oro que le han robado al cadáver de Quevedo. Se nutre de las leyendas de Venecia, la enamorada italiana y las espuelas de oro.

En esta compilación no se han tratado las biografías de Quevedo, ni las científicas (que son las menos) ni las novelescas (que son la mayoría): Fernández-Guerra, Astrana, Porras, Merimée, Bouvier, Espina, Campoamor, Cardenal, Vizcaíno, o Gómez de la Serna merecen ser tratados en otro lugar. Respecto a todas esas obras supuestamente biográficas, es forzoso destacar la tozuda pervivencia de las leyendas apócrifas por encima de las investigaciones históricas: en suma, la férrea resistencia a modernizar la imagen pública de Quevedo. Veamos a continuación cómo el canon académico ha ido presentando a nuestro escritor a lo largo del tiempo en las escuelas e institutos de España.

En 1856 el Parlamento Español aprobó la ley reguladora de la enseñanza conocida como Ley Moyano, fundamento del sistema educativo español durante más de cien años. La edición de manuales de literatura para estudiantes debía seguir cuestionarios oficiales, con los inherentes problemas de selección del canon literario[17]. En relación a Quevedo, los primeros manuales caen bajo la influencia de las opiniones negativas de Menéndez Pelayo, que ya había achacado al poeta «vicio de la forma, vicio del contenido» (325) con el cual «Quevedo se pierde por lo profundo, como otros por lo brillante» (326), y «se deja arrebatar del torrente del mal gusto» (346)[18]. Estas opiniones y otras similares arrastraron a los manuales durante mucho tiempo, mezclándolas además con el problema de la formación del carácter nacional, pues nacionalidad y lengua eran cuestiones inherentes a las Historias de la literatura del XIX, y su ima-

17. Así lo señalan Núñez y Campos en *Cómo nos enseñaron a leer:* «estas historias de la literatura son responsables de la selección de autores que, por razones lingüísticas, literarias, didácticas, morales, ideológicas y políticas, han pasado a formar parte del canon literario moderno» (54), y destacan «la ceguera de la crítica del XIX frente al Siglo de Oro» (94).

18. Tampoco era Menéndez Pelayo original en estas opiniones: ya en 1805 Martínez de la Rosa había condenado a los poetas del XVII por extravagantes y por ofensores del decoro verbal (Navas, p. 154).

gen escindida presentaba a Quevedo como un genio muy peligroso. A medida que avanza el xx los manuales se van despojando de verbalismo nacionalista, pero siguen anclados en el grave problema de la difusión de leyendas apócrifas, contribuyendo así al caos sobre su recepción: téngase en cuenta que con estos libros se educaron generaciones enteras de españoles que, a su vez, luego pasaron a convertirse en los autores y en el público de más obras sobre Quevedo. Tras la Guerra Civil se retrocede al discurso nacionalista y a la tentación de convertirle en un héroe que encarne las esencias defendidas por la dictadura; y ya con la Transición se vuelve a utilizar una imagen pública suya de «encarcelado por motivos políticos».

Antonio Gil y Zárate (1842) escribió uno de los manuales más antiguos y reeditados, libro de texto obligatorio en los institutos de toda España durante decenios. Liberal moderado, sus ideas nacionalistas fueron fundamentales en la consolidación del canon junto con Mendéndez Pelayo. Quevedo es un licor fuerte que debe ocultarse: «ninguno que merezca ser tan estudiado, y ninguno, sin embargo, que convenga menos poner en manos de la juventud. Modelo peligroso para principiantes dispuestos a contagiarse», pues aunque elogia su profundidad y uso de la lengua, «si se tiene en cuenta el buen gusto, la moralidad y la decencia, habrá que posponerle a todos» (193); advierte lo escindido de su recepción: «muchos creen que fue un bufón con trato de truhanes y gente de mala vida, pero era un caballero» (194). Ayudó a difundir las falsedades de su biografía: el exilio en Italia y la cárcel por el poema en la servilleta. Manuel de la Revilla (1872) repitió los estereotipos mencionados: «hinchazón del estilo […] mal gusto» (410). Insiste en las leyendas apócrifas: teólogo con 14 años, misógino: «el trato con mujeres corrompidas inficionó en edad muy temprana su corazón» (624), exilio en Italia, conjura de Venecia, servilleta y prisión «hasta que se reconoció su inocencia» (625); lamenta su longevidad popular entre chistes, «personificación legendaria de la sátira», y eso a pesar de que «arrojó a las llamas sus poesías con todos los manuscritos» (626). Con todo, es príncipe de la literatura nacional «que sólo halla rival en el inmortal autor de *Don Quijote*» (631). Hermenegildo Giner de los Ríos (1899) funda con su hermano Francisco la Institución Libre de Enseñanza y empieza a imprimir cierto giro a la proyección de Quevedo en la escuela: «acaso sea el más serio de nuestros pensadores, vestido con el ropaje alegre de la broma»; «de él procede la escuela realista de la literatura española» (169); «enemigo del fraude, se granjeó terribles enemistades» (170); asegura que en muchas obras no se le ha comprendido bien. Sigue difundiendo la leyenda del Jueves Santo y el exilio a Italia, y lo compara con Cervantes y Calderón.

En los primeros años del xx, resulta curiosa una *Gramática de las Hermanas Carmelitas (libro de la alumna)* que pone a Quevedo como ejemplo de «honestidad de la elocución» por su «virtud de ennoblecer las voces más comunes» (424). José Coll le llama «el chistosísimo

Quevedo» (129); Ángel Salcedo le exculpa por «la atmósfera de mal gusto que se respiraba» en su época (280), y Martínez Pineda insiste en que era una época de «degeneración» y «vicios» en su libro sugestivamente titulado *Lengua Patria* (92). También Cejador y Frauca afirma osado que «su españolismo le llevó a batallar contra el depravado estilo de Góngora» (167) o que «no puede gustar a los políticos modernos de Europa por ser tan contrarias sus doctrinas a las del imperialismo pagano» (161). Victoriano Poyatos, achaca al poeta un «exceso de ingenio» (274); Fitzmaurice-Kelly sigue difundiendo las leyendas y llega a afirmar que «Quevedo valía más que sus obras» (280); y Junemann también las difunde y se atreve a declarar: «por más que los franceses se lo arroguen, el estilo cortado moderno es creación de Quevedo» (88); Ángel Lacalle aún considera al *Buscón* «excesivo, porque no se detiene ante pormenores repugnantes» (150). Desde 1921 hasta 1977, el manual de Hurtado y González-Palencia conoció doce ediciones, y fue el primero en sistematizar seriamente las obras de Quevedo. En su primera edición seguía todas las leyendas de Tarsia, como la del Jueves Santo y la fuga a Italia, pero ya en la de 1949 había cambiado de opinión: «no puede admitirse esta leyenda» (523). Certifica la escisión entre el gran intelectual y el peligroso corruptor: «cayó en una especie distinta de obscuridad, que fue la de los conceptistas» (611), y fluctúa entre un óptimo análisis y el lastre del antiguo caos biográfico. Manuel de Montoliu (1930) difunde todas las leyendas y deja entrever la influencia de una ideología extremadamente conservadora, asimilada en los muchos años que pasó en la Alemania de la época: el siglo XVII sufre una «hipertrofia del sentido aristocrático» que les aleja del «espíritu popular nacional, que es el eterno solar que las nutre de savia vital» (413). Además del «amaneramiento» en las formas, cree que «la corrupción carcomía las bases del Estado» porque los políticos «empujaban al abismo de su perdición a la malaventurada España» (431). Añade que Quevedo confesó haber escrito todo cuanto podía causarle daño, que consiguió su propia libertad con una carta conmovedora, y que algunos de sus textos son «periodísticos» (434). Y se suma al comentario del hispanista escocés Fitzmaurice-Kelly, amplificándolo: «en Quevedo tenemos un caso patente de un hombre superior a su obra, así como lo fue, evidentemente, a su época» (447). Ángel Valbuena Prat (1937) escribe uno de los más importantes manuales de literatura de todos los tiempos. Su obra, novedosa y original en muchos aspectos, se publica en Barcelona en plena Guerra Civil; sigue usándose en ámbitos escolares hasta 1968 y reeditándose hasta bien entrados los años 80 (en 1990 aún la teníamos por lectura obligada en la Universidad Complutense de Madrid). Llama a Quevedo «el humanista barroco de los contrastes» y advierte que se ha visto «envuelto en una especie de leyenda heroica que conviene reducir a sus verdaderos límites» (II, 113). Actualiza la biografía del poeta al considerar falsa la leyenda del exilio en Italia, aunque aún admite la de Venecia; considera que «es desleal su forma de argüir contra los parti-

darios de Santa Teresa», pero que, como escritor patriótico, es «de una extraña modernidad de pensamiento y expresión, que hace pensar en las reacciones siguientes sobre la crítica del setecientos y aun sobre la Generación del 98» (II, 133).

Tras la Guerra Civil, conviven obras de marcada ideología nacionalista amoldadas a la dictadura militar con otras que, ya en el exilio y total libertad, o ya en España dejando grandes lagunas, aplican un gran rigor historiográfico y literario. Entre las primeras mencionemos la de Florentino García de Andoín: «la Edad de Oro de nuestra literatura, síntesis del Espíritu Nacional» (249); la de Colodrón Morán, cuyas razones para justificar la exclusión escolar de Quevedo nos llenan de perplejidad: «porque pudiera suceder que los peores estudiantes, nada aficionados a la literatura, fueran las únicas obras que leyeran»[19]; o la de José García López, que ambienta la biografía legendaria de Quevedo con peculiar insistencia en el posesivo: «el siglo XVII señala la pérdida de nuestra hegemonía política y da al traste con buena parte de Nuestro Imperio» (238). Entre las segundas, José Manuel Blecua (1943), egregio quevedista, publica un manual que es un auténtico monumento a la honestidad y al rigor; no cuenta ni una sola leyenda, pues él colaboró decisivamente a derrumbar varias de ellas. Incluso cuando no contaba aún con las certezas sobre las acusaciones de conspirar para Francia, prefirió no seguir difundiendo la leyenda de la servilleta, y escuetamente consignó: «por causas desconocidas, padeció cuatro años de cárcel» (27). Sus antologías literarias siguen publicándose hoy en día; su manual, premiado por el Ministerio de Educación en 1957, continuó editándose hasta 1974. Guillermo Díaz-Plaja (1943), poeta y crítico de profunda inspiración religiosa, difunde todas las leyendas y dibuja al poeta como un ejemplo de pesimismo político sobre la decadencia española debida a «el afeminamiento de las costumbres, los privados, y la victoria de la vida material sobre la vida espiritual» (217). Ángel del Río (1948), como otros españoles, tuvo que exiliarse de su país. Catedrático de la Universidad de Nueva York, propala todas las leyendas apócrifas, pero le describe con admiración: «activo, noble, heroico» (308), y de «noble pasión intelectual que le lleva a defender la justicia, la virtud, el derecho» (311). Juan Luis Alborg (1966), de lectura obligada aún hoy en las universidades españolas, para quien Quevedo nunca «sufre períodos de eclipse o disfavor» (591), colabora a erosionar la recepción más tradicional: acepta la leyenda de Venecia pero niega la del Jueves Santo. Duda, junto a Blecua, de la leyenda de la servilleta y admite que «en nuestros días se pone en entredicho la silueta tradicional del mártir, vejado por la arbitrariedad del Conde-Duque» (595). Destaca que en algunos textos Quevedo defiende a las personas negras y arremete

19. En su prólogo afirma: «como profesores oficiales y católicos, no debemos leer obras sin permiso: la Iglesia, divina por su origen y por su función, tiene que condenar los libros opuestos a las costumbres morales cristianas». Exégesis curiosa en 1951.

contra la conquista de América; y considera que el poeta instrumentaliza al Evangelio y a los judíos como parapeto para atacar en clave a los poderosos del momento.

Max Aub (1966), el gran escritor de la Generación del 27 exiliado en México, publica allí un manual de profunda huella ideológica: con la Contrarreforma «había que borrar del mapa el luteranismo, el erasmismo, lo musulmán, lo judío; y cobró fuerza en España la utopía católico-peninsular» (23). Realiza un análisis sociopolítico y económico del contexto del Siglo de Oro en términos críticos. Y en la línea de Alborg y Blecua, se niega a aceptar leyendas apócrifas sobre Quevedo: «la famosa Conjuración de Venecia nunca se ha puesto en claro», y duda de la leyenda de la servilleta: «no es nada seguro que este memorial fuera la causa de su prisión»; admira en el poeta «una pasión evidente por el bien de la patria» (93) y describe a un intelectual aplastado por «un Poder político que sólo podía gozar de lo mal habido» (97).

En 1970 entra en vigor la Ley General de Educación (EGB, BUP y COU) que rige hasta principios de los 90, sustituida por la actual LOGSE. Los libros de texto editados en los años 70 y 80 revelan una gran influencia de los avances de la crítica literaria, negándose a difundir leyendas apócrifas y mostrando en general a un Quevedo que sufre la persecución de Olivares y muestra un perfil escindido. Los manuales de

la editorial Luis Vives revelaban especial rigor y respeto, huyendo del nacionalismo y esmerándose en un tratamiento bastante neutro de la información. Podría considerarse que la Transición democrática española sentó bastante bien a estos manuales, salvo que se consideren como presión de aquel contexto histórico ciertas alusiones que podrían identificar al poeta con luchadores antifranquistas, al usar el mismo lenguaje que se usaba con ellos: «llegó a ser encarcelado durante cuatro años por motivos políticos» (Muñiz, p. 138). A finales de los 80 se editan sin embargo algunos manuales como el de la editorial Santillana, donde se vuelve a caer en vicios pasados, con desparpajo en la presentación de autores y sustentando afirmaciones sin base como asegurar que *Érase un hombre a una nariz pegado* «retrataba a un párroco rural muy amigo suyo», difundiendo chistes (como el del carro con tierra de Toledo, el de la reina coja o el del caballero que le da pie) y leyendas como la de Venecia (Alzu, p. 152). Ello evidencia lo arduo que resulta modernizar en España la recepción de Quevedo, y la tenaz resistencia que muchos oponen a respetar un perfil público libre de leyendas y fábulas.

Por otro lado, en el siglo XIX y parte del XX se vendieron cientos de cuadernillos y pliegos en las calles españolas con supuestas anécdotas y poemas de Quevedo. Representan el estrato más bajo de la afición popular por el poeta, una extensa subcultura sin orden ni concierto, en la que todo valía. Ya vimos que de ello se queja, de forma hipócrita, Antonio de San Martín; aun sabiendo que él inventa sobre Quevedo, se lamenta de que otros inventen en soportes económicos inferiores al suyo. Me limito a comentar un par de estos cuadernillos.

1. Quevedo, *Chistes, chascos, chascarrillos y epigramas,* 1897. 4ª edición.

Empieza con un «prólogo auténtico escrito por don Francisco de Quevedo con carboncillo en las paredes de la prisión de San Marcos» y por si nos queda duda, especifica: «mide tres metros y medio de largo por dos y medio de ancho, y está en el centro de la torre de la derecha». Y sigue un largo poema que rima cual cuaderna vía: «sufro el rigor de la intriga / y al silencio se me obliga / pregonando la traición; / temerán un revolcón / si me dejan defender; / el rey no debe saber / de mi prisión los azares. / ¡Qué injusto es Olivares / con quien no debiera ser!». De los muchos chistes que se consignan, algunos aún existen (¿Quién es el muerto? El que va en la caja; y le dijo a una reina coja «entre el clavel y la rosa, su majestad es-coja»); otros aparecen en Tarsia y hasta en el libro de texto de Santillana de 1987 (el rey le dice que no pise sus tierras durante un tiempo y al día siguiente aparece montado en un carro lleno de tierra de Toledo). Todos llevan la etiqueta de «auténticos» y se les pone incluso fecha («8 de noviembre, 1630: desde que Dios creó a Adán / y Eva probó aquella fruta / te he visto de prostituta / en la calle de San Juan») y se repite el motivo de Quevedo soltando groserías a las chicas descaradas («hacerme hablar pretendéis / os chocará mi hidalguía; / pero más os chocaría / otra cosa que no veis. / Mas a qué gastar pamplinas / con quien no entiende las cosas. / Sois todas unas liosas, /

iros a fregar ¡gorrinas!»). Y se atreve a transcribir «Oigo, patria, tu aflicción» de Bernaldo López García como si fuera de Quevedo.

2. *Libro de chistes, ocurrencias, chascarrillos y travesuras de don Francisco de Quevedo,* 1850. Resume su biografía: «la historia de Quevedo es una continuada serie de lances y trapisondas en que continuamente se hallaba envuelto». Escatológico ante Felipe IV: si se le escapa una ventosidad («es un desgraciado que ha salido huyendo de la quema») o si ventosea tras ser pateado en el trasero por el monarca («¿a qué puerta llamará SM que no le contesten?»)[20]. El libro repite también una de las leyendas de Tarsia: haciendo testamento le preguntaron si quería pagar música para su entierro, y dijo: que la pague el que la oiga.

Consigno ahora el conjunto de rasgos psicológicos de su recepción. De mi lectura de todas estas obras de ficción y manuales de literatura, he podido extraer un resumen de rasgos psicológicos, positivos y negativos, que se le han ido achacando a su imagen pública a lo largo de 365 años, formando el siguiente cuadro, siempre tentativo y provisional:

Imagen positiva	Imagen negativa
	Bufón egoísta y amargado
	Ambicioso, servil-adulador, imprudente
Héroe nacional anti-decadencia	Temerario, espía filofrancés
Integridad, valentía indomable, sinceridad	Cruel, doble personalidad, esquizofrenia
Audaz, objeto de persecución injusta	Indecente, sin ternura, lujurioso, violento
Estoico, caballeroso, romántico	Grosero, inmoral, rencoroso
Campechano, jovial, vividor, pasional	Vicio, oscuridad, estilo afectado
Buen humor, ingenioso, mordaz	Farsante, vendido al Gobierno de Olivares
Maestro del lenguaje	Erudición superficial, filología anticuada
Autenticidad, independencia, insobornable	Anacrónico en política, economía y filosofía
Intelectual, vasta cultura, idiomas	Imperialista, providencialista, blasfemo
Animal político, pre-periodista	Clasista, antisemita, misógino y racista
Patriota, religioso, católico ortodoxo	
Respeta pobres, soldados, negros e indígenas	

20. Esta brma se relaciona con el chiste escatológico de Quevedo por antonomasia, que todo el mundo conoce en España y que incluso hallamos citado por un profesor (Vélez-Sainz, 2004, p. 274n) y un escritor (Goytisolo, p. 117): durante su época de secretario del virrey en Sicilia, caminando un día por la calle siente urgentes deseos de hacer de vientre; una italiana le ve por detrás, defecando entre dos carros, y exclama «¡Che vedo!», a lo que el poeta replica: «Vaya, incluso por mi trasero me reconocen».

Una vez analizada la evolución diacrónica de su recepción, para comprender a qué se debe la persistencia de Quevedo como personaje de ficción durante un tiempo tan extraordinariamente largo podemos recurrir a una interpretación esencial de las funciones simbólicas y los arquetipos en el inconsciente colectivo. Resulta ineludible destacar que desde el siglo XIX su figura pública pasó a convertirse en encarnación icónica de todas las injusticias hispánicas. Vladimir Propp definía la función narratológica como la «acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (33), y es conocida su división de personajes básicos de un relato: Agresor, Donante, Auxiliar, Princesa, Mandatario y Héroe. La función simbólica de Quevedo en el modelo elemental del imaginario colectivo es la del Héroe y por ello es emblemático en España. Sin embargo, se trata de un héroe con ciertos elementos divergentes del modelo narratológico que lo hacen particularmente atractivo para la sensibilidad romántica. Si aceptamos que los arquetipos son imágenes del subconsciente global, una especie de memoria biológica común a todos los seres humanos a lo largo de todas las épocas, entonces la vigencia del mito de Quevedo parece más comprensible. En la visión popular de la relación entre el escritor y Olivares se cumplen algunas de las fases narratológicas básicas de Propp: la complicidad involuntaria (la víctima es engañada y ayuda así a su agresor, a su pesar) viene marcada por la participación del escritor en el Gobierno, que ilustra los peligros de que el Poder atraiga y luego devore a los intelectuales en cualquier época; la persecución del héroe remite al encarcelamiento injusto de Quevedo; y el castigo final (el antagonista o agresor es castigado) se cumple cuando el valido pierde el favor real y es desterrado de la Corte.

Sin embargo este castigo sólo se cumple a medias, porque en el imaginario colectivo hispánico los personajes heroicos arrostran con frecuencia un destino fatalista («qué buen vasallo / si hubiese buen señor», reza el *Mio Cid)*. Y desde luego no se ejecuta la fase de la coronación (boda o triunfo final). La secuencia difiere así de la estructura narrativa del cuento folclórico: el héroe (Quevedo) confía en el villano (Olivares), luego descubre su falsedad, se enfrenta a él y sufre graves persecuciones por decir la verdad; cuando el villano es apartado, el héroe no regresa de forma apoteósica sino que sufre un inicuo olvido y se retira para morir en su castillo. Según Propp, «la esfera de acción del villano comprende la fechoría, el combate contra el héroe y la persecución» (91). El arquetipo del villano es Olivares, que con malas artes aleja al rey de la realidad, de su pueblo y del héroe. Que esto no responda a la verdad histórica no sólo no resta validez al análisis; más bien al contrario, la sublimación de este modelo narratológico voceado y multiplicado durante siglos no sólo glorifica la recepción de la figura pública de Quevedo, sino que también deja a salvo el pilar central de la monarquía, al preservar su inmunidad y su inviolabilidad. Se traza un camino simbólico y político que conecta con la fuerza emblemática de los personajes arquetípicos de la Comedia

de los Siglos de Oro (véase *Fuenteovejuna* o *El alcalde de Zalamea,* y cómo los reyes siempre acaban por transferir la culpa a otros actores políticos) y que llega literalmente hasta nuestros días.

Quizá lo que nutra la especial querencia del pueblo por Quevedo sea precisamente que en nuestro modelo simbólico se produce una ruptura de la expectativa narratológica, muy del gusto de los románticos: el héroe maldito, el héroe incomprendido, el héroe injustamente maltratado. Desde Escosura hasta Pérez-Reverte, desde 1837 hasta 2006, Francisco de Quevedo no ha dejado nunca de encarnar un prototipo de desdichada mala suerte histórica, de despiadada traición pública: un mundo donde el talento es envidiado y perseguido, unas autoridades que encarcelan a los héroes y premian a los traidores, un pueblo noble que sufre y soporta el desgobierno de los inútiles; un mundo al revés. En resumen: la esencia medular de la injusticia. Quizá (sólo quizá) sea esto una forma que tengamos los ciudadanos de evadir nuestra propia responsabilidad histórica en el eventual desgobierno de nuestros reinos y repúblicas. Como hemos podido comprobar, después de 365 años evocándole, en definitiva Quevedo siempre ha sido el icono que refleja los vaivenes políticos de su país y de sus compatriotas, y todo parece indicar que lo seguirá siendo.

Bibliografía

Alborg, J. L. *Historia de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1966.

Alemany, V., *Andanzas del Buscón Don Pablos por México y Filipinas,* ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Eunsa, 1998.

Alemany, V., *Tercera parte de la Vida del Gran Tacaño,* ed. W. E. Retana, París, Revue Hispanique, 1922.

Alonso, E., *El insomnio de una noche de invierno,* Barcelona, Anagrama, 1984.

Álvarez, V., *El mercenario del Dux,* Barcelona, Destino, 2003.

Alzu, J. L., *et al., Lecturas de España 7,* Madrid, Santillana, 1987.

Arbesú, D., «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo XVII», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 317-338.

Aub, M., *Manual de historia de la literatura española,* México, Pormaca, 1966.

Barbieri, F. A., *Escritos,* ed. E. Casares. Madrid, ICCM, 1994.

Bernaldo de Quirós, J. A., «*Don Francisco de Quevedo* (1848), drama de Eulogio Florentino Sanz», *Espéculo,* 33, 2006, http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/quevedo.html

Blecua, J. M., *Historia de la literatura, Bachillerato,* Zaragoza, Librería General, 1943.

Bleiberg, G., *Dictionary of the literatura of the Iberian Peninsula,* New York, Greenwood P, 1993.

Boquera, A., *Unas espuelas de oro robadas,* Zaragoza, Mira Editores, 2008.

Botella y Andrés, F., *Una noche y una aurora,* Madrid, Cipriano López, 1856.

Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production,* New York, Columbia University Press, 1993.

Bretón de los Herreros, M., *¿Quién es ella?,* ed. S. Garner, New York, American Book, 1905.

Casona, A., *El caballero de las espuelas de oro,* ed. J. A. Balseiro, New York, Oxford University Press,1968.
Casona, A., *Teatro selecto,* ed. F. Sáinz de Robles, Madrid, Escelicer, 1966.
Cejador y Frauca, J., *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, Bibliotecas y Museos, 1915.
Coll, J., *Compendio de retórica y poética. Nociones de literatura,* Barcelona, Barcelonesa, 1901.
Colodrón Morán, V., *Historia de la literatura universal,* Granada, Sagrado Corazón, 1951.
Cortés, A., *Quevedo en el teatro, y otras cosas,* Valladolid, Colegio Santiago, 1930.
Crosby, J., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo,* Valencia, Grant & Cutler, 1976.
Díaz de Escobar, N., *El amigo de Quevedo: zarzuela cómica en un acto,* Málaga, A. Urbano, 1896.
Díaz-Plaja, G., *Historia de la literatura española,* Barcelona, La Espiga, 1943.
Dunton, J., *The New Quevedo. Or a Vision of Charon's Passengers,* London, E. Mallet, 1702.
Eguílaz, L. de, *Obras dramáticas,* Paris, Baudry, 1864, pp. 123-150.
Elliot, John H., «Quevedo and the Count Duke of Olivares», *Spain and its world, 1500-1700,* New Haven, Yale U.P., 1989, pp. 189-212.
Escosura, P. de la, *La Corte del Buen Retiro,* Madrid, Pinuela, 1837.
Escosura, P. de la, *También los muertos se vengan,* Madrid, Imprenta Nacional, 1844.
Fernández y González, M., *Don Francisco de Quevedo, memorias de la corte de Felipe IV: novela histórica,* Barcelona, Espasa hermanos, 1857.
Fernández y González, M., *Amores y estocadas,* Madrid, Siglo XX, 1950.
Fernández y González, M., *Amores y estocadas,* ed. Ignacio Arellano, Pamplona, 2002.
Fernández y González, M., *El cocinero de su majestad: memorias del tiempo de Felipe III,* Madrid, F. Gaspar, 1857.
Fitzmaurice-Kelly, J., *Historia de la literatura española,* Madrid, Ruiz, 1926.
García de Andoín, F., *Literatura nacional y extranjera,* Madrid, Bibliográfica, 1943.
García López, J., *Historia de la literatura española,* Barcelona, Vicens-Vives, 1950.
García Valdés, C. C., «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 171-185.
Gies, D. T., *El Teatro en la España del siglo XIX,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
Gil y Zárate, A., *Manual de literatura,* Madrid, Boix, 1842, 2 vols.
Gil y Zárate, A., *Obras dramáticas,* Paris, Boyveau, 1850.
Giner de los Ríos, H., *Manual de literatura nacional y extranjera,* Madrid, V. Suárez, 1899.
Goytisolo, J., «Quevedo, la obsesión excremental», *Disidencias,* Barcelona, Seix-Barral, 1977, pp. 117-135.
Gramática teórico-práctica de la lengua castellana, del Instituto de hermanas Carmelitas de la Caridad de Vich, libro de la alumna, Barcelona, Montserrat, 1904.
Gutiérrez, C., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios del poder,* Purdue, Purdue U. P., 2005.

Hall, J., *The Travels of Don Francisco de Quevedo through Terra Australis Incognita, Discovering the Laws, Customs, Manners and Fashions of the South Indians. A Novel, Originally in Spanish,* London, W. Grantham, 1684.
Hernández y Fernández, E., *Los amores de Quevedo,* Madrid, Minuesa, 1877.
Hurtado, J., y A. González Palencia, *Historia de la literatura española,* Madrid, Bibliotecas y Museos, 1921.
Jauralde, P., «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review,* 50, 1982, pp. 159-171.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Junemann, W., *Historia de la literatura española,* Friburgo, Herder, 1921.
Lacalle, Á., *Historia de la literatura española. Libro adaptado al cuestionario oficial,* Madrid, J. Pérez, 1929.
Larra y Wetoret, L. M. de, *La pluma y la espada,* Madrid, J. Rodríguez, 1856.
Lida, R., *Letras hispánicas,* México, FCE, 1981.
Libro de chistes, ocurrencias, chascarrillos y travesuras de don Francisco de Quevedo. Orihuela, Zerón, 1850.
Llanos, F. de, «Quevedo como personaje histórico y como historiógrafo», *III Centenario de Quevedo,* Madrid, Instituto de España, 1945, pp. 21-38.
Mancing, H., *The Cervantes Encyclopedia,* Westport, Conn, Greenwood P, 2004.
Martínez Pineda, L., *Lengua Patria. Libro de lectura para las escuelas,* Logroño, Imprenta Rioja, 1914.
Menéndez Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica hitórica y literaria,* Madrid, CSIC, 1942.
Mesonero Romanos, R., *Memorias de un setentón,* Madrid, Oficinas de la Ilustración, 1881.
Montoliu, M. de, *Manual de literatura castellana,* Barcelona, Cervantes, 1930.
Moreno Fuentes, J., *Los percances de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1881.
Muñiz, J., y M. Madrazo, *Aula de las palabras. Lengua castellana. 8 EGB,* Zaragoza, Luis Vives, 1987.
Navarro Errasti, M.ª P., «Inglaterra y Quevedo», *Letras de Deusto,* 20, 1980, pp. 149-166.
Navas Ruiz, R., *El romanticismo español,* Madrid, Cátedra, 1982.
Núñez, Gabriel y M. Campos, *Cómo nos enseñaron a leer: Manuales de literatura en España 1850-1960,* Madrid, Akal, 2005.
Orellana, F., *Quevedo, novela histórica,* Barcelona, Salvador Manero, 1857.
Peers, E. A., *Historia del movimiento romántico español,* Madrid, Gredos, 1967.
Pérez-Reverte, A., *El capitán Alatriste,* Madrid, Alfaguara, 1996.
Pérez-Reverte, A., *Limpieza de sangre,* Madrid, Alfaguara, 1997.
Pérez-Reverte, A., *El sol de Breda,* Madrid, Alfaguara, 1998.
Pérez-Reverte, A., *El oro del rey,* Madrid, Alfaguara, 2000.
Pinto, L., *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social,* México, Siglo XXI, 2002.
Poyatos y Atance, V., *Resumen de historia literaria,* Bilbao, SATP, 1909.
Propp, V., *Morfología del cuento,* Madrid, Fundamentos, 1971.
Quevedo, F. de [atribuido], *Chistes, chascos, chascarrillos y epigramas,* Madrid, Apaolaza, 1897.
Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.
Quevedo, F. de, *Fortune in her Wits,* tr. J. Stevens, London, R. Sare, 1697.
Quevedo, F. de, *Hell reformed or A glasse for favorits.* Trans. E. Messervery. London, E. Griffin, 1641.
Quevedo, F. de [atribuido], *Morality from the Devil. Quevedo in England,* London, M. Cooper, 1743.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, BAE, 1859.
Quevedo, F. de, *The Visions,* tr. J. S. Gent, London, T. Haly, 1682.
Quevedo, F. de, *The Works of Don Francisco de Quevedo,* Edinburgh, J. Mundell, 1798, 3 vols.
Quevedo, F. de, *Visions,* London, M. Cooper, 1755.
Revilla, M. de la, *Principios generales de literatura,* Madrid, Tipografía Colegio Nacional, 1872.
Río, Á. del, *Historia de la literatura española.* New York, Dryden P, 1948.
Rosales, L., *Pasión y muerte del Conde de Villamediana,* Madrid, Gredos, 1969.
Salcedo y Ruiz, Á., *Resumen histórico-crítico de la literatura española,* Madrid, Calleja, 1910.
San Martín, A. de, *Aventura de don Francisco de Quevedo: narración histórica,* Madrid, Montegrifo, 1883.
San Martín, A. de, *Aventuras galantes de Quevedo,* Barcelona, Ediciones Petronio, 1973.
San Martín, A. de, *El casamiento de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1886.
San Martín, A. de, *Las bendiciones de Quevedo,* Barcelona, Maucci, 1881.
San Martín, A. de, *Quevedo y el Conde Duque. Novela original,* Madrid, M. y Martí, 1875.
Sánchez, A., «Quevedo, figura literaria», *Homenaje a Luis Morales Oliver,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 563-585.
Sanz, E. F., *Don Francisco de Quevedo,* Madrid, C. González, 1856.
Serra, N., *La boda de Quevedo,* ed. C. Mata, Pamplona, EUNSA, 2002.
Tamarit Ponce de León, R., *Cosas de Quevedo: comedia en verso,* Almería, J. V. Sangerman, 1863.
Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. F. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1988.
Torres Villarroel, D. de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte,* ed. R. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
Valladares y Saavedra, R. de, *Las obras de Quevedo: comedia en un acto,* Madrid, C. González, 1853.
Valbuena Prat, Á., *Historia de la literatura española,* Barcelona, Gustavo Gili, 1937, 2 vols.
Vélez-Sainz, J., «Quevedo Resting on his Laurels: a (topo) graphical *Topos* in *El Parnasso español*», *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age,* ed. F. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 257-278.

La recepción de Quevedo en Francia

Marie Roig Miranda
Université de Nancy II (EA 3465 ROMANIA)
UFR Langues et Littératures Etrangères
Département d'Espagnol et de Portugais
Campus Lettres et Sciences Humaines
3 place Godefroy de Bouillon B.P. 3397 54015 Nancy Cedex
Marie.Miranda@univ-nancy2.fr

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 235-261]

En los siglos XVI y XVII, los franceses se interesan por el país vecino, España, y conocen mucho de la literatura española, que leen en castellano o en traducciones. Ello se debe en parte a la presencia de reinas de origen español en el trono francés y al desarrollo de la enseñanza del español[1]. Este interés por España se irá luego debilitando en Francia, así como el conocimiento de la literatura española, hasta el Romanticismo en que volverá a aparecer, para atenuarse otra vez en el siglo XX.

Dentro de esa evolución general, ¿cómo se hizo precisamente la recepción de Quevedo y de su obra? En una primera parte, me preguntaré qué se conoció de Quevedo: ¿el hombre, las obras o únicamente algunas de ellas? Luego, estudiaré las manifestaciones de esa recepción: ¿alusiones a las obras?, ¿traducciones?, ¿imitaciones? Por fin, presentaré la evolución del interés por Quevedo y sus obras en las diferentes épocas, desde el siglo XVII hasta nuestros días.

I. ¿Qué obras de Quevedo se conocen en Francia?

1. Sueños, Discurso[2] *y Buscón*

Las tres obras de Quevedo que más se conocen en Francia son los *Sueños,* el *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado* y el *Buscón.* Se conocieron muy poco tiempo después de su publicación en España y Francia es el primer país europeo en traducir a su idioma obras de Quevedo: las ediciones príncipe españolas son de 1626 (*Buscón*)[3], 1627

1. Ver Maux-Piovano, 2002; ver también Cioranescu, 1983.
2. Sobre la recepción de estas dos obras, ver Roig Miranda, 2004a.
3. *Historia de la vida del buscón,* Zaragoza, Pedro Verges, 1626.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 15-6-2010

(*Sueños*)[4] y 1628 (*Discurso*)[5]. Las primeras traducciones francesas son de 1632 (*Visions*)[6], 1633 (*Avanturier Buscon*)[7] y 1634 (*Enfer réformé*)[8]. Existen también ediciones en español en Francia: en 1629 el *Buscón* y los *Sueños* (Ruán, a costa de Carlos Osmont)[9]; en 1679 dos ediciones de *Desvelos soñolientos,* Perpiñán, Cornelli Reynier y Perpiñán, Bertholomé Breffel. En los años que siguen, escritores franceses aluden a esas obras o las imitan en las suyas.

Del siglo XVII a nuestros días se siguen leyendo, traduciendo e imitando esas obras. En el siglo XXI, ya ha aparecido una traducción de los *Sueños*[10].

El *Buscón* se considera en Francia, esencialmente, ejemplo de novela picaresca, género típicamente español. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la traducción de la Geneste no es una reproducción fiel del original español; el cambio mayor se encuentra al final de la novela: no traduce la Geneste el capítulo XXIII, en que el pícaro decidía embarcar a las Indias con la Grajales y en su lugar traduce una novela corta de José Camerino, *El pícaro amante;* así se enamora de una joven rica y casa con ella. Transformado por el amor, Buscon confiesa a su mujer quién es y ella lo acepta tal como es. Se vuelve entonces hacia Dios y se pone bajo la protección de la divina Providencia[11]. Es la única novela picaresca editada en la «Bibliothèque Bleue» (traducción de la Geneste) y se ha difundido hasta principios del siglo XX a través de colecciones populares de gran tirada. La traducción de Rétif de la Bretonne es más fiel al texto español que la de la Geneste, pero, por lo menos en su primera edición, continúa el *Buscón* más allá del capítulo XXIII: se embarca Buscon bajo el nombre de su antiguo amo, con su mujer; después de varias aventuras, en particular con la india Rima, lo mandan de vuelta a España para enjuiciarlo. Germond de Lavigne cambia también el final de la novela, cerrando la narración. Parece que el fin abierto de la novela no correspondía a lo que esperaban los lectores franceses.

Con sus diferencias, sin embargo, la novela se leyó mucho en Francia. He encontrado un ejemplar muy curioso de la traducción de Rosny, difundido por la «Société des Bibliothèques du *ROMAN-RÉCLAME*»: la edi-

4. *Sueños y discursos de verdades,* Barcelona, Estevan Liberos, 1627.

5. *Discurso de todos los diablos,* Gerona, Gaspar Garrich y Juan Simón, 1628.

6. *Les Visions de don Francisco de Quevedo Villegas,* Paris, Pierre Billaine, 1632.

7. *L'Avanturier Buscon,* Paris, Pierre Billaine, 1633.

8. *L'Enfer Reformé,* Paris, P. Billaine, 1634.

9. *Historia de la vida del Buscón,* Ruan, Carlos Osmont, 1629; *Sueños y discursos de verdades,* Ruan, Carlos Osmont, 1629.

10. *Songes et discours,* 2003.

11. La última frase de *L'Aventurier Buscon* presenta una situación y una filosofía muy diferentes de las del *Buscón:* «Tout est sous la providence du Ciel, on ne peut prévoir l'avenir; mais maintenant je puis dire qu'il y a peu de personnes en l'Univers, de quelque condition qu'ils puissent être, et quelque prospérité qu'ils puissent avoir, dont la félicité soit comparable à la mienne. Veuille le Ciel me la conserver longtemps en compagnie de ma chère Rozèle».

ción de la traducción del *Buscón* está enmarcada, antes, por 216 páginas de anuncios numeradas aparte y 37 después, en papel de color rosado o verde; en la p. 3, se explica:

> Les Bibliothèques du *Roman-Réclame* sont installées dans les établissements les plus importants de France et de l'étranger.
> Les volumes mis en circulation sont choisis dans les œuvres de nos meilleurs auteurs.
> Le prix du premier volume fixé à 3 francs donne droit à l'échange indéfini moyennant *dix centimes,* dans toutes les Bibliothèques du *roman-réclame.*

En la p. 5, se precisa: «Les / Bibliothèques du Roman-Réclame / Sont installées dans les Villes suivantes:» y sigue una lista de tres páginas, por orden alfabético de 323 poblaciones (francesas, de África del Norte, Bélgica), seguidas de la indicación de la página en que se dan las señas de la biblioteca de esa ciudad. De la p. 9 a la p. 214, tenemos anuncios de todos los establecimientos que hacen, en esas ciudades, de «Bibliothèque du Roman-Réclame». Se trata de hoteles, sucursales del Banco Société Générale, librerías, impresores, sobre todo; pero hay también garajes, fábricas de máquinas y enseres para la agricultura, tiendas de instrumentos musicales, de ropa, perfumes…

En cuanto a los *Sueños* y el *Discurso,* son obras satíricas y festivas en que ven los franceses un mismo estilo burlesco. Prueba de ello es que desde 1634, fecha de la primera edición de la traducción del *Discurso,* se publica como séptima *Vision*[12]. Hay que precisar que los franceses han conocido, en traducción, la versión no censurada de los *Sueños,* anterior a la de *Juguetes de la niñez* de 1631, que los españoles sólo conocieron a través de ocho ediciones hasta 1634 y que no se volvió a publicar hasta el siglo xx en España (1972).

La consecuencia es que Quevedo es, para los franceses, casi exclusivamente un autor satírico y burlesco en prosa, cuyo estilo se caracteriza por juegos de palabras difíciles de desentrañar y un desfase, a veces escatológico, con la manera francesa de escribir bien.

Por eso, se le atribuyen obras que no son suyas, pero que «podrían serlo» porque «se parecen» con su manera, como la *Casa de los locos de amor*[13], que se publica en 1632 como cuarta *Vision* y quedará en las reediciones de la obra hasta por lo menos 1723[14], o la traducción de *Don Diego de Noche* (1623) de Salas Barbadillo: *Le coureur de nuit ou l'Aventurier*

12. *Les Visions. Augmentée* [*sic*] *de l'Enfer Reformé,* P. Billaine, 1634.

13. La *Casa de los locos de amor,* según Gallardos, 1888, núm. 3282, es de Antonio Ortiz Melgarejo; hay que precisar, sin embargo, que algunas ediciones españolas de obras de Quevedo incluyen también esa obra, por ejemplo la de *Desvelos soñolientos* de 1627; aparece también el texto en los *Sueños y discursos* de Valencia, 1628; Barcelona, 1629; Lisboa, 1629; Pamplona, 1631. Desaparece en *Juguetes de la niñez* en 1631. La he encontrado en una edición del siglo xviii que acabo de comprar: *Sueños y Discursos, o Desvelos soñolientos,* 1785.

14. *Les Visions. Augmentées de l'Enfer reformé,* [1723].

nocturne[15], publicado en 1636 y que entrará en las ediciones de *Œuvres* en 1645.

2. Otras obras en prosa

a) *Cartas del caballero de la Tenaza*

A partir de 1633, se conocen *Las cartas del caballero de la Tenaza,* traducidas: *Lettres du Chevalier de l'Espargne* y colocadas al final de la primera traducción del *Buscón*[16]; luego, a partir de 1645, figuran en el volumen I de *Œuvres* con *Le Coureur de Nuict, ou l'Aventurier nocturne* y *Buscon, Histoire Facecieuse.*

Se trata otra vez de una obra satírica y burlesca, que no hace cambiar la imagen que tienen los franceses de Quevedo. Hasta el siglo XIX, los franceses sólo tendrán traducciones de esas cuatro obras[17]. Pero tenían la posibilidad de leer las demás obras de Quevedo en las ediciones españolas. Además es posible también que hayan circulado traducciones manuscritas; cuando Pedro Verges imprime la *Política de Dios* en Zaragoza en 1626, el librero Roberto Duport escribe en el prólogo al lector que circulaba la obra en francés e italiano[18].

b) *La Hora de todos*

Existe una edición inglesa de *La Fortuna con seso* en 1697, pero no se habla de la obra en Francia hasta el siglo XIX. Germond de Lavigne, en sus dos «traducciones» del *Buscón,* en 1843 y 1868, hace de las aventuras de Pablo uno de los episodios de *La Hora de todos* y traduce el principio de *La Hora de todos* antes de la narración de Pablos y el final de esa obra después[19]. Creo que es la primera traducción francesa de pasajes de *La Hora de todos.*

La primera traducción completa, que yo sepa, es la de Jean Camp en 1934 *L'Heure de tous,* con prólogo de René Bouvier. En 1962, en *Sommets de la littérature espagnole,* se publican, con *Don Pablo de Ségovie, el Buscón y Deux songes, Sueños,* pasajes de esa traducción: *L'Heure de tous ou la Fortune raisonnable, La Hora de todos,* fragments, con un Prefacio

15. En 1919, se publica todavía como «attribué à Quevedo» en *L'Œuvre des conteurs espagnols,* Paris, Bibliothèque des curieux.

16. En la edición de Ruán, Osmont, 1629, se había publicado en español, después de los *Sueños, Ejercicios y epístolas del caballero de la Tenaza.*

17. Otro texto corto, «La lettre sur les qualités d'un mariage», traducción de *Carta sobre las calidades de un casamiento* o *Carta a la condesa de Olivares* (c. 1633), se publica en *Œuvres choisies,* 1776; la traducción, según una nota manuscrita, es de Rétif de la Bretonne y d'Hermilly. Germond de Lavigne, en el siglo XIX, introduce la traducción de esa carta en el capítulo XIX de sus «traducciones» del *Buscón* (1843 y 1868).

18. No existe traducción francesa de *Política de Dios,* cuando se ha publicado en Varsovia en 1647. Tampoco existe traducción francesa de la *Vida de Marco Bruto,* cuando se tradujo al italiano en 1653.

19. Ver Roig Miranda, 2006.

general de Jean Cassou. Luego habrá que esperar casi cincuenta años para que se publique la edición bilingüe anotada de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste en 1980.

Así que el conocimiento de una obra tan importante como *La Hora de todos* (por lo menos en francés) es tardío en Francia y hay que esperar el siglo xx para tener una traducción completa. Es verdad que se podía leer en español, pero el siglo xx es un momento en que disminuye el conocimiento del español en Francia.

Sólo en el siglo xix se conocerán otras obras importantes de Quevedo, como *La cuna y la sepultura* y el *Marco Bruto.* Y habrá que esperar el siglo xx para que se traduzca *Gracias y desgracias*[20].

3. Poesía

Parece extraño que la poesía de Quevedo, que constituye una parte importante de su obra, se conozca poco en Francia, pero es un hecho.

Algunos, sin embargo, ya en el siglo xvii, la conocen: Bense-Dupuis, en 1644, cita dos veces a Quevedo y el romance de Orfeo[21]. Otros hablan de la poesía de Quevedo con aprecio; es el caso de Jean Chapelain, que escribe a Carel de Sainte-Garde, en Madrid, el 27 de mayo de 1662: «*El Parnasso* est le recueil des poësies de F. de Quevedo, l'un des meilleurs de leurs escrivains modernes»[22]. El Padre Bouhours, en *La Manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit* (1687) habla de las redondillas sobre la bajada de Orfeo a los infiernos[23].

Hay que esperar el siglo xix, para encontrar algunas traducciones de poemas, una antología, y una edición de *Parnaso Español* (1883-1884) en la Librería de Garnier. La primera antología de poesía española que he encontrado es la de Juan Maria Maury, *Espagne Poétique* (bilingüe) en 1826-1827[24]; en el tomo i, traduce algunos poemas de Quevedo, en particular el soneto «Esta es la información, este el proceso» (núm. 612 de las ediciones de Blecua), traducido: «Voici le rapport que l'on demande à Rome»; la «traducción» dista mucho de ser fiel y se presenta bajo la forma de un poema de once versos aconsonantados (dodecasílabos, decasílabos y octosílabos). Germond de Lavigne, en 1882, traduce varias poesías en la «Étude préliminaire» de *Œuvres Choisies de Francisco de Quevedo;* se trata de una traducción en prosa, en secuencias de una o dos líneas, en que restablece una sintaxis «normal».

A partir de la segunda mitad del siglo xx, aparecen traducciones de poemas de Quevedo en dos antologías de poesía española, la de Jean

20. *Heurs et malheurs du trou du cul suivi de Poèmes satiriques et burlesque,* tr. Martinez, 2004.

21. En *L'Apollon ou l'oracle de la poésie italienne, et espagnole,* pp. 299-300.

22. Chapelain, 1883, p. 236.

23. Consultado en la reproducción de la edición de Paris, Florentin Delaulne, 1705: Bouhours, *La Manière de bien penser,* 1988; p. 178.

24. Maury, 1826, 2 vols de muchas páginas 440 y 481.

Camp en 1947, *La Guirlande espagnole,* edición bilingüe; traduce los sonetos en dodecasílabos (uno en octosílabos: núm. 31) y con el esquema de rimas del soneto regular francés en los tercetos[25]. La segunda es la de Pierre Darmangeat en 1963, *La poésie espagnole;* la traducción de los sonetos se hace en decasílabos y dodecasílabos blancos.

También aparecen, en la segunda mitad del siglo xx, las primeras antologías de poemas de Quevedo traducidos, en general sonetos. La última es del siglo xxi (2003): una antología bilingüe de sonetos por Bernerd Pons[26].

II. MANIFESTACIONES DEL INTERÉS POR QUEVEDO Y SUS OBRAS

1. Ediciones en español y traducciones

a) Ediciones en español

Cuando empieza la recepción de Quevedo en Francia, muchos franceses, por lo menos en la Corte, entendían el español. Había también españoles en Francia, empezando con el séquito de la Reina (Ana de Austria, hija de Felipe iii y mujer de Luis xiii y después María Teresa de Austria, hija de Felipe iv y esposa de Luis xiv). Así se entiende que se publiquen libros en español en Francia. De Quevedo, existe una edición del *Buscón* y de los *Sueños* de 1629 en Ruán; en 1679, se publican en Perpiñán dos ediciones de *Desvelos soñolientos.* Luego habrá que esperar el siglo xix para que se publiquen obras de Quevedo en español en Francia. En el siglo xx, se publicarán algunas ediciones bilingües.

b) Traducciones

La mayor parte de los franceses leyeron a Quevedo en traducciones. Remito a mis trabajos anteriores para más detalles sobre esas traducciones[27]. Asombra el número de traductores que tuvo Quevedo en Francia de las dos obras más conocidas, y el número de ediciones de cada traducción:

– Para el *Buscón:* dos traductores en el siglo xvii (de la Geneste y Raclots), dos en el siglo xviii (Rétif de la Bretonne en 1776 y Mersan en 1793), dos versiones del mismo traductor en el siglo xix (de Germond de Lavigne en 1843 y 1868), dos traductores en el siglo xx (J.-H. Rosny en 1902 y Reille en 1968).

25. Algunas traducciones de Camp (ocho sonetos) aparecen en la «Deuxième Partie» de la obra de Bouvier, 1929, pp. 345-369; otras traducciones, en prosa, son quizá de Bouvier.

26. *Sonnets,* tr. Pons.

27. Sobre las traducciones de los *Sueños,* ver Roig Miranda, 1997, 1998, 1999, 2000, 2003a, 2004b. Sobre las traducciones del *Buscón:* 2003b, 2004c, 2006, 2007.

– Para los *Sueños:* La Geneste en 1632, Raclots (de 1698[28] a 1718), Dom Galeo (de 1700 a 1737), M. L*** (1812), Camp (*El mundo por de dentro, Les dessous et les dehors du monde*) y Milner (*Sueño de la Muerte, Le songe de la Mort*) en 1947[29], Annick Louis y Bernard Tissier en 2003.

En cuanto al número de ediciones de cada traducción, es impresionante para la traducción de los *Sueños* por la Geneste: por lo menos 97[30].

2. Alusiones a las obras

La consecuencia de ese gran número de ediciones de traducciones de los *Sueños* y el *Buscón* es que muchos franceses las han leído y aluden a ellas en sus propias obras. Es evidente que no he podido leer todo lo que se ha escrito en Francia desde 1626, pero mis lecturas me han permitido encontrar algunas de esas alusiones.

Así Corneille, en *L'Illusion comique* (1636)[31], hace decir a Alcandre, que se dirige a Pridamant, a propósito de Clindor, hijo de Pridamant:

> Enfin jamais Buscon, Lazarille de Tormes
> Sayavèdre et Gusman ne prirent tant de formes.
> (I, 3, vv. 185-186).

En 1637 se alude a «les *Visions* de Quévedo» en la «Préface par un des amis de l'autheur» a la obra de O. S. de Claireville, *Le Gascon extravagant.* En cuanto a este último, da un testimonio de la gran popularidad de *L'Aventurier Buscon,* afirmando: «le séjour de Pablos dans la prison commune [est un] morceau d'anthologie».

Hemos visto que, en 1662, Jean Chapelain aludía al *Parnasso.*

Saint-Évremont, en 1674, alude a un pasaje preciso del *Infierno* en una carta a Anne Hervart:

> A la vérité il y a un goût pour le ridicule encore un peu plus fin que le sien; la raison dit Virgile et la rime Quinaut, l'Abbé de Pure et cent autres choses de ce tour-là, en laissent imaginer un plus délicat; c'est le tour de Quévédot et d'un Portugais avant lui, sur la nécessité de la rime[32].

Otra alusión a los *Sueños* aparece en el otoño de 1677, en un texto que sigue una discusión en el salón de la duquesa de Mazarin:

28. La edición de *Œuvres,* 1664 contiene una traducción anónima que es quizás, ya, la de Raclots.

29. Es la fecha de impresión de *Les deux songes;* el copyright es de 1945.

30. Ver Roig Miranda, 2004d. Su traducción del *Buscón* tiene unas 50 ediciones hasta 1730.

31. Se publicó en 1639, pero fue representada en 1636.

32. Saint-Éveremont, «De Londres le premier Décembre [1674]», en *Lettres,* t. 1, p. 215.

> Que vous ai-je fait, Madame la Duchesse, pour me traiter de la façon que vous me traitez? Il n'y a que moi et le Diable de Quevedo à qui l'on impute toutes les qualités contraires[33].

Cyrano de Bergerac, al principio de «D'un songe», da explícitamente la lectura de una *Vision* de Quevedo como punto de partida de un sueño que tuvo:

> Cette Vision de Quevedo, que nous lûmes hier ensemble, laissa de si fortes impressions en ma pensée, du plaisant tableau qu'il dépeint, que, cette nuit, je me suis trouvé en songe aux Enfers[34].

Es Cyrano de Bergerac un espíritu pariente de Quevedo y varios pasajes de sus obras recuerdan los *Sueños,* en particular *El mundo por de dentro* y *El sueño de la Muerte*[35].

Madame de Sévigné, por su parte, cita *El Mundo por de dentro* en una carta a su hija, del sábado 15 de junio de 1680, y da el título de la obra en español, lo que nos induce a pensar que no ha leído la obra en una traducción francesa:

> Vous verrez que cette bonne Lavardin est toute désolée: qui pourrait s'imaginer qu'elle ne fut pas transportée de marier son fils? C'est pour les sots ces sortes de jugements; *El mundo por de dentro:* c'est un livre espagnol, dont vous auriez fait le titre par vos réflexions, qui m'en ont fait souvenir[36].

3. Imitaciones

El conocimiento de obras de Quevedo provocó admiración por los temas o la escritura del escritor español, lo que tuvo por consecuencia imitaciones, sobre todo en los siglos XVII y XVIII.

Tres imitaciones son explícitas: *L'Algouazil burlesque* del Sieur de Bourneuf[37], *L'Enfer burlesque* de Charles Jaulnay[38] y los *Voyages récréatifs du chevalier de Quevedo* de l'abbé Bérault-Bercastel[39]. Parte de esas obras

33. Saint-Évremont, *Lettres,* t. 4, p. 430.

34. Cyrano de Bergerac, *Lettres diverses,* p. 70.

35. Ver, en la «Introduction» a mi edición de *Les Visions,* las pp. 81-82 para más precisiones.

36. Sévigné, *Lettres,* p. 295.

37. Se publica en 1657 en París, en casa de Antoine de Sommaville y su título completo es explícito: *L'Algovasil bvrlesque, imité des Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas […] Accompagné Dv Iardin bvrlesque, et autres pieces particvlieres de l'Autheur…*

38. La primera edición es de 1668, sin lugar ni nombre de impresor: *L'Enfer burlesque, tiré des Visions de Dom F. Quevedo.* Una segunda edición del texto sale en 1671 con otro título, pero siempre como influenciado por Quevedo: *Les Horreurs sans horreur, poème comique tiré des visions de Dom F. de Quevedo…*

39. El libro es más tardío que los precedentes: la primera edición es seguramente de 1756. El título presenta la obra como de Quevedo y traducida: *Voyages récréatifs du Chevalier de Quévédo. Ecrits par lui-mesme. Rédigés et traduits de l'Espagnol.*

es traducción de pasajes de los *Sueños,* mezclada con trozos de los autores, lo que expresa claramente el último autor en el «Avertissement»:

> Ce n'est pas un Ouvrage d'invention, ce n'est pas une pure traduction que l'on donne ici; c'est un composé de l'une & de l'autre. Il étoit impossible de traduire exactement Quévédo: il étoit dangereux de s'éloigner de ses pensées (p. v).

Ninguno traduce un *Sueño* preciso, sino que todos intercalan, en la «traducción» de un *Sueño,* pasajes de otros *Sueños*[40].

Guérin de la Pinelière, por su parte, presenta su obra como una continuación de la de Quevedo: «SVITTE / DES VISIONS / DE / QVEVEDO». La obra se publica en 1636, lo que muestra una influencia rápida de la traducción de la Geneste (1632). Se trata de una obra diferente de los *Sueños* en que no aparecen trozos traducidos, como en las imitaciones citadas antes, pero que contiene alusiones; así encuentra el narrador a un personaje que se parece explícitamente al Desengaño del *Mundo por de dentro:* «ie crû que c'estoit le detrompeur que i'auois veu ainsi depeint dans les visions de Queuedo» (p. 3). Pero el texto es diferente y se consagra únicamente a la sátira de los poetas[41].

Es más difícil detectar las imitaciones implícitas. Por ejemplo, en una obra atribuida a Sorel, publicada en 1635, *Les visions admirables du Pèlerin de Parnasse ou Le Divertissement des bonnes compagnies et des esprits curieux,* dos pasajes parecen imitaciones de los *Sueños;* uno es un retrato alegórico del «Détrompeur»: «un vieillard fort venerable et grave en son maintien» (p. 2); el otro es un juego de palabras que hace Quevedo, en el *Alguacil,* sobre los sastres, a los que asimila con los maldicientes: «Un sastre, porque dijo que había vivido de cortar de vestir, fue aposentado en los maldicientes» (fol. 16rv); la Geneste, en su traducción, había desplazado el juego de palabras, con una alusión a los «Tailleur[s] […] de Pierre ou de Marbre» (p. 10); Sorel repite la idea de «Tailleurs de Pierres» de la Geneste: «D'autres se faisoient appeler Tailleurs de Pierres, d'autres vouloient passer pour Tailleurs de croupières et de nez» (p. 117).

Fontenelle, en *Dialogues des morts* (1683), se inspira explícitamente del *Diálogo de los Muertos* de Luciano. Pero termina la obra con el *Jugement de Pluton,* que recuerda *L'Enfer Réformé,* en particular en los «Règlements de l'Enfer» que dicta Plutón al final[42].

40. Para más datos sobre esas traducciones explícitas, ver la «Introduction» de mi edición de *Les Visions,* pp. 83-89.

41. Tengo noticia de una obra de Pichot Dumenil: *L'Esprit de mensonge devenu sincère. Poème comique, critique & moral;* el catálogo del British Museum indica que se trata de una adaptación de *El Alguacil alguacilado,* pero no la he visto.

42. Remito a la «Introduction» de mi edición de *Les Visions* para el estudio de lo que llamo «traces», «réminiscences possibles» en otros escritores (pp. 90-95).

III. LA RECEPCIÓN EN EL TIEMPO

1. Siglos XVII-XVIII[43]

Es la época en que la recepción de Quevedo es mayor, en que se le lee más; *Les Visions* y *L'Aventurier Buscon* tienen muchas ediciones[44]; es también cuando se le imita más, se alude más a él, a su obra y a su manera de escribir. La representación que se tiene de Quevedo es la de un escritor satírico y burlesco. En *La Bibliothèque française,* Charles Sorel opina en 1667 que el *Buscon* de La Geneste era compuesto «selon la raison et la coutume»[45]. Por los mismos años, Saint-Evremont escribe: «Quevedo paraît un autheur fort ingénieux»[46].

Pero no se trata siempre de una recepción positiva. También se alude a Quevedo para criticar su estilo, en el marco del rechazo de lo burlesco. Así Chapelain cita a Quevedo como ejemplo de corrupción del estilo:

> Généralement les modernes Espagnols ont corrompu leur stile et sont tombés dans ces figures bizarres et forcées dont vous accusés celuy-ci [está hablando del «*Heroe* de Graciano»], justement comme les Italiens modernes ont fait sur le modelle du Malvezzi. Quevedo est assez de ces gens là quoyqu'un peu moins que la pluspart des autres[47].

Les Visions son conocidas de los autores de los grandes diccionarios de los siglos XVII y XVIII, en particular Furetière (1690) y Leroux (1718) que citan varios neologismos y expresiones burlescas con ejemplos sacados de la obra. Por ejemplo, de la expresión «Menins de la Mort»[48] (traducción de «meninos de la Muerte»), dice Furetière:

43. Ver Roig Miranda, 2004e.

44. En 1657, *L'Avanturier Buscon* entra en la «Bibliothèque Bleue» de Troyes, cuyos libros baratos son vendidos por los buhoneros por toda Francia. En 1644, Antoine Le Metel d'Ouville, en *Les contes aux heures perdues,* encierra un cuento breve, titulado «Simplicité d'un enfant espagnol» (pp. 216-218), que es una versión resumida del *Buscón.* En 1681, Jean Corbinelli publica trozos escogidos de la obra en *Recueil de tous les plus beaux endroits des ouvrages les plus célèbres.*

45. Sorel, *La Bibliothèque,* p. 238. Dice de *Les Visions:* «on en doit faire estime» (p. 193).

46. En *A Monsieur le Maréchal…* (1669-1671), *Œuvres en Prose,* t. 4, p. 116.

47. «À M. LANCELOT, précepteur du Marquis de Luynes. À Port-Royal» (21 décembre 1659), en *Lettres,* vol. II, p. 75a. Quevedo parece librarse de la condena general del estilo español: «Que si quelqu'un se veut tirer du commun et soustenir son stile comme le *Quevedo* et le *Gongora,* ils tombent aussitost ou dans l'extravagance ou dans l'obscurité, d'autant plus estimées dans cette Cour qu'elles sont moins intelligibles» («À M. Carrel de Sainte-Garde, Près l'ambassade de France. À Madrid» [11 novembre 1662], p. 269a).

48. Encontré la expresión en un poema de 1695 de Regnard («Le Tombeau de Mr. Boileau-Despréaux»): «Mes yeux ont vû passer dans la place prochaine / Des Menins de la mort une bande inhumaine».

> Buscon appelle les pauvres qui vont aux enterrements pour porter les torches et en augmenter la pompe: *los pobres meninos de la muerte,* les pauvres menins de la mort[49].

El diccionario de Moreri[50] le consagra once líneas, cuando sólo consagra siete a Góngora[51]:

> Quevedo Villegas (Francisco) Gentilhomme Espagnol, Chevalier de S. Jacques, étoit né dans le païs de la Marche, en la Castille la Neuve. Il a composé divers Traittés de pieté & d'autres piéces enjoüées, comme *l'Avanturier Buscon. Les visions augmentées de l'Enfer reformé. Le Parnasse Espagnol,* &c. Francisco Quevedo fut mis en prison par ordre du Comte d'Olivarez, dont il avoit decrié le gouvernement dans ses vers. On le mit en liberté après la disgrace de ce Ministre, il mourut beaucoup âgé en 1647[52]. *Nicolas Antonio, *Bibl. Script. Hisp* (vol. ii, p. 934b).

2. *Siglo xix*

La recepción en el siglo xix de Quevedo y su obra parece más minoritaria y selecta[53] que en los siglos anteriores, pero sigue teniendo dos aspectos contradictorios, de aprecio y admiración o de denigración. Quevedo tiene una difusión menor socialmente, pero se ha vuelto un escritor interesante para los estudiosos, para los «hispanistas», sobre todo en la segunda mitad del siglo. Se editan sus obras en Francia, se traducen algunas, con una presentación de la vida del escritor, se le estudia en las historias de la literatura y aparece la primera monografía.

a) Ediciones de obras en castellano

Al principio del siglo xix se edita una imponente antología de obras de Quevedo, en cuatro volúmenes de más de doscientas páginas cada uno: *Obras jocosas y poesías escogidas,* que tiene por lo menos dos ediciones, una en Lyon en 1821 y otra en París, 1824[54]. La parte satírica

49. Furetière, *Dictionnaire Universel;* la expresión se encuentra en *El mundo por de dentro* y no en el *Buscón.*

50. Tengo a mano la quinta edición de 1688.

51. Es verdad, sin embargo, que consagra 36 a Cervantes y 39 a Lope (más un poema de 10 versos).

52. Se equivoca menos que para Góngora, al que hace morir en 1638.

53. Así hay muchos académicos y profesores entre los que editan a Quevedo o escriben sobre él. Pero se encuentran alusiones a Quevedo y sus obras donde no se esperaban; por ejemplo, en 1855 en *Piquillo Alliaga ou les Maures sous Philippe iii,* de Scribe (de l'Académie française), en el cap. xiii, Monseigneur d'Aguilar pide un libro para que lea Piquillo y se le contesta: «En voici un, dit Aïxa en tirant de sa poche un volume de Quévedo qu'elle présenta, tout ouvert, à Piquillo» (p. 67a).

54. De esta última edición, existe un ejemplar en la Biblioteca Municipal de Nancy y otro en la bnu de Estrasburgo.

y burlesca sigue siendo importante, pero, por primera vez, se editan poesías de Quevedo en Francia.

Editores parisinos como Baudry y sobre todo Garnier Hermanos publican textos de Quevedo en sus colecciones. Lo que domina son antologías, que integran también, por primera vez, obras que no son satíricas o burlescas. Así, Baudry publica en 1835, en la «Colección de los mejores autores españoles», *Obras escogidas (serias, jócosas, poéticas)… con notas y una noticia de su vida y escritos por don Eugenio de Ochoa,* de XVI-508 p. (habrá varias ediciones, por lo menos hasta 1860); en 1840, *Obras selectas, en prosa y verso, serias y jocosas* (con reimpresiones en 1842 y 1860)[55].

La Librería de Garnier Hermanos es la que publica más tomos: *Obras festivas…, con una noticia de su vida,* de VIII-504 p. en 1881 (en 1896 sale la cuarta edición), *Obras serias…,* 529 p. el mismo año (que tiene su tercera edición en 1890)[56], *Obras escogidas (serias, jocosas, poéticas)* en 1897 de XVI-526 p. También edita en 1883-1884, en dos volúmenes, *El Parnaso Español, con las nueve musas castellanas.*

Anteriormente para el conocimiento de la poesía, se habían publicado *Poesías escogidas*[57].

Este trabajo editorial permitió un conocimiento de la obra de Quevedo temática y genéricamente más amplio que en los siglos anteriores[58], pero el número importante de páginas publicadas en cada volumen, así como el tipo de edición con larga introducción y notas explicativas destinan esas obras (publicadas además en castellano) a un público instruido.

b) Las traducciones

Se siguen editando las traducciones de los *Sueños* y del *Buscón* de los siglos anteriores, en colecciones populares, pero no sé nada de las tiradas.

Un puesto aparte tiene Germond de Lavigne y sus dos «traducciones» del *Buscón.* La primera se publica en 1843 en París (Charles Warée, Schneider et Langrand), con viñetas de Henry Emy, grabadas por Baulant, bajo el título *Histoire de don Pablo de Ségovie, surnommé l'aventurier Buscon,* y tiene una segunda edición en 1845. En una carta a Charles Nodier que precede dice que su traducción no es «*complètement* littérale» y explica que ha querido hacer del *Buscón* un libro que pudiese ser leído por todos; por ello ha suprimido los pasajes de mal gusto.

55. De la reimpresión de 1842, existe un ejemplar en la BNU de Estrasburgo.

56. Esta antología contiene el *Marco Bruto.*

57. Tengo noticia del libro: *Musa satírica,* Paris, s.a., 12°, seguramente del siglo XIX.

58. Sigue este trabajo editorial, con aparición de obras no publicadas anteriormente en Francia, al principio del siglo XX, con *Los sueños, Cartas del caballero de la Tenaza. Capitulaciones de la vida de corte, Libro de todas las cosas,* en casa de L. Michonet, en París, seguramente en 1912, y las mismas obras, con introducción de Alvarez de la Villa, siempre en París, pero en casa de Ch. Bouret, seguramente en 1939; existe también una edición de Paris, Landais, s.a.

Conserva el final de la Geneste (el primer traductor del siglo XVII), acortándolo y modificándolo: en el capítulo XXIV, Pablo va a casarse con Antonia cuando encuentra a Matorral, vestido de corchete, quien lo entrega al juez. Lo mandan a Segovia para que lo ahorquen; por el camino encuentra a don Toribio y a todos los que conoció. En Segovia, va a ahorcarlo su tío, que le reprocha la carta que le ha dejado al marcharse.

Germond de Lavigne inserta la narración en primera persona de la vida de Pablo después de un prólogo que es traducción del principio de *La Hora de todos* y de una transición escrita por el «traductor» en que Júpiter y los dioses ven cómo van a ahorcar a un hombre, cuando interviene la Hora: entonces el tío se encuentra ahorcado y Pablo verdugo; Mercurio lo trae entonces ante Júpiter y los dioses a quienes cuenta su vida (la traducción del *Buscón*). Al final, Júpiter decide que Pablo seguirá viviendo. Sigue un epílogo que es la traducción del final de *La Hora de todos*[59]. Esta primera edición tiene notas aclaratorias para explicar a los lectores franceses rasgos de la cultura española, pues, según dice: «Nous publions l'histoire de don Pablo pour les lecteurs d'aujourd'hui et non ceux d'il y a deux siècles».

Pero Germond de Lavigne consideró que su primera versión no daba cuenta cabal de lo que era el *Buscón* de Quevedo. Publicó, pues, una segunda «traducción», en 1868, en casa de Lemerre[60], afirmando:

> La nouvelle édition que je donne de cette traduction est rigoureusement fidèle; je livre hardiment à mes lecteurs l'œuvre véritable de Quevedo.

Es verdad que traduce pasajes omitidos en la primera versión y explica detalladamente en las numerosas notas los juegos de palabras. Abandona también el final de la Geneste, pero modifica el final del *Buscón* de otra manera: cuando Pablo se encontraba en la iglesia, con intención de marcharse a Indias con «la Grajalès», según cuenta a los dioses, Matorral y sus compañeros lo declararon único responsable de la muerte de los corchetes y así fue condenado a ser ahorcado en Segovia. Germond de Lavigne conserva como prólogo y epílogo su traducción del principio y del final de *La Hora de todos*. Termina el episodio con la decisión de Júpiter:

> et décida que, puisque l'oncle avait pris la place de son neveu, il était bien que l'on donnât à celui-ci la succession de son oncle: «Vous verrez, ajouta-t-il, qu'il s'amendera et qu'il vivra en honnête homme».

59. Añade también Germond de Lavigne una «Conclusion» en que cuenta una historia parecida copiada, según dice, de un manuscrito de los archivos de la iglesia de San Pedro de Teruel.

60. Esta segunda versión tuvo ocho ediciones (de las que dos en 1868). La de 1882 (Paris, Léon Bonhoure) es ilustrada por Daniel Vierge y tiene un estudio preliminar de veinte páginas por Charles Nodier: «Quevedo et ses œuvres» (pp. III-XXII).

Si me he detenido en describir esas dos «traducciones» de Germond de Lavigne, es porque me parece característico su trabajo de la recepción de Quevedo en el siglo XIX por los intelectuales. Quevedo los interesa, admiran sus obras, su estilo, y quieren hacerlos conocer, quieren que lo admiren los lectores franceses; pero los franceses son diferentes y no conocen España; por ello lo adaptan al «buen» gusto francés. Además, el conocimiento que tienen de Quevedo no es siempre muy exacto. Así Germond de Lavigne afirma en su primera edición que Quevedo escribió el *Buscón* en 1596, antes del *Guzmán de Alfarache;* en la segunda corrigió, avanzando la fecha 1602-1603. Su admiración por Quevedo es muy grande y afirma que poseyó todos los conocimientos humanos, que practicó todos los géneros, que su obra poética tiene 20000 versos. Para él, la *Vida de Marco Bruto* fue la base de la fama literaria del escritor y contribuyó a asegurar la corrección del «magnifique idiome littéraire de l'Espagne»; en cuanto a *La cuna y la sepultura,* es un «chef-d'œuvre de grâce, de beau langage et de sentiment». En las obras, lo que le interesa es el hombre al mismo tiempo que el escritor e invita a hacer dos peregrinajes a España:

> Il y a ainsi en Espagne, pour l'écrivain, deux pèlerinages obligés: Argamazilla, où fut la prison de Cervantès; San-Marcos de Léon, où fut le cachot de Quevedo.

c) Las historias de la literatura española, las enciclopedias, primera monografía

Hemos visto que las ediciones en español tenían una noticia de la vida y de los escritos de Quevedo. Los estudiosos se interesan, pues, por conocer al escritor cuyas obras leen, lo que indica un tipo de recepción diferente del de los dos siglos anteriores. Esas noticias sobre vida y obras aparecen también en historias de la literatura española, en la Enciclopedia Larousse.

Simonde de Sismondi consagra más de veinte páginas a Quevedo en *De la littérature du midi de l'Europe* (1813)[61]. Cuenta su vida (pp. 74-79), siguiendo a Tarsia, contando anécdotas, como la de la bofetada a una mujer en una iglesia, de la huida a Italia. Para él, tiene Quevedo un puesto eminente en la literatura española:

> le seul peut-être, parmi les écrivains espagnols, dont le nom puisse être mis à côté de celui de Cervantes, et dont la réputation, sans égaler son esprit, soit cependant établie solidement en Europe (p. 74).

61. Manejo la segunda edición «revue et corrigé»: Simonde de Sismondi, 1819. Habla de Quevedo en el capítulo XXXII: «Poésie lyrique espagnole, à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle», pp. 74-94.

Es seguramente el primero en comparar a Quevedo con Voltaire:

> il avait comme lui cette universalité de connaissances et de facultés, ce talent pour manier la plaisanterie, cette gaîté un peu cynique, lors même qu'elle était appliquée à des objets sérieux; cette ardeur pour tout entreprendre et pour laisser des monuments de son génie dans tous les genres à la fois; cette adresse à manier l'arme du ridicule, et cet art de faire comparaître les abus de la société au tribunal de l'opinion (p. 74).

Su opinión, sin embargo, es que Quevedo sólo pensaba en hacer muestra de su ingenio: «Quevedo n'a pas échappé à l'influence de son siècle: il voulait paraître, il voulait briller; il ne songeait pas à rendre sa pensée, mais à l'effet qu'elle pourrait produire» (p. 79). En cuanto a la obra, se compone para él de «onze gros volumes, dont huit de prose et trois de vers»[62]. Critica la falta de sentido práctico en *Política de Dios y Gobierno de Cristo*: «avec une absence aussi complète d'instruction pratique, que si l'ouvrage avait été composé dans un couvent» (p. 81). Cita otras obras, traduciendo al francés algunos pasajes: *Introducción a la vida devota, Vida de San Pablo Apóstol,* la de Santo Tomás de Villanueva, *Sueños, Cartas del caballero de la Tenaza, Libro de todas las cosas, La Hora de todos,* el *Buscón* y las poesías. De los sonetos dice: «il en a écrit plus de mille, et plusieurs d'une grande beauté; tel est, à mes yeux, celui sur la décadence de Rome» (p. 90). Habla de los romances de germanía y de su dificultad para entenderlos, y «des allégories sous le nom de *sylvas*» (p. 94).

A pesar de su crítica de la vacuidad del pensamiento quevediano, concluye paradójicamente:

> Mais c'est à ses Œuvres mêmes qu'il faut renvoyer ceux qui voudraient mieux connaître le poète espagnol qui s'est le plus rapproché de l'esprit français (p. 94)[63].

Los franceses disponían también de la traducción francesa de la *Historia de la literatura española* de Bouterwek y de la de Ticknor. Adolphe de Puibusque publica una *Histoire comparée des littératures espagnole et française* en 2 volúmenes en 1843; pero la historia de la literatura española se conocía sobre todo a través de obras más generales[64].

62. Alude seguramente a la edición de Sancha de 1790-1794.

63. Poseo un *Essai sur la littérature espagnole,* à Paris, chez Charles Barrois, 1810, sin nombre de autor (manuscrito: «De Malmonten»), en que se habla de manera muy elogiosa de Quevedo (pp. 111-114): «Tel fut Quevedo, l'un des savans les plus profonds et des poètes les plus distingués de son temps. Sa jeunesse avoit été consacrée au service de son pays et il montra autant de prudence que de sagacité dans les différentes missions qu'il eut à remplir. Ses discours moraux prouvent la profondeur de son érudition et l'élévation de ses sentiments religieux; ses ouvrages littéraires, la sureté de son jugement et la délicatesse de son goût» (p. 113).

64. Por ejemplo Hallam, 1839; Lefranc, 1843; Bougeault, 1876 [España en t. III]; Demongeot, 1880. He visto también el *Nouveau manuel de bibliographie universelle* de Denis, Pinçon y Martonne; no cita a Quevedo entre los poetas, sino con los «Polygraphes

En ellas, siempre aparecen Quevedo y sus obras, con los mismos episodios y errores en la vida y un juicio entre admirativo y crítico de la extravagancia de las obras.

Esa misma visión ambigua de Quevedo gran escritor, de estilo brillante se repite en el *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse. En el tomo XIII[65], dos columnas son consagradas al escritor; se repiten los mismos episodios de su vida, con algunas novedades:

> il s'était acquis dans son pays une popularité telle que l'Inquisition n'osa incriminer ses écrits, dans lesquels il traitait avec une grande liberté de langage les plus graves sujets (p. 538d);

se cita a Philarète Chasles. Algunas obras son analizadas; se habla de obras no evocadas por Simonde de Sismondi, como *Phocylide, Epictète espagnol, Vie de Marcus Brutus* (p. 539a). Termina con una noticia bibliográfica de las *Obras* publicadas en el siglo XVIII (1772 y 1791), de obras escogidas y de la traducción de Raclots.

En el tomo VIII (1872), hay una entrada a «*Fortune intelligente* (LA), ou *L'Heure de tout le monde* (*La Fortuna con seso, y la Hora de todos*) ouvrage satirique» (p. 629abc) que afirma: «le livre qui nous occupe brille entre tous par sa gaieté, sa fantaisie, en même temps que par sa portée philosophique, car Quevedo est sérieux au fond» (p. 629a). Hay otra entrada a «*Grand Vaurien* (LE) [*El gran Tacaño*] roman espagnol» (p. 1444cd) que es «un des chefs-d'œuvre du genre picaresque», con alusión a la traducción de la Geneste (fechada erróneamente 1641) y a la «traducción» de Germond de Lavigne que «s'est contenté d'imiter Quevedo sans le traduire» (p. 1444d).

En el tomo XI (1874), se consagra una entrada a «Muses (LES NEUF) ou le *Parnasse espagnol*» (pp. 714d-715a), afirmando al principio:

> Quevedo, presque inconnu en France comme prosateur, quoique des traductions ou des imitations de ses *Songes* ou *Visions* et du *Grand Vaurien* aient pu donner une idée approximative de sa manière, est entièrement inconnu comme poëte. Et cependant il est l'égal des plus grands. Ni Lope, ni Calderon, ni Alarcon, plus féconds et plus universels que lui, n'ont manié avec autant de vigueur et de virilité cette souple langue espagnole (p. 714d).

Se estudia el contenido de cada musa, deteniéndose más en «Terpsichore»:

> Ces poësies d'une originalité frappante, véritables tableaux de mœurs […]. Là est la véritable originalité de Quevedo. Tout ce monde qu'il met en scène en quelques strophes vit et palpite; un trait de crayon dessine

espagnols» (p. 109c) y como autor de *Virtud militante, Fortuna con seso, Política de Dios, Vida de Marco Bruto, Sueños, Invenciones morales.*

65. Larousse, 1875.

> une physionomie ineffaçable. On voit les rues, les places, les balcons, les cabarets, les repaires; le broc se vide, les coups pleuvent comme la grêle, les rapières sont dégainées au soleil. Et les amours de la Bohême! (p. 715a).

Se traduce parte de una jácara y se justifica el uso de la germanía y la libertad de la expresión en esas piezas:

> quand sa langue, si colorée et si nourrie, ne lui suffit pas, il emprunte celle de ses personnages, il parle argot. [...] Dans quelques pièces, la crudité des peintures, la liberté de l'expression sont poussées à la dernière limite, ce qui a fait jeter les hauts cris à quelques puritains espagnols, un peu trop collet monté. Mais ces crudités sont à leur place et sans elles le tableau ne serait pas complet (p. 715a).

Encontramos confirmación de esos reproches en el *Dictionnaire général de Ch. Dezobry y Th. Bachelet*[66]: «On reproche à Quevedo l'abus des sentences, le goût des antithèses, et les irrégularités de son style: faute de méthode, il n'a guère fait que des ouvrages médiocres» (p. 2237a)[67].

Aparecen varias alusiones a Quevedo en la obra de Philarète Chasles (de l'Académie française), *Italie et Espagne. Voyages d'un critique à travers la vie et les livres.* Le consagra un capítulo de once páginas (cap. VIII, pp. 351-361)[68], donde subraya primero su arte satírico y su estilo: «attaquant tous les vices, frappant tous ces hommes; d'un style extraordinaire, terrible, comique, funèbre, acéré, inventé» (p. 352), pero sabe que «[il] écrivait de graves ouvrages, d'un style ferme et très hautain; puis des pamphlets politiques, et des vers, comédies, églogues, poésies fugitives». Dice de Quevedo: «c'était un demi-Voltaire, demi Swift que ce personnage». Más allá de las obras, le interesa, pues, el hombre a quien, unas páginas más adelante, llama: «ce Beaumarchais-Voltaire» (p. 354). Se yergue contra las críticas que otros hacen del estilo de Quevedo, manifestando así su admiración al artista y al hombre:

> critiquer ses défauts qui sont réels, le jet trop vigoureux, l'élan trop vif, l'expression trop forte, l'originalité trop hardie de sa poésie et de sa prose, n'aboutissait pas à grand chose; quand même on aurait prouvé tout cela, ne lui restait-il pas une verve, une facilité, une puissance désespérante?[69].

66. Ver Dezobry y Bachelet, 1880. Se trata de la 8.ª ed., «revue»; los dos autores han sido ayudados por «une société de litttérateurs, de professeurs et de savants». La entrada «QUEVEDO Y VILLEGAS (Francisco de), satirique espagnol» es firmada «B», seguramente Bachelet. Insiste en la parte satírica: «son meilleur genre est la satire; par l'originalité de sa verve, par ses saillies, tantôt fines, tantôt burlesques, il ressemble à Scarron». Dice del *Buscón:* «la *Vie de Tacanno Pablos de Buscon,* roman burlesque, supérieur à tout ce que le XVIIe siècle a produit, excepté *Don Quichotte*».

67. Ver también Vapereau, 1876, pp. 1672b-1673b.

68. Chasles, 1869. Manejo la segunda edición.

69. En el Cap. III, «Cervantès et ses contemporains» (pp. 219-255), afirma: «Le jeune Quévedo s'annonçait comme l'héritier de Cervantès» (p. 241).

Se escribe al final del siglo XIX, la primera monografía quevediana, la de Ernest Mérimée, que se interesa a la vez al hombre y a sus obras: *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo*.

En el siglo XIX, Quevedo parece ser apreciado de unos pocos, que conocen la mayor parte de sus obras, en prosa y en verso, admiran la fuerza del estilo del escritor y su manejo de la lengua española, pero son pocos los que estudian sus obras serias (religiosas, morales, políticas).

3. Siglos XX y XXI

En el siglo XX, la primera mitad prosigue la labor de lectura de las obras[70] e investigación sobre el personaje, con, en particular, el libro de René Bouvier, *Quevedo «homme du diable, homme de Dieu»*[71]. Se vuelven a editar traducciones de los siglos anteriores sobre todo en la segunda mitad[72]. Aparecen nuevas traducciones, como la del *Mundo por de dentro* y *El Sueño de la Muerte* por Camp y Milner[73], la del *Buscón* por J.-H. Rosny en 1902[74] y por Reille en La Pleiade[75], la de la *Hora de todos* en 1934 por Camp y en 1980 por Bourg, Dupont y Geneste[76].

Esas traducciones buscan reproducir fielmente en francés el texto español; así Molho, en el «Avertissement» de la traducción de las novelas picarescas, afirma que la traducción que presentan es la primera fidedigna:

> On trouvera ici la traduction intégrale de ces trois œuvres: on s'est interdit d'en retrancher quoi que ce soit, afin de laisser le lecteur libre de s'aventurer dans cette littérature hautement déconcertante, et dont les adaptations qui ont eu cours jusqu'ici en France […] n'ont jamais donné qu'une image faussée et pâle à dessein (p. IX).

Como el siglo XIX, se caracteriza el siglo XX por una ampliación del interés por Quevedo, que no se ocupa únicamente de la obra satírico-

70. He encontrado una edición en español del *Buscón: Historia de la vida del Buscón* […] *libro primero,* 1948; y *Libro segundo,* núm. 10 extraordinario, 1948, 48 p. Pero, en el siglo XX, la mayor parte de los franceses lee a Quevedo en traducciones.

71. Al principio del siglo, aparece la primera historia de la literatura española en Francia, la de Mérimée, 1908. Se multiplicarán en el siglo XX, sobre todo en dirección de estudiantes o de vulgarización, como las de Camp, Cirot y Darbord, Larrieu y Thomas, Beyrie y Jammes, Canavaggio.

72. Por ejemplo, en 1962, la traducción del *Buscón* de Rétif de la Bretonne (del siglo XVIII): *Histoire de don Pablo de Ségovie* en *Sommets de la littérature espagnole IX, –Quevedo Balthasar Gracian,* traducción que se publica en 1992. Se vuelve a publicar en 2001 (Le Passeur) y 2007 (Sillages). En cuanto a la traducción de la Geneste (la primera del siglo XVII), la publica Chartier, 1982, pp. 181-319.

73. Quevedo, *Les deux songes,* 1947 reproducido en ediciones posteriores y publicados con otras traducciones, por ejemplo en *Sommets de la littérature espagnole* de 1962.

74. *Pablo de Ségovie. El gran Tacaño;* tuvo cinco ediciones de 1902 a 1909.

75. *Romans picaresques espagnols,* 1968; la traducción del *Buscón, La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous* se encuentra pp. 757-880.

76. *L'Heure de tous et la fortune raisonnable,* 1980.

burlesca en prosa, sino también de obras serias y de la poesía. Además, el conocimiento de la prosa se extiende a obras menores. Así, en 1960, la revista *Cahiers des Saisons,* traduce fragmentos de *Constancia y paciencia del santo Job:* «Constance et patience du Saint Job».

Otro rasgo interesante es que se multiplican las ediciones en que unos artistas deciden ilustrar las traducciones de las obras de Quevedo, concretando así su contenido y extendiendo la recepción a otro tipo de lectores.

a) Las ediciones ilustradas

En el siglo XIX ya, algunas ediciones de las dos «traducciones» del *Buscón* de Germond de Lavigne fueron ilustradas; la primera versión (Paris, Warée, 1843) con «Vignettes de Henry Emy, gravées par A. Baulant»; la segunda (1882) era «Illustrée de nombreux dessins par D. Vierge»[77].

Al principio del siglo XX, Daniel Vierge ilustra también la traducción de J.-H. Rosny del *Buscón*[78], con ciento veinte dibujos.

También se ilustran ediciones de la traducción del *Buscón* de Rétif de la Bretonne; en 1929, la ilustra Henry Chapront[79]; en 1942, la ilustra Joseph Hémard con 24 aguafuertes acuareladas en el texto[80].

En cuanto a los *Sueños,* Antonio Saura ha ilustrado *Trois Visions de Francisco de Quevedo,* con 42 litografías, en 1971[81]. Artistas conocidos ilustran también la poesía, o más bien unos poemas. En el caso de *Trois Visions* y de los poemas, se trata de obras de arte, los libros son carísimos y sólo los puede comprar una minoría, quizá más por el ilustrador que para leer obras de Quevedo.

b) La traducción de la poesía

Aparecen en el siglo XX traducciones de sonetos aislados y de antologías. En 1947, Jean Camp, en *La Guirlande espagnole*[82] es un precursor. Seguirán las antologías de poesía española de Mathilde Pomès (1957)[83], Pierre Darmangeat (1963)[84]. Claude Esteban traduce «Dix sonnets de Quevedo» en 1969 en una revista francesa. Es sobre todo en los años

77. La primera edición ilustrada de una traducción de Quevedo es seguramente *Les Œuvres,* 1699 que era «enrichie de Figures en taille douce».

78. *Pablo de Ségovie. El gran Tacaño,* 1902.

79. *Don Pablo de Ségovie,* 1929.

80. Paris, La Tradition, 1942 (tirada limitada a 625 ejemplares numerados).

81. *Trois Visions,* 1971; «petit in folio, 42 lithographies créées directement sur la pierre et tirées à la main sur velin d'Arches, en feuille sous emboîtage de Canson noir. Le texte a été composé à la main en Jaugeon et tiré par l'Imprimerie nationale. Un des 15 exemplaires, accompagnés d'une suite de 7 lithographies signées et justifiées (2 sur velin d'Arches, 1 sur angoumois de Puymoyen, 2 sur chine ancien et 1 sur japon)»; la tirada era de 115 ejemplares firmados; es una edición de lujo y un librero vendía un ejemplar, en 1994, a 80000 francos franceses.

82. Camp, 1947 (contiene once sonetos de Quevedo, pp. 122-143). El año siguiente publica Camp, 1948.

83. Pomès, 1957; es una edición bilingüe.

84. Darmangeat, 1963.

1980 y 1990[85] cuando se publican ediciones de traducciones de poemas de Quevedo: *Sonnets amoureux*[86]; *Douze Sonnets & Un Tombeau* en 1986; *L'Ombre dernière* en 1988; *Monuments de la mort: trente et un sonnets;* «Dix sonnets de Quevedo, traduits» de Marie Roig Miranda[87]; *Sonnets* en 2003[88].

Se nota una evolución en la traducción de los sonetos. En el siglo XIX, tiende a ser explicativa. En el siglo XX, en las primeras traducciones, predomina la forma y la traducción es a menudo otro soneto; luego la forma se hace menos estricta, pero los traductores no renuncian a traducir en versos más o menos regulares y aconsonantados, lo que tiene a menudo como consecuencia la traición del sentido: se traduce otra cosa para que rime el verso. Una tercera etapa empieza con Claude Esteban y Frédéric Magne, quienes, conservando una forma más o menos regular y sonoridades vecinas al final de los versos, aceptan sin embargo quebrar esa armonía cuando lo exige el sentido. Pero Sophie y Carlos Pradal, así como Bernard Pons, parecen dar luego un paso atrás, construyendo otros poemas a partir del de Quevedo, o buscando más la belleza y el equilibrio de la frase francesa que la traducción del sentido del poema y del estilo de Quevedo.

c) Estudios críticos

En el siglo XX, se desarrolla el hispanismo francés y aparecen quevedistas franceses como René Bouvier, que eestudia la vida y la obra de Quevedo[89], Amédée Mas quien se interesa por la actitud de Quevedo frente a la mujer, el casamiento y el amor[90]; Michèle Gendreau-Massaloux, sobre el humanismo de Quevedo[91]; René Quérillacq, sobre la ideología y las actitudes de Quevedo antes de 1630 y sobre su misoginia y antifeminismo[92]; Marie Roig Miranda, sobre el *Marco Bruto,* la analogía y los sonetos[93] y Josette Riandière la Roche[94] que publicó

85. Anteriormente, se había publicado en Suiza: *Onze sonnets,* [1971]; la traducción es de Reille; uno de los once sonetos traducidos publicados no es de Quevedo.

86. Traducido del español por Magne. Es la edición bilingüe de 19 sonetos.

87. En Roig Miranda, 1992. He realizado la traducción de cincuenta sonetos (inédita).

88. Traduce 62 sonetos.

89. Bouvier, 1929. Ha publicado también un panorama de la España del Siglo de Oro en Bouvier, 1936.

90. Mas, 1957.

91. Gendreau, 1975.

92. Quérillac, 1986. Publicada en microfichas en el Atelier de Reproduction des Thèses de Lille en 1987. Ver también Quérillac, 1987. René Quérillacq tiene otros trabajos sobre obras o temas quevedianos : el *Chitón de las taravillas,* el *Buscón,* por ejemplo.

93. Roig Miranda, 1973, cuya versión revisada se publica en Roig Miranda, 1980. Ver también Roig Miranda, 1981 y 1987, y la versión abreviada de esta tesis en Roig Miranda, 1989. Ver también Roig Miranda, 1987.

94. Ver Riandière, 1992 y 1993. También publicó muchos artículos sobre temas de historia y sátira en Quevedo.

documentos sobre la familia de Quevedo en 1576 y 1600 y defendió una tesis sobre el hombre, el historiador y el panfletario.

Otros hispanistas franceses especialistas del Siglo de Oro se han interesado por Quevedo dentro de trabajos más amplios, como Edmond Cros, especialista de la picaresca española, Jean-Pierre Étienvre, en particular en *Figures du jeu*[95] o Mercedes Blanco en sus estudios del conceptismo europeo[96].

Han participado también los franceses en la edición de textos de Quevedo: Foulché-Delbosc publica en la *Revue Hispanique,* «Poésies inédites de Quevedo»[97]; Amédée Mas, *Las Zahurdas de Plutón. Sueño del infierno;* Josette Riandière la Roche, *Visita y anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando de Richelieu*[98]; Edmons Cros, *El Buscón,* Emmanuel Marigno, las jácaras en 2003[99]; Marie Roig Miranda, *Les Visions de Quevedo, traduites par le sieur de la Geneste* en 2004.

Así, los trabajos de los quevedistas franceses han permitido, con los de otros quevedistas en otros países, un mejor conocimiento de Quevedo y de sus obras. En este principio de siglo XXI, ya se lanzan investigadores jóvenes al estudio de Quevedo.

La recepción de Quevedo en Francia sigue la de la literatura española en ese país: a grandes rasgos se puede decir que es muy importante y amplia socialmente en el siglo XVII, aunque selectiva y reducida a obras satíricas y burlescas en prosa; tenemos una vuelta al interés en el siglo XIX con el exotismo que ven los románticos en lo español y una especialización universitaria a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días.

Sin embargo, la recepción de algunas obras de Quevedo como el *Buscón* y los *Sueños* es superior y más «popular» en el siglo XVII: estas dos obras tienen un número de ediciones superior a las de Cervantes o cualquier otro escritor español[100] y el *Buscón* es la única novela picaresca española que se publica en la «Bibliothèque Bleue». La lectura de estas dos obras de Quevedo, en los siglos XVII y XVIII, contribuye a formar la cultura de los franceses; se inspiran en ellas unos escritores para sus propias creaciones, imitándolas, aludiendo a ellas; en su correspondencia, algunos hacen comparaciones entre las propias experiencias y situaciones evocadas en estas obras; los personajes que las pueblan tienen vida para los franceses de entonces y simbolizan para ellos actitudes e ideas; el estilo de Quevedo es tema de discusión.

Del *Buscón,* aparecen dos nuevas traducciones en el siglo XVIII, dos más en el XIX, dos en el XX. Se reeditan las traducciones anteriores: la de

95. Étienvre, 1987.

96. Blanco, 1992. Ha publicado importantes artículos y una monografía sobre la poesía.

97. Foulché-Delbosc, 1915.

98. Riandière, 1984. Nueva edición en *Obras Completas en prosa,* dir. Rey, pp. 307-345.

99. Es la reproducción de una tesis de 2000.

100. Ver Losada Goya, 1999.

Rétif de la Bretonne se vuelve a publicar, por ejemplo, en 1992 y 2001, y en 2007 están agotadas esas ediciones y se edita de nuevo el texto. Pero el público ha cambiado y se buscan (sin encontrarse) alusiones a la obra en las obras de escritores franceses; no se publica ya ninguna imitación, sea explícita o implícita, y son pocos los franceses a quienes les suena el nombre de Quevedo, fuera de los hispanistas.

Existe una evolución del contenido de la recepción, desde la sátira y lo burlesco en el siglo XVII hacia otras obras en el siglo XIX hasta nuestros días: las obras serias y la poesía, obras más nobles que interesan a estos nuevos lectores. Porque, actualmente, Quevedo es un autor para intelectuales, para universitarios apasionados, es objeto de tesis y también tema de reflexión y estudio en las oposiciones nacionales, pero ya no es en Francia un escritor o un hombre que da lecciones de escritura o de vida.

Bibliografía

Bense-Dupuis, P., *L'Apollon ou l'oracle de la poésie italienne, et espagnole,* Paris, Toussainct Quinet, 1644.

Bérault-Bercastel, A., *Voyages récréatifs du Chevalier de Quévédo. Ecrits par luimesme. Rédigés, et traduits de l'Espagnol,* s.l., s.i., 1756.

Blanco, M., *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe,* Paris, Honoré Champion, 1992.

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Bougeault, A., *Histoire des littératures étrangères,* Paris, E. Plon et Cie, 1876.

Bouhours, D., *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit,* ed. S. Guellouz, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1988[101].

Bourneuf, S. de, *L'Algovasil burlesque, imité des Visions de Dom Francisco de Quevedo Villegas [...]. Accompagné Du Iardin burlesque, et autres pièces particvlieres de l'Autheur,* Paris, Antoine de Sommaville, 1657.

Bouterwek, F., *Histoire de la littérature espagnole,* Paris, Renard Michard Frères, 1812.

Bouvier, R., *L'Espagne de Quevedo. Voyages au monde caduc avec le chevalier des Tenailles,* Paris, Droz, 1936.

Bouvier, R., *Quevedo «homme du diable, homme de Dieu»,* Paris, H. Champion, 1929.

Camp, J., *La Guirlande espagnole. Les cent plus belles fleurs du sonnet espagnol transplantées en terre française,* prol. A. Reyes, México, Le Coq Français, 1947.

Camp, J., *Les plus beaux poèmes espagnols et hispano-américains,* Paris, PUF, 1948.

Chapelain, J., *Lettres de Jean Chapelain, de l'Académie Française, publiées par Ph. Tamizey de Larroque, correspondant de l'Institut et du Ministère de l'Instruction Publique,* ed. Ph. T. de Larroque, Paris, Imprimerie Nationale, 2 vols., 1880 et 1883.

Chasles, P., *Italie et Espagne. Voyages d'un critique à travers la vie et les livres,* Paris, Didier et Cie, 1869.

Cioranescu, A., *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français,* Genève, Droz, 1983.

101. Publicado originalmente en Paris, Florentin Delaulne, 1705.

Cyrano de Bergerac, H. S., *Lettres diverses satiriques et amoureuses,* en *Œuvres comiques, galantes et littéraires,* Paris, Galic, 1962[102].

Darmangeat, P., *La poésie espagnole. Anthologie des origines à nos jours,* Paris, Seghers, 1963.

Demongeot, J., *Histoire des littératures étrangères considérées dans leur rapport avec le développement de la littérature française (Littératures méridionales: Italie, Espagne),* Paris, Hachette, 1880.

Denis, F., P. Pinçon y Martonne, *Nouveau manuel de bibliographie universelle,* Paris, L'encyclopédie de Roret, 1857.

Dezobry, Ch. y Th. Bachelet, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire de Mythologie de géographie ancienne et moderne comparée des antiquités et des institutions grecque, romaines, françaises et étrangères, par MM. Ch. Dezobry et Th. Bachelet et une société de littérateurs,* ed. Ch. Dezobry et Th. Bachelet, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1880, 2 vols.

Étienvre, J. P., *Figures du jeu. Études lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècles),* Madrid, Casa de Velázquez, 1987.

Furetière, A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois,* La Haye et Rotterdam, Chez Arnaout & Reinier Leers, 1690.

Gallardo, J., *Ensayo de una Biblioteca Española,* Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.[103].

Gendreau-Massaloux, M., *Héritage et création: Recherches sur l'humanisme de Quevedo,* Thèse Paris IV, 1975.

Guérin de la Pinelière, *Suite des Visions de Quevedo,* Paris, Toussainct Quinet, 1636.

Hallam, H., *Histoire de la littérature de l'Europe pendant les XVe, XVIe et XVIIe siècles,* tr. del inglés A. Boghers, Paris, Baudry, 1839, 4 vols.

Jaulnay, C., *L'Enfer burlesque, tiré des Visions de Dom F. Quevedo,* s.l., s.i., 1668.

Jaulnay, C., *Les Horreurs sans horreur, poème comique tiré des visions de Dom F. de Quevedo,* Paris, Jean-Baptiste Loyson, 1671.

Larousse, P., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.,* Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1875.

Lefranc, E., *Histoire élémentaire et critique de la littérature… (Les littératures du midi: Italie, Espagne et Portugal),* Paris et Lyon, Librairie Classique de Périsse frères, 1843.

Losada Goya, J. M., *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle. Présence et influence,* Genève, Droz, 1999.

Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones hispanoamericanas, 1957.

Maury, J. M., *Espagne Poétique,* Paris, Librairie Universelle de P. Mongie Aîné, 1826, 2 vols.

Maux-Piovano, M. H., *Les débuts de la didactique de l'espagnol en France: les premières grammaires pratiques (1596-1660),* Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

Mérimée, E., *Essai sur la vie et les œuvres de Quevedo,* Paris, A. Picard, 1886.

Mérimée, E., *Précis d'Histoire de la Littérature Espagnole,* Paris, Garnier, 1908.

Moreri, L., *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'Histoire sacrée et profane qui contient en abrégé les vies et les actions remarquables […] Des Autheurs anciens & modernes, des Philosophes, des Inventeurs des Arts, & des au-*

102. Reed. de Paris, Adolphe Delahays, 1858.
103. Originalmente publicado por Manuel Tello, 1888.

tres Personnes de toute sorte de Professions, qui se sont rendus recommandables par leur Science, per leurs Ouvrages, ou par quelque action éclatante, cinquième édition reveue, corrigée et augmentée, Lyon / Paris, Chez Denys Thierry, 1688.
Pomès, M., *Anthologie de la poésie espagnole,* Paris, Stock, 1957.
Puibusque, A. de, *Histoire comparée des littératures espagnole et française,* Paris, Dantu, 1843, 2 vols.
Quérillacq, R., *Quevedo et son temps: recherches sur les mentalités et les attitudes quévédiennes (jusqu'en 1630) face à celles de son temps,* Thèse Paris III, 1986.
Quérillacq, R., *Quevedo, de la mysogynie à l'antiféminisme,* Nantes, Université, 1987.
Quevedo, F. de, «Constance et patience du Saint Job», *Cahiers des Saisons,* 20, 1960, pp. 548-552.
Quevedo, F. de, *Desvelos soñolientos,* Perpiñán, Cornelli Reynier, 1679.
Quevedo, F. de, *Desvelos soñolientos,* Perpiñán, Bettholomé Breffel, 1679.
Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado,* Gerona, Gaspar Garrich y Juan Simón, 1628.
Quevedo, F. de, «Dix sonnets de Quevedo», *Nouvelle revue française,* 194, 1969, pp. 256-265.
Quevedo, F. de, *Don Pablo de Ségovie,* Paris, à l'enseigne du Pot cassé, 1929.
Quevedo, F. de, *Douze Sonnets & Un Tombeau,* Tr. B. Pons, Paris, Michel Chandeigne, 1986.
Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.
Quevedo, F. de, *Heurs et malheurs du trou du cul suivi de; Poèmes satiriques et burlesques,* tr. V. Martinez, s. l., Mille et une nuits, 2004.
Quevedo, F. de, *Histoire de don Pablo de Ségovie,* en *Sommets de la littérature espagnole IX; Quevedo Baltasar Gracian,* Lausanne, Rencontre, 1962.
Quevedo, F. de, *Histoire de don Pablo de Ségovie, surnommé l'aventurier Buscon,* ed. tr. G. de Lavigne, Paris, Schneider et Langrand, 1843.
Quevedo, F. de, *Histoire de don Pablo de Ségovie, surnommé l'aventurier Buscon,* tr. G. de Lavigne, Paris, A. Lemerre, 1868.
Quevedo, F. de, *Histoire de don Pablo de Ségovie, surnommé l'aventurier Buscon,* Paris, Léon Bonhoure, 1882.
Quevedo, F. de, *Historia de la vida del buscon, llamado don Pablos; exemplo de Vagamundos, y espejo de Tacaños…,* Zaragoza, Pedro Verges, 1626.
Quevedo, F. de, *Historia de la vida del buscón… Sueños y discursos… El Perro y la Calentura,* Ruan, Carlos Osmont, 1629.
Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón […] libro primero,* prol. A. Espina, Toulouse, La novela española, núm. 9 extraordinario, 1948; *Libro segundo,* Toulouse, La novela española, núm. 10 extraordinario, 1948.
Quevedo, F. de, *L'Avanturier Buscon. Histoire facecieuse… Ensemble les lettres du Chevalier de Lépargne,* tr. M. de la Geneste, Paris, Pierre Bilaine, 1633.
Quevedo, F. de, *L'Aventurier Buscón,* en *Figures de la gueuserie,* ed. R. Chartier, Paris, Montalba, 1982, pp. 181-319.
Quevedo, F. de, *L'Enfer Reformé ou visions de dom Francisco de Quevedo Villegas…,* tr. Sieur de la Geneste, Paris, P. Billaine, 1634.
Quevedo, F. de, *L'Heure de tous,* Avant-propos de R. Bouvier, tr. Jean Camp, Illustrations de Goya, Paris, Nouvelles éditions latines, 1934.
Quevedo, F. de, *L'Heure de tous et la fortune raisonnable,* tr. J. Bourg, P. Dupont et P. Geneste, Paris, Aubier, 1980.
Quevedo, F. de, *L'Ombre dernière,* tr. S. et C. Pradal, Toulouse, Sables, 1988.
Quevedo, F. de, *Las Zahurdas de Plutón. Sueño del infierno,* ed. A. Mas, Poitiers,

s.f.i.l. et Imprimerie Marc Texier réunies, 1955.
Quevedo, F. de (atrib.), *Le coureur de nuit ou l'Aventurier nocturne,* Paris, A. Alazert, 1636.
Quevedo, F. de, *Les deux songes,* Paris, Les Editions Universelles, 1947.
Quevedo, F. de, *Les jácaras de Quevedo,* ed. E. Marigno, Lille, Éditions du Septentrion, 2003.
Quevedo, F. de, *Les Œuvres,* Brusselles, Josse de Grieck, 1699.
Quevedo, F. de, *Les Visions de don Francisco de Quevedo Villegas, […] Traduites d'Espagnol par le sieur de la Geneste,* Paris, Pierre Billaine, 1632.
Quevedo, F. de, *Les Visions. Augmentée [sic] de l'Enfer Reformé,* Paris, P. Billaine, 1634.
Quevedo, F. de, *Les Visions. Augmentées de l'Enfer reformé,* Troyes, N. Oudot, [1723].
Quevedo, F. de, *Monuments de la mort: trente et un sonnets,* tr. C. Esteban, Paris, Deyrolle, 1992.
Quevedo, F. de, *Musa satírica,* Paris, s.a. [s. xix].
Quevedo, F. de, «Visita y anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando de Richelieu», ed. J. Riandière la Roche, *Criticón,* 25, 1984, pp. 19-113.
Quevedo, F. de, *Visita y anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando de Richelieu,* ed. J. Riandière la Roche, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, vol. iii, 2005, pp. 307-345.
Quevedo, F. de, *Obras jocosas y poesías escogidas,* Paris, Cormon et Blanc, 1824.
Quevedo, F. de, *Œuvres choisies,* La Haye / Paris, s.i., 1776.
Quevedo, F. de, *Onze sonnets, avec douze eaux-fortes d'Orlando Pelayo,* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1971.
Quevedo, F. de, *Pablo de Ségovie. El gran Tacaño,* tr. J.-H. Rosny, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1902.
Quevedo, F. de, *Pablo de Ségovie. El gran Tacaño,* tr. J.-H. Rosny, Paris, Daniel Vierge, 1902.
Quevedo, F. de, *Parnaso Español,* Paris, Librería de Garnier, 1883-1884.
Quevedo, F. de, «Poésies inédites de Quevedo», *Revue Hispanique,* 34, 1915, pp. 566-576.
Quevedo, F. de, *Poesías escogidas,* Paris, T. Barrios hijo, 1821.
Quevedo, F. de, *Songes et discours,* tr. A. Louis et B. Tissier, postface M. Roig Miranda, Paris, José Corti, 2003.
Quevedo, F. de, *Sonnets amoureux,* tr. F. Magne, frontispicio de O. Pelayo, s.l., La Délirante, 1981.
Quevedo, F. de, *Sonnets,* tr. B. Pons, Paris, José Corti, 2003.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo,* Barcelona, Estevan Liberos, 1627.
Quevedo, F. de, *Sueños y Discursos, o Desvelos soñolientos,* Barcelona, Raymundo Martí, 1785.
Quevedo, F. de, *Sueños, Cartas del Caballero de la Tenaza. Capitulaciones de la vida de corte, Libro de todas las cosas,* Paris, Michonnet, [¿1912?].
Quevedo, F. de, *Sueños, Cartas del Caballero de la Tenaza. Capitulaciones de la vida de corte, Libro de todas las cosas,* intr. A. Álvarez de la Villa, Paris, Vve de Ch. Bouret, ¿1939?
Quevedo, F. de, *Sueños, Cartas del Caballero de la Tenaza. Capitulaciones de la vida de corte, Libro de todas las cosas,* Paris, Landais, s.a.

Quevedo, F. de, *Trois Visions de Francisco de Quevedo,* Paris, Y. Rivière, 1971.
Riandière la Roche, J., *Nouveaux documents quévédiens. Une famille à Madrid au temps de Philippe II (1576-1600),* Paris, Université Sorbonne-Nouvelle, 1992.
Riandière la Roche, J., *Recherches sur la pensée politique de Francisco de Quevedo Villegas: l'homme, l'historien, le pamphlétaire,* Thèse Paris III, 1993.
Roig Miranda, M., *Étude du paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo,* Maîtrise, Paris IV, 1973.
Roig Miranda, M., *Le paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo,* Paris, collection de l'E.N.S.J.F., 1980.
Roig Miranda, M., *Les figures de l'analogie dans les sonnets métaphysiques, moreaux et religieux de Quevedo,* Thèse de Troisième Cycle, Paris, Paris IV, 1981.
Roig Miranda, M., *L'Art de Quevedo dans ses sonnets,* Thèse d'État, Paris, Paris IV, 1987.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, PUN, 1989.
Roig Miranda, M., «Dix sonnets de Quevedo, traduits», *De la Péninsule ibérique à l'Amérique Latine,* Nancy, PUN, 1992, pp. 113-130.
Roig Miranda, M., «Las traducciones francesas de los *Sueños* en el siglo XVII hasta 1812», en *Quevedo a nueva luz. Escritura y política,* ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997, pp. 165-212.
Roig Miranda, M., «Le texte des *Sueños* de Quevedo et sa traduction française par le sieur de la Geneste», en *Théorie et pratique du texte,* ed. P. Demarolle, Lublin, Pologne, Université Marie Curie, 1998, pp. 155-166.
Roig Miranda, M., «Voyager dans les *Sueños* de Quevedo et dans les *Visions* du sieur de la Geneste», en *Voyager dans le monde ibérique et ibéro-américain,* Saint-Étienne, Université, 1999, pp. 273-281.
Roig Miranda, M., «Edición y anotación de *Les Visions* de la Geneste», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 367-378.
Roig Miranda, M., «Dom Galeo "traducteur" de Quevedo au début du XVIIIe siècle», *Mélanges offerts à Claude Maffre,* Montpellier, Université, 2003a, pp. 343-362.
Roig Miranda, M., «Las traducciones francesas del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003b, pp. 243-272.
Roig Miranda, M., «La réception des *Sueños* et du *Discurso* en Europe», en «Introduction» a *Les Visions,* Paris, Honoré Champion, 2004a, pp. 43-51.
Roig Miranda, M., *Les «Visions» de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste,* Paris, H. Champion, 2004b.
Roig Miranda, M., «Les traductions du *Buscón*», *La Traduction,* Nancy, Université, 2004c, pp. 7-20.
Roig Miranda, M., «La traduction de la Geneste», en «Introduction» a *Les Visions,* Paris, H. Champion, 2004d, pp. 52-78.
Roig Miranda, M., «La trace des *Sueños* et des *Visions* dans la littérature française du XVIIe et du XVIIIe siècles», en *Les Visions,* Paris, H. Champion, 2004e, pp. 78-96.
Roig Miranda, M., «Les deux "traductions" du *Buscón* de Quevedo par A. Germond de Lavigne», en *Traduction Adaptation Réécriture dans le monde hispanique contemporain,* Toulouse, PUM, 2006, pp. 326-337.
Roig Miranda, M., «Comment *L'Avanturier Buscon* du sieur de la Geneste cesse d'être marginal», en *Les héros de la marge dans l'Espagne classique,* www.manuscrit.com, Éditions Le Manuscrit, 2007, pp. 107-123.
Romans picaresques espagnols, ed. M. Molho, trad. M. Molho et J.-F. Reille, Paris,

Gallimard, 1968.
Saint-Evremont (Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de), *Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille,* en *Œuvres en Prose,* ed. R. Ternois, Paris, Librairie Marcel Didier, 1969, vol. 4, pp. 422-431.
Saint-Evremont (Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de), *Lettres,* ed. R. Ternois, Paris, Librairie Marcel Didier, 1967, 2 vols.
Scribe, E., *Piquillo Alliaga ou les Maures sous Philippe III,* Paris, Vialat et Cie, 1855.
Sévigné, Madame de, *Lettres,* Paris, Garnier-Flammarion, 1976.
Simonde de Sismondi, J. C. L., *De la littérature du midi de l'Europe,* Paris, Treuttel et Würtz, 1819, 4 vols.
Sorel, C., *La Bibliothèque Françoise. Seconde édition revue et augmentée,* Genève, Slatkine Reprints, 1970[104].
Ticknor, J., *Histoire de la littérature espagnole,* tr. J. G. Magnabal, Paris, A. Durand, 1864.
Vapereau, G., *Dictionnaire universel des littératures,* Paris, Librairie Hachette et Cie, 1876.

104. Originalmente publicado en Paris, Par la Compagnie des Libraires de Paris, 1667.

La presencia de Quevedo en la obra de Elias Canetti

Francisco Vivar
The University of Memphis
Department of Foreign Languages
375 Dunn Hall
Memphis 38119 Tennessee
fvivar@memphis.edu

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 263-272]

1. Canetti y su antepasado español

El primer tomo de la autobiografía de Elias Canetti, *La lengua absuelta,* se abre con el recuerdo de la ciudad donde nació: Rustschuk. Situada en Bulgaria, era un viejo puerto del Danubio, donde se reunían personas de diferentes pueblos y lenguas: búlgaros, griegos, albanos, judíos, rumanos, armenios, rusos y gitanos. A continuación, en la segunda página, aparece la primera mención del autor a su herencia española en un apartado que aparece encabezado con las palabras «Orgullo de familia». Aquí nos cuenta que sus padres eran judíos sefarditas, y de este grupo nos dice el autor que «se consideraban judíos especiales, lo que estaba estrechamente relacionado con su tradición española»[1]. La lengua materna de Elias es el ladino (el español hablado por los judíos que salieron de España en 1492), lengua hablada durante su infancia. Si bien no puede afirmarse que supiera hablar el español correctamente después como adulto, aunque podía desde luego leerlo. Respecto a la lengua materna observa que, a pesar del paso de los siglos desde la expulsión, el español que hablaban los sefarditas había evolucionado muy poco. Y, después, recuerda que las canciones infantiles españolas le acompañaron en los primeros pasos: «las primeras canciones infantiles que oí eran españolas, se trataba de viejos 'romances' españoles»[2]. Pero, también, recuerda Canetti con claridad el orgullo de la familia de ser judíos sefarditas. Un orgullo, por cierto, que habían heredado de los españoles: «pero lo que se grababa con más fuerza en un niño era la mentalidad de los españoles. Con ingenua arrogancia miraban

1. Canetti, *La lengua suelta,* p. 13.
2. Canetti, *La lengua suelta,* p. 14.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 15-6-2010

por encima del hombro a los demás judíos»[3]. Unas cien páginas más adelante vuelve a recordar este orgullo de los sefarditas, cuando un día aparece en su casa un distinguido judío sefardita y su madre le dice a Elias que «ya no queda gente así, nosotros también éramos así en los viejos tiempos, cuando todavía vivíamos en España»[4]. España es el lugar lejano del pasado familiar, imagen de la nostalgia de una edad dorada, manifestación de un deseo de seguir ese pasado en el presente. Este rasgo distintivo de nuestro autor respecto a otros escritores austriacos, no pasa desapercibido para el escritor Hermann Broch que en una presentación dada en el año 1933 en Viena, caracterizó la personalidad de Canetti como la de un *spaniol* que se había educado entre Suiza y Austria. La lejana ascendencia hispánica heredada de su madre, se mantendrá como parte importante de la identidad personal.

Si de la autobiografía nos movemos a otro texto que presenta también numerosa información personal como es la colección de sus *Apuntes* volvemos a encontrar un par de notas que lo mantienen unido a los recuerdos infantiles de su pasado español. El primero está relacionado con la lengua materna y la permanencia que tuvo en su vida. En un apunte donde Canetti destaca la estrecha relación que existe entre las lenguas habladas en la infancia y el origen de la identidad personal, nos dice:

> Existe algo así como una etimología personal y depende de los idiomas que un niño conoce a temprana edad. […] Debería reunir todas las palabras españolas, que fueron las primeras y, como tales, han conservado su importancia para mí[5].

En efecto, la primera lengua hablada siempre permanece como origen de la formación personal, aunque haya pasado ya a un segundo plano en la edad adulta. Por otra parte, la segunda afirmación está relacionada con su origen español al que el autor permanece unido por el recuerdo de la lengua. En este sentido, en un apunte donde explica la afinidad que siente con el autor italiano Cesare Pavese, a pesar de existir algunas diferencias entre los dos, Canetti afirma su pasado español con estas palabras: «Pavese sucumbió al americanismo, yo no. A Pavese puede, pues, calificársele de escritor moderno, a mí no. Yo soy español, un español de los de antes, ahora»[6]. En estas palabras me atrevo a vislumbrar el recuerdo de la imagen de aquel distinguido sefardita que, según la madre, era como los judíos de antes, de esos que ya no quedaban y que llevaba la memoria a España. Por eso, creo que este apunte tiene mucho que ver con lo que vamos a contar a continuación: el reencuentro de Canetti con España.

3. Canetti, *La lengua suelta,* p. 14.
4. Canetti, *La lengua suelta,* p. 97.
5. Canetti, *Apuntes,* p. 436.
6. Canetti, *Apuntes,* p. 773.

El recuerdo de España desaparece después de las primeras páginas del primer tomo de su autobiografía y no vuelve a aparecer hasta el final del tercer tomo. En la última parte de *El juego de ojos* Canetti dedica un apartado a la actualidad de su tiempo que lleva el título de «La guerra civil española». En estas páginas nos cuenta las conversaciones que mantuvo sobre España con su entrañable amigo el doctor Avraham Sonne, a quien admiraba sin reservas. Canetti reflexiona sobre su desconocimiento de España hasta ese momento. Vuelve a recordar su relación ya de lejanía con la lengua española –«no había olvidado ni los refranes ni las canciones de la infancia, pero estas cosas no habían servido para nada más»– y su desconocimiento de la literatura española. Y es que la madre de Canetti, conocedora de todas las literaturas europeas, no sabía casi nada de la española porque como recuerda su hijo el español era para ella una lengua que hablaba, pero no era una lengua de lectura. Para la madre, como para muchos judíos sefarditas, lo que había heredado de España, como señala el hijo, «era el recuerdo de una Edad Media gloriosa; un recuerdo que tal vez era valioso solo porque era un recuerdo *oral,* que determinaba cierta actitud aristocrática con respecto a su entorno inmediato»[7]. Todo cambiará para Canetti en 1936. El desconocimiento que tenía hacia España, se convertirá en un acercamiento a la historia y a la literatura española gracias a su amistad con Sonne.

Las conversaciones entre Canetti y su amigo Sonne giraban en torno a la España medieval y sus culturas, la historia de España, Goya, el presente español de 1936 y la relación de la guerra española con la situación europea. Es durante estos años de la guerra civil cuando Canetti se interesa de verdad por España y la siente como parte de su vida. Así describe el proceso de acercamiento:

> Mientras duraba la guerra civil surgían en la conversación nombres españoles, lugares vinculados a un recuerdo histórico o literario. Sonne me habló de estas cosas, y siempre me maravillará el modo tan tardío y fervoroso como llegué a conocer España[8].

Recuerdo que en 1936 Canetti tiene treinta y un años y en 1935 ya había publicado la novela *Auto de fe,* uno de los grandes libros del siglo XX[9]. Elias Canetti comprende que en estas conversaciones sobre España, el propósito fundamental de su querido amigo Sonne es el de darle a conocer un país con el que se debe sentir familiarizado, precisamente por su origen de judío sefardita. Y su admirado amigo Sonne consigue

7. Canetti, *El juego de ojos,* p. 352.

8. Canetti, *El juego de ojos,* p. 351.

9. En palabras de Magris, 2000, p. 279: «This is the writer who, at the age of 30, quickly and quietly published one of the greatest books of the century, *Die Blendung* (*Auto-da-fe*). Both Thomas Mann and Robert Musil liked the book –perhaps Canetti's true masterpiece– which was intelligently received but then disappeared from the literary scene for 30 years».

su objetivo porque estas asiduas conversaciones sobre España le van a servir a Canetti para «recordarme mi origen». Se da cuenta que su amigo ha empleado el presente de la guerra civil española «para corroborarme en mi pasado, un pasado que, gracias a él, se hizo efectivo y real»[10]. De alguna manera, este encuentro con España le ayuda a construir completamente su personalidad. Si la primera lengua hablada era el ladino, en «la etimología personal» se debe encontrar España como origen.

Es verdad que la relación con su madre es el eje en torno al cual se desarrollan los tres volúmenes de la autobiografía de Canetti. Sin embargo, no me parece arriesgado añadir que su experiencia vital se completa también al reconocer esta parte olvidada y ahora recuperada de su origen: España. Si el primer volumen de su autobiografía se abría con el recuerdo de su origen sefardita y de la lengua ladina, las últimas páginas del tercer volumen explican su reencuentro con España, que se convierte en parte fundamental de su pasado y también de su presente. Si en un principio España aparece como un recuerdo lejano, el lugar nostálgico de un lejano pasado familiar; en 1936, y gracias a su amigo Sonne, España se hace presente en su vida, es el pasado necesario que le ayuda a comprender mejor quien es. España se convierte en una presencia vital[11].

2. Canetti y sus antepasados literarios

Y es precisamente en esos años, alrededor de 1936, cuando ya Canetti se halla en mejores condiciones para ser introducido a la lectura de Francisco de Quevedo. Va a ser también su amigo Sonne quien le va a introducir al escritor español. Canetti recuerda este importante encuentro con el autor satírico español con las siguientes palabras: «Por entonces fui guiado a los *Sueños* de Quevedo. Después de Swift y de Aristófanes, Quevedo pasó a ser uno de mis antepasados. Un escritor necesita antepasados». Y, a continuación, él mismo se encarga de explicarnos con claridad qué significan los antepasados:

> Han estado en mil manos, pero nadie ha podido causarles daño; se han convertido en antepasados porque son capaces de defenderse, sin lucha, de los que son más débiles que ellos; los débiles se fortalecen con la fuerza que sus antepasados les dan[12].

Los antepasados son aquellos escritores que nos presentan un texto que va a ser leído una y otra vez, generación tras generación, porque

10. Canetti, *El juego de ojos,* p. 354.

11. Stocksieker Di Maio, 2004, p. 180, señala que «when Canetti was finally forced into exile, he began to identify more strongly with his Sephardic ancestors. Citing a conversation Canetti had with the novelist Horst Bienek, Martin Bollacher points out that Canetti characterized himself as a Spanish poet in the german language, who perhaps was the only literary person in whom the languages of the two great expulsions lay so close together».

12. Canetti, *El juego de ojos,* p. 353.

es inagotable. Siempre se mantiene igual; no importan las malas interpretaciones o lo que digamos los lectores. Pero, además, el antepasado tiene una fuerza renovadora porque va a ayudar a «los débiles» a fortalecerse para emprender su propia tarea. El mismo Elias Canetti nos cuenta como en ciertas ocasiones se produce una «colisión» con una de esas obras de la literatura universal que va a tener una enorme importancia en la vida del escritor. Explica su experiencia con ellos de esta manera: «tal vez solo así resulte posible acceder a esos renacimientos espirituales que nos preserven de las consecuencias de la rutina y la decadencia»[13]. La vitalidad de los antepasados despierta al escritor –o al lector– para que pueda alejarse de la rutina, le permite sumergirse en un mundo que él pueda descubrir y desarrollar su energía creativa. Son libros fundamentales para el escritor, textos que van a iluminar su vida hasta el punto de transformarla: «Tales metamorfosis realizadas al leer son indispensables para un escritor, que tan solo cuando ha sido llevado muy lejos por otros encuentra verdaderamente el camino de retorno a sí mismo»[14]. El antepasado cambia la vida en ese intercambio que establece el lector con el texto. El antepasado choca, provoca, tiene fuerza para hacer cambiar, goza de vitalidad porque da una nueva vida al escritor. Sin embargo, los antepasados no sólo ayudan al lector, son también parte constitutiva y esencial de la personalidad. Ellos ayudan a construir la identidad personal. En uno de sus apuntes nos dice Canetti: «Resulta que eres un compuesto de varios españoles: Rojas (el autor de *La Celestina*), Cervantes y Quevedo, de cada uno algo»[15]. En su autobiografía observamos al autor haciéndose a sí mismo a través de las personas que encuentra en su vida, con estas relaciones se va formando su personalidad. Ahora en este apunte su personalidad se completa con los antepasados a los que ha leído. Cada uno de ellos es una parte de ese «compuesto» que es Canetti, los tres son ya imprescindibles en su formación. Ahora bien, como hemos señalado anteriormente, el más destacado escritor español de los antepasados es Quevedo que se convierte en su compañero permanente de viaje junto a Aristófanes y Swift[16].

3. Canetti y Quevedo

A partir de ahora nos tendremos que referir a los *Apuntes* para comprender las razones de la elección de Quevedo como antepasado. Elias Canetti cuando nos habla de la experiencia literaria más temprana de la infancia se refiere a Swift. Por esta razón, no nos extraña que la relación que establece con el autor satírico inglés, le conduzca a la afinidad

13. Canetti, *El juego de ojos,* p. 29.
14. Canetti, *El juego de ojos,* p. 47.
15. Canetti, *Apuntes,* p. 415.
16. En relación con lo dicho afirma Reiss, 2004, p. 65: «Canetti's attitude to world literature knew no frontier. As he told me, his mother did not read Spanish literature since Spanish was her native tongue […]. However, Canetti appreciated the great Spanish writers».

que encuentra con el satírico español. Y es el mismo Canetti el que nos sugiere una esclarecedora explicación respecto a estos dos autores cuando observa que «Swift le pisa los talones a Quevedo y no pide disculpas»[17]. A estos dos satíricos se une Aristófanes como antepasado. Elias Canetti vuelve a juntar a sus tres antepasados en un apunte muy significativo que nos sirve como punto de partida para entender su concepto de la sátira y la relación de afinidad que establece con Quevedo. En este apunte nos advierte: «El lee a los autores satíricos también para saber lo que es el odio. En Aristófanes, Quevedo y Swift comprende su propio odio»[18]. Añado de paso que, como señala Ignacio Echeverría en las páginas de la introducción, Canetti siempre fue muy remiso a emplear el pronombre *yo,* y en los *Apuntes* «hace uso frecuente de la tercera persona», aunque «este uso de la tercera persona no es, por lo demás, exclusivo para referirse a sí mismo. Canetti lo compagina con el de la primera y la segunda persona»[19]. Volviendo al apunte anterior, los tres antepasados son autores satíricos que odian al género humano y, además, en sus textos el lector puede confirmar su propio odio. Por lo tanto, la afinidad de Canetti con estos tres autores se establece con la sátira y con su actitud de desprecio hacia el hombre. Detengámonos primero en lo que entiende Canetti por autor satírico y por sátira para ir descubriendo después su afinidad como individuo y como escritor con Quevedo.

El autor satírico juzga al mundo con una mirada de desprecio, se sitúa por encima de los demás hombres convencido de su *verdad* y de su propia superioridad, su actitud está dominada por la soberbia[20]. Por el contrario, el escritor que usa la ironía no se toma muy en serio ningún tipo de superioridad sobre los demás, sabe muy bien que los hombres y lo que les rodea son pequeños, en su mirada intenta alejarse de la soberbia para tener una actitud comprensiva del comportamiento humano. Elias Canetti explica con claridad lo que entiende por autor satírico y quienes son los principales autores en el siguiente apunte del año 1967:

> El autor satírico modifica la naturaleza del castigo. Él mismo se erige en juez, pero no conoce la mesura. Su ley es la arbitrariedad y la exageración. Su látigo no tiene fin y llega hasta la más lejana ratonera. […]
>
> El verdadero autor satírico no deja de ser terrible a lo largo de los siglos. Aristófanes, Juvenal, Quevedo, Swift. Su función consiste en delimitar siempre de nuevo las fronteras de lo humano, transgrediéndolas sin compasión alguna. El terror que infunde así a los hombres, los vuelve a arrojar a sus fronteras[21].

17. Canetti, *Apuntes,* p. 860.
18. Canetti, *Apuntes,* p. 806.
19. Canetti, *Apuntes,* p. xxvii.
20. Para ser más preciso recojo estas palabras de Ceronetti, 2006, p. 111: «la sátira es un acto sobrehumano, porque se necesita mucha grandeza y mucho valor para pisar figuradamente la dignidad humana».
21. Canetti, *Apuntes,* p. 330. En *El juego de ojos,* pp. 39-40, insiste Canetti en estas mismas ideas y lo explica con estas palabras: «Que sean distintos es lo que el autor

El autor satírico se convierte en un juez que castiga al género humano sin piedad. Arremete contra todo y contra todos, personas e instituciones, poderosos y humildes, presentando una imagen de la sociedad y del hombre que está dominada por la estupidez y la vileza. Todo ello lo consigue con la fuerza cautivadora de un lenguaje virulento y atroz que mantiene su poder y actualidad a lo largo de los siglos. Para el autor satírico es imprescindible no mirar hacia sí mismo, su mirada siempre va dirigida hacia los demás, no se detiene en él porque se sitúa en una posición superior y, además, puede que no quiera ver su propia deformación. –Quevedo con su cojera y Swift con la enfermedad del oído interno–. En este sentido apunta Canetti: «lo decisivo para él es prescindir de su persona, y esto se lo puede facilitar una deformación física. Su mirada se concentra en los demás»[22]. Esta actitud de soberbia y de odio hacia los demás le mantiene como juez implacable, elevado por la superioridad que se otorga juzga sin compasión. Por el contrario, afirma Canetti que cuando se produce una transformación al cambiar la dirección de su mirada, entonces «el autor satírico que ya no puede volverse contra el mundo exterior acaba pereciendo como persona moral: el destino de Gogol»[23]. El juez severo desaparece cuando toma conciencia de que el odio contra los personajes no es otra cosa que odio contra sí mismo. «Todo lo que te disgusta en otros, te disgusta en realidad en ti mismo, y desde que lo sabes eres un autor satírico *quebrantado,* uno al que le han roto las alas negras», afirma en un apunte de 1967[24].

El autor satírico se mantiene en el tiempo. En Aristófanes o en Quevedo nos vemos y nos leemos a nosotros mismos porque la naturaleza humana no cambia. El texto pervive y se renueva en la lectura, pero la estupidez y la maldad humana se mantienen, y esa imagen negativa cala en el lector. Por esta razón no existe mucha diferencia entre los autores satíricos. Como apunta Canetti «es probable que todos los autores satíricos sean uno y el mismo»[25]. Por esta afinidad que existe entre ellos, en los *Apuntes* aparecerán unidos sus nombres en numerosas ocasiones, para hablar de la sátira en general, como hemos visto anteriormente, o al referirse a autores particulares que comparten la actitud satírica. Recordamos, simplemente, a este respecto el análisis de la personalidad

satírico *espera* de los seres humanos; los azota como si fueran escolares y los prepara hasta convertirlos en instancias morales, ante las que alguna vez ellos mismos habrán de compadecer. El autor satírico sabe incluso la manera de mejorarlos. ¿De dónde saca él esa seguridad inamovible? Si no la tuviera, ni siquiera podría comenzar a escribir. Lo primero que vemos es que el autor satírico, como Dios, no se arredra ante nada. Aunque no lo dice claramente, es el representante de Dios, y se siente a gusto en ese papel. No se para a pensar ni un minuto que quizá no sea Dios. Pues dado que esa instancia, la instancia suprema, existe, de ella se deriva un poder de representación, y lo único que hay que hacer es apoderarse de ese poder».

22. Canetti, *Apuntes,* p. 331.
23. Canetti, *Apuntes,* p. 102.
24. Canetti, *Apuntes,* p. 804.
25. Canetti, *Apuntes,* p. 773.

de Karl Kraus donde Canetti usará la referencia a los otros satíricos. Elias Canetti llega a Viena siendo un veinteañero. En esos años el joven queda deslumbrado por la personalidad de Karl Kraus que ejercerá una influencia poderosa en Canetti durante esos años. Nos lo cuenta en el ensayo «Karl Kraus, escuela de resistencia», contenido en el libro de ensayos *La conciencia de las palabras*. Como característica humana de este ser tan influyente en él destaca la siguiente paradoja: «aquel hombre que despreciaba tanto, el despreciador más drástico de la literatura universal desde Quevedo y desde Swift, esa especie de azote de Dios que se abatía sobre la humanidad culpable, dejaba la palabra *a todos*»[26]. De nuevo, los antepasados aparecen unidos para dar más sentido al retrato personal e intelectual del personaje. Pero, además, los autores apuntados nos permiten reconocer esta parcela de la propia personalidad de Canetti. Al hablar de Kraus nos habla de sí mismo desde sus afinidades. La mirada hacia Kraus le sirve a él mismo para reconocerse. Pero, también, como hizo con Swift respecto a Quevedo, cuando hable de la afinidad más cercana al escritor austriaco nos dirá Canetti en un apunte que Karl Kraus se llamó a sí mismo Swift y lo hizo durante tanto tiempo que al final llegó a serlo en la escritura de *Los últimos días de la humanidad*. Todos los autores satíricos están íntimamente relacionados, tan cercanos que se explican unos a otros como si todos fueran «uno y el mismo».

Acaso una última reflexión pueda explicar de manera aproximada aquellos rasgos afines que podemos descubrir entre Quevedo y Canetti, siendo consciente de la dificultad y de la complejidad de fijar las posibilidades reales de esta semejanza. Sin embargo, me atrevo a hacerlo con la ayuda de aquellos escritores que han intentado ofrecernos un breve comentario que defina a estos autores o unas palabras que se presentan como una síntesis de la abundante y variada obra de Quevedo y de Canetti. La autoridad de su conocimiento y la concisión del comentario nos permiten determinar con más claridad las posibles afinidades.

Jorge Luis Borges, con la claridad que le caracteriza, al acercarse a la obra y a la personalidad de Francisco de Quevedo señala: «Ignoró la sonrisa y la ironía, y le complacía la cólera. Su obra es una serie de experimentos, o mejor dicho, de aventuras verbales»[27]. Una síntesis de la mirada de Canetti a la humanidad nos la ofrece Claudio Magris en su bello libro, *Danubio,* cuando se refiere a él como «un poeta que intuiría y representaría con excepcional fuerza el delirio de la época, que deslumbra y extravía la visión del mundo»[28]. Sin embargo, para ser más preciso, es el mismo Elias Canetti quien mejor nos orienta en esta afinidad con Quevedo cuando al hablar de su obra en general y de su opinión sobre el hombre nos dice que «existen pocas cosas negativas que yo no haya dicho del hombre y de la humanidad»[29]. Puede ser que en Quevedo

26. Canetti, *La conciencia de las palabras,* p. 61.
27. Borges, *Obras,* p. 488.
28. Magris, *El Danubio,* p. 329.
29. Canetti, *La lengua suelta,* p. 15.

haya visto Canetti el desprecio a la estupidez humana, el ataque contra todo y contra todos, la visión negativa del hombre y un mundo cruel y brutal. Pero, también ha apreciado la fuerza de un lenguaje mordaz y un humor truculento, las palabras grotescas que reflejan a los personajes. Él lo convierte en antepasado y modelo de su propia escritura.

¿Y qué encontró Canetti en los *Sueños* de Quevedo? Quizás vio una imagen de la sociedad y de la vida como un verdadero infierno. Probablemente encontró aquellos elementos fantásticos y demoníacos que habían sido introducidos por él en su libro *Auto de fe;* o la vanidad y la locura de la humanidad que nos mostrará en *La comedia de la vanidad*. En los *Apuntes* abunda la sátira en todos aquellos textos donde Canetti detiene su mirada en el comportamiento humano; pero también son numerosos los apuntes que nos hablan de la brevedad de la vida y de la amargura ante la amenaza de la muerte. Además, Canetti era un gran enamorado de las palabras, el segundo tomo de su autobiografía lleva el título de *La antorcha al oído* y contiene un capítulo titulado «La escuela del buen oír». Y ese gusto por prestar oído atento a todo cuanto las personas decían a su alrededor se manifiesta también en el libro *El testigo oidor*; pero también en el libro de viajes *Las voces de Marrakesh*. Esta atención por la palabra de los demás también la pudo apreciar en Quevedo, en ese autor que «saboreaba toda palabra del idioma español. La germanía del hampa y el dialecto de Góngora, su enemigo, le interesaron por igual» como señalaba Jorge Luis Borges[30]. En el libro *El testigo oidor* Canetti nos presenta cincuenta caracteres, descritos por unos rasgos físicos y por unas máscaras acústicas, que aunque tienen su precedente remoto en el griego Teofrasto, nos parecen muy cercanos a los tipos que nos describe Quevedo en los *Sueños* o en *La Hora de todos*. Podemos comprobarlo en la presentación de figuras y acciones absurdas, deformes, malignas, a las que dirige el autor su mirada para expresar la condición humana. Como tantos y tantos personajes de Quevedo, los caracteres de Canetti son también seres grotescos condenados a llevar una vida sin sentido.

Sin embargo, después de las posibilidades que hemos apuntado, queremos terminar este recorrido con una certeza. Las palabras de este apunte de Elias Canetti:

> Quiero alcanzar muchas visiones duras de la época, como Quevedo o Goya, y temerme tan poco como les temo a ellas. Quiero obligar a los demás a seguir viviendo, por muy menguadas que sean sus expectativas. Quisiera dar con un Apocalipsis invertido que *los libere* de la amenaza que pesa sobre ellos. Quiero ser duro y confiar[31].

La visión grotesca de la época moderna de Canetti se acercaba a la que presentó Quevedo en los *Sueños*. La dureza de las palabras hacia el

30. Borges, *Obras,* p. 488.
31. Canetti, *Apuntes,* p. 616.

género humano es la única manera para reflejar la imagen de su tiempo. Una imagen negativa del mundo, brutal y cruel, expresada por palabras grotescas. Sin embargo, a diferencia de Quevedo, Elias Canetti lo hará con compasión hacia el ser humano y con respeto hacia la vida, siempre con ese deseo de que sus visiones duras de la época no sirvan para aplastar a los hombres, sino para que los libere de la amenaza.

Bibliografía

Borges, J. L., *Obras completas IV,* Barcelona, Emecé, 1999.

Canetti, E., *Apuntes (1942-1993),* en *Obra completa IV,* ed. J. J. del Solar, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

Canetti, E., *El juego de ojos,* en *Obra completa V,* ed. J. J. del Solar, Barcelona, DeBolsillo, 2005.

Canetti, E., *La conciencia de las palabras,* tr. J. J. del Solar, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Canetti, E., *La lengua absuelta,* tr. L. Díaz, Barcelona, Muchnik, 2001.

Canetti, E., *Las voces de Marrakesch / El Testigo Oidor,* en *Obra completa VI,* tr. J. J. del Solar, Barcelona, DeBolsillo, 2005.

Ceronetti, G., *El silencio del cuerpo,* tr. J. A. González Sainz, Barcelona, Acantilado, 2006.

Magris, C., «The Writing in Hiding», en *Essays on Elias Canetti,* ed. D. Darby, New York, G. K. Hall, 2000, pp. 279-291.

Magris, C., *El Danubio,* tr. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 2004.

Reiss, H., «Elias Canetti's Attitude to Writers and Writing», en *A Companion to the Works of Elias Canetti,* ed. D. C. G. Lorenz, New York, Camden House, 2004, pp. 61-87.

Stocksieker di Maio, I., «Space in Elias Canetti's Autobiographical Trilogy», en *A Companion to the Works of Elias Canetti,* ed. D. C. G. Lorenz, New York, Camden House, 2004, pp. 175-197.

Varia

Rastreo en fondos quevedianos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: pequeña *addenda*

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela
Facultad de Filología
Santiago de Compostela 15782
mariajose.alonso@usc.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 275-283]

En las últimas décadas, las investigaciones sobre los fondos de bibliotecas de todo el mundo han permitido un mejor conocimiento de la obra de Quevedo. Los trabajos de Crosby (1959), Carreira (1990 y 1991), Jauralde (1986a y 1986b), Pérez Cuenca (1995, 1997, 2000a y 2000b), García Valdés (2000) o Fernando Plata (1997, 1998, 2000a y 2000b), por citar sólo algunos, han sido muy fructíferos, lo que ha redundado en ediciones críticas más fiables e incluso la recuperación de textos quevedianos que se contaban entre sus obras perdidas[1]. Un importante centro para el estudio de Quevedo es la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander, que custodia tantos fondos importantes sobre este autor. El presente artículo desea llamar la atención sobre determinados aspectos del impreso (956) y del manuscrito M-527 (*Artigas,* 137). Si bien ambos testimonios están localizados e incluso catalogados o descritos en alguna edición, todavía es posible sacar a la luz datos no conocidos y ahondar en pormenores que enriquecen la comprensión de algunas obras quevedianas, en este caso con detalles complementarios sobre tres textos escritos por Quevedo o relacionados con él: por una parte, la invectiva *Venganza de la lengua española* y la obra quevediana contra la que fue escrita, *Cuento de cuentos;* por la otra, la «Carta a Tamayo de Vargas», preliminar de *Doctrina moral* en alguna de sus fuentes manuscritas.

Estos fondos de la mencionada biblioteca sirven así como muestra de lo que aún hoy queda por indagar entre las fuentes manuscritas e impresas –incluso en las ya descritas y localizadas– que nos han transmitido la obra quevediana. Las descripciones bibliográficas que de ellos

1. Piénsese en el hallazgo de Fernando Plata de las *Controversias de Séneca,* en la Biblioteca Bartolomé March, noticia que originó varias publicaciones (2000b y 2001).

RECIBIDO: 7-9-2009 / ACEPTADO: 15-10-2009

existen, en estudios y ediciones sobre algunos de los textos literarios que copian, no son exhaustivas, por lo que sólo un examen detenido *in situ* permite conocer con exactitud su contenido.

Sobre el impreso (956)

Comenzaré por el impreso (956) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. No será ociosa una descripción bibliográfica detallada, habida cuenta de que las existentes iban encaminadas hacia una información más limitada:

Doctrina moral (Zaragoza, por Pedro Vergés, 1630)
Venganza de la lengua española (Huesca, por Pedro Blusón, 1629)
Biblioteca de Menéndez Pelayo, impreso (956)

Lomo: Quevedo. Doctrina Moral Pop[ ] (Santander)

Portada del volumen: no tiene. En el volumen de Santander, encuadernado en pergamino y con correíllas rotas de cuero, figuran esta obra y la *Venganza de la lengua española;* en medio de ambas parece haber existido otra cuyos folios están cortados. Este ejemplar contiene diversas anotaciones manuscritas al margen, algunas de las cuales subsanan errores de la impresión.

Foliación del volumen: 1 h + 38 fols. + varias hojas arrancadas + 1 fol. (pie de imprenta) + 10 folios (*Venganza*) + 1 h.

Contenido del volumen:

(1) *Doctrina moral.*

(2) Tras un número indefinido de hojas arrancadas (tal vez 14), figura un pie de imprenta: «Con licencia. Impreſſo en Valencia, en casa de Miguel de Sorolla, este año de 1629, tal vez último folio de la obra mutilada.

(3) *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de Cuentos.* Sin preliminares. Pie de imprenta: «Con licencia. En Huesca por Pedro Blusón Impresor de la Universidad. Año 1629. Véndense en la misma Emprenta.

Portada de Doctrina moral: DOTRINA / MORAL DEL CO- / NOCIMIENTO PROPIO, / y del deſengaño de las co- / ſas agenas. / AVTOR, / *DON FRANCISCO DE / Queuedo Villegas, Cauallero de la / Orden de Santiago, &.* [adorno con motivo vegetal centrado] / Con licencia: En Çaragoça: / [filete] / Por PEDRO VERGES. 1630. / [filete] / Vendenſe en caſa Roberto Duport, en la Cuchilleria.

Folios preliminares de Doctrina moral: fol. [1v]: aprobación y licencia del doctor Virto de Vera, en Zaragoza, a 29 de abril de 1630; *Imprimatur* de D. Francisco de Peña, vicario general; y Marta Reg.

Cotejo de Doctrina moral: 8°. [sin signar[1]], A-E[8]. Una hoja en blanco antes de la portada de la obra.

Foliación de Doctrina moral: [1] fol. + 38 fols. Errores de foliación: fol. 26 (por error, «22»); fol. 29 (por error, «30»). Este error no afecta a la numeración de la página siguiente, que también figura como fol. «30». En el ejemplar de la BMP parece haber sido arrancada una hoja entre los fols. 7 y 8, pero el texto está completo y la foliación

es correcta en este punto.
Portada de Venganza: VENGANZA / DE LA LENGVA ES- / pañola, contra el Autor del / Cuento de Cuentos. / *Por Don Iuan Alonſo Laureles, Cauallero de / habito, y peon de co*ſtumbre, Aragones liſo, / y Caſtellano rebuelto.
Colofón de Venganza: «En Hueſca por Pedro Bluſon Impreſſor / de la Vniuerſidad. Año 1629. / Vendenſe en la miſma Emprêta.»
Folios preliminares de Venganza: carece de ellos.
Cotejo de Venganza: 8º. A^8 (^{3} sin signar) -B^2 (^{2} sin signar).
Foliación de Venganza: sus diez folios no están foliados.
Ejemplar: Biblioteca de Menéndez Pelayo, (956).
Descripciones bibliográficas (del ejemplar de Zaragoza): Fernández-Guerra, 1897, vol. I, p. 420 (núm. 39); Jiménez Catalán, 1927, pp. 153-154 (núm. 251); Astrana, 1932b, p. 1379 (núm. 42); Crosby, 1959, pp. 99-100; Palau, 1962, p. XIV, 399 (núm. 244265); Buendía, 1966, p. 1281; Lázaro Carreter, 1965, XIII; López Grigera, 1969, XXXII-XXXIII; Crosby, 1993, vol. I, 780-781; Azaustre, 2003, p. 819 y pp. 825-826; Rey, 2003, pp. 837-838; Candelas, 2005, p. 510; García Valdés, 2008, pp. 15-16.

La descripción previa del impreso me permite centrarme en dos de los asuntos que motivan este artículo, relacionados con *Cuento de cuentos,* cuya transmisión impresa plantea algunos interrogantes, y con una invectiva contra esta obra de Quevedo. Este volumen presenta la peculiaridad de contener no sólo un ejemplar de la edición príncipe de *Doctrina moral* (Zaragoza, 1630), obra que figura en primer lugar, sino también uno de la edición de la *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de cuentos* (Huesca, por Pedro Blusón, 1629), firmada bajo el seudónimo «don Juan Alonso de Laureles». Este ejemplar se suma así a otros dos descritos ya de modo exhaustivo y también incluidos en el interior de un libro facticio: el de la Hispanic Society of America (también Huesca, 1629), que contiene un total de siete impresos, entre los cuales figuran el *Buscón, El chitón de las tarabillas* y *La culta latiniparla,* entre otros[2]; y la primera edición, del mismo año, pero impresa en Barcelona por Esteban Liberós, de la cual existen ejemplares en la Biblioteca de Catalunya, con las signaturas F Bon 5569 y 5569 bis, Res. 67-12[au3.]

El volumen facticio custodiado en Santander fue mutilado en algún momento de su historia, a juzgar por los restos de unos 14 folios cortados que quedan a continuación de la edición de *Doctrina moral* y antes del comienzo de la *Venganza.* Tal dato, aunque mera anécdota en la descripción del testimonio, resulta muy curioso porque permanece en el libro el que parece último folio del texto tal vez censurado: un pie de

2. Describieron este ejemplar Jauralde, 1981; García Valdés, 1993, pp. 112-113; y Azaustre, 2000, p. 35; y 2003, vol. II, p. 825. Tales descripciones no incluyen referencia al ejemplar custodiado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

3. Ver la descripción de Azaustre (2003, vol. II, p. 817), de quien tomo los datos.

imprenta en el cual se lee «Con licencia. Impreſſo en Valencia, en casa de Miguel de Sorolla, este año de 1629».

En su edición de las obras completas de Quevedo, Fernández-Guerra (1951, vol. II, p. 397) se refirió a una reimpresión, suelta, de *Cuento de cuentos* (objetivo de la invectiva titulada *Venganza de la lengua española*), realizada en Valencia, por Miguel de Sorolla, en 1629[4]. Aunque la mencionaba en su explicación de la historia textual de la obra, desconocía su paradero. Siguieron la pista de esa noticia Astrana Marín (1932, pp. 1174-1180), Battaner (1981, p. 106, nota 5) y, más recientemente, Azaustre (2003, vol. I, p. 25 y nota 17), pero aún hoy no ha sido posible localizarla ni confirmar siquiera su existencia[5]. El propio Azaustre (2000, p. 34) menciona, a continuación de los testimonios de *Cuento de cuentos* de «existencia constatada», aquellos que «plantean dudas y problemas», entre los cuales cita una posible edición de 1626 en Huesca y la de Valencia de 1629 ya mencionada, publicaciones que integran por tanto el grupo de las no seguras.

El libro facticio de la Menéndez Pelayo no permite localizar y conocer esa edición «fantasma», pero sí sugerir que tal vez existan indicios textuales, físicos, de que efectivamente existió. Aunque es cierto que en Valencia, por Miguel Sorolla y en 1629 se imprimieron otros textos relacionados con Quevedo –piénsese, por ejemplo, en *La culta latiniparla,* incluida en el volumen de la Hispanic Society of America antes mencionado–, no resulta del todo improbable que los folios cortados hubiesen sido los de *Cuento de cuentos,* que, con toda lógica, se habría antepuesto a la *Venganza de la lengua española.* Así sucede en los ejemplares de la Biblioteca de Catalunya, que contienen la edición conjunta de ambos textos en Barcelona, por Esteban Liberós, en 1629. Pese a tratarse sólo de una hipótesis, ese pie de imprenta es una huella sugerente: alguien habría decidido en algún momento agrupar en un mismo volumen el texto literario quevediano y, a continuación, su respuesta a modo de invectiva, para una mejor interpretación de esta última; con posterioridad, alguien habría eliminado esa edición de *Cuento de cuentos,* por razones que se desconocen, pero que tal vez habrían estado relacionadas con la desaparición de todos los ejemplares de la misma[6].

Tras el folio final de la posible edición de *Cuento de cuentos,* el volumen compila en último lugar diez folios –con signatura topográfica y sin foliar–, correspondientes a la *Venganza de la lengua española,* firmada

4. Previamente se había incluido en *Desvelos soñolientos y discursos de verdades soñadas*, en Barcelona, por Pedro Lacavallería, 1629. Otra reimpresión inmediata se debió a Esteban Liberós, en Barcelona, ya señalada, en la que *Cuento de cuentos* iba acompañada de la *Venganza.*

5. También Felicidad Buendía, 1966, p. 1281, la incluye entre la bibliografía de sus impresos, pero no la localiza.

6. La extensión del texto en las ediciones y ejemplares conocidos, en torno a diez hojas, haría verosímil la suposición de que *Cuento de cuentos* hubiese estado impresa en las hojas arrancadas en el volumen de la BMP; véanse en este sentido las descripciones de Azaustre (2000 y 2003).

con el seudónimo «Don Juan Alonso Laureles». Sin preliminares legales ni literarios, contiene dos anotaciones manuscritas al margen que parecen de la misma mano que las que corrigen errores de la edición de *Doctrina moral:* «arte» en el margen del folio signado como A_2 y la adición «fray», antes de «Luis de León», en el margen izquierdo del vuelto del folio que debería incluir la signatura A_3, omitida.

Sobre el manuscrito M-527 (*Artigas,* 137)

Como en el caso del impreso, se ofrece en primer lugar la descripción del manuscrito que copia la «Carta a Tamayo de Vargas», como paso previo a las explicaciones sobre su contenido:

Dos copias de Carta a Tamayo de Vargas (1612)
Biblioteca de Menéndez Pelayo (M-527, Artigas 137; fols. 59-59v y 60-61)

Lomo / Tejuelo: no tiene.
Portada: no tiene.
Foliación: [76] fols.: [16] fols. + [34] fols. + [6] fols. (fols. [54-55v], añadido de menor tamaño) + [20] fols. (fols. [70-71] tienen tamaño doble respecto al resto). La numeración, moderna, no atiende a la foliación sino que refleja el número de cartas incluido en cada cuadernillo (1.1, 1.2…; 2.1, 2.2…). Las páginas iniciales de esos «cuadernillos» contienen una indicación numérica tal vez referida a otro manuscrito del que procederían. El primero contiene 12 cartas; el segundo, 21; el tercero, 2; el cuarto, 5. Folios en blanco: [1v], [2v], [4v], [5v], [6v], [7v], [8v], [9v-10v], [17v], [22v], [29v], [31v], [33-33v], [34v], [35v], [36v-37v], [39v], [41v], [43v], [45v], [47v], [48v], [50-50v], [51v], [53v], [56-56v], [57v-58v], [61v], [66v], [69v], [71-71v], [72v], [74-76v].
220 x 157 mm.; y caja de texto: 185 x 130 (primera carta), 205 x 110 mm. (segunda carta). Manuscrito facticio, sin encuadernación, configurado por cuatro cuadernillos cuyo contenido parece haber sido agrupado modernamente. Letra de los siglos xvii y xviii, de varios copistas, entre los cuales se encuentra Tomás Antonio Sánchez; aunque proceden de manos diferentes, las cartas a Tamayo están copiadas con letra que parece del siglo xviii. Su papel es también distinto, con filigranas diferentes: el primero, de mayor gramaje y tonalidad más oscura, dibuja una especie de torre o castillo, en cuya parte superior parece ondear una bandera; el segundo contiene como marca de agua dos o tres letras similares a una n y una i. Según indica Buendía (1966, p. 1199), fue propiedad de Agustín Durán. Muchas de las cartas contienen indicaciones sobre el modelo del que parte la copia, por ejemplo el pliego o la letra –en algún caso el «original» o «de mano de don Francisco de Quevedo»–, o la fecha posible de redacción.
Contenido:
(1) «1643. Seis cartas de Don Francisco de Quevedo a Don Francisco de Oviedo. Algunas de las que están sin fecha parece deben referirse al año de

1644. Num 119 (fols. [1-16v])[7].

(2) «1630. Seis cartas de Don Francisco de Quevedo para el Duque de Medinaceli. Num. 109 al 144. (fols. [17-49v]).

(3) «Carta de Don Francisco de Quevedo escrita al duque de Osuna desde Madrid. Núm. 52, (fols. [51-55v]).

(4) «Carta de don Francisco de Quevedo a don Tomás Tamayo de Vargas». Núm. 65, (fols. [57-76v]): tras un folio en blanco, incluye dos copias de la carta, con distinta letra, que terminan con los versos de la sátira de Persio: «Carta que escribió…» en la Torre de Juan Abad a 12 de noviembre de 1612, (fols. [59-59v] y [60-61]). Contiene, además, otras cartas entre los fols. [62-73v].

Título de la Carta: «Carta que eſcribiò Don Francisco de Quevedo / a Don Thomas Tamayo de Vargas, remitien- / dole el discurso intitulado: La cuna y la Sepul- / tura: que eſtá en uno de los tomos de ſus obras, / y no està impresa».

«Carta que escribió Don Francisco / de Quevedo à Don Tomas Tamayo de / Vargas, remitiendole el discurso / intitulado La Cuna y la Sepultu- / ra, que està en uno de los tomos de / sus obras y no está impresa».

Descripciones bibliográficas: Astrana, 1932, p. 1324 (núm. 405-408); Astrana, 1946, pp. xx, xxiv, xxvii, xxx, xxxi, xxxii, xxxiii, xxxiv, xxxv, xxxvi, xxxix; Artigas, 1957, pp. 235-236; Buendía, 1966, pp. 1199-1200 (núm. 40); López Grigera, 1969, p. xxxvii; Crosby, 2005, p. 434.

Este volumen facticio de la Menéndez Pelayo ha sido utilizado parcialmente en alguna edición de obras de Quevedo[8]. Sin encuadernación (sólo una hoja que envuelve cuatro cuadernillos de contenido heterogéneo y disposición más moderna que la época de copia), contiene en su cuarto apartado, fols. 59-59v, una «Carta a Tamayo de Vargas». Lo llamativo, y es el dato que interesa destacar, es que el manuscrito cuenta con dos copias (y no una) de dicha misiva, situadas de modo sucesivo pero transcritas con distinta letra y en papel diferente, aunque ambas parecen datables en el siglo xviii. La segunda ocupa los fols. 60-61. El dato sobre el doble testimonio ya fue recogido por Artigas (1957, pp. 235-236) y recordado por Buendía[9], pero no ha sido tomado en consideración en estudios centrados en la carta o ediciones críticas modernas que la incluyen, en las cuales las referencias al manuscrito

7. Para evitar una descripción demasiado prolija, sólo me detengo en el contenido detallado de la parte del manuscrito que copia, por duplicado, la «Carta a Tamayo de Vargas».

8. A él se refirió por ejemplo, en su edición sobre *Doctrina moral,* López Grigera, 1969, p. xxxvii, por contener copia de la «Carta a Tamayo de Vargas» del siglo xviii; García Valdés, 2008, no lo tomó en consideración porque eligió como texto base la princeps de 1630, que carece de tal preliminar. Para un estado de la cuestión sobre la relación de la misiva con *Doctrina moral,* con nuevos datos referidos a la transmisión manuscrita de esta obra, véase el prólogo de mi edición: Quevedo, *Doctrina moral,* (en prensa).

9. Buendía, 1966, pp. 1199b-1200a (núm. 40). Buendía parece haber conocido su existencia, si bien se limita a decir que hay dos copias.

de la Menéndez Pelayo, cuando existen, se refieren a uno y no a dos testimonios[10].

El estudio textual realizado en mi edición de *Doctrina moral* muestra que ambos textos hubieron de proceder de un mismo antecedente o, tal vez, uno es copia de otro, extremo que resulta imposible de demostrar; la segunda carta incurre en los mismos errores que la primera, salvo uno privativo del testimonio: «mis créditos» en lugar de «mis escritos». Aunque este error llevaría a pensar que la segunda carta procedería de la primera, su naturaleza hace no del todo imposible que hubiese sido subsanado por el copista de la primera de haber estado en su modelo.

Ambas copias tienen, además, idéntico encabezamiento, en el cual tal vez por error se señala que la carta es la dedicatoria de *La cuna y la sepultura:* «Carta que escribió don Francisco de Quevedo a don Tomás Tamayo de Vargas, remitiéndole el discurso intitulado: *La cuna y la sepultura:* que está en uno de los tomos de sus obras, y no está impresa»[11].

Bibliografía

Artigas, M., y E. Sánchez Reyes, *Catálogos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* volumen I, «Manuscritos», Santander, C.F. de A.B., 1957.

Azaustre Galiana, A., «Problemas de edición en el *Cuento de cuentos*», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 27-74.

Battaner Arias, M.ª P., «La lengua de Quevedo: comentarios críticos de sus contemporáneos», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 57, 1981, pp. 105-121.

Carreira, A., «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y letra,* 1, 2, 1990, pp. 15-142.

Carreira, A., «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», *Voz y letra,* 2, 2, 1991, pp. 21-57.

Carta a Tamayo de Vargas (1612). Manuscrito 527 (Artigas 137), fols. 59-59v y 60-61, de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

Crosby, J. O., «Nuevos manuscritos de la obra de Quevedo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 67, 1, 1959, pp. 165-174.

Ettinghausen, H., «Acerca de las fechas de redacción de cuatro obras neoestoicas de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 51, 1971, pp. 161-173.

García Valdés, C. C., «Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 127-146.

10. López Grigera, 1969, pp. XXXVI-XXXVII, enumera, aparte de los testimonios en los que la carta acompaña a *Doctrina moral,* «seis códices de *Varios* en Madrid, Santander y Lisboa», entre los cuales figura el ms. 137 de la BMP; en su propuesta de arquetipo de la carta figura sólo el testimonio *M* en representación del códice santanderino (1969, p. LX), también mencionado en el arquetipo de los versos de Persio (1969, p. LXI). Ettinghausen (1971, p. 161) no incluyó en su relación de testimonios de la carta el ms. 137, sino sólo el 143 de la BMP.

11. Aunque la carta acompaña a todos los testimonios manuscritos de *Doctrina moral,* copiada al principio o al final del tratado, varias copias en las que la carta figura exenta la consideran preliminar de *La cuna y la sepultura,* pese a que ningún testimonio de esta última obra avala tal atribución. Sobre este tema, ver Ettinghausen, 1971, pp. 161-162, y Alonso Veloso, 2010, en el apartado «Fuentes y su filiación de la Carta a Tamayo de Vargas» del prólogo de la edición de *Doctrina moral.*

Jauralde Pou, P., «Manuscritos quevedianos en la British Library», *Homenaje a José Simón Díaz,* Kassel, Reichenberger, 1986a.

Jauralde Pou, P., «Nuevos textos manuscritos de la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 66, 1986b, pp. 63-73.

Jiménez Catalán, M., *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII,* Zaragoza, La Académica, [1927].

Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispano-americano,* Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1951 (tomo V) y 1962 (tomo XIV).

Pérez Cuenca, I., «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 119-131.

Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional,* Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

Pérez Cuenca, I., «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000a, pp. 267-283.

Pérez Cuenca, I., «*Las tres musas últimas castellanas:* problemas de atribución», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000b, pp. 659-669.

Plata Parga, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica,* Pamplona, Eunsa, 1997.

Plata Parga, F., «Los códices del enigma "Las dos somos hermanas producidas" y el problema de su autoría», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* ed. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, vol. II, pp. 1243-1254.

Plata Parga, F., «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola,* 4, 2000a, pp. 285-307.

Plata Parga, F., «Hallazgo de las *Controversias de Séneca* y de otros textos de prosa inéditos de Quevedo», en *Estudios de filología y retórica en Homenaje a Luisa López Grigera,* ed. E. Artaza, J. Durán, C. Isasi, J. Lawand, V. Pineda y F. Plata, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000b, pp. 387-410.

Plata Parga, F., «Edición de las *Controversias de Séneca,* texto inédito de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 208-275.

Quevedo, Francisco de, *Doctrina moral,* Zaragoza, por Pedro Vergés, 1630. Impreso (956) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 1, pp. 19-77; I, 2, pp. 819-826.

Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, I, 2, pp. 469-560 y 835-839.

Quevedo, F. de, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* ed. M. J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, volumen IV, 1, «Tratados morales», Madrid, Castalia, 2010, pp. 3-179.

Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Á. Candelas Colodrón, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, III, pp. 185-247 y 509-512.

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

Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas,* ed. L. López Grigera, Madrid, Real Academia Española, 1969.

Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008.

Quevedo, F. de, *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* ed. J. O. Crosby, Rochester, Tamesis, 2005.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, M. Rivadeneyra, 1876, 2 vols., BAE 23 y 48.

Quevedo, F. de, *Obras festivas,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.

Quevedo, F. de, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. Á. Rey, 2003, I, 1, pp. 119-161.

Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

Venganza de la lengua española, Huesca, por Pedro Blusón, 1629. Impreso (956) de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

Mecanismos de agudeza en *Libro de todas las cosas y otras muchas más*

Enrique Martínez Bogo
Princeton University
61 Stanworth Lane
Princeton NJ 08540, USA
embogo@gmail.com

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 285-312]

El *Libro de todas las cosas* pertenece a la prosa satírico-burlesca de Quevedo, conjunto de obras que, en su mayor parte, combinan la parodia de géneros con la burla y la sátira. En este caso, el opúsculo se presenta como una parodia de los repertorios enciclopédicos y las misceláneas, frecuentes desde mediados del siglo XVI. En estos textos, que abarcaban múltiples géneros y temas[1], cabía todo tipo de cuestiones que son satirizadas por Quevedo. Igualmente, en la obra se advierte una burla de los tratados de astrología y fisonomía, que también se habían popularizado en la época[2].

Me centraré en las páginas que siguen en el análisis de los mecanismos de agudeza en este opúsculo que, si bien presenta características comunes al resto de obras de la prosa satírico-burlesca, muestra su singularidad en un marcado uso de la ridiculización y la comicidad a través del absurdo y la perogrullada[3].

En el propio título, *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* se observa una hipérbole entre «todas las cosas» y «otras muchas más» que ridiculiza este género de escritos. Este libro está compuesto por el maestro *Malsabidillo,* burla basada en el uso de la onomástica burlesca y del neologismo al crear un nombre por composición partiendo de

1. El número de obras de este tipo es incalculable. Ver Quevedo, *Obras festivas,* ed. Jauralde, pp. 37-38; y Jauralde, 1982, p. 300, que menciona como ejemplos de este tipo de obras el *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoril…* (1617), *Los 35 diálogos familiares de la agricultura christiana…* (1589), obra de Juan de Pineda y, posteriormente, *Ramillete de flores historiales recogido de los señalados sucesos que ha visto el mundo, desde su creación hasta nuestros días…* (tercera edición, 1669). Estos repertorios enciclopédicos se habían venido desarrollando desde la imitación de las sesiones académicas.

2. Ver Jauralde, 1998, p. 593, n. 37. Para la importancia de las supersticiones en ese periodo, ver Pfandl, 1994, pp. 166-169.

3. Ver Periñán, 1979, p. 54, que introduce la perogrullada en el marco del *disparate* y analiza sus diferentes posibilidades.

RECIBIDO: 9-3-2010 / ACEPTADO: 9-4-2010

sabido: «la persona que sabe mucho» (*Aut.*). El uso del diminutivo con el sufijo *-illo* refuerza el carácter despectivo del nombre, al que se añade el posterior diminutivo *-itas* dedicado a las viejas:

> Compuesto por el docto y experimentado en todas materias, el único maestro Malsabidillo. Dirigido a la curiosidad de los entremetidos, a la turbamulta de los habladores y a la sonsaca de las viejecitas (p. 435)[4].

La obra está dirigida, en una enumeración no muy coherente, a la *curiosidad,* la *turbamulta* y la *sonsaca* de, respectivamente, entremetidos, habladores y viejecitas. Estos tres tipos, con raíces en la antigüedad, son comunes en la sátira del Siglo de Oro y también en la obra satírico-burlesca de Quevedo[5].

La disposición del opúsculo sigue el esquema de las misceláneas y se estructura en una serie de variopintos tratados. Las supersticiones, la astrología, los agüeros, los días aciagos o favorables, la fisonomía, la quiromancia, las lenguas, las formas de ser experto en ciertos oficios y el estilo culto son la base para desarrollar una crítica que se extiende y apoya, como veremos, en otros motivos y tipos constantes en el universo satírico de Quevedo[6].

Primer tratado. Secretos espantosos y formidables, experimentados, tan ciertos y tan evidentes que no pueden faltar jamás

Este primer tratado comienza con una típica «advertencia al lector» en la que Quevedo juega con las acepciones del adjetivo *curioso:* «el que trata las cosas con diligencia, o se desvela en escudriñar las que son muy ocultas y reservadas» y «aseado, primoroso, esmerado en la ejecución de las cosas» (*Aut.*). Esta última acepción permite el juego dilógico

4. En el análisis de los diferentes ejemplos seguiré la paginación de Quevedo, *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* ed. Azaustre.

5. La sátira de estos tipos aparece en repetidas ocasiones a lo largo de la obra de Quevedo. Así ocurre con los *entremetidos* en *Sueño de la Muerte* (ed. Arellano, pp. 402-403). Los *habladores* aparecen en *Sueño de la Muerte* (pp. 401-402) y en *La Hora de todos* (ed. Schwartz, pp. 603-604). Las *viejas* como tipo satirizado son uno de los temas más frecuentes de la sátira, especialmente por su costumbre de intentar ocultar el paso de los años mediante diferentes artificios. Ejemplos de este tipo se observan en *Premática del Tiempo* (p. 90), *Sueño del Infierno* (pp. 311-312), *La Hora de todos* (pp. 598-599, 616-619) o en el *Buscón* (III, 1, p. 615 y III, 8, p. 649). Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 90, n. 56, para referencias en la obra poética del autor, y el trabajo sobre la *vetula* de Schwartz, 1987, pp. 159-190.

6. Ver Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdes, p. 108, donde la editoria explica que esta obra es, además de una burla de los libros enciclopédicos, una síntesis de todos los temas que hasta ese momento había satirizado Quevedo en los *Sueños* y en el *Discurso de todos los diablos,* con un motivo central que se repite en todos los *capítulos* o *tratados:* el enorme poder de engaño que tiene la lengua. Morreale, 1958, p. 412, opina que el racionalismo de Quevedo «ve en la astrología y en la geomancia sólo el engaño, la locura y la impudencia humana».

con *desaliñado*. La escasa importancia de la disposición del lector hacia el libro marca el tono desenfadado del opúsculo:

> *Curioso* lector, o *desaliñado,* que no importa más lo uno que lo otro para el efecto de mi obra (p. 437)[7].

Seguidamente, el texto se estructura en dos *tablas* que presentan una sucesión de *proposiciones* con sus respectivas *soluciones*. La agudeza en este apartado está basada en dilogías de ciertos términos, entendidos de diferente forma en cada una de las secciones, o simplemente en la obviedad presentada como respuesta. El grado de sutileza en los equívocos, que tiene como fin mostrar lo absurdo de este tipo de listas de proposiciones y soluciones, es muy dispar.

En el caso de los equívocos, lo más común es el enfrentamiento entre la acepción figurada y el sentido recto de voces o expresiones, aunque también se encuentran simples dilogías de términos. Así, a las siguientes entradas les corresponden las consiguientes respuestas:

> 1. Para que se *anden tras* ti todas las mujeres hermosas; y si fueres mujer, los hombres ricos y galanes (p. 437).
> 1. Ándate tú delante dellas (p. 438).
>
> 2. Para ser bien *recibido* donde quiera; y es infalible (p. 437).
> 2. Da donde quiera que entrares, y serás tan bien recibido que te pese (p. 439).
>
> 3. Para que cualquier mujer o hombre que bien te pareciere, seas hombre o mujer, luego que te *trate* se *muera por* ti (p. 437).
> 3. Sé el médico que la cures; y es probado, pues cada uno muere del médico que le da al tabardillo o mal que le dio (p. 439)[8].

Frente al figurado de la proposición, el sentido literal de *andar tras alguien, recibir* y *morir* surge en las soluciones. Si en los dos primeros apartados las proposiciones y respuestas son simples juegos de agudeza con los significados, en el último de los ejemplos la polisemia facilita la crítica contra uno de los tipos constantes en la sátira de Quevedo: los médicos[9].

En la enumeración de apartados de este «primer tratado» se combinan dilogías o equívocos, acciones razonadas por una obviedad o por

7. Las cursivas de los ejemplos, a menos que se indique lo contrario, son mías.

8. En este último ejemplo, Azustre (Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 439, n. 13) añade la posibilidad del equívoco del verbo *tratar* que se menciona en la proposición con el sentido de 'tener relación o trato con alguien' y en la respuesta, al usar el sinónimo *curar,* con el de 'aplicar un tratamiento médico'. Sin embargo, tendríamos que entenderlo con un cambio de sujeto gramatical. El interlocutor aparece como actor de la acción únicamente en la solución «sé el médico que la cures», mientras que en la proposición funciona como complemento directo.

9. Se establece una relación muy repetida en el Siglo de Oro entre el médico y la muerte. Es una convicción folclórica que aparece en refranes y cuentos. Ver, por ejemplo, Chevalier, 1982, pp. 18-42.

perogrulladas, y críticas dirigidas contra personajes típicos en la sátira desde la época clásica. Además de una repetida alusión a los médicos[10], la burla se dirige agudamente contra las mujeres codiciosas –en dos ocasiones–, de nuevo contra los entremetidos y los habladores, y seguidamente, hacia caballeros tacaños[11], sastres, necios[12], escribanos, calvos[13], abogados, procuradores, oficiales de la justicia y alcaides[14].

Además de los ejemplos citados, se juega con la dilogía de verbos como *seguir:* «ir detrás de alguno» (*Aut.*) y «por extensión, vale perseguir, acosar o molestar a alguno» (*Aut.*). En el primer pasaje se establece una *derivatio* dilógica con *tener:* «asir o mantener asida alguna cosa» (*Aut.*), «poseer y gozar» (*Aut.*) y, en la expresión *ser tenido,* «estimar o apreciar» (*Aut.*). Se juega también con las diferentes acepciones del verbo *confesar:* «decir la verdad por fuerza o miedo» (*Aut.*) y «en el Sacramento de la Penitencia es decir y declarar a los pies del confesor los pecados cometidos» (*Aut.*); el verbo *revolver (el caballo)* significa «volverse ágil y prontamente en poco terreno» (*Aut.*) e «inquietar, enredar» (*Aut.*); la voz *cargo* significa «empleo, oficio, gobierno, ministerio, dignidad u otro cualquier ejercicio o puesto honorífico» (*Aut.*) y «en lo forense se llama la culpa o culpas, o delitos, que resultan contra el reo de la información sumaria que se ha hecho contra él» (*Aut.*). Algunas expresiones se entienden en su sentido recto, bien leídas en conjunto o a través de un proceso de disociación, como se observa en los últimos ejemplos en las formas *no poder ver a alguien* y *alto puesto:*

10. La sátira de los médicos, motivo con numerosos ejemplos en toda la obra de Quevedo, se observa nuevamente en otras secciones de este opúsculo: «y morirán los que enfermaren si los curan los médicos» (p. 444), «Tres cosas, las mejores del mundo, aborrecen sumamente tres géneros de gentes: la salud, los médicos; la paz, los soldados; la verdad, algunos escribanos y letrados» (p. 448). En este último ejemplo se citan las cosas mejores del mundo, algo que con variantes se presenta en *Sueño del Infierno:* «Y porque veáis cuáles sois los hombres desgraciados y cuán a peligro tenéis lo que más estimáis, hase de advertir que las cosas de más valor en vosotros son la honra, la vida y la hacienda. La honra está en arbitrio de las mujeres, la vida en manos de los dotores y la hacienda en las plumas de los escribanos» (p. 300).

11. Tipo que se convertirá en tema principal en las *Cartas del Caballero de la Tenaza.*

12. Además de otras menciones en su obra, Quevedo retrata y da una clasificación de estos personajes en *Origen y difinición de la Necedad.*

13. Otro motivo, los calvos que intentan simular su falta de pelo, es usual en la literatura satírica desde la antigüedad grecolatina y repetido por Quevedo en su prosa y poesía burlescas. Para otros ejemplos ver Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García, p. 417, n. 21; y Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 440, n. 26.

14. La sátira contra la codicia y corrupción de los profesionales de la justicia es una constante en la obra de Quevedo que quizás pueda tener una base de crítica real en su sociedad. Aquí menciona a escribanos, abogados, procuradores, oficiales de la justicia y alcaides. De todos modos, el tipo llega desde la literatura clásica. En esta misma obra: «Tres cosas, las mejores del mundo, aborrecen sumamente tres géneros de gentes: […]; la verdad, algunos escribanos y letrados» (p. 448). Otras referencias en Schwartz, 1986, pp. 27-46; y Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García, pp. 417-418, n. 22 y 25.

4. Para que, con sólo haber hablado a una mujer, te *siga* adonde quiera que fueres (p. 437).
4. Húrtala lo que tuviere, y te *seguirá* hasta el cabo del mundo sin dejarte a sol ni a sombra (p. 439).

7. Para ser rico y *tener* dineros (p. 438).
7. Si los *tienes, tenerlos;* y si no, no desearlos. Y será rico (p. 439).

13. Para *tener* hijos la más estéril mujer del mundo (p. 438).
13. Conciba y para y críelos y no los suelte, y los *tendrá* (p. 439).

16. Para no morir sin *confesión* (p. 438).
16. Haz delitos de muerte y *confiésalos,* y morirás *confesado* (p. 440).

17. Si quieres que el caballo que tuvieres *revuelva* a todas manos (p. 438).
17. Ponle dos días con un escribano y *revolverá* a todas manos y aun a todo el mundo (p. 440).

18. Para tener grandes *cargos* en la república (p. 438).
18. Fuerza doncellas, hurta casadas, mata clérigos, roba iglesias, que no hay mayores *cargos* (p. 440).

20. Para *ser tenido* (p. 438).
20. Déjate agarrar y asir (p. 440).

27. Para no *confesar* en el tormento; y es certísimo. No lo comuniques por los ladrones y delincuentes (p. 438).
27. *Negar* cuando te preguntaren (p. 441).

5. Para hacerte invisible y que, aunque entres entre mucha gente, ninguno *te pueda ver.* Y encomiéndote, por el sumo Señor que te hizo, tan alto secreto por el daño que puede resultar si se divulgase en ladrones y adúlteros y presos y enemigos (p. 438).
5. Sé entremetido, hablador, mentiroso, tramposo, miserable, y nadie *te podrá ver* más que el diablo (p. 439).

19. Para verte en *altos puestos* en breve tiempo (p. 438).
19. Ándate de cuesta en cuesta y de cerro en cerro (p. 440).

En algunos ejemplos, el chiste es obvio y no se basa en juegos dilógicos. A continuación se recogen algunos casos:

9. Para que no se te rompa ningún vestido que trajeres (p. 438).
9. Rásgale tu primero; y es cierto (p. 439).

10. Para que no se te vaya el halcón aunque le sueltes; y es probado (p. 438).
10. Pélalo cañón a cañón y lo verás claro (p. 439).

11. Para no tener dolor de muelas jamás (p. 438).
11. No la tengas; y es un ahorro que parece muy mal a las quijadas (p. 439).

12. Para no encanecer ni envejecer nunca (p. 438).
12. Muérete cuando muchacho o recién nacido (p. 439).

25. Para que no te piquen las chinches de noche (p. 438).
25. Acuéstate de día; y es probado (p. 441).

En otros apartados la solución presenta un texto más extenso por la acumulación de oraciones condicionales con valor ponderativo. Se observa este sistema en la crítica contra los calvos y contra los profesionales de la justicia, donde se sigue una estructura que repite la forma *y si:*

22. Para que, aunque seas calvo, no lo puedas parecer, sin cabellera ni casquete (p. 438).
22. Ten sombrero perdurable y de por vida, y no te le quites aun para dormir, *y si* otro te quitare el sombrero, remítete a la cabezada y a la reverencia; *y si* por eso te dijeren que eres descortés, di que más vale ser descortés que calvo; *y si* por descortés riñeren contigo y te mataren, también vale más ser muerto que calvo, y procura morir con tu sombrero como con tu habla (p. 440).

23. Para que todos los pleitos salgan en tu favor (p. 438).
23. No pagues al abogado ni al procurador ni a los oficiales, que eso es lo que se pierde siempre sin remedio, y en eso vas condenado cada día y cada hora. *Y si* pagando a los susodichos tienes sentencia en tu favor, tienes dinero en contra; *y si* tienes sentencia en contra, también. Y advierte que antes que se contesten las demandas, son los pleitos sobre si mi dinero es mío o del otro; y en empezándose, es sobre que no sea del otro ni mío, sino de los que nos ayudan a entrambos (p. 441).

Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía

En esta segunda parte, Quevedo acoge una gran variedad de motivos –sin demasiado orden– que tienen como nexo común la burla de las ciencias y creencias adivinatorias y de los que las profesan, tema que fue común en la literatura de la época[15]. Quevedo, invirtiendo en el desarrollo de los motivos el orden de presentación del título, comienza burlándose de los conocimientos y predicciones basados en la posición de los astros, para seguir con los rasgos físicos y la lectura de las líneas de las manos.

La parodia de las predicciones se inicia con unas *señales* basadas en verdades de Perogrullo. Los chistes se basan en la obviedad de las predicciones *a posteriori* que se observan para las señales del *sereno*[16]. Hay

15. Ver Arellano, 2003, p. 334, n. 684 a 686; y Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 442, n. 29, para referencias en otras obras de Quevedo. Martinengo, 1967, pp. 32-47 y 1983, estudió el tema de la burla de la astrología en *Libro de todas las cosas* y en otras obras de Quevedo. García Valdés en Quevedo, *Prosa festiva,* p. 418, n. 26, advierte que los adivinos de todo tipo aparecen con cierta frecuencia en escritores del siglo XVII. Rey, 2007, p. 28, lo considera de intención más severa.

16. *sereno:* «humor, que desciende sobre la tierra después de puesto el sol» (*Aut.*).

además una aguda referencia al vino aguado, motivo repetido en otras ocasiones por Quevedo[17]:

> Señales de agua: ver llover, no tener para vino, ahogarse en ella.
> Señales de sereno: catarros a la mañana, reúmas y dolor de muelas (p. 441).

Seguidamente se parodian los indicios de verdad que se deducían de la posición de los astros. Uno de los apartados –en referencia a los eclipses– concentra en su generalización la opinión del autor sobre todas las creencias en la astrología[18]:

> mentiras de astrólogos creídas de necios y temidas de poderosos y ricos (p. 445).

Las absurdas asociaciones de significados en palabras y adyacentes que acompañan a cada uno de los astros expresan la crítica de este tipo de creencias. En los ejemplos abajo citados se observan las relaciones de la luna y otros astros con los signos de zodíaco. Los verbos *enseñar, gruñir* y *murmurar,* que conllevan un referente animado, se relacionan con *lunas, vientos* y *vientecicos,* respectivamente[19]. La agudeza se logra al vincular las malas noches y las acciones de gruñir y murmurar a la *luna vieja* –luna menguante que completa el ciclo lunar– y, por consiguiente, a las viejas. Al mismo tiempo, se desarrolla el tema de los cornudos, evidente en el tercer ejemplo en la identificación del *Toro* con los cuernos, y menos clara en el primero, donde se alude a él por las linternas que se podrían construir con ese material[20]:

> La luna en los Peces significa que está de viernes; menguará y andarán linternas de noche (p. 443).
>
> Las lunas viejas son las que hacen las malas noches en invierno y se gastan en *enseñar* a *gruñir* los vientos, y a *murmurar* a los vientecicos (p. 443).
>
> Todas las veces que la luna está en el Toro es cierto que entre los dos hay cuatro cuernos. Saldrá el sol por la mañana (p. 443).

Las asociaciones se multiplican en esta sección. Los tenderos se vinculan a la constelación de Libra por la balanza que identifica a este

17. En *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario:* «Vino con aguas como chamelote» (p. 384). Ver Quevedo, *Papel de las cosas,* ed. Azaustre, pp. 384-385, n. 86, para otros ejemplos.

18. *astrología:* «ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que dellos proceden cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dicen astronomía» (Cov).

19. Schwartz, 1983, p. 117. El verbo *enseñar* personifica a las *lunas,* al igual que hace *murmurar* con *vientecicos,* mientras que *gruñir* animaliza los *vientos.*

20. Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 443, n. 32. La alusión a los cornudos se repite posteriormente al comentar el signo de Capricornio en su conjunción con Saturno.

signo del zodíaco. La conexión de Venus con Géminis sirve para jugar con la dilogía de esta última palabra, que se puede entender como «emplasto compuesto de albayalde y cera, disuelto con aceite rosado y agua común, que tiene virtud de resolver y cicatrizar los apostemas» (*Aut.*), de ahí que se hable de Venus con llagas y se asocie a los boticarios. Con una nueva dilogía de *carnero,* entendido como «el lugar donde se echan los cuerpos de los muertos cuando por ser muchos no se pueden enterrar en las sepulturas» (*Aut.*), se compara a Júpiter con un «hueso de muerto» y se le atribuye la melancolía de los presos en el instante previo a la ejecución:

> Júpiter en Libra parecerá tendero; denota invierno y verano en el año (p. 443).
>
> Venus con Géminis, que es signo ungüento, es señal que tiene llagas. Miren por sí los boticarios (p. 443).
>
> Júpiter en el Carnero estará como hueso de muerto. Denota melancolía en los presos (p. 443).

En algunos casos las dilogías nos podrían parecer muy triviales; así ocurre con «cometa con cola» y la consiguiente identificación de *cola* con el pegamento. En el ejemplo que se cita a continuación, se observa también una sorprendente asociación de *ojos* con una frase que literalmente se aplica a los pies: *de puntillas*[21]:

> Cometa con cola es cierto, si se llegan a ella, que se pegará. Denota muchas bocas abiertas, nueces de gaznates empinadas y *ojos de puntillas* para verla (p. 445).

Otro recurso para burlarse de estas ciencias es servirse de predicciones absurdas o tautologías que tienen relación con las señales que aportaba la conjunción planetaria[22]. En el primer ejemplo, además de la alusión al león que está grabado en el reverso de la moneda de los ochavos, se comenta jocosamente el tiempo de males que conllevaba la conjunción de Mercurio con Leo, al aludir a la combinación de alimentos que se creía producía cólicos y a los médicos como proverbial causa de males. El «eclipse solar» es eclipse «hidalgo» por la otra acepción de *solar:* «el suelo de la casa antigua, de donde descienden los hombres nobles» (*Aut.*), y la promesa de oscuridad del eclipse no necesita explicación:

> Mercurio en el León parecerá medio ochavo. Causará enfermedades si hay melones y pepinos y se bebe agua, y morirán los que enfermaren si los curan los médicos (p. 444).
>
> Eclipse solar es eclipse hidalgo; promete oscuridad mientras durare (p. 445).

21. Schwartz, 1983, p. 164.
22. Rasgo ya apuntado por Martinengo, 1967, p. 44.

En otros casos la relación se basa en una tautología que no requiere comentario:

> La Luna en la cabeza del Dragón significa que el Dragón tiene cabeza (p. 444).
>
> Luna llena no cabe nada más, y es aforismo de Hermes[23] (p. 444).

Termina este apartado con un burlesco párrafo en el que se concentran diferentes recursos de agudeza. La «conjunción magna» o de Saturno y Júpiter[24], que acarreaba consigo la fatalidad de los reyes y otras desgracias, se ridiculiza al identificar ese destino con los reyes de la baraja y con el juego de la «carteta»[25]. La burla de las muertes se muestra al relacionar de forma jocosa éstas con las calaveras que se colgaban en los rosarios:

> Conjunción magna: habrá encuentros de reyes en las barajas jugando a la carteta, muchas muertes en los rosarios, y durarán sus efectos hasta que se rompan. Tolomeo y Magino y Origano (pp. 445-446).

Siguen dos pequeños apartados que se intercalan entre las cuestiones presentadas en el epígrafe del anterior tratado: el «Capítulo de los agüeros» y «Cómo se han de hacer las cosas y en qué días para que te suceda bien».

Capítulo de los agüeros

El «Capítulo de los agüeros» está relacionado con las supersticiones de creencias tan populares como la visión de cuervos, la mala suerte que trae el martes o el hecho de derramar un salero. Covarrubias define el agüero como un «género de adivinanza por el vuelo de las aves y por su canto, o por el modo de picar los granos y migajas que se les echaban, para conjeturar los augures, buenos o malos sucesos» (Cov)[26]. La burla parte de estructuras condicionales a las que sigue una perogrullada o

23. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, 444, n. 44, para el significado de Hermes, sabio egipcio que inventó la alquimia o el Rey de Tebas, llamado *Mercurio Trimegisto.* También mencionado por Quevedo en *La Hora de todos* (p. 708).

24. Azaustre en Quevedo, *Libro de todas las cosas,* p. 445, n. 49, apunta la posibilidad de que se refiera, por las negativas consecuencias, a las *conjunciones máximas:* «llaman los más de los astrólogos a las de Júpiter y Saturno cuando se juntan en el signo de la triplicidad ígnea, después de haber salido de la triplicidad áquea; singularmente cuando suceden después de haber pasado ochocientos o cerca de novecientos años. Y a éstas atribuyen las grandes mutaciones de las cosas sublunares» (*Aut.*).

25. *carteta:* «juego de naipes que comúnmente se llama el parar» (*Aut.*); *parar:* «juego de naipes que se hace entre muchas personas, sacando el que le lleva una carta de la baraja, a la cual apuestan lo que quieren los demás» (*Aut.*).

26. Sánchez, en Quevedo, *Prosa festiva,* p. 411, advierte el negativo concepto que de estas creencias se tenía en el siglo XVII. En el siglo anterior, Pedro Ciruelo publicó la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (Salamanca, 1538).

un consejo posterior que siempre acarrean consecuencias negativas. En el último ejemplo se añade el juego con la onomástica burlesca, pues los *Mendoza* tenían tradicional fama de supersticiosos[27]:

> Si vas a comprar algo y al ir a pagar no hallas la bolsa adonde llevabas el dinero, es agüero malísimo, y no te sucederá bien la compra (p. 446).
>
> Si al salir de tu casa vieres volar cuervos, déjalos volar y mira tú dónde pones los pies (p. 446).
>
> Si se te derrama el salero y no eres Mendoza, véngate del agüero y cómetele en los manjares. Y si lo eres, levántate sin comer y ayuna el agüero como si fuera santo (p. 447).

Cómo se han de hacer las cosas y en qué días para que te suceda bien

En esta sección se enumeran los consejos para cada uno de los días de la semana, pero siempre referidos al personaje del gorrón y tacaño. Éste se caracteriza por sus actitudes y, a la vez, se lo relaciona con los nombres de los días de la semana. Una forma de ridiculizar los consejos es basarse burlescamente en autoridades o en alguna metáfora aguda. Cito algunos ejemplos:

> Domingo: reina el sol. Es día a propósito para comer a costa ajena, y no hace mal aunque sea algo más de lo ordinario porque, según Hipócrates y Galeno, no son dañosos los ahítos de balde, y está el sol en su casa, y tú en la del otro (p. 448).
>
> Viernes; es buen día para huir del acreedor y de la ejecución y de la embestidura meridiana de las panzas al trote (p. 448).
>
> Sábado: es un buen día para levantarse tarde, andar despacio, comer caliente, hablar mucho y vestir ancho y calzar holgado, que es Saturno viejo y amigo de su comodidad, y tiene gota, como sale de Acuario y no se ha enjugado (p. 449).

En el primer caso, después de mostrar la clásica vinculación del domingo con el sol (*dies Solis*), se utilizan falsamente los nombres de médicos de la antigüedad para justificar la recomendación para el gorrón. La dilogía de *casa,* entendida en su acepción de «lugar en que hallándose el planeta se dice hace mayores y con más eficacia sus efectos» (*Aut.*), permite el chiste con el frecuentador de casas ajenas. Otras metáforas repetidas en la obra de Quevedo sirven para designar a los gorrones hambrientos («panzas al trote»)[28] y representar sus acciones («embestidura meridiana»). En el último ejemplo, la representación de

27. Ver Quevedo, *Obras festivas,* ed. Jauralde, p. 115, n. 5; y Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 447, n. 54.

28. La expresión «panzas al trote» aparece también en *Sueño de la Muerte* (p. 446), *La Hora de todos* (p. 448), *Buscón* (I, 4, p. 565) y en el poema *PO,* núm. 701: «¡Oh, qué de panzas al trote / han sido mis compañeros!» (vv. 65-66).

Saturno cojo lo relaciona con la enfermedad de la gota y ésta, por su valor dilógico, con Acuario y «enjugarse».

De la fisonomía

Un nuevo apartado retoma una de las materias del título del tratado de la adivinación. «De la fisonomía» se basa en las predicciones mediante «el arte que da reglas para conjeturar por las facciones del cuerpo, y principalmente del rostro, el temperamento y las buenas o malas calidades o inclinaciones de una persona» (*Aut., s. v. physonomia*). Martinengo relaciona este capítulo con los tratados de fisonomía de la época[29], puesto que Quevedo imita la estructura habitual de este tipo de textos. Así, el orden descriptivo en, por ejemplo, *De Humana Physiognomomia* de Giovanni Battista Della Porta, se corresponde con el presentado en este opúsculo quevediano: desde los órganos más altos de la figura humana en posición erecta, hasta llegar gradualmente a los inferiores; sólo la descripción de los ojos rompía este orden, debido a la importancia que se les adjudicaba.

Al escoger esa estructura típica de los tratados de fisonomía, la perogrullada que sigue a cada una de estas características corporales muestra lo absurdo de tales creencias[30]. Los siguientes ejemplos recogen simples verdades de Perogrullo:

> Todo hombre que tuviere el cabello ensortijado, negro y recio dará más que hacer a los barberos, y el que criare piojos se rascará a menudo la cabeza (p. 449).
>
> Todo hombre calvo no tendrá pelo y, si tuviere alguno, no será en la calva (p. 449).
>
> En viendo un tuerto, puedes juzgar por esta ciencia que le falta un ojo (p. 455).

El logro de la agudeza resulta frecuentemente de la combinación de la perogrullada con otros recursos como los juegos de palabras, las dilogías, las comparaciones y la acumulación de metáforas[31].

29. Ver Martinengo, 1983, pp. 99-104. Estos tratados fueron muy populares a finales del siglo XVI y principios del XVII. La tradición fisonómica tiene sus raíces en la antigüedad griega y latina y llega hasta el siglo XVIII. Dunn, 1973, pp. 194-195, apunta la popularidad de estos tratados con autores como Giovanni Baptista della Porta, Angellus Blondus, Jean Taisnier (Juan Taisnerio), Gilbertus Anglicus o Juan Huarte. La obra de Jerónimo Cortés, *Libro de la phisonomia natural y varios secretos de la naturaleza,* tuvo más de catorce ediciones entre 1598 y 1614. Ver también Sánchez, en Quevedo, *Prosa festiva,* pp. 408-410.

30. Martinengo, 1983, p. 99. Quevedo aplica la técnica de *reductio ad absurdum,* que banaliza o ridiculiza cada una de las proposiciones. Ya en *Sueño del infierno* (p. 340) Quevedo satiriza estas predicciones al situar en ese lugar a Juan Tainerio (1509-1598?), capellán de la corte de Carlos V, que había escrito un tratado de fisonomía.

31. Una parte de esta sección está dedicada específicamente a las características físicas de las mujeres, y allí se muestran algunos de los motivos constantes de la crítica del sexo femenino.

En los juegos de palabras, Quevedo emplea todo tipo de estructuras dentro del ámbito de la *annominatio.* En los dos primeros ejemplos que cito se observa una sencilla figura etimológica y un caso de *derivatio.* Después de calificar la boca grande como «espuma sin freno» se desarrolla una alegoría ecuestre con la doble significación de «parar bien», que puede ser entendido como «hablando del caballo, vale suspender la carrera u detenerse enteramente en ella con arte y firmeza» (*Aut.*) y la posterior paronomasia que posibilita un doble sentido relacionado con el caballo y con la falta de boca[32]; por otra parte, además de la simple repetición del lexema con una variante en el morfema derivativo, hay un juego verbal con la fonética y el cómputo silábico: *des-bo-ca-dos* / *bo-ca-to-dos.* En los dos últimos fragmentos se observa un ejemplo de quiasmo que en el primer caso se combina con un juego paronomástico entre «oída» y «huida», y en el segundo con una desautomatización de la frase *bien mirado:*

> El que tuviere la frente ancha tendrá los ojos debajo de la frente y *vivirá todos los días de su vida;* y esto es sin duda (p. 449).
>
> Boca grande de oreja a oreja significa tarasca o alnafe, y mucha espuma sin freno. Y estos paran bien, porque *no sólo no son desbocados, pero son boca todos* (p. 450).
>
> Y porque conviene que con ella se gaste muy poco tiempo, queremos que en las visitas, ya que no sea *oída* ni *vista,* sea sólo *oída* y la *vista, huida* (p. 454).
>
> Las mujeres que tienen las cejas en arco y no ballesta, tendrán dos en pestañas en cada ojo y serán *bien miradas* si las *miran bien* (p. 454).

La agudeza mediante el equívoco y la silepsis también es frecuente, siendo usual la reiteración y desarrollo de las distintas posibilidades de significado. Un modo de desautomatización de la frase hecha se basa en el proceso de relación de dos modismos alejados semánticamente en su sentido figurado, pero que tienen una clara vinculación en el plano de su significado literal:

> Y el que tiene manos muy grandes tendrá grandes dedos y diez uñas en entrambas; y el que *tuviere mucha mano* privará; y *muchas manos,* será valiente; y por el contrario (p. 450).
>
> Ojos vivos no huelen mal y relucen; los pequeños tienen niñas, y los grandes, mozas (p. 451).
>
> El hombre zurdo sabe poco porque aún *no sabe cuál es su mano derecha,* pues la una lo es en el lugar y la otra en el oficio. Es gente de mala manera, porque *no hace cosa a derechas* (p. 455).
>
> Hombre corcovado no le trates y júzgale por mal *inclinado,* pues lo anda con la corcova (p. 455).

32. Schwartz, 1987, p. 25.

> Quien tuviere pequeño pie es sin duda calzará menos zapato y tendrá menos *zancajos* que le roan los maldicientes (p. 455).
>
> Pie grande, que los gallegos llaman «pata». Si el que le tuviere dice riñendo que «meterá a otro en un zapato», lo podrá cumplir sin ser valiente (p. 455).

En el primer pasaje, partiendo de la perogrullada sobre el tener manos grandes, se juega con los significados de *tener mano:* «frase con que se da a entender que alguno tiene manejo y poder en alguna dependencia, y que puede ejecutar lo que quisiere» (*Aut., s. v. mano*), y *hombre de manos:* «valiente y diestro en las armas» (*Aut., s. v mano*). La sencilla dilogía de *ojo* y *niña* es muy repetida en la obra satírico-burlesca de Quevedo. En las descripciones físicas del hombre se crean chistes sobre el hombre zurdo[33] con las frases hechas *no saber cuál es su mano derecha:* «frase con que se da a entender, que alguno es tan necio e incapaz, que ignora aun las cosas más fáciles y notorias» (*Aut.*) y *no hacer cosa a derechas:* «frase con que se explica que alguna persona es tan desaliñada o simple, que yerra cuanto hace, y todo lo ejecuta mal» (*Aut.*). El hombre corcovado es «mal inclinado», es decir, torcido de espaldas y de malas intenciones. El que tiene el pie pequeño tendrá menos *zancajos,* pues la significación de esta voz se puede entender tanto de forma literal: «el hueso del extremo del pie, que forma el talón» (*Aut.*) como en la frase hecha *roer los zancajos:* «murmurar o decir mal de alguno» (*Aut.*). Finalmente, en el pasaje referido a los pies grandes se juega con el sentido literal o figurado de la frase *meter a otro en un zapato:* «atemorizar a alguno y reñirle de suerte que no se atreva a replicar, o estrecharle hasta que quede sin libertad de defenderse» (*Aut.*).

También dentro del ámbito de la agudeza verbal es constante el juego con figuras de repetición que muestran el gusto por el paralelismo y la simetría sintáctica. En los siguientes ejemplos se reitera la ridiculización de los juegos de presunción con los ojos[34], las manos[35] o los dientes al enumerar diferentes acciones con una estructura comparativa *tanto… que:*

> Ninguna mujer que tuviere *buenos ojos y buena boca y buenas manos* puede ser hermosa ni dejar de ser un fantasma, porque, en preciándose de ojos, tanto *los duerme y los arrulla y los eleva y los mece y los flecha,* que no hay diablo que la pueda sufrir (p. 451).

33. Los zurdos eran poco apreciados en la época: «Zurdos, calvos y rubios no habían de estar en el mundo. El rubio por bermejo, el calvo y zurdo por contrahechos» (*Correas*). Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 454, n. 102, para otros ejemplos en la obra satírica de Quevedo.

34. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 451, n. 79, para otros ejemplos de este signo de coquetería en la obra de Quevedo.

35. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 451, n. 80. Los juegos con las manos eran otro de los signos de coquetería de las damas que fueron satirizados por los autores de la época.

> Si tiene buenas manos, tanto las *esgrime* y las *galopea* por el tocado, tecleando de araña el pelo y haciendo corvetas con los dedos por lo más fragoso del moño, que amohinará los difuntos (p. 451).
>
> Pues considérame la de buenos dientes, *arrezagados* los labios, con todas las muelas y dientes *desenvainados* y en «puribus» los colmillos, muy preciada de *regaño de mastín* y a pique de la alma condenada, y veréis cuánto mejor es un neguijón fruncido, y unos ojos rezmellados, y una mano de mortero contenta con ser mano, sin introducirse *en revoloteos, en sonajas, en pinzas y en tarabilla* de bullicios (pp. 451-452)[36].
>
> Mujer tarasca y delincuente de cara, muy revesada de ojos, muy gótica de narices, muy ética de labios, muy penitente de mejillas, muy escura de encías, con dentadura de raja (p. 453).
>
> si retrajere estas bellaquerías vivas en lo discreto, cuando pida se le ha de dar audiencia *y no* joya; tenga cátedra *y no* amante; alábensele las cláusulas y las dotrinas, *no* el talle ni el rostro; tenga lugar en las librerías *y no* en las voluntades (p. 454).

En el primer caso, la desautomatización de la frase hecha *dormir los ojos*[37] desarrolla predicaciones partiendo de la relación con *dormir un niño,* que implica el uso de los verbos *arrullar, elevar* y *mecer*. La repetición de verbos relacionados con objetos o animales externos al cuerpo, como hizo notar Schwartz[38], representa acciones que ridiculizan por exageración e independizan las partes del cuerpo. En el siguiente ejemplo, se presenta una cosificación en las relaciones *labios-faldas* y *dientes-espada* mediante los verbos *arrezagar* ('remangar, recoger hacia arriba') y *desenvainar;* para completar este retrato, los colmillos de la mujer semejan un *regaño de mastín,* con lo que se entabla una hiperbólica animalización de ese rasgo de la dama[39]. Una nueva estructura de repetición con frase preposicional cierra el párrafo: *en revoloteos, en sonajas, en pinzas y en tarabilla.* En los últimos pasajes, la detenida descripción de la fea discreta[40] se realiza mediante una larga enumeración de características con frases adjetivas y sustantivas que llevan la preposición *de;* a ellas se añaden la reiteración del adverbio *muy* y el uso de la *correctio*[41] mediante la repetición de formas negativas.

Otro recurso muy utilizado es la comparación, donde Quevedo empleará múltiples estructuras: *tan…que, hacer, parecer, ser como, como,*

36. Con *puribus* se observa el uso del latinismo sirviéndose de una cierta deformación en la expresión, en este caso de «*in puribus naturabilis*» ('en estado natural').

37. *Dormir los ojos:* «que uno los entreabre por dar a entender algún efecto que quiere y tiene ánimo de significar» (*Aut.*).

38. Schwartz, 1983, p. 155.

39. Schwartz, 1983, pp. 53-54.

40. La contraposición de la fea discreta frente a la bella necia se encuentra también en *Premática que se ha de guardar para las dádivas a las mujeres de cualquier tamaño o estado que sean* (pp. 141-143). Ver también *Buscón* (III, 7, p. 643). El mismo tema aparece en el poema *PO,* núm. 740.

41. Se trata de un tipo de antítesis en la que, en estos ejemplos, a una afirmación sigue la negación de su contrario. Ver Lausberg, 1975, § 384.

más…que. En algunos casos, los límites entre la comparación y la metáfora son mínimos:

> El de narices meñiques y romas llamadas «nariguetas» –que hay algunos que las tienen *tan pequeñas que* apenas se les puede hallar en la cara el mal olor–, son hombres aunque *parecen* otra cosa (p. 450)[42].
>
> Boca pequeña y fruncida, que hace hocico de hurón y parece oído, denota oscuridad en los dientes, y es como tener encías con saetera en lugar de ventana (p. 450).
>
> Ojos verdes y azules *parecen* pájaras y no mujeres (p. 451).
>
> Mujer con cara podrida *como* olla, donde hay, con hocico de puerco y carne de vaca, de todo en escarapela de facciones; *más* preciada de bien prendida *que* los que están en los calabozos; dama de la cárcel, muy presumida de los alfileres, pretendiendo pasar por lindeza lo bigarrado, de puro bien prendida merece que no la suelten las Pascuas. Y pues todo su caudal es ser solamente bien prendida, es razón que la llamen «doña Escariote» y que sea conocida por el prendimiento, como Judas (pp. 452-453).
>
> y frente *tan* angosta *que* el cabello sirve de cejas (p. 454).

En el primer ejemplo se critica el tamaño de la *nariz,* vinculándola con el mal olor y haciendo alusión a la relación tradicional de su tamaño con el del miembro viril, según la cual la nariz pequeña sería un indicio de la falta de masculinidad. En otro de los ejemplos, se parte del símil entre «cara podrida» y *olla podrida* para desarrollar burlescamente la comparación de los «ingredientes» de esa cara cubierta de artificios y afeites y el plato culinario: «que se compone de muchos materiales, como son carnero, vaca, pernil, pollas y otras aves y cosas que la hacen muy sustanciosa y regalada» (*Aut.*). La segunda comparación juega con la dilogía de *prendida:* «adornar, ataviar y engalanar las mujeres» (*Aut.*) y «lo mismo que preso» (*Aut.*); esta última acepción se desarrolla en las posteriores asociaciones con voces del mismo campo léxico como son *calabozos, cárcel* y *alfileres*[43]. A ellas se añaden la referencia a las *Pascuas* –fecha en que se acostumbraba a liberar a algún reo– y el nombre «doña Escariote», que la vincula al prendimiento de Judas. El cierre del pasaje combina el políptoton «prendida» / «prendimiento» con la sintaxis en paralelismo.

Los conceptos basados en la metáfora también son frecuentes en este apartado del opúsculo. El ejemplo citado seguidamente muestra la animalización o cosificación de la boca grande[44]. La reducción grotesca

42. También el sufijo *-eta* se utiliza como caricaturizador. Náñez, 1973, p. 248, lo acerca al hipocorismo.

43. Alonso Hernández, 1977, p. 27; los *alfileres* eran los oficiales que llevaban los presos a la cárcel.

44. Ver el análisis de Schwartz, 1983, pp. 62-63, de esta metáfora, que se centra en la descripción de la boca en sentido femenino quizás por la denominación de género femenino en ambos sustantivos. La disyunción actúa como una marca de ironía –tanto si es una cosa como la otra–, y la relación de la mujer con la *tarasca* o *sierpe* tiene una larga

de esta parte corporal se realiza con dos sustantivos en disyunción, el *alnafe*[45] y la *tarasca*[46]. Las dos denominaciones quedan relacionadas por la idea de expulsión de fuego, bien sea por el hornillo o por la boca de la serpiente. Sigue la descripción con «espuma sin freno», una nueva animalización que relaciona la boca humana con la del caballo cuando produce espuma a causa del freno, y que conecta esta metáfora con la dilogía de «parar bien» y el juego derivativo posterior que ya hemos comentado. Al mismo tiempo que se burla del acto de escupir al hablar, quizás «sin freno» se refiera también a la charlatanería de estos personajes[47]. El exceso de saliva en la boca se expresa con las perífrasis «boca en almíbar» y «humedad de balsa». La tópica y repetida descripción de la vieja[48] se articula en una serie de metáforas que sirven para crear una imagen grotesca de estas mujeres que intentaban esconder el paso de los años. A esas metáforas cabe unir una comparación dilógica entre tomar vino y los años, y un sencillo chiste donde conecta la enfermedad *mal de madre* con «mal de agüela»:

> Boca grande de oreja a oreja significa *tarasca o alnafe,* y mucha *espuma sin freno*. Y estos paran bien, porque no sólo no son desbocados, pero son boca todos (p. 450).
>
> *Boca en almíbar*, con *humedad de balsa,* que habla con perdigones y razona con zumo, ondeada de jabonaduras, con la risa nadando en salivas, más necesidad tiene de enjugador que de requiebro (p. 450).
>
> Unas viejas en duda que se usan, que se toman de los años como del vino y andan diciendo que la falta de dientes es corrimiento y que las arrugas son herencia y las canas, disgustos y los achaques, pegados y –por no parecer huérfanas de la edad– llaman mal de madre el que es mal de agüela (p. 454).

Quiromancia o arte de adivinar por las rayas de las manos en un capítulo breve

Finalmente, dando término al tratado de la adivinación, el autor se centra en la Quiromancia, arte muy vinculada a la fisonomía que fue muy popular en el siglo XVI[49]. La ridiculización se muestra de manera

tradición satírica.

45. *Alnafe:* «género de hornilla portátil que se hace de hierro, barro o piedra blanda» (*Aut.*).

46. *Tarasca:* «figura de sierpe que sacan delante de la procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro señor Jesucristo por su sagrada muerte y pasión del monstruoso Leviatán» (*Aut.*).

47. Quevedo se burló repetidamente de los habladores con metáforas referidas a líquidos. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 450, n. 70, para otras referencias en la prosa burlesca.

48. Otras referencias a la vieja se encuentran en la *Premática del Tiempo* (p. 90) y en *Sueño del infierno* (p. 306).

49. Este tipo de adivinación recibió otras críticas de Quevedo en *Sueño del infierno.* En esta obra, las predicciones de condena son realizadas después de haberse producido ésta: «Un quiromántico iba tomando las manos a todos los otros que se habían conde-

evidente en su propia brevedad. De nuevo, las conclusiones se basan en la perogrullada:

> Todas las rayas que vieres en las manos, ¡oh curioso lector!, significan que la mano se dobla por la palma y no por arriba, y que se dobla por las junturas (p. 455).

El neologismo, en este caso mediante el genitivo latino, se utiliza para rechazar las artes de adivinación en general. El autor toma como base la voz *quiromántico* y, sustituyendo el primer término en una enumeración de otras partes del cuerpo, inventa predicciones forjadas no sólo en el estudio de las líneas de las manos, sino también de las nalgas, frentes, codos, pescuezos y pies:

> Y así había de haber –si fuera verdad–, como hay quirománticos, *nalguimánticos,* y *frontimánticos,* y *codimánticos,* y *pescuecimánticos* y *piedimánticos* (p. 456).

Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día[50]

Esta sección aborda burlescamente la facilidad de aprendizaje de las distintas lenguas y las características de algunas profesiones y tipos. Anota García-Valdés[51] que la coherencia en este apartado está basada en que toda ciencia se ve reducida a manejar el registro idiomático que corresponde a cada oficio. Aunque es cierto que cada crítica contiene una cuestión lingüística, la apariencia externa y otros condicionantes también forman parte de la sátira en este apartado.

La parodia de las lenguas, otro tópico en la literatura satírico-burlesca[52], basa su agudeza en el chiste sencillo con el léxico o fonética de cada una de ellas o con la pronunciación de la lengua española en boca de personas con diferentes orígenes. La acritud puede llegar a grados mayores en algunos casos. Cito algunos ejemplos:

> Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las *rr*, *ll* y al contrario, como: Francisco, Flancisco, primo, plimo (p. 456).

nado, diciendo: –¡Qué claro que se ve que se habían de condenar estos, por el monte de Saturno!» (p. 334).

50. Se anota en Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdes, p. 430, n. 82, que este capítulo es el más directamente atacado por los enemigos de Quevedo en el *Tribunal de la Justa Venganza:* «Todos desatinos y todos fabricados después de cena, tales que para gracias son frías, para burlas muy triviales, para donaires enfadosos y para repetidos impertinentes; tanto que se pudiera avergonzar de haberlos escrito y dado a la imprenta un hombre tan atestado de barbas, agravando los delitos del juvenil bozo con la nueva afrenta que dellos le resulta a las canas» (*Obras en verso,* ed. Astrana Marín, p. 1326).

51. Ver Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdés, pp. 108-109.

52. Quevedo, *Obras festivas,* ed. Jauralde, p. 120, n. 17.

> Si quieres saber vizcaíno, trueca las primera personas en segundas con los verbos y cátate vizcaíno, como: «Juancho, quitas leguas, buenos andas vizcaíno», y de rato en rato su *Juanguaycoa* (p. 456).
>
> La arábiga no es menester más que ladrar, que es lengua de perros, y te entenderán y punto (p. 457).

El opúsculo continúa recreando, en cinco pequeños apartados, una sátira de profesiones y tipos observados repetidamente en toda la obra del autor: médico, caballero-hidalgo, toreador, alquimista y valiente.

La sátira contra los médicos es un motivo constante en la obra de Quevedo. La descripción burlesca del famoso médico lo caracteriza exteriormente sin valorar sus dotes o conocimientos profesionales[53]:

> Si quieres ser famoso médico, lo primero linda mula, sortijón de esmeralda en el pulgar, guantes doblados, ropilla larga y, en verano, sombrerazo de tafetán; y en teniendo esto, aunque no hayas visto libro, curas y eres dotor; y si andas a pie, aunque seas Galeno, eres platicante. Oficio docto, que su ciencia consiste en la mula (pp. 457-458).

Seguidamente, la ciencia de los médicos queda reducida en un largo párrafo a una serie de consejos absurdos que se acercan a las tretas de la picaresca: fórmulas lingüísticas, refranes y dinámica de la consulta según la actitud del paciente; el uso de la barba como indicativo de sabiduría, y técnicas para fingir el frecuentar casas de señores o la abundancia de clientela. Entre los recursos de agudeza aparecen dilogías de voces y frases que tienen un sentido figurado relacionado con la muerte. El verbo *acabar* y la frase *llegar la hora* aportan esta doble significación:

> Sangrarle y echarle ventosas y, hecho esto una vez, si durare la enfermedad, tornarlo a hacer hasta que o *acabes con el enfermo o con la enfermedad* (p. 458).
>
> Si vive y te pagan, di que *llegó tu hora;* y si muere, que *llegó la suya* (p. 458).

El párrafo termina con una comparación y una nueva dilogía que resume peyorativamente la ética de estos profesionales:

> y con esto visitarás *más casas que una demanda,* y te verás acreditado, y tendrás *horca y cuchillo* sobre lo mejor del mundo (pp. 458-459).

La comparación con las visitas de la *demanda,* «la tablilla o imagen de bulto con que se pide la limosna» (*Aut.*), crea la hiperbólica imagen del médico que busca el dinero de casa en casa. Igualmente, la burla de la frase *señor de horca y cuchillo*[54], relaciona en sentido recto dos voces vinculadas a la muerte y a las armas, asociaciones que resultan usuales

53. Similares descripciones caricaturescas aparecen en *Sueño de la Muerte* (pp. 391-392) y en su poesía (*PO,* núm. 544).

54. *Señor de horca y cuchillo:* «el que tiene mero mixto imperio en algún lugar» (*Aut.*).

en la burla de la profesión, siempre presente en la obra satírica de la época y de nuestro autor.

La descripción del falso hidalgo sigue el mismo esquema y enumera las características externas que sirven para encubrir la verdadera alcurnia del personaje[55]:

> Para ser caballero o hidalgo, aunque seas judío y moro, haz mala letra, habla despacio y recio, anda a caballo, debe mucho y vete donde no te conozcan, y lo serás (p. 459).

Dentro de este apartado se dedica un parágrafo a los letrados, otro de los tipos frecuentados en la sátira quevediana. Las consignas para este oficio son las de aparentar sabiduría de cualquier manera[56]. Lo único importante es porfiar; pues, jugando con la antanaclasis, se relaciona *tener razón* ('estar en lo cierto') y *razón:* «el argumento o prueba de alguna proposición» (*Aut.*):

> Si abogares, da muchas veces y porfía; que en las leyes el que más porfía tiene, sino más *razón,* más *razones* (p. 459).

Se recomienda al letrado la memorización de textos para adecuarlos a cualquier situación, el lenguaje legal formulario vacío de sentido o la posesión de libros grandes en su estudio, aunque estos carezcan de valor. Azaustre[57] anota la posibilidad de que en la descripción final de la indumentaria pueda haber una agudeza con connotaciones sexuales, pues *gorra* y *capilla* son voces que también poseen significado sexual ('prepucio' y 'piel que lo cubre') con las que jugó Quevedo en otras ocasiones:

> Y no te olvides de traer chinelas y gorra con capilla, por quien Dios es (p. 461).

La alquimia o «arte de purificar o transmutar los metales» (*Aut.*) es otra de las prácticas satirizadas en varias ocasiones en la obra de Quevedo[58]. Esta sátira se extiende a otras profesiones comúnmente criticadas por sus abusivos negocios. En el primer ejemplo, al recomendar a los alquimistas que se conviertan en boticarios o herbolarios, se alude a las estafas que cometen estos gremios al vender sus productos.

55. Esta misma censura aparece en *Papel de las cosas corrientes de la Corte* (p. 376) y *Sueño del infierno* (pp. 301-302). En la poesía, las características de hablar despacio y la mala letra son repetidas en el romance «Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones» (*PO,* núm. 736, vv. 145-148).

56. Ver Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdes, p. 433, n. 95, para otras referencias en la obra de Quevedo.

57. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 461, n. 130.

58. Quevedo critica este tipo del mismo modo en *Sueño del infierno* (pp. 307-309 y 330 y ss.) y en *La Hora de todos* (pp. 704-709).Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 461, n. 131, para más referencias.

Después de una sucesión de consejos con el estilo de los textos de alquimia comunes en aquella época[59], se remata la burla con un retruécano que critica el éxito de las prácticas alquimistas. El motivo escatológico ridiculiza el tema de la bajeza de la «primera materia» necesaria para lograr el *lapis philosophicus*[60]:

> Si quisieres ser alquimista y hacer de las piedras, yerbas, estiércol y aguas, oro, hazte boticario o herbolario y harás oro de todo lo que vendieres. Y guárdate de quemar metales y sacar quintas esencias, que harás del oro estiércol, y no del estiércol oro (p. 461).
>
> Hazte mercader y harás oro de la seda; y tendero, y harasle del hilo, agujas y aceite y vinagre; librero, y harás oro del papel; ropero, del paño; zapatero, del cuero y suelas; pastelero, del pan; médico, de las cámaras harás oro y de las inmundicias; y barbero, y lo harás de la sangre y pelos. Y es cierto que solos los oficiales hacen hoy oro y son alquimistas, porque los demás antes lo deshacen y gastan (p. 462).

La crítica de la alquimia también afecta al lenguaje oscuro con el que están compuestos los tratados de estas artes[61], al que se califica con la misma voz (*jerigonza*) que usó Quevedo para zaherir el estilo de los cultos. En otras ocasiones, la burla se dirige al utópico descubrimiento de la *piedra filosofal,* «la materia con que algunos filósofos o alquimistas pretenden hacer oro artificialmente» (*Aut.*), para lo que se emplea la dilogía de *sol* ('astro' y 'oro')[62]:

> Y si quisieres ser autor de libros de alquimia, haz lo que han hecho todos, que es fácil, escribiendo jerigonza: «Recibe el rubio y mátale, y resucítale en el negro. Ítem, tras el rubio toma lo de abajo y súbelo, y baja lo de arriba y júntalos, y tendrás lo de arriba» (p. 462).
>
> Y para que veas si tiene dificultad el hacer la piedra filosofal, advierte que lo primero que has de hacer es tomar el sol, y esto es dificultoso por estar tan lejos (p. 462).

La figura del torero ridículo[63] se representa con caballo ajeno y con un solo lacayo; de esta forma se le califica de *único,* voz burlescamente

59. Ver García Font, 1976, p. 229.

60. Martinengo, 1967, p. 23. El *lapis philosophicus* o piedra filosofal se definía como medicina universal que prolongaba la vida. Se formaba partiendo de materias primas viles.

61. Martinengo, 1967, pp. 24-27, ha analizado las implicaciones de este fragmento, que describe las tres etapas del proceso de trascoloración del metal: *nigredo, albedo* y *rubedo.* El *nigredo* o ennegrecimiento correspondía a la fase de disolución del metal, al *albedo* se llegaba mediante lavaduras y, prolongando la aplicación del fuego se lograba llegar a la fase final o *rubedo.*

62. Martinengo, 1967, pp. 31-32. Ver también Quevedo, *Obras festivas,* ed. Jauralde, p. 125, n. 28.

63. Arellano, 2003, p. 108, considera esta figura dentro de la sátira social, pues la fiesta de los toros estaba reservada a la nobleza y era un medio de enaltecimiento ante el pueblo espectador. El toreador ridículo es generalmente un aspirante a noble cuyo

entendida en su doble significación. Para realzar la cobardía del personaje se recurre al equívoco con la frase *hacer suertes*[64] y a una perífrasis formada por sustantivo + sustantivo: «caballero antípoda del toro», que hiperboliza la distancia existente entre el toro y el torero:

> Pasa ser toreador sin desgracia ni gasto, lo primero caballo prestado, porque el susto toque al dueño y no al toreador; entrar con un lacayo solo, que por lo menos dirán que es único de lacayo; andarse por la plaza hecho *caballero antípoda del toro.* Si le dijeren que cómo *no hace suertes,* diga que *esto de suertes está vedado* (p. 463).

El valiente o valentón, individuo «arrogante, o que se jacta de guapo u valiente» (*Aut.*) es definido en *Vida de corte y oficios entretenidos en ella* como «la flor más cruel e inicua de todas» (p. 345). En el *Libro de todas las cosas* se representa también como un personaje lleno de apariencias. Se repiten aquí las bimembraciones antitéticas en la descripción, especialmente en estructuras de frases adjetivas y preposicionales que reflejan el justo medio para sobrevivir sin demostrar valor. La imagen hiperbólica del andar lo relaciona con *mareta:* «movimiento de las aguas que empieza a esforzarse poco a poco» (*Aut.*). Schwartz analizó las metáforas de genitivo en referencia a las barbas y bigotes del valentón[65], donde se relacionan lexemas inanimados, que además se refieren a objetos que pertenecen al campo semántico de las armas. Por otra parte, la *barba de ganchos* y los *bigotes de guardamano* hacen alusión a las *dagas de ganchos* o de *guardamanos*[66], armas típicas de rufianes y maleantes. La fama de matón que este valiente ostentará si sigue estas recetas se pondera al compararla con el tabardillo, conocida enfermedad de la época que causaba una apreciable mortandad:

> anda con mareta, habla duro, agobiado de espaldas, zambo de piernas, trae barba de ganchos y bigotes de guardamano, y no levantes la habla de la cama sin vaharada del trago puro. […]. Sé cuerdo en las pendencias y loco en los banquetes, colérico en las paces y flemático en las veras y, de cuando en cuando, achácate entre los amigos un herido o dos de los que otros mojares. Y con esto no tendrá tanta opinión como tú ningún tabardillo (pp. 463-464).

fracaso denuncia su ilegitimidad. Para la importancia de la fiesta de los toros, ver Deleito, 1944, pp. 105-159; y Sanz Ayán, 1989, pp. 204-207.

64. *Hacer suertes:* «en las fiestas de toros vale la burla, que se les hace poniéndose delante de ellos, y librándose con habilidad, y ligereza» (*Aut.*) y «como contrapuesto al azar en los dados, y otros juegos, vale los puntos con que se gana» (*Aut.*).

65. Schwartz, 1983, pp. 63-64. Estas mismas metáforas aparecen en el *Buscón:* «La barba de ganchos, con unos bigotes de guardamano» (II, 1, p. 588).

66. *Daga de ganchos:* «La de hoja recia con los gavilanes en "s" y de gran tamaño»; *daga de guardamanos:* «la daga que tiene unos gavilanes o cazoleta excesivamente grandes de manera que protege muy bien la mano del que la usa». Ver Alonso Hernández, 1977, pp. 271 y 418.

Aguja de navegar cultos

La obra termina con la *Aguja de navegar cultos,* un recetario que muestra paródicamente las características del estilo que proliferó con la fama de Góngora. Aunque figura como un opúsculo independiente en la *Tabla* de la edición de *Juguetes de la niñez, Libro de todas las cosas y otras muchas más* concluye sólo cuando termina esta parte. García-Valdés[67] considera posible la redacción de la *Aguja de navegar cultos* con anterioridad al resto del opúsculo, pues corrió de forma independiente en manuscritos que contenían alusiones directas a Góngora, razón que permite suponer que fuera escrita antes de la muerte de este autor.

El epígrafe de esta sección presenta claramente el objetivo –una sátira de la poesía culta personalizada en la obra de Góngora[68]– y cada una de sus partes:

> Con la receta para hacer *Soledades* en un día; y es probada.
>
> Con la ropería de viejo de anocheceres y amaneceres, y la platería de las facciones para remendar romances desarrapados (p. 465).

La primera parte es una receta desarrollada en un soneto que presenta una acumulación paródica de voces para poder desenvolverse con el estilo culto de las *Soledades* gongorinas, seguido de otro poema que lleva a la práctica el funcionamiento de dicha receta[69]. Posteriormente se critican las metáforas que son usadas para la descripción de anocheceres y amaneceres, y se termina con una nueva burla de los tropos utilizados para pintar las facciones femeninas. Obviamente, la agudeza en esta sección radica en la falta de sutileza en el uso de los recursos, que se muestran repetitivos y artificiosos, y en la acumulación, pues el exceso en la frecuencia es rasgo fundamental en la censura contra este estilo.

Comienza la receta con un tipo especial de disociación, la *tmesis,* que consiste en la inserción de otros elementos entre las partes de vocablo disociado. El término *jerigonza* alude despectivamente al lenguaje os-

67. Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdés, p. 111.

68. Ver Quevedo, *Prosa festiva,* ed. García Valdes, pp. 109-111; y Roses Lozano, 1994, pp. 9-65, para datos y bibliografía sobre la cuestión de la controversia contra la poesía culta. La reacción de los culteranos ante el ataque de Quevedo fue casi inmediata, con la publicación del *Antídoto contra la Aguja de navegar cultos,* obra de Andrés de Ustarroz publicada en 1633.

69. Ver los análisis de la receta que hace Martinengo, 1967, pp. 153-159, y el comentario de las voces en Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, pp. 465-471. Anota Azaustre en Quevedo, *Libro de todas las cosas,* p. 465, n. 154, la coherencia en la selección léxica de las voces, pues, exceptuando algunos vocablos como *émulo, canoro, ostentar* o *cede,* que sí fueron utilizadas por Quevedo en poemas de otros géneros y tradiciones, bastantes de los términos cultos que enumera el soneto no se usaron o se usaron muy poco en su poesía. Varias de las palabras sólo aparecen precisamente en poemas donde se parodia el estilo culto. García Valdés en Quevedo, *Prosa festiva,* 437-438, n. 114, justifica el uso en algunas ocasiones de estas voces por Quevedo, ya que son anteriores a la publicación del *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, obras que provocaron la reacción anticulterana.

curo empleado en el estilo culto —«el dialecto modo de hablar que usan los gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos» (*Aut.*)[70]:

> Quien quisiere ser culto en solo un día,
> la *jeri* (aprenderá) *gonza* siguiente:
> fulgores, arrogar, joven, presiente
> candor, construye, métrica, armonía
> (*PO,* núm. 825, vv. 1-4)[71].

A continuación de la receta se encuentra un poema que la ejemplifica. Se dirige una invectiva contra los poetas que con esta simple receta pretenden llenar el Parnaso. Quevedo los califica con dos asociaciones sorprendentes de *sust.* + *adj.* y *sust.* + *sust.:* «poetas babilones»[72] que escriben «sonetos confusiones». La posterior comparación despectiva abunda en esta idea, y la ridiculiza al equipararla con la fácil preparación de las sencillas y rústicas *migas*[73]:

> que ya toda Castilla,
> con sola esta cartilla
> se abrasa de poetas babilones,
> escribiendo sonetos confusiones,
> y en la Mancha pastores y gañanes,
> atestadas de ajos las barrigas,
> hacen ya cultedades como migas.
> (*PO,* núm. 825, vv. 15-20)

Un nuevo uso del sustantivo en función adjetival se observa al calificar de hermafrodito el poema con el que ejemplifica las voces cultas. Este sustantivo y otros similares como *hipogrifo, centauro* y *minotauro* fueron usados en la época para criticar este tipo de lenguaje antinatural y afectado[74]. El romance, que prueba las voces de la receta, se constituye mediante un armazón de metáforas que definen la boca de la mujer[75]. Fernández-Guerra[76] lo considera una ingeniosa y justa parodia del poema de Pérez de Montalbán *Romance a una boca:*

70. Otros ejemplos de Quevedo en *La culta latiniparla* (p. 95) y en *La Hora de todos* (p. 608).

71. Ver Cacho Casal, 2003, p. 305, que anota una posible deuda con el satírico italiano Folengo.

72. Habitante de *Babilonia,* que también se podía entender en sentido figurado: «metafóricamente se toma por confusión y desorden» (*Aut.*). *La culta latiniparla* está dirigida a «doña Escolástica Poliantea de Calepino, señora de Trilingüe y Babilonia» (p. 96).

73. *migas:* «cierta especie de manjar, que se hace de pan desmenuzado, rehogado con algunos ingredientes» (*Aut.*).

74. Ver Samona, 1965, p. 144; y Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, pp. 471-472, n. 192.

75. Ver Azaustre, 1999, pp. 25-28, para una interpretación de las metáforas.

76. Quevedo, *Obras,* ed. Fernández-Guerra, pp. 482-483, n. a.

Yace cláusula de perlas
si no rima de clavel,
dinasta de la belleza
que ya cataclismo fue.
Un tugurio de piropos,
ojeriza de Zalé,
poca porción que secresta
corusca favila al bien.
Pórtico donde rubrica
al múrice tirio el ver
tutelar padrón del alma,
aura genitiva en él (pp. 471-473).

El romance parodia los esquemas de la poesía de estilo culto. Metáforas con cultismos léxicos o semánticos como *cláusula de perlas, rimas de clavel, dinasta de la belleza* y *cataclismo* se combinan con estructuras usuales en el estilo culto, como *si no*[77], para conectar distintas imágenes alternas. También se observan técnicas de encarecimiento metafórico («Un tugurio de piropos, / ojeriza de Zalé»), donde la boca de la mujer provocaría la envidia de las chozas de aquella isla; en «Pórtico donde rubrica / al múrice tirio», la boca es un pórtico que enrojece el *múrice* ('molusco marino que segrega, como la púrpura, una sustancia muy usada en tintorería por los antiguos').

Termina esta parte con una enumeración que califica el anterior *romance hermafrodito* de forma grotesca y añade el contraste ridículo entre las elevadas expectativas y la simple realidad retratada, pues a los cultos se les censuraba que usasen en exceso voces oscuras y elevadas para realidades corrientes, rompiendo así el decoro[78]:

> Y después que el aprendiz de culto se ha dado por vencido y dicho que *es la piedra filosofal, o el fénix, o la aurora, o el pelícano, o la carantamaula,* es un romance a la boca de una mujer en toda cultedad (p. 473).

Las dos últimas partes parodian los usos metafóricos cultos para describir los anocheceres, amaneceres y el físico femenino. El empleo de voces como *tales* o *ropería*[79], identifica despectivamente a los cultos, cuyo lenguaje para representar esos momentos del día peca de falta de originalidad. Después se enumeran metáforas tópicas en este tipo de descripciones:

> se hallan auroras hechas que les vienen como nacidas a cualquier mañanita, con sus nácares y ostros, leche y grana, y empañado el día en matillas de oro; cunas rosadas y llorares de perlas y de aljófar; las flores, salvas; búcaros,

77. Alonso, 1961, pp. 138-156, estudia este recurso en la poesía de Góngora.
78. Ver Roses Lozano, 1994, pp. 152-168, quien analiza el uso de estas voces en la poesía gongorina.
79. *Ropería:* «se llama también la tienda donde se venden los vestidos hechos» (*Aut.*).

> las yerbas que bebe el sol, que chupa o que las lame. Anocheceres: lutos de sombras y bayetas de la noche, cadáver de oro y tumbas del ocaso en ataúd de fuego, exequias de la luz y despabilos, capuces turquesados y Argos de oro, mundo viudo, huérfanas estrellas, triforme diosa, carros del silencio, soñolienta deidad, émula a Febo (pp. 473-475).

Del mismo modo, la parodia de las metáforas basadas en los metales preciosos[80] para encarnar el cuerpo femenino se encuentra en la *platería* de los cultos, lugar que recuerda la anterior *ropería.*

La parodia se inicia con una serie de metáforas del paisaje estructuradas en coordinación. Seguidamente, una nueva enumeración paralela relaciona cada una de las metáforas con la parte correspondiente del cuerpo femenino:

> Hay hechos cristales fugitivos para arroyos, y montes de cristal para las espumas, y campos de zafir para los mares, y margen de esmeraldas para los praditos. Para las facciones de las mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y asientos de ámbar (como pomos) para resuellos, y manos de marfil para garras; pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácar para mejillas (pp. 475-476).

Otras metáforas criticadas son obra de los «poetas hortelanos» y «poetas charquías». Los primeros aluden a la frecuencia de metáforas vegetales; los segundos se denominan «charquías» en referencia a Pablo Charquías, catalán que desarrolló el almacenamiento de la nieve y su comercio en Madrid hacia 1609[81], burlándose así del abuso de las metáforas relacionadas con la nieve o el hielo.

Para subrayar el efecto burlesco, en ambas parodias del uso de la metáfora se utilizan voces y recursos lingüísticos que se alejan del lenguaje culto. Aparecerán así diminutivos: «auroras hechas que les viene como nacidas a cualquier *mañanita*», «margen de esmeraldas para los *praditos*»; verbos inadecuados para el contexto: «las yerbas que bebe el sol, que chupa o que las lame»; sustantivos del campo léxico animal o con significación peyorativa: *jetas, hocicos, resuellos, garras.* Además, y como se ha indicado, se denomina *hortelano* al poeta que construye sus metáforas desde las *verduras,* voz alejada de las imágenes vegetales de la belleza femenina, mientras que los *poetas charquías* asocian la «mujer puerto» (en referencia a los fríos puertos de montaña) con elementos tan terrenales como *hielo, trineo, bota, ventisca* o *viento del Moncayo.*

Termina esta crítica de los cultos con una referencia a Calepino, erudito italiano que escribió un diccionario en once lenguas[82], y un juego

80. Ver Quevedo, *Libro de todas las cosas,* ed. Azaustre, p. 475, n. 216, para más referencias a esta repetida burla en la obra de Quevedo. En la prosa burlesca alude a esta costumbre en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (p. 13).

81. Ver Deleito, 1953, pp. 162-166; y Santamaría Arnáiz, 1989, pp. 330-332.

82. También es aludido en el nombre de la dama a la que dirige *La culta latiniparla:*

paronomástico en el que, mediante una gradación despectiva, a *culto* sigue *oculto* y *hablar a bulto:*

> Con esto y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás *culto,* y lo que escribieres *oculto,* y lo que hablares lo *hablarás a bulto* (p. 476).

Esta última sección del opúsculo concluye con alusiones a Dios, a Lope de Vega y a Garcilaso, ya que estos dos últimos autores defendieron y representaron respectivamente la claridad de estilo.

En resumen, el nexo común del opúsculo es la sátira de todo tipo de cuestiones presentadas a modo de miscelánea. Este armazón facilita una doble intención satírico-burlesca: por un lado, la conjunción de diferentes motivos satíricos comunes en la época y en Quevedo y, por otro, la ridiculización del género de los repertorios enciclopédicos por medio de la parodia burlesca. En las tres primeras secciones: «Tabla de proposiciones» y «soluciones», «Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía» y «Capítulo de los agüeros», el equívoco y la perogrullada son los principales recursos de agudeza usados para lograr una comicidad que refleja jocosamente el absurdo del género parodiado. El apartado «Para saber todas las ciencias y artes mecánicas y liberales en un día» centra su agudeza en el chiste o en la presentación grotesca de los tipos satirizados, para ello se recurre a la *turpitudo et deformitas,* en este caso con una ridiculización alejada de los defectos físicos. Finalmente, en *Aguja de navegar cultos,* con un marcado cambio de estilo que podría apoyar la teoría de su redacción independiente, se critica y se muestra la lengua de rango culto como un instrumento falso, que puede ser usado de una forma engañosa. La lengua culta es desenmascarada; todo en ella está falto de verdad, todo es apariencia, suposición equivocada. La burla se muestra a través de un contraste entre las más simples obviedades y los discursos oscuramente ridículos en los que se observa un alarde lingüístico del autor. Los recursos para el logro de la agudeza son múltiples: agudeza verbal y de concepto, onomástica, hipérboles caracterizadoras o asociaciones inadecuadas al contexto, aunque prima especialmente la dilogía, pues ilustra a la perfección las múltiples caras de estos códigos sospechosos de veracidad y fácilmente manipulables por los autores cultos.

Bibliografía

Alonso, D., *La lengua poética de Góngora. Parte primera,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra /

«doña Escolástica Polyanthea» (p. 96).

Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2003.
Arellano, I., y V. Roncero, ed., *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro,* Sevilla, Renacimiento, 2006.
Azaustre, A., «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 23-58.
Cacho Casal, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
Correas, G., *Arte de la lengua española castellana,* ed. E. Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.
Covarrubias Orozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o españolas,* ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2006.
Chevalier, M., *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII),* Madrid, EDI-6, 1982.
Deleito y Piñuela, J., *También se divierte el pueblo (recuerdos de hace tres siglos),* Madrid, Espasa-Calpe, 1944.
Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es corte: (la capital de dos mundos bajo Felipe IV),* Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990.
Dunn, P. N., «La Cueva de Montesinos por Fuera y por Dentro: Estructura Épica, Fisonomía», *Modern Language Notes,* 88, 2, 1973, pp. 190-202.
García Font, J., *Historia de la alquimia en España,* Madrid, Editora Nacional, 1976.
Jauralde, P., «Texto, fecha y circunstancias del *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* de Quevedo», *Revista de Filología Española,* 62, 3-4, 1982, pp. 297-302.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Lausberg, H., *Elementos de retórica literaria,* trad. M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.
Martinengo, A., *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi,* Padova, Liviana, 1967.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Barcelona, Alambra, 1983.
Morreale, M., «La censura de la geomancia y de la herejía en *Las zahúrdas de Plutón* de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 38, 1958, pp. 409-419.
Náñez Fernández, E., *El Diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno,* Madrid, Gredos, 1973.
Periñán, B., *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII,* Pisa, Giardini, 1979.
Pfandl, L., *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro,* Madrid, Visor, 1994.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *La Fortuna con seso y La Hora de todos,* ed. L. Schwartz, *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2003, vol. I, pp. 573-810.
Quevedo, F. de, *Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.
Quevedo, F. de, *Obras festivas,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva,* ed. A. Sánchez, Madrid, Ediciones Castilla, 1949.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos,*

vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo, ed. I. Arellano, en *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2003, vol. I, pp. 195-467.

Quevedo, F., *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* ed. A. Azaustre, *Obras completas en prosa,* Madrid. Castalia, 2007, vol. II, pp. 429-477.

Quevedo, F., *Obras de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, *BAE*, XXIII, Madrid, Atlas, 1946 y 1951, 2 vols., B.A.E. XXIII Y XLVIII.

Quevedo, F., *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario,* ed. A. Azaustre, *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2007, vol. II, pp. 349-385.

Rey, A., «Introducción», en F. de Quevedo, *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2007, vol. II, pp. 1-63.

Roses Lozano, J., *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII,* Madrid, Tamesis, 1994.

Samona, C., «Su un paso dell' *Arte nuevo,* di Lope», en *Studi di Lingua e Letteratura Spagnuola. Ricerche realizzate col contributo del C.N.R.,* Turín, Università di Torino, 1965, pp. 135-146.

Santamaría Arnaiz, M., «La alimentación», en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez,* dir. J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1989, pp. 305-336.

Sanz Allán, C., «Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos», en *La Vida cotidiana en la España de Velázquez,* dirigida por J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1989, pp. 195-215.

Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.

Schwartz, L., «El letrado en la sátira de Quevedo», *Hispanic Review,* 54, 1, 1986, pp. 27-46.

Schwartz, L., *Quevedo, discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1987.

De sene Veronensi: Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Filología Española III
Avda. Complutense s / n
Madrid 28040
jesusponcecb@hotmail.com

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 313-331]

Entre los fenómenos que propiciaron el paso del Renacimiento al Barroco podría sospecharse que el cambio en la selección de modelos clásicos ocupó un lugar principal. En efecto, los poetas áureos –formados en los principios rectores de la *imitatio* y la *aemulatio*– trataron de renovar su particular canon de *antiqui auctores* buscando un espejo que reflejara un nuevo estilo[1]. Aunque nunca llegarían a perder del todo su brillo e influencia, los grandes maestros de la época augústea (Virgilio, Horacio, Ovidio) fueron enriquecidos con los autores de la denominada Edad de Plata (Estacio, Lucano, Marcial), así como con algunos representantes conspicuos de la Antigüedad tardía (Ausonio, Claudiano). En cierto modo, al valorar a grandes trazos el influjo de los cinco últimos autores citados, cabría sostener que el Barroco literario constituyó una verdadera *Aetas Claudianea,* ya que el magisterio del oscuro escritor alejandrino –que cultivó géneros tan diversos como la epopeya histórica (*De bello Gothico*), el epilio (*De raptu Proserpinae, De aue Phoenice*), el epitalamio (*De nuptiis Honorii et Mariae, Fescennina Carmina*) o el panegírico en verso (*De consulatu Honorii Augusti, De consulatu Stilichonis*)– se hizo patente en infinidad de poemas neolatinos, italianos y españoles[2].

Más allá de la importancia de Claudiano como *poeta doctus* que imprime su huella en buena parte de los géneros extensos, aún no se ha analizado la trascendencia de este autor en el cultivo aureosecular del epigrama, género breve por excelencia[3]. A lo largo de las páginas

1. Cañizares Ferriz, 2004; Schwartz, 2004 y 2008.
2. Como introducción general ver Pedeflous, 2007. Sobre la recepción en España se pueden consultar los trabajos parciales de Gates, 1937; Micó, 2002 (y 2008); Blanco, 2011; Ponce, 2006 y 2011.
3. Merece la pena destacar la contribución de Laurens, 2008.

RECIBIDO: 10-10-2010 / ACEPTADO: 17-10-2010

siguientes se intentará dilucidar un pequeño detalle de la pervivencia claudianea en las letras hispanas: el examen de la recepción de un epigrama de Claudiano permitirá ver cómo tres genios secentistas (Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Luis de Góngora) trataron de emular los versos del refinado autor alejandrino.

El *Beatus ille* y la tradición epigramática latina

Nadie pone en duda que, en el marco de la poesía latina de la Edad de Oro, la alabanza del retiro campestre tuvo en el epodo II de Horacio su más afortunada modelación. El éxito de la composición del venusino motivaría entre los escritores de las generaciones sucesivas varios homenajes e imitaciones, como prueba el epigrama X, 47 de Marcial (*Vitam quae faciant beatiorem*)[4]. A zaga del célebre epigramatista, la siguiente reescritura del *Beatus ille* llegaría de manos de Claudiano, que encarna su ideal de vida campestre en un poema titulado *De sene Veronensi qui suburbium numquam egressus est:*

Felix qui propriis aevum transegit in arvis,
ipsa domus puerum quem videt, ipsa senem;
qui baculo nitens in qua reptavit harena
unius numerat saecula longa casae.
Illum non vario traxit Fortuna tumultu, 5
nec bibit ignotas mobilis hospes aquas.
Non freta mercator tremuit, non classica miles,
non rauci lites pertulit ille fori.
Indocilis rerum, vicinae nescius urbis
adspectu fruitur liberiore poli. 10
Frugibus alternis, non consule computat annum:
autumnum pomis, ver sibi flore notat.
Idem condit ager soles idemque reducit,
metiturque suo rusticus orbe diem,
ingentem meminit parvo qui germine quercum 15
aequaevumque videt consenuisse nemus,
proxima cui nigris Verona remotior Indis
Benacumque putat litora Rubra lacum.
Sed tamen indomitae vires firmisque lacertis
aetas robustum tertia cernit avum. 20
Erret et extremos alter scrutetur Hiberos:
plus habet hic vitae, plus habet ille viae[5].

Tratando de mantener una disposición versal, podría verterse el epigrama de la siguiente manera:

4. Razona sobre los parecidos ideológicos de ambas composiciones Laguna Mariscal, 2000.

5. *Claudian,* ed. Platnauer, vol. 2, pp. 194-196.

De un anciano de Verona que nunca salió de su aldea natal

Feliz aquel que pasó sus días en campos de su propiedad,
a quien una sola casa lo vio en la niñez y en la senectud;
aquel cuyo báculo le sirve de apoyo sobre el suelo por el que gateó;
el que cuenta largos siglos en una sola cabaña.
No lo arrastró la Fortuna con su cambiante tumulto,
ni bebió de ignotas aguas como peregrino errante.
No se estremeció de temor ante los mares como mercadante,
ni como soldado ante la trompa bélica,
ni sufrió los pleitos del rumoroso foro.
Ignorante de los sucesos, no conoce siquiera la urbe cercana,
con mayor libertad disfruta de la vista del cielo.
Por las sucesivas recolecciones, no por el cónsul marca los años:
conoce el otoño por las manzanas, la primavera por las flores.
El mismo labrantío le esconde los soles y se los vuelve a traer,
como campesino mide el día según sus períodos.
Es capaz de recordar la gigantesca encina cuando aún era un pequeño brote
y ve que el bosque coetáneo ha envejecido junto a él;
la cercana Verona le es más remota que los negros Indos
y el lago Benaco lo considera el mar Rojo.
Mas sus fuerzas son, con todo, indómitas y con firmes miembros
contempla la tercera generación al robusto abuelo.
Que otro vaya errante y trate de conocer los confines íberos:
más vida tiene éste, más camino por delante tiene aquél[6].

Como se desprende de una lectura veloz, en algunos aspectos imitativos la composición de Claudiano resulta mucho más próxima al célebre epodo que el poema de Marcial. De hecho, en el texto del escritor alejandrino la sugestión de siete dísticos horacianos resulta muy fuerte (vv. 1-8 y 17-22):

Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis,
solutus omni faenore,
neque excitatur classico miles truci,
neque horret iratum mare,
forumque vitat et superba civium
potentiorum limina […].
Vel cum decorum mitibus pomis caput
Autumnus agris extulit,
ut gaudet insitiva decerpens pira
certantem et uvam purpurae,
que muneretur te, Priape, et te, pater
Silvane, tutor finium!

6. Otra versión moderna se puede ver en *Poemas,* trad. Castillo Bejarano, vol. II, pp. 261-262.

Seguidamente reproduzco una adaptación reciente del pasaje citado:

> Dichoso aquel que vive lejos de los negocios,
> como la antigua grey de los mortales,
> y con sus propios bueyes labra el campo paterno,
> libre del interés y de la usura.
> No le despierta el fiero toque de la trompeta,
> ni le aterra la mar embravecida,
> y esquiva el foro público y el umbral altanero
> de las aristocráticas mansiones [...].
> Y cuando en los campos Otoño alza su cabeza
> ornada con los frutos más suaves,
> ¡cómo goza cogiendo las injertadas peras
> y unas uvas más rojas que la púrpura
> para obsequiarte a ti, Priapo, y a ti, padre
> Silvano, protector de sus linderos![7].

El cotejo del epigrama claudianeo y su fuente horaciana permite distinguir el origen de troquelaciones como: «*Beatus qui...*» > «*Felix qui...*»; «*neque excitatur classico miles truci*» > «*non classica miles* [*tremit*]»; «*neque horret iratum mare*» > «*non freta mercator tremit*»; «*forumque vitat et superba civium potentorum limina*» > «*non rauci lites pertulit ille fori*»; «*cum decorum mitibus pomis caput / Autumnus agris extulit*» > «*Autumnum pomis notat*». Ahora bien, lejos de cerrarse con una coda irónica (como el epodo), el epigrama culmina en tono sentencioso. Desde el punto de vista retórico, el cierre aforismático se resalta, además, mediante el uso de la *geminatio,* el paralelismo sintáctico y la *annominatio* ingeniosa: «*plus habet hic vitae, plus habet ille viae*» ('vida' / 'vía')

El soneto como epigrama (Quevedo)

La importancia de la vena satírica en la escritura de Quevedo y el gusto del escritor madrileño por las formas breves han motivado interesantes aportaciones críticas en torno al modelo latino de Marcial[8]. Mas limitar las influencias epigramáticas del autor del *Buscón* a los poemas del bilbilitano sería reducir injustamente el amplio universo de lecturas quevedesco. Entre sus composiciones breves, el escritor barroco también dejaba vislumbrar el magisterio de los poemas de la *Antología Griega,* de John Owen, Jaime Juan Falcó y tantos otros ingenios hoy mal conocidos[9]. Por cuanto ahora nos atañe, los versos claudianeos sobre el *Anciano de Verona* dieron lugar a un interesante soneto moral de Quevedo, concebido al modo de un epigrama vernáculo. El poema iba encabezado por el epígrafe *A un amigo que retirado de la corte pasó su edad:*

7. Torre, 1999, pp. 163-164. Introduzco un leve cambio en la traducción del verso 17. Para las versiones áureas, remito a Picón García, 2005.

8. Como prueba el estudio más reciente de Candelas Colodrón, 1999.

9. López Cañete, 1993; Herrera Montero, 1995; Plata, 1999; López Poza, 2004.

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

En esa soledad que libre baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura
y la hora sin voz te desengaña.

No cuentas por los cónsules los años,
hacen tu calendario tus cosechas;
pisas todo tu mundo sin engaños.

De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños
y te dilatas cuanto más te estrechas[10].

Desde el punto de vista de las equivalencias formales y de género, conviene recordar cómo «a menudo en el siglo XVII la estructura del soneto coincide con la del epigrama, puesto que los sonetos tienden a rematarse con un cierre agudo y sentencioso»[11]. En efecto, la *poética del epigrama* se cumple ejemplarmente en muchos sonetos de Juan de Arguijo o Lope de Vega y lo mismo puede sostenerse acerca de no pocas composiciones de Quevedo[12].

Las adaptaciones del poema latino llevadas a cabo por el creador del *Buscón* son las siguientes:

1. «*Felix qui…ipsa domus*» (vv. 1-2) > «Dichoso tú, que alegre en tu cabaña» (v. 1)
2. «*puerum quem videt, ipsa senem*» (v. 2) > «mozo y viejo» (v. 2)
3. «*qui baculo nitens in qua reptavit harena*» (v. 3) > «y te sirven de cuna y sepultura» (v. 3)
4. «*adspectu fruitur liberiore poli*» (v. 10) > «esa soledad que libre baña/ callado sol» (vv. 5-6)
5. «*unius numerat saecula longa casae*» (v. 4), > «la vida al día más espacio dura» (v. 7)
6. «*frugibus alternis, non consule computat annum*» (v. 10) > «no cuentas por los cónsules los años; / hacen tu calendario tus cosechas» (9-10)
7. «*metiturque suo rusticus orbe diem*» (v. 14) > «pisas todo tu mundo sin engaños» (v. 11)

10. Por vez primera Agrait apuntaba el modelo del epigrama *De sene Veronensi*. La edición de Alfonso Rey recogía dicha noticia en nota: *Poesía moral,* 1999 (2.ª ed.), pp. 178-179. Puede verse también el examen de «El tópico de la vida retirada» en Rey, 1995, pp. 207-211.

11. Blanco, 1992, p. 169, n. 1. Véase también Blanco, 1998, pp. 39-41.

12. Arguijo, *Poesía,* ed. Cristóbal y Garrote, pp. XCV-CIII. Sobre Lope, puede verse Brown, 1978.

8. «*indocilis rerum, vicinae nescius urbis*» (v. 9) > «de todo lo que ignoras, te aprovechas» (v. 12)

9. «*plus habet hic vitae, plus habet ille viae*» (v. 22) > «y te dilatas cuanto más te estrechas» (v. 14)[13].

Según se puede apreciar en el anterior listado, Quevedo alternaría en su recreación del epigrama clásico el uso de la *amplificatio* y la *minutio*. Desde el siglo XVI era una práctica habitual en las versiones de clásicos el procedimiento amplificativo por el cual un elemento se desdoblaba en dos sinónimos o cuasi-sinónimos. Así, en los endecasílabos quevedescos pueden encontrarse algunas muestras de dicha técnica: «*Felix*» > «Dichoso…alegre»; «*computat annum*» > «cuentas los años…hacen tu calendario». Por otro lado, se diría que el genial satírico obra de forma muy libre cuando mantiene los juegos dispositivos del original latino basados en la edad (vv. 2-3 «*puerum – reptavit harena*» / «*senem – baculo nitens*» > 'el suelo por el que gateó de niño' 'el báculo que de viejo le sirve como apoyo'), pero lo hace sustituyendo la forma de andar característica de la infancia y la senectud por el lugar de descanso reservado para ambas edades (vv. 2-3 «mozo-cuna» / «viejo-sepultura»).

En ocasiones, la adaptación de las imágenes latinas ocasiona sustituciones llamativas, como ocurre con el décimo verso de Claudiano («*adspectu fruitur liberiore poli*» / 'de la vista del cielo más libre goza'). De dicha estampa se pretenderá mantener una idea clave: la mayor libertad que disfruta en su retiro aquel que contempla la naturaleza. Consecuentemente, el axis imitativo en el fragmento barroco viene dado por el predicativo «libre»: gracias a la *aemulatio* creativa, el cielo todo se circunscribe ahora a un único elemento (el «callado sol», fuente de luz que llena «esa soledad» campestre)[14]. A nuestro juicio, más sugerente aún resultaría el cambio del verso décimo cuarto («*metiturque suo rusticus orbe diem*» 'y mide el día, como campesino, según sus períodos'). En tanto lector avezado de los clásicos, Quevedo debió de percibir sin aparente problema la dilogía que subyace en tres voces como «*metior*» ('medir' o incluso 'medir una distancia caminando', pero también 'recorrer', 'ir', 'franquear', 'atravesar'), «*rusticus*» ('campesino', 'aldeano', mas igualmente 'de espíritu franco', 'ingenuo', 'sencillo') y «*orbis*» ('lo que

13. Moreno Castillo, 1994, pp. 473-474, ya había llamado la atención sobre el influjo claudianeo de los puntos que aquí se numeran como 1, 2, 3, 6 y 9.

14. Quizá resulte lícito sospechar asimismo algún leve influjo de un modelo luisiano en este pasaje del soneto (*En una esperanza que salió vana,* vv. 46-54): «¡Dichoso el que jamás ni ley, ni fuero, / ni el alto tribunal, ni las ciudades, / ni conoció del mundo el trato fiero! / Que por las inocentes soledades / recoge el pobre cuerpo en vil cabaña / y el ánimo enriquece con verdades; / cuando la luz el aire y tierras baña, / levanta al puro sol las puras manos, / sin que se las aplomen odio y saña». El poeta manierista recogía aquí las ideas horacianas del *Beatus ille* y las vertía en un léxico que parece recordar posteriormente Quevedo: «vil cabaña», «inocentes soledades», «la luz el aire y tierras baña». Remito a la edición de Fray Luis de León, *Poesías completas,* p. 160.

ocurre periódicamente, a intervalos regulares' y asimismo 'globo terráqueo'). La ponderación de la medida del tiempo cantada por Claudiano se muda en el soneto gracias a una decodificación a partir de parámetros locales, de manera que llega a convertirse en una acotación espacial: «pisas todo tu mundo sin engaños» (es decir, 'habitas un mundo pequeño, reducido en extensión, pero sin engaños' –en oposición a lo que sucede en la corte–, o acaso, desde otra perspectiva moral, 'siendo un espíritu sencillo, que no acoge la mentira, mides con tus pisadas el mundo –humilde y reducido– que te rodea, sin interesarte nada más').

En el ámbito de la *minutio* entraría la adaptación del verso noveno («*Indocilis rerum, vicinae nescius urbis*» 'Ignorante de los sucesos, ni siquiera conoce la cercana urbe'), pues reduce la doble marca negativa («*indocilis*» / «*nescius*») a un solo elemento de valor general («todo lo que ignoras») al que añadirá una proposición de matiz explicativo (toda vez que algunas cosas resulta provechoso no saberlas).

Hasta aquí hemos podido apreciar algunos mecanismos de la recreación quevedesca, pero conviene tener presente que en el ejercicio de la *imitatio* lo que se desecha viene a ser tan importante como lo que se selecciona, ya que revela no poco de los intereses del escritor. En ese sentido, es curioso apreciar cómo al convertir los veintidós versos de Claudiano en catorce densos endecasílabos, Quevedo renunciaría, precisamente, a los elementos de estirpe horaciana presentes en el modelo. De manera que el soneto barroco no albergará ni un solo eco de las referencias al soldado, el mercader o el pleiteante abrumado por los ruidos del foro. Tampoco le interesaba al escritor madrileño la pintura del paso del tiempo mediante un referente vegetal (la encina, antaño un solo brote, después árbol gigantesco) o la ponderación naturalista de los bosques, tan ancianos como el viejo que protagoniza el elogio latino.

En ese proceso de esencialización que vemos cumplirse entre los versos del epigrama castellano, los referentes 'arqueológicos' se cercenan sin ningún tipo de duda. Ninguna huella permanece de la contraposición local entre la urbe próxima y el país distante (Verona y la India), entre el lago conocido y el mar exótico (el Benaco –actual lago de Garda– y el mar Rojo). Por último, la breve nota afectiva o familiar se excluye asimismo de la pieza barroca: la ponderación de la fuerza y el robusto cuerpo del anciano rodeado de la admiración de sus nietos no parece interesar a la interpretación en clave *morata* que realiza Quevedo.

Quizá sea lícito entrever en el epigrama castellano algún ejercicio sutil de *contaminatio,* tal como propugnara Alfonso Rey. El cierre del soneto recuerda, en quintaesencia, el contenido de la tercera estrofa de la oda II, 2 de Horacio (*Del uso moderado de la riqueza*): «*Latius regnes avidum domando / spiritum, quam si Libyam remotis / Gadibus iungas et uterque Poenus / serviat uni*» ("Si domas la avidez en tu espíritu, tu reino será más dilatado que si unieras Libia con la remota Gades y uno y otro

fenicio te sirviera como a único señor')[15]. El uso de la comparación y el contraste espacial («*Latius regnes domando*») podría haber sugerido al escritor barroco la sentenciosa contraposición final («te dilatas más cuando te estrechas»), reforzada probablemente por la estructura comparativa que corona el texto de Claudiano («*plus habet hic vitae, plus habet ille viae*»).

Recapitulando lo visto hasta ahora, se podría afirmar que la adaptación llevada a cabo por Quevedo se plantea como un pulcro ejercicio de *minutio,* como un trabajo de intensificación y poda con respecto al dechado latino que maneja. El soneto gana en densidad semántica renunciando a casi todos los elementos concretos del modelo (la encina, el bosque, los referentes locales cercanos y exóticos), puesto que el valor universal de la lección moral que plantea pretende actualizarse (la vida es más libre y duradera en contacto con la naturaleza, retirado de las ciudades y la corte). Se ha dicho que el epigrama castellano ofrece una reflexión sobre la vida desde una línea estoica, mas conviene subrayar asimismo que el concepto que sirve de eje al poema se basa en un razonamiento muy claro: cuando un sabio renuncia a los grandes lugares sublimes para pasar su vida modestamente en el aislamiento de un espacio limitado (pues la «cabaña» de «paja» y «espadaña» ubicada en «esa soledad» constituyen «todo» su «mundo») el tiempo parece ralentizarse («sol», «vida», «día», «hora», «años», «calendario») y la existencia se hace más «libre» y «segura»[16]. Las dos columnas semánticas del soneto (el espacio y el tiempo) se reflejan así en el cierre sentencioso y agudo: «cuanto más te estrechas» en tu hogar modesto llevando una existencia frugal, «más te dilatas» en la libertad y sosiego de espíritu, gozando del tiempo que se te ha concedido en la tierra[17]. En suma, desde el elogio concreto de una figura particular, el soneto procura ciertas claves de validez universal. A modo de cierre sentencioso, la agudeza moralizante logra imprimirse en la memoria de los lectores por la contraposición de un aserto paradójico.

Encomio del rincón nativo: el monólogo de Juan Labrador (Lope)

El interés de Lope de Vega por el *Beatus ille* motivaría la presencia del tópico horaciano en no pocos lugares de su obra narrativa (*La Arcadia, El Peregrino en su patria, Pastores de Belén*), dramática (*El cuerdo en su casa, El villano en su rincón*) y lírica (*Rimas, Égloga a Claudio*)[18].

15. *Odas y epodos,* p. 178. La traducción es mía.

16. Rey, 1997, pp. 194-195.

17. Baste pensar en el celebérrimo lema estoico (*Sustine et abstine*) o en el contenido del capítulo XII del *Enchiridion* de Epicteto, donde el filósofo revelaba cómo «La renuncia a todas las cosas exteriores es el precio que ha de pagarse por la felicidad». La contraposición entre la serena pobreza y la atormentada riqueza aparece en frases como: «Mejor es morirse de hambre, habiéndose librado de la tristeza y del miedo, que vivir en la abundancia, pero lleno de inquietudes» (Epicteto, *Enquiridión,* p. 27).

18. Carrasco, 1986 y 1989; López Bueno, 1995.

Varios estudios de interés se han consagrado a las reescrituras horacianas llevadas a término por el Fénix, sin embargo, hasta donde alcanzan nuestras noticias, ningún asedio crítico se había hecho eco, hasta ahora, de la posible presencia del epigrama de Claudiano en los versos del gran dramaturgo.

En los apartados precedentes se ha podido apreciar cómo el encomio de la vida campestre pergeñado por Claudiano en *De sene Veronensi* tenía como una de sus más firmes bases conceptuales la «inconmovible fijación del sujeto a su espacio», de manera que ahora no puede sorprender el hecho de que, al abordar entre 1611 y 1616 la clásica materia del *secessus in rus,* Lope recordara el modelo tardolatino[19]. En una de sus piezas dramáticas más interesantes (*El villano en su rincón*), el escritor barroco incluía una versión libre de los dísticos del modelo antiguo (acto I, escena VI, vv. 399-424)[20]:

Nací en aquesta aldea,
dos leguas de la Corte,
y no he visto la Corte en sesenta años,
ni plega a Dios la vea,
aunque el vivir me importe
por casos de fortuna tan extraños.
Estos mismos castaños
que nacieron conmigo
no he pasado en mi vida,
porque si la comida
y la casa, del hombre dulce abrigo,
adonde nace tiene,
¿qué busca, a dónde va, ni a dónde viene?
Ríome del soldado
que, como si tuviese
mil piernas y mil brazos, va a perdellos;
y el otro desdichado
que, como si no hubiese
bastante tierra, asiendo los cabellos
a la Fortuna y de ellos
colgado el pensamiento,
los libres mares ara
y aun en el mar no para,
que presume también beber el viento.
¡Ay Dios! ¡Qué gran locura
buscar el hombre incierta sepultura!

Desde el plano imitativo, el extenso monólogo de Juan Labrador (vv. 350-424) se configura a la manera de un díptico, ya que si bien los primeros versos del mismo (vv. 350-398) apuntan hacia el modelo

19. Carrasco, 1989, p. 838.

20. Sobre el menosprecio de corte y alabanza de aldea en la comedia, ver la edición de Marín: Lope de Vega, *El villano en su rincón,* pp. 29-39.

horaciano, la segunda mitad del parlamento del protagonista podría atenerse a algunas claves del dechado epigramático claudianeo (vv. 399-424). El arranque del monólogo («¡Gracias inmenso Cielo!») y la exclamación sentida del cierre («¡Ay, Dios!») permiten ver de qué modo el tema de la sosegada vida campestre se ha ido deslizando hacia consideraciones morales coetáneas, hasta el punto de transformarlo casi «en una oración cristiana»[21].

El inicio del segmento citado acaso esté ligado conceptualmente a dos momentos del epigrama latino (vv. 1-2 y 17). Se podría sospechar que la casa de campo aparece transmutada en la castiza *aldea,* la cercana ciudad norditálica se metamorfosea en la vernácula *corte,* situada también muy próxima:

Propriis aevum transegit in arvis, *ipsa domus puerum quem videt, ipsa senem* *[…]* *Proxima cui nigris Verona remotior Indis [putat]*	Nací en aquesta aldea, dos leguas de la Corte, y no he visto la Corte en sesenta años,

El dramaturgo condensa en apenas dos heptasílabos y un endecasílabo las ideas del original: el personaje de edad avanzada afirma haber nacido en un rincón campestre, no lejos de la urbe, y aun así jamás ha pisado la ciudad. Los labrantíos y la masa de árboles esbozados por Claudiano (vv. 13-16) aparecen asimismo en los versos de Lope:

Idem condit ager soles idemque reducit, *metiturque suo rusticus orbe diem,* *ingentem meminit parvo qui germine quercum* *aequaevumque videt consenuisse nemus.*	Estos mismos castaños que nacieron conmigo no he pasado en mi vida, porque si la comida y la casa, del hombre dulce abrigo, adonde nace tiene, ¿qué busca, a dónde va, ni a dónde viene?

Como se puede ver, los años de ambas figuras (el anciano veronés y el villano español) se ritman con los de los árboles de su entorno (la encina en Claudiano, los castaños en Lope). El concepto espacial del límite (las lindes arbóreas) referido por Juan Labrador podría estimarse una adaptación libre de la medición latina (*metitur suo orbe*).

Por último, el fragmento (vv. 5-8) consagrado a la execración del tipo de vida que llevan el viajero, el mercader y el soldado cabría relacionarlo con el siguiente pasaje:

21. Carrasco, 1989, p. 836.

Illum non vario traxit Fortuna tumultu,
nec bibit ignotas mobilis hospes aquas.
Non freta mercator tremuit, non classica miles,
non rauci lites pertulit ille fori.

Ríome del soldado
que, como si tuviese
mil piernas y mil brazos, va a perdellos;
y el otro desdichado
que, como si no hubiese
bastante tierra, asiendo los cabellos
a la Fortuna y de ellos
colgado el pensamiento,
los libres mares ara
y aun en el mar no para,
que presume también beber el viento.

Coinciden ambos pasajes en la presencia de la *Fortuna voltaria,* en la pintura del amenazador elemento marino, aunque en los versos castellanos se añade la nota truculenta del destino reservado a los soldados en el campo de batalla. Tales coincidencias permitirían sugerir que los versos del Fénix pudieron inspirarse libremente en la composición latina, aunque la reiteración tópica de alguno de tales motivos clásicos vede tal propuesta como la de un dechado inapelable y único.

Desde el punto de vista enunciativo, la alabanza de la vida retirada no se dirige aquí a un anciano cuyo modo de vida suscita la admiración del locutor poético (Claudiano), ni a un amigo sabio retirado del tráfago de la corte (Quevedo), sino que el elogio de la sencilla existencia campestre se pone en boca del mismo protagonista de la acción dramática. Dicho detalle de la pragmática del discurso literario, conlleva unas determinadas características: al ajustarse al idiolecto de un personaje de origen humilde (pues Juan Labrador no es sino un villano de mediana fortuna) se puede comprender que la dicción lopesca resulte mucho más sencilla que la del soneto de Quevedo. Por otro lado, esa «naturalidad» o el «*pathos*» del monólogo van tomando cuerpo merced a las numerosas adiciones que el Fénix incorpora al modelo antiguo: la súplica a la divinidad, la apremiante interrogación bimembre o la doble *exclamatio* retórica que sirve para execrar a quienes buscan su muerte en el Océano.

El elogio de un anciano isleño (Góngora)

En marcado contraste con lo sucedido en torno a las imitaciones de Quevedo y Lope, desde un primer momento, la tradición gongorina de los comentarios aureoseculares reconoció en un breve fragmento de la *Soledad segunda* la huella del epigrama de Claudiano. El primero en hacerse eco del hallazgo fue Pedro Díaz de Rivas, que identificaría en los versos 370-379 el modelo de los versos 17-18 del modelo tardo-latino[22]. Por su parte, refiriéndose a los versos 381-382 («*Geómetra prudente*»), José de Pellicer afirmaba: «imitó don Luis casi este período

22. B.N.M., Ms. 3906, fol. 261.

entero de Claudiano en el epigrama *Del viejo de Verona*»[23]. A zaga de los eruditos barrocos, Eunice Joiner Gates abría un conocido estudio sobre Góngora y Claudiano reflexionando precisamente sobre el paralelo de ambos pasajes. Después de un rapidísimo cotejo, la estudiosa americana concluía: «to the borrowed words and imagery he always adds his own fertile imagination and succeeds in creating a new picture». Entre las novedades gongorinas se aludía allí a la metáfora enaltecedora referida al islote cercado por la mar («esta esmeralda bruta / en mármol engastada siempre undoso») y la actualización del contexto histórico-geográfico (las navegaciones de los portugueses por el Índico y el establecimiento de nuevos emporios comerciales)[24].

Mas conviene ahora examinar el pasaje gongorino con mayor atención. Recordemos, pues, cómo el peregrino, tras el almuerzo ofrecido por el anfitrión, pronunciaba un brevísimo discurso en el que alababa la opción de vida del prudente *anciano isleño* (*Soledad segunda,* vv. 363-387):

—«¡Oh bien vividos años,
oh canas —dijo el huésped— no peinadas
con boj dentado o con rayada espina, 365
sino con verdaderos desengaños!
Pisad dichoso esta esmeralda bruta
en mármol engastada siempre undoso,
jubilando la red en los que os restan
felices años y la humedecida 370
(o poco rato enjuta)
próxima arena de esa opuesta playa
la remota Cambaya
sea de hoy más a vuestro leño ocioso;
y el mar que os la divide, cuanto cuestan 375
Océano importuno
a las Quinas (del viento aun veneradas)
sus ardientes veneros,
su esfera lapidosa de luceros.
Del pobre albergue a la barquilla pobre, 380
geómetra prudente, el orbe mida
vuestra planta, impedida
si de purpúreas conchas no istriadas,
de tráginas ruïnas de alto robre
que (el tridente acusando de Neptuno) 385
menos quizá dio astillas
que ejemplos de dolor a estas orillas».

La apertura de la sermocinación del peregrino recupera sesgadamente la fórmula clásica del *makarismós* («¡Oh bien vividos años!»), sin apuntar a las formas castellanas más extendidas durante el primer Siglo

23. Pellicer, *Lecciones solemnes,* col. 561.
24. Gates, 1937, pp. 19-21 (la cita en p. 21).

de Oro («Dichoso aquel», «Bienaventurado aquel»). La marca adjetiva (según las pautas horacianas del *Beatus ille,* o la variante claudianea *Felix qui*) se reserva para el predicativo que acompaña a la siguiente frase: «Pisad *dichoso*». En la misma línea de sutil enmascaramiento, podrían asociarse conceptualmente ambos pasajes iniciales: «*transegit aevum in propiis arvis*» ('pasó sus días en los campos de su propiedad') > «pisad esta esmeralda bruta engastada en mármol siempre undoso». La designación neutra de los labrantíos que pertenecen al anciano de Verona («*propiis arvis*») se transmuta barrocamente en una imagen colorista del islote, bello como una gema y cercado por las ondas marmóreas.

A partir del Humanismo, la adaptación de los textos latinos a contextos lingüísticos y culturales nuevos tomaba cuerpo en la práctica denominada *conuersio.* En ese ejercicio de traducción (más libre), un poeta secentista debía prescindir de los referentes «arqueológicos» y sustituirlos por otros elementos análogos propios de su época. El caso gongorino podría resultar paradigmático. La hipérbole referida a sendas marcas geográficas se acotaba en el epigrama entre los versos 17-18:

proxima cui nigris Verona remotior Indis
Benacumque putat litora Rubra lacum.

Sin duda, la amplificación llevada a cabo por Góngora sobre ambas comparaciones locales resulta más que notable:

la humedecida 370
(o poco rato enjuta)
próxima arena de esa opuesta playa
la remota Cambaya
sea de hoy más a vuestro leño ocioso;
y el mar que os la divide, cuanto cuestan 375
Océano importuno
a las Quinas (del viento aun veneradas)
sus ardientes veneros,
su esfera lapidosa de luceros.

El escritor barroco calca en este período el doble movimiento del original latino y lo adapta al nuevo entorno piscatorio de la *Segunda Soledad.* Si Claudiano establece como términos de comparación un elemento terrestre y otro acuático (la ciudad de Verona se le antoja tan distante como la India, el lago de Garda –o *Benacum*– le parece tan remoto como el mar Rojo), en el pasaje gongorino ocurrirá otro tanto. La reducida franja de agua que separa el islote de la costa vecina (ese «mar» que «divide» ambos espacios) será hiperbólicamente tan grande como el Océano Índico. De manera análoga, anudando un concepto con otro, la playa que se sitúa frente a la morada isleña estará tan lejos como los exóticos lugares de Cambaya, situada en la costa occidental

de la India[25]. Desde el punto de vista técnico, cabe apreciar cómo la selección léxica en el texto castellano está fuertemente motivada por el original latino, del que toma prestada la epítesis: «*remotior Indis*» > «*remota* Cambaya», «*proxima Verona*» > «*próxima* arena».

El cierre del período representa una muestra notable de *amplificatio rerum ac verborum* e introduce un tema ligado al mundo de las navegaciones: el ansia de lucro que impulsa los periplos marítimos. Por supuesto, en la lírica de la segunda mitad del Quinientos dicha materia se había asociado reiteradamente a una clave moral (toda vez que las riquezas no traen el sosiego, ni la paz de espíritu). En ese sentido, fray Luis de León también actualizaría el arranque de la famosa oda v (*A Felipe Ruiz. De la avaricia*) con elementos similares:

En vano el mar fatiga
la vela portuguesa; que ni el seno
de Persia ni la amiga
Maluca da árbol bueno
que pueda hacer un ánimo sereno.
No da reposo al pecho,
Felipe, ni la India, ni la rara
esmeralda provecho;
que más tuerce la cara
cuanto posee más el alma avara[26].

Como bien se recordará, los portugueses descubrieron las islas Molucas en el Océano Índico en 1511 y allí asentaron su base de operaciones para el comercio de especias. En el pasaje luisiano, la India –espacio de dominio comercial luso– aparece como lugar de origen de perlas y esmeraldas.

Las prácticas amplificativas gongorinas también afectarán a la traducción del verso 14 del epigrama claudianeo («*metiturque suo rusticus orbe diem*») que se vierte de forma muy plástica como: «vuestra planta –[obrando como un] geómetra prudente– mida el orbe, del pobre albergue a la barquilla pobre». La versión del escritor culto opta de nuevo por una especie de «fidelidad» léxica al modelo latino («vuestra planta mida» < «*metitur*»; «orbe» < «*orbe*») y sirve para mesurar la distancia que separan dichas elecciones terminológicas de las de un Quevedo («*pisas todo tu mundo*»). Por otro lado, la predilección por un tipo de términos sonoros llevaba al escritor cordobés a sustituir el predicativo latino («*rusticus*») por un vocablo técnico que funciona retóricamente como prosopopeya («geómetra», es decir 'el medidor de la tierra'[27]). Acerca de la inclusión de dicho término en el pasaje posiblemente deba

25. Las mismas palabras-rima aparecían ya en los versos 444-446 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (p. 173). Sobre tales rimemas, es de obligada consulta Güell, 2009, pp. 303.

26. Fray Luis, *Poesías completas*, ed. Cuevas, pp. 103-104.

27. Covarrubias, *Tesoro*, p. 637.

anotarse algo más, ya que constituye un *hápax* en toda la obra poética de Góngora. En efecto, a lo largo del Siglo de Oro, el sustantivo aplicado a dicho profesional suele aparecer en tratados técnicos sobre matemáticas y arquitectura, mas rara vez hace acto de presencia en textos poéticos[28]. Gracias a ese pequeño detalle se puede comprobar una vez más cómo en las *Soledades* «el lenguaje se hace elástico y aspira a la totalidad, abarcando desde los cultismos a los vulgarismos [y las voces científico-técnicas]»[29].

Los versos gongorinos no se constituyen como un epigrama aislado, sino que se engastan en un universo (poético y narrativo) mayor. Dicha condición invita a examinar la pragmática del discurso lírico, la situación enunciativa que define la función del fragmento en la obra[30]. En ese sentido cabe recordar ahora el testimonio del *Beatus ille* y cómo la crítica ha discutido ampliamente acerca de la «sinceridad» del contenido del epodo, así como de su anticlímax irónico[31]. Ciertamente, el poema horaciano constituye, a un tiempo, una exaltación de los placeres de la vida campestre (con cierta expresión de gratitud a Mecenas por el regalo de la finca de Sabina) y una pulla satírica a un individuo insatisfecho con su suerte, pero impedido para cambiar el rumbo de su vida[32]. Creo que la modelación de la *sermocinatio* del peregrino conforme a las pautas del epigrama de Claudiano también resulta algo reveladora: un personaje viajero, desdichado y cortesano ensalza grandemente un modo de existencia que él no ha conocido (envejecer en los campos de tu propiedad, acompasando tu vida con los ritmos de la naturaleza, ajeno a los vaivenes del mundo exterior) y acaso revela una punta de melancolía en tal descubrimiento. Lejos de Góngora queda, pues, la ironía de Horacio, ya que las palabras del innominado protagonista de las *Soledades* se nos antojan sinceras, como muestra de un ideal incumplido en su persona.

In tenui labor: tres versiones de la *imitatio*

Desde el testimonio pionero del marqués de Santillana, la matriz horaciana de las alabanzas del retiro en España se apreciará una y otra vez a lo largo de las décadas. Desde Garcilaso hasta fray Luis, de Lupercio Leonardo de Argensola a Andrés Fernández de Andrada, los ingenios aureoseculares estaban familiarizados con el diseño retórico del epodo

28. Varios ejemplos de textos científicos de los siglos xvi y xvii donde se testimonia su uso ofrece el c.o.r.d.e. Por cuanto atañe a ejemplos poéticos, el sustantivo sólo aparecería en un listado de distintos oficios aquejados de soberbia: «y tanto vil *geómetra* imperfecto, / de cubos, cercos y ángulos cargado, / y tanto *medidor*, tanto arquitecto / que traza lo que nunca se ha pensado, / y tanto contador, que de indiscreto / os contará las tejas de un tejado». Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, p. 391.

29. Carreira, 1995, p. 88.

30. Luján Atienza, 2005.

31. Un resumen de las varias posturas al respecto puede verse en Lindo, 1968.

32. Heyworth, 1988, p. 74.

segundo[33]. Seguramente, las prácticas escolares de la traducción y el comentario fueron claves para la perpetuación del tópico.

Una vez constituido el programa docente de la *Ratio Studiorum,* no debe olvidarse cómo en todos los colegios de la Compañía de Jesús se analizaba (y memorizaba) el celebérrimo *Beatus ille qui procul negotiis,* de manera que Góngora (en la escuela jesuita de Córdoba, a la que presumiblemente asistiría), Lope (en Madrid) y Quevedo (en las sedes de Madrid y Ocaña) pudieron manejar desde edad muy temprana el irónico texto del sulmonense. Ahora bien, la presencia académica del epodo segundo así como la perfección de las imitaciones renacentistas del mismo (con Garcilaso y fray Luis a la cabeza) pudieron ocasionar cierto hastío en los escritores de la época de Felipe III, que tratarían de remozar el afortunado *topos* acudiendo a otros modelos más recónditos, como el *De sene veronensi* claudianeo.

A la hora de calibrar los procedimientos puestos en juego en las reescrituras secentistas, conviene fijarse en la selección de fragmentos elegidos por cada uno de los tres autores. La *ratio* de elementos imitados por cada uno de ellos es la siguiente: Quevedo parece recrear ocho de los veintidós versos del modelo; Lope resulta algo más prolijo y podría haber adaptado libremente nada menos que once; por último, el interés de Góngora sólo se centra en cuatro versos del antiguo dechado. Estimando el principio de selección y combinación, cabe anotar cómo no se producen demasiadas coincidencias entre los pasajes elegidos por los poetas barrocos, ya que cada uno de ellos parece movido por una intención bien distinta. En Quevedo la idea que predomina es la moral, de forma que el soneto parece impregnarse de una cierta abstracción, algo ajena al modelo. Por otra parte, se diría que Lope carga las tintas en la nota sentimental, exacerbando en algunos puntos el *pathos* del hipotexto latino. Finalmente, el exotismo geográfico y la poderosa exaltación sensorial son los dos valores que impulsaron a Góngora en su intento de emular varios fragmentos del epigrama antiguo.

Otro aspecto interesante en la apropiación de la materia clásica por parte de los autores modernos viene dado por el propio género. Así, el único testimonio de conservación del *genus* latino es el poema quevedesco, ya que el soneto vernáculo se ofrece como el equivalente del epigrama clásico. Muy otra es la opción preferida por Lope y Góngora, ya que ambos recurren a la técnica de engaste de un pasaje significativo en una obra más amplia. De hecho, el fragmento de *El villano en su rincón* o la sermocinación de las *Soledades* dejan entrever algunos particulares de la práctica imitativa de inserción de *teselas* antiguas en un *mosaico* barroco. Como señalaba la más autorizada especialista en la tradición clásica del Siglo de Oro:

33. Vossler, 2000, pp. 69-81.

> [El Renacimiento fomentó] el arte de la combinación de segmentos de discursos ajenos a la hora de componer un texto escrito y las prácticas del Humanismo barroco refrendaron esta cultura del fragmento[34].

Según los principios establecidos por el divino Herrera y otros teóricos del arte poética, Quevedo, Lope y Góngora supieron enderezar «el camino en seguimiento de los mejores antiguos» y lograron hacer su «lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos»[35].

Esta breve reflexión sobre la fortuna de un epigrama claudianeo revela la poderosa influencia de los modelos de la Antigüedad tardía en los autores del siglo XVII. Con toda humildad, las páginas precedentes también se podrían considerar un pequeño «fragmento» de una amplia monografía sobre la *Aetas Claudianea* o la presencia de Claudiano en la España del Siglo de Oro.

Bibliografía

Agrait, G., *El 'Beatus ille' en la poesía lírica del Siglo de Oro,* Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1971.

Arguijo, J. de, *Poesía,* ed. V. Cristóbal y G. Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica,* ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.

Blanco, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe,* Genève, Editions Slatkine, 1992.

Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Blanco, M., «El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico», en *El duque de Lerma: poder y literatura,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 11-56.

Brown, G. J., «Lope de Vega's Epigrammatic Poetic for the Sonnet», *Modern Language Notes,* 93, 1978, pp. 218-232.

Candelas Colodrón, M. A., «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 59-96.

Cañizares Ferriz, P., «La estética barroca en la literatura grecolatina», *Barroco,* ed. P. Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2004, pp. 171-195.

Carrasco, F., «Poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología», *Critica semiológica de textos literarios hispánicos,* ed. M. A. Garrido, Madrid, C.S.I.C., 1986, vol. 2, pp. 81-93.

Carrasco, F., «*Beatus ille* en la comedia clásica de labradores», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. A. Vilanova, Barcelona, P.P.U., 1992, pp. 827-839.

Carreira, A., «La novedad de las *Soledades*», *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora,* ed. J. Issorel, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 79-91.

34. Schwartz, 2004, p. 99.
35. Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* p. 273.

Claudian, ed. M. Platnauer, Cambridge-London, Harvard University Press-William Heinemann, 1972, 2 vols.
Claudiano, *Poemas,* tr. M. Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, 2 vols.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Barcelona, Alta Fulla, 1998.
Díaz de Rivas, P., *Anotaciones y defensas a las Soledades,* B.N.M., Ms. 3906.
Epicteto, *Enquiridión,* Barcelona, Anthropos, 2004.
Gates, E. J., «Góngora's indebtedness to Claudian», *Romanic Review,* 28, 1937, pp. 19-31.
Góngora, L. de, *Fábula de Polifemo y Galatea,* ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Güell, M., *La rima en Garcilaso y Góngora,* Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
Herrera Montero, R., «Epigramas neolatinos en torno al reloj de arena y sus versiones castellanas», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 9, 1995, pp. 187-195.
Heyworth, S. J., «Horace's Second Epode», *The American Journal of Philology,* 109, 1988, pp. 71-85.
Horacio, *Odas y epodos,* ed. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1997.
Laguna Mariscal, G., «*Cosas que procuran una vida feliz:* contenido y fortuna literaria del epigrama x, 47 de Marcial», *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero,* Cáceres, Universidad de Cáceres, 2000, pp. 321-337.
Laurens, P., «*L'eau dans la pierre.* Étude de neuf epigrammes de Claudien», *La dernière Muse latine. Douze lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque,* Paris, Les Belles Lettres, 2008, pp. 1-25.
León, fray L. de, *Poesías completas propias, imitaciones y traducciones,* ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.
Lindo, L. I., «Horace's second epode», *Classical Philology,* 63, 1968, pp. 206-208.
López Bueno, B., «*Beatus ille* y Lope (A vueltas con un "*Cuán bienaventurado*")», *Edad de Oro,* 14, 1995, pp. 197-212.
López Cañete, D., «Un epigrama de Jaime Juan Falcó y un soneto de Quevedo», ed. J. M. Maestre y J. Pascual, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* Cádiz, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, vol. 1, pp. 557-564.
López Poza, S., «Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un *topos* de la *Antología Griega*», *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 197-212.
Luján Atienza, A. L., *Pragmática del discurso lírico,* Madrid, Arco Libros, 2005.
Micó, J. M., «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns. Revista de Traducció,* 7, 2002, pp. 83-94.
Micó, J. M., *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges,* Madrid, Gredos, 2008.
Moreno Castillo, E., «Algunas fuentes latinas de la poesía de Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies,* 71, 4, 1994, pp. 473-484.
Pedeflous, O., «La lecture de Claudien dans les collèges au XVIE siècle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* LXIX, 1, 2007, pp. 55-82.

Pellicer de Salas y Tovar, J. de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote,* Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (ed. facsimilar: Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971).

Picón García, V., «El tópico del *Beatus ille* de Horacio y las imitaciones del marqués de Santillana, Garcilaso y fray Luis de León», *Edad de Oro,* 24, 2005, pp. 259-285.

Plata, F., «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 225-247.

Ponce Cárdenas, J., *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina,* Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

Ponce Cárdenas, J., «*Taceat superata Vetustas*. Poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*», en *El duque de Lerma: poder y literatura,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 57-103.

Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999 (2ª ed.).

Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Castalia, 1995.

Rey, A., «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 189-211.

Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 133-157.

Schwartz, L., «Supervivencia y variación de imágenes clásicas: la *vetula*», *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 159-190.

Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología Griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.

Schwartz, L., «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos de Cervantes a Quevedo,* ed. J. Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 89-132.

Schwartz, L., «La poesía grecolatina en el siglo XVI: las traducciones de los clásicos», *El canon poético en el siglo XVI,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 19-45.

Torre, E., «La traducción del epodo segundo de Horacio (*Beatus ille*)», *Hermeneus,* 1, 1999, pp. 1-14.

Vega, Lope de, *El villano en su rincón,* ed. J. M. Marín, Madrid, Cátedra, 1999.

Vossler, K., «La poesía castellana de la soledad bajo el signo de Horacio», *La soledad en la poesía española,* Madrid, Visor, 2000, pp. 69-81.

La autoría quevediana del prólogo «Al lector» del *Buscón*

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago
Departamento de Lengua y Literatura castellana
Pedrouzo, 15821 O Pino (A Coruña)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 333-345]

En los preliminares de la edición príncipe del *Buscón* (Zaragoza, 1626) figura un prólogo al lector ausente de las copias manuscritas. Lo reproduzco a continuación:

AL LECTOR

> Qué deseoso te considero, lector o oidor –que los ciegos no pueden leer–, de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona. Aquí hallarás en todo género de picardía –de que pienso que los más gustan– sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga, y no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento. Y cuando no lo hagas, aprovéchate de los sermones, que dudo nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado. Sea empero lo que quisieres. Dale aplauso, que bien lo merece; y cuando te rías de sus chistes, alaba el ingenio de quien sabe conocer que tiene más deleite saber vidas de pícaros, descritas con gallardía, que otras invenciones de mayor ponderación.
>
> Su autor, ya le sabes; el precio del libro, no le ignoras, pues ya le tienes en tu casa, si no es que en la del librero le hojeas, cosa pesada para él, y que se había de quitar con mucho rigor, que hay gorrones de libros como de almuerzos, y hombre que saca cuento leyendo a pedazos y en diversas veces y luego le zurce; y es gran lástima que tal se haga, porque éste mormura sin costarle dineros, poltronería bastarda y miseria no hallada del Caballero de la Tenaza. Dios te guarde de mal libro, de alguaciles y de mujer rubia, pedigüeña y carirredonda[1].

Para Lázaro Carreter, su autor fue el editor Roberto Duport, quien «con esa burda y equívoca página pretendió hacer creer, sin duda, que el autor de la misma era Quevedo, para autorizar su edición»[2]. Alfonso

1. Cito *El Buscón* por la edición de Rey, 2010; para el prólogo, ver pp. 11-12, lín. 1-26.
2. Lázaro Carreter, ed., 1965, p. xv, n. 6.

RECIBIDO: 27-4-2009 / ACEPTADO: 11-5-2009

Rey, por el contrario, atribuye esas líneas a la mano de don Francisco «por su contenido y estilo»[3]. Concretamente, este editor basa su opinión en su falta de parecido con los proemios y dedicatorias firmados por Duport, sus semejanzas con otros prólogos burlescos de Quevedo —como el del *Sueño del infierno* y de *Juguetes de la niñez*— y la alusión al Caballero de la Tenaza[4].

Con el propósito de ofrecer nuevos datos que ayuden a esclarecer su autoría, este trabajo fija su atención en algunas palabras y agudezas de ese prólogo, lo analiza desde el punto de vista retórico y lo coteja con otros proemios de relatos picarescos. La información obtenida parece reforzar la hipótesis de la responsabilidad de don Francisco.

Marcas lingüísticas (y algunas agudezas) de Quevedo en el prólogo del *Buscón*

Como es bien sabido, la afinidad de estilo y las analogías temáticas con otras obras de autoría cierta son criterios inseguros a la hora de adjudicar un texto a un escritor. En cambio, un análisis léxico minucioso se revela fundamental en esa tarea, pues «una serie de hechos lingüísticos que resultan llamativos» podría «tener valor de "marca"» característica del habla y de la escritura de su autor[5].

En el prólogo del *Buscón* se registran un sintagma preposicional y un adjetivo «llamativos» desde el punto de vista lingüístico, dado su bajo índice de frecuencia en el CORDE: *a la droga* (integrado en la novedosa expresión metafórica «modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga»)[6] y *carirredonda* (palabra con que concluye el proemio). El sintagma solamente se registra usado entre 1500 y 1900 en el texto que nos ocupa; el adjetivo y sus variantes —con grafía ere y mayúscula—, en seis casos cuya autoría (al margen de la estudiada aquí) corresponde a Cervantes, Suárez de Figueroa, Mogrovejo de la Cerda, fray Francisco de Santa Inés y el anónimo autor del *Alarde de la gente que salió de España con el capitán Diego de Artieda* (1575). Conviene, señalar, además, que su correlato masculino se documenta en la poesía de Quevedo («Y el sol, ¿cuándo lo soñó, / planeta carirredondo, / que puede ser platicante / de las chispas de su rostro?»)[7] y en la *Premática de 1620* ([Ítem 18] «Que todo comisionario sea chiquito, carirredondo, alto de cintura, tenga los ojos pequeños y los pies anchos»)[8]. Pese a no ser concluyentes estos

3. Rey, ed., 2010, p. xv.

4. Ver Rey, 2006, pp. 76-78; ed., 2007, pp. xxxviii-xli; ed., 2010, pp. xv-xviii.

5. Ver Blasco, 2010, p. 24.

6. Droga: «Metafóricamente vale embuste, mentira disfrazada y artificiosa, pretexto engañosamente fingido y compuesto, y así, del que no trata verdad y está en mala opinión se dice que cuanto habla o hace es una pura droga» (*Aut.*).

7. Se trata de los versos 37-40 del poema «Allá vas, jacarandina» (ver Quevedo, *Obra poética,* núm. 854, vol. 3, p. 292).

8. Este artículo de la *Premática* figura únicamente en la versión recogida en el

datos, la originalidad del uso figurado de *droga* y la presencia en otros textos de Quevedo de una palabra tan marcada lingüísticamente como *carirredonda /-o* apuntan al autor del *Buscón*.

Menor valor probatorio tienen la reiteración de un concepto ingenioso y de la fórmula burlesca de despedida del prólogo en otros escritos quevedianos. «Hay gorrones de libros como de almuerzos, y hombre que saca cuento leyendo a pedazos y en diversas veces y luego le zurce» es una brillante agudeza presente en el paratexto del *Buscón,* la cual expresa el concepto de un lector que, sin pagar el libro, termina por leerlo gratis en la librería a base de unir sus lecturas fragmentarias[9]. La misma analogía –aunque aplicada parcialmente a conceptos distintos– se encuentra en la *Respuesta al padre Juan de Pineda* y en la *Perinola.*

Respuesta al padre Juan de Pineda	Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán
Con buena modorra leyó vuesa merced mi libro. Pruébase, porque no se le almorzó «de una asentada»; pero mal mascado y peor digerido, y le ha de hacer muy mal provecho (p. 447a)	sin acordarse del macear el papel y el cortarle, y el engrudo y las correas, y que [su padre, el librero Alonso Pérez] es sastre de libros y encolador y zapatero de volúmenes (p. 506a)

En *Respuesta a Pineda,* «almorzar un libro» es metáfora por 'leerlo', de manera que un «gorrón de libros» resultará ser 'el que los almuerza (o lee) sin pagarlos'. Y del mismo modo que en la *Perinola* un librero es un «sastre», porque cose varios pliegos de papel para encuadernar libros, en el *Buscón* un gorrón de libros también lo es porque «zurce» varias lecturas parciales para leer gratis.

Por otra parte, el cierre del prólogo del *Buscón* presenta una innovadora fórmula burlesca de advertencia al lector que también se registra en el de *El mundo por de dentro:*

El *Buscón*	*El mundo por de dentro*
Dios te guarde de mal libro, de alguaciles y de mujer rubia, pedigüeña y carirredonda. (p. 12, lín. 24-26)	Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos. (*Los sueños,* p. 273)

Lazarillo de Manzanares de Juan Cortés de Tolosa. Sobre ello, ver Arellano, 1985; para la cita del ítem, ver p. 236.

9. Otra alusión a los gorrones de almuerzos aparece en *Vida de corte,* p. 331: «[Los estafadores] Usan también de oficio de gorrones; porque no hay almuerzo, merienda ni trago en que no se hallen».

Análisis retórico del prólogo del *Buscón*

El *exordium* es el comienzo del discurso. Sus distintos géneros, finalidades, usos, virtudes, vicios, partes y tópicos están regulados por la retórica[10], de modo que la redacción de un prólogo en el Siglo de Oro exigía unos conocimientos previos en dicha materia. Como tendré ocasión de demostrar, el proemio «Al lector» del *Buscón* se ajusta perfectamente a los principios retóricos aludidos. El prologuista de este relato, fuese quien fuese, tenía una formación literaria propia de un escritor. Pero no solo eso: también poseía la capacidad de renovar la tópica del exordio a través del uso de la ironía y la parodia.

En el *prooemium* o *exordium* «normal» –género al que pertenece el del *Buscón*– debe ganarse la atención, docilidad y benevolencia del público, en este caso de los lectores. Nuestro paratexto arranca, precisamente, con el encarecimiento del deseo del receptor («Qué deseoso te considero») de leer las gracias y agudezas del protagonista, presentado irónicamente como «príncipe de la vida buscona». La posterior anticipación de que en el relato se hallará todo tipo de elementos picarescos –de que «los más gustan»– está también destinada a despertar el interés del lector. Su deleite está garantizado –se dice– con la lectura de la vida de don Pablos, de cuyos chistes se va a reír: «cuando te rías de sus chistes». El sentido de estas palabras entra en contradicción con la declaración de intenciones didáctico-morales expresada poco antes: «no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento. Y cuando no lo hagas, aprovéchate de los sermones». No obstante, la explícita afirmación del prologuista «dudo nadie compre libro de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado» parece evidenciar la parodia de una convención del género picaresco, cual es el *docere delectando* de Horacio. Como dice Anne Cayuela:

> On comprend grâce aux préliminaires qu'il s'agit d'une satire du roman picaresque en tant que genre. Si les auteurs revendiquent le didactisme à travers l'exemple *a contrario,* […] Quevedo (ou Duport) raille cette pratique lorsqu'il déclare «allí hallarás todo género de picardías […] y no poco fruto podrás sacar del si tienes atención al escarmiento; y cuando no lo hagas, aprovéchate de los sermones, que dudo nadie compre libros de burlas para apartarse de los incentivos de su natural depravado»[11].

La docilidad del público se logra principalmente con «la enumeración concisa de los asuntos que se van a tratar en la *narratio*»[12]. En el prólogo del *Buscón* se encuentra un ejemplo perfecto de ello: «Aquí hallarás en todo género de picardía […] sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga». Por lo que se refiere a

10. Ver Lausberg, 1966, vol. 1, pp. 240-260 y Curtius, 1976, vol. 1, pp. 131-136.
11. Cayuela, 1996, p. 275.
12. Lausberg, 1966, vol. 1, p. 248.

la *captatio benevolentiae,* el prologuista en cuestión no usó la tópica falsa modestia[13]; prefirió seleccionar el lugar común opuesto: el deseo de alabanza. La renovación en su *imitatio* se manifiesta en la formulación imperativa, apelando directa y arrogantemente al lector: «Dale aplauso, que bien lo merece», «alaba el ingenio». En cuanto al tópico elogio del público, aunque en el proemio del *Buscón* no se realiza, así cabría interpretar la conformidad de la temática y el estilo del libro con el gusto general –«los más»– de los lectores áureos.

Por otra parte, el prólogo objeto de estudio presenta varias virtudes retóricas del *exordium:* brevedad, originalidad –en el marco de las convenciones del género–[14], acomodación exclusiva al asunto tratado y estrecha relación con este. No nos hallamos, pues, ante un *exordium longum, translatum, vulgare* o *separatum*[15].

En cuanto a la estructura formal del proemio, el del *Buscón* presenta la tripartición clásica: inicio, transición y final[16]. La exclamación inaugural del discurso y la apóstrofe al lector logran –como se ha visto– el efecto perseguido: ganar la atención del público. Este, además, detecta ya desde la primera línea una burla de las fórmulas prologales, pues la apelación tradicional al lector se duplica con la alusión a quien puede escuchar el relato: «lector o oidor –que los ciegos no pueden leer». Asimismo, el final del exordio debe quedar claro. En ese lugar tan destacado de su discurso el prologuista del *Buscón* vuelve a sorprender de nuevo. La parodia de la expresión ritual de despedida, en la que aparece un suplemento verbal inesperado y lúdico, provoca al receptor: «Dios te guarde de mal libro, de alguaciles y de mujer rubia, pedigüeña y carirredonda»[17]. Respecto a la transición, esta comprende la mayor parte del prólogo y se distribuye entre sus dos párrafos. En el primero se concentran las referencias internas al relato: a su protagonista, materia, intenciones y estilo. En el segundo se atiende principalmente a la exhibición del estilo burlesco, ingenioso o chistoso de la obra a la que precede. «Les ressorts stylistiques du *chiste* prologal sont les hyperboles, l'ironie, la paronomase, l'antithèse, etc., tous les jeux verbaux destinés à surprendre, et au-delà de l'effet de surprise, à faire rire»[18]. En nuestro caso, mueven a risa la doble metáfora alusiva a quienes leen gratis y

13. Ver Curtius, 1976, vol. 1, pp. 127-131.

14. En los prólogos del Siglo de Oro «el concepto de imitación se cuestiona, también la erudición, suplantado por el concepto de invención y de originalidad» (Cayuela, 2000, p. 42).

15. Ver Lausberg, 1966, vol. 1, pp. 256-257.

16. Ver Lausberg, 1966, vol. 1, pp. 259-260.

17. La renovación de la expresión convencional queda patente al contrastar esta despedida con la de la dedicatoria «A don Gaspar Mercader y Carroz» en el *Guzmán* apócrifo («confiado en el valor y sombra de Vuestra Merced, a quien guarde Nuestro Señor muchos años con suma felicidad», ver Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* p. 136) o con la de *Alonso, mozo de muchos amos* a don Luis Fajardo, marqués de los Vélez y de Molina («Guarde Dios a vuestra excelencia los años que puede y sus criados habemos menester», ver Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos,* p. 219).

18. Cayuela, 1996, p. 235.

furtivamente en las librerías («gorrones de libros como de almuerzos» –con símil incluido– y «hombre que saca cuento leyendo a pedazos y en diversas veces y luego le zurce») y la hipérbole de la tacañería de esos lectores, superior a la proverbial del Caballero de la Tenaza («este mormura sin costarle dineros, poltronería bastarda y miseria no hallada del Caballero de la Tenaza»).

En su estudio de varios prólogos satírico burlescos de Quevedo, Jean-Pierre Étienvre señaló atinadamente:

> Oui, Quevedo sait user (et abuser, parfois) du paratexte. Mais c'est naturellement dans ses oeuvres *festivas* qu'il donne plus spontanément libre cours, comme nous l'avons vu, à ses facultés inventives et à son goût pour la provocation. La fonction des préliminaires, sous la plume satirique de Quevedo, va bien au delà des fonctions classiques de valorisation du texte et de *captatio benevolentiae*[19].

Creo que no resultará difícil convenir en que al autor del prólogo del *Buscón* se le pueden aplicar los mismos comentarios.

El prólogo del *Buscón* y otros proemios picarescos

Según la clasificación de prólogos picarescos descrita por Laurenti[20], el del *Buscón* es presentativo por su contenido, trinario por su estructura –prologuista, lector y materia narrada están presentes en esas líneas– y biográfico por su estilo –pues la voz del prologuista no coincide con la del personaje central del relato.

Nuestro cotejo del prólogo del *Buscón* con otros de la picaresca persigue objetivos diferentes: detectar huellas de intertextualidad entre ellos[21], descubrir el principal modelo imitado y revelar el sentido de esa imitación. Esos datos ayudarán a perfilar y valorar mejor las dotes literarias del prologuista en cuestión.

Quien escribió ese paratexto del *Buscón* en 1626 estaba obligado a obedecer no solo unas pautas retóricas, sino también genéricas. En aquella fecha disponía de varios modelos prologales en el género picaresco: *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache I* y *II* (1599 y 1604), *El Guitón Onofre* (1604, manuscrito), *La pícara Justina* (1605), *La vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1620), *Lazarillo de Manzanares* (1620) o *Alonso, mozo de muchos amos* (1624)[22]. Tras haberlos confrontado todos, se comprueba

19. Étienvre, 1992, p. 122.

20. Ver Laurenti, 1971, pp. 23-50.

21. Ver Cayuela, 2000, p. 42: «El paratexto (dedicatorias y prólogos) como espacio metatextual es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus "hurtos", hablar de sus "borrones", reivindicar su "originalidad", y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura».

22. La segunda parte apócrifa de *Guzmán de Alfarache* (1602) y *La hija de Celestina* (1612) carecen de prólogo. Sobre el del *Lazarillo de Tormes* como parodia del prólogo

—como señaló Altenberg— que «La relación paródica del *Buscón* con el *Guzmán* ya se manifiesta en el prólogo "Al lector"»[23]. La influencia de los otros proemios picarescos es —como se verá— escasa y puntual.

No obstante, conviene matizar las acertadas palabras de Altenberg. En los preliminares de *Guzmán I* figuran dos prólogos dirigidos respectivamente «Al vulgo» y «[Del mismo] al discreto lector»; en los de *Guzmán II,* uno solo que lleva al frente la palabra «Letor». El hecho de que este último constituya casi por entero una respuesta polémica a Luján de Sayavedra, autor del *Guzmán* apócrifo, explica su falta de vinculación con el proemio del *Buscón*. Aunque, ciertamente, «no cabe descartar a la ligera la hipótesis de una influencia directa del *Guzmán* de 1604 sobre el libro de Quevedo»[24], esta no se manifiesta en sus respectivos prefacios.

Por lo que atañe al *Guzmán* de 1599, es bien sabido que Mateo Alemán usó un tono injurioso y violento en su prólogo al vulgo («oh enemigo vulgo», «cuán mordaz, envidioso y avariento eres», «Imitas a la mosca importuna»)[25], recriminó a este la superficialidad de sus lecturas —atentas solo «a lo dulce» y no a «las altas moralidades» de «divinos ingenios» (p. 109)— y rechazó el elogio que pudiera proceder de él («No quiero gozar el privilegio de tus honras ni la franqueza de tus lisonjas, cuando con ello quieras honrarme, que la alabanza del malo es vergonzosa», p. 109). Como el segundo prólogo deja en claro, es al «discreto» lector «a quien [el autor] verdaderamente consider[ó] cuando esta obra escribía» (p. 111). Este receptor, «deseoso de aprovechar» (p. 111), sin duda seguirá la recomendación del escritor sevillano: «no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: no los eches como barreduras al muladar del olvido» (p. 111).

En el paratexto del *Buscón* se invierten paródicamente todos esos elementos. El lector al que se alude de manera genérica en su encabezamiento se corresponde, en realidad, con el más vulgar. Su nómina incluye a los ciegos[26] («lector o oidor —que los ciegos no pueden leer—») y a los «gorrones de libros», quienes practican una «poltronería bastarda» y miserable. Su baja extracción social y su dudosa categoría ética —rayana con la de un pícaro— no conlleva, sin embargo, el menosprecio de ese lector. Todo lo contrario. El prologuista encarece con ironía la materia del libro presentándola como ajustada al gusto de «los más» y asegura el «deleite» en su lectura «cuando te rías de sus chistes». Solo desde

convencional, ver Ruffinatto, 2000, pp. 277-281.

23. Altenberg, 2008, p. 358.

24. Cavillac, 2010, p. 230.

25. Ver Alemán, *Guzmán de Alfarache I,* pp. 108 (las dos primeras citas) y 109 (la última).

26. «La del ciego, especialmente en su actividad como rezador y recitador público, era una figura particularmente denostada», Cabo, ed., 1993, p. 117, n. 39 (en nota al pasaje del *Buscón* en que «más de doce ciegos» piden oraciones al sacristán coplero).

un sentimiento de estimación –irónica– por ese público se puede explicar la búsqueda de su alabanza: «Dale aplauso, que bien lo merece», «alaba el ingenio». La vanidad que denotan esas expresiones contrasta, además, con la tópica humildad de que hizo gala Alemán en el prólogo al discreto lector: «Bien veo de mi rudo ingenio y cortos estudios fuera muy justo temer la carrera y haber sido esta libertad y licencia demasiada» (p. 110). En efecto, la razón de la escritura del *Guzmán* no fue el deseo de exhibir talento («no entiendas que haberlo hecho fue acaso movido de interés ni para ostentación de ingenio», p. 111), sino «el celo de aprovechar», de hacer «algún virtuoso efeto» (p. 110).

Ese propósito didáctico y moralizante del *Guzmán* se reitera insistentemente en los preliminares de su *Primera parte:* «a solo el bien común puse la proa», «te aseguro hallarás algún oro que te enriquezca», «recibe en ti la [parte] provechosa», «En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere» (pp. 111 y 112). También se halla en el prólogo de la *Segunda parte:* «lo que con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir –como atalaya– toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios» (p. 22). Como ya se ha señalado previamente, el prologuista del *Buscón* menciona la tópica finalidad ejemplarizante de la historia: «no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento. Y cuando no lo hagas, aprovéchate de los sermones»[27]. «En vista de la ausencia de semejantes *sermones* en el *Buscón*»[28] y de la falta de escarmiento en su protagonista («no de escarmentado –que no soy tan cuerdo–, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella»)[29], la interpretación en clave paródica «resulta inevitable»[30].

En contraste con las repetidas manifestaciones de su carácter doctrinal, en los preliminares del *Guzmán 1* apenas se hace referencia a la materia picaresca del relato. Solo se anticipa al discreto lector que es escasa, exigida por la condición picaril del personaje protagonista y destinada a favorecer la aprehensión de la *lectio,* encubriéndola bajo un aparente y divertido entretenimiento:

> Lo que hallares no grave ni compuesto, eso es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan[31].

27. Rodríguez Mansilla, 2004-2005, p. 160, realiza una lectura ideológica de esas palabras: «El escarmiento, en ese caso, viene dirigido a los arribistas que, a la picaresca, osan invadir los predios del cristiano viejo».

28. Altenberg, 2008, p. 358.

29. Quevedo, *El Buscón,* ed. Rey, 2010, p. 223, lín. 154-157.

30. Altenberg, 2008, p. 358.

31. Alemán, *Guzmán de Alfarache 1,* p. 112.

En el prólogo del *Buscón,* por el contrario, no solo se declara abiertamente la materia picaresca de la historia del «príncipe de la vida buscona», sino que se presume de su cantidad y variedad: «Aquí hallarás en todo género de picardía […] sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio[32], para vivir a la droga». El único objetivo que se le reconoce en ese contexto irónico –al menos, para «los más» de los lectores– es deleitar con sus chistes.

La influencia de otros prólogos picarescos en el del *Buscón* –al margen de los del *Guzmán 1*– se detecta esporádicamente. Algunos casos suelen estar vinculados a convenciones prologales, lo que impide asegurar una imitación directa. En concreto, se trata de:

a) el tópico de que el lector puede «sacar algún fruto» del libro: «pudiendo sacar della [de cualquier cosa "si muy detestable no fuese"] algún fructo» (*Lazarillo de Tormes,* p. 5), «si acaso hallaren en él alguna cosa que pueda ser de fruto, la estimen como salida a caso» (*Guitón Onofre,* p. 406), «Quien se contenta con sola la corteza, no saca fruto del trabajo del autor» (*Marcos de Obregón,* p. 15), «no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento» (*Buscón,* p. 11, lín. 6-7)

b) la idea del «deseo de alabanza» que impulsa a la creación literaria: «[los que escriben quieren ser recompensados] con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben» (*Lazarillo de Tormes,* p. 6), «alaba el ingenio de quien sabe conocer» (*Buscón,* p. 11, lín. 12-13)

c) el tópico –estrechamente relacionado con el anterior– del «aplauso que merecen» los escritores por su trabajo: «De no leer los autores muertos, ni advertir en los vivos los secretos que llevan encerrados en lo que profesan, nace no darles el aplauso que merecen» (*Marcos de Obregón,* p. 15), «Dale aplauso, que bien lo merece» (*Buscón,* p. 11, lín. 11).

d) la presentación de una materia que puede «deleitar» a los lectores –variante del precepto horaciano «*aut prodesse… aut delectare…*»–: «podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite» (*Lazarillo de Tormes,* pp. 3-4), «tiene más deleite saber vidas de pícaros, descritas con gallardía, que otras invenciones de mayor ponderación» (*Buscón,* p. 11, lín. 13-15).

Otros ejemplos se limitan a leves concordancias léxicas o temáticas. Su brevedad impide asegurar la reescritura directa del proemio picaresco previo[33]:

32. En su elogio a Mateo Alemán, que aparece en los preliminares del *Guzmán 1,* Alonso de Barros se refiere al protagonista del relato como «*un hijo del ocio*»; ver Alemán, *Guzmán de Alfarache 1,* p. 115.

33. La cursiva en las citas es mía. Para la interpretación del segundo ejemplo citado de *La pícara Justina* téngase en cuenta esta nota de Rey Hazas, p. 77, n. 25: «La tan traída y llevada finalidad edificante de *La pícara Justina* es obviamente irónica y falsa. No hay moralidad en este *Libro de entretenimiento,* sino parodia de ciertas obras con propósito moral, como el *Guzmán de Alfarache*».

Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir y acaecer a una mujer libre (*La pícara Justina,* p. 77).	*Aquí hallarás* en todo género de picardía –*de que* pienso que *los más gustan*– sutilezas, engaños, invenciones y modos, nacidos del ocio, para vivir a la droga, y no poco fruto podrás sacar dél si tienes atención al escarmiento (*Buscón,* p. 11, lín. 3-7).
tantos como están resueltos de leer, así como así, leturas profanas y aun deshonestas, leyendo aquí consejos insertos en las mismas vanidades, *de que tantos gustan,* tornarán sobre sí y acabarán de conocer los enredos de la vida en que viven, los fines desastrados del vicio y los daños de sus desordenados gustos (*La pícara Justina,* p. 76).	
en *cosas de donaire y burla,* como esta (*Guitón Onofre,* p. 407).	dudo nadie compre *libro de burlas* para apartarse de los incentivos de su natural depravado (*Buscón,* p. 11, lín. 9-10).
[este *Mozo*] viendo tu virtud y buen natural estará contentísimo *en tu casa* (*Alonso, mozo de muchos amos,* p. 223).	el precio del libro no le ignoras, pues ya le tienes *en tu casa* (*Buscón,* p. 11, lín. 16-17).

Por último, tal vez el prologuista del *Buscón* fijó su atención en el final del brevísimo prólogo «Al lector» del *Lazarillo de Manzanares:* «Si te parece bien, págale y llévale, y si no, de balde te puedes ir sin él». La oposición se establece aquí entre llevar el libro –que parece bien– una vez pagado o marchar sin él –porque no gusta– sin haber gastado dinero. La fórmula lingüística adoptada es «si…, y si no…». En el exordio del relato quevediano también se presenta una antítesis en su parte final. El lector que ha pagado el libro y ya lo tiene en su casa se contrapone a los «gorrones» que lo leen «a pedazos» en las librerías «sin costarles dineros». El segundo elemento de la oposición aparece introducido por «si no es que…». En este caso es posible que nos encontremos ante una recreación original de un pasaje del prólogo de 1620 en el de 1626.

Conclusiones

Cuanto antecede permite caracterizar mejor la figura del prologuista del *Buscón:*

1) Tenía una capacidad de creación lingüística más que notable –solo él usó el sintagma «a la droga» en el Siglo de Oro, asignándole además un novedoso significado metafórico– y utilizó una palabra («carirredonda») y un par de agudezas especialmente «marcadas» en el idiolecto y estilo de Quevedo.

2) No solo conocía los principios y tópicos de la retórica prologal, sino que también –igual que demostró don Francisco en varios proe-

mios suyos– poseía la capacidad de renovarlos aplicándoles varios recursos burlescos (ironía, parodia, chistes).

3) Comprobada la confrontación temática, intencional y estilística entre el prólogo del *Buscón* y los del *Guzmán de Alfarache I,* no faltan motivos para creer que el autor del primero emuló paródicamente los del relato de Alemán. Tal procedimiento de recreación literaria fue especialmente cultivado por Quevedo en su prosa satírico burlesca, donde aplicó las burlas a diversos géneros y modelos (el texto legal, la epístola, el memorial, el elogio paradójico o el abecedario). Por lo que se refiere al *Buscón,* ya se ha sostenido que su título –en las versiones del manuscrito Bueno y de la edición príncipe– y la historia de la vida de Pablos constituyen un *contrafactum* paródico de otros títulos y relatos picarescos, fundamentalmente de *Guzmán de Alfarache*[34].

A la vista de estos datos, la hipótesis de Alfonso Rey acerca de la autoría quevediana del prólogo «Al lector» del *Buscón* parece contar con más argumentos a su favor[35]. Ello, si se considera válido, tiene una relevancia en la edición de esta obra cuyo análisis desborda el propósito de este trabajo.

Bibliografía

Alcalá Yáñez y Ribera, J. de, *Alonso, mozo de muchos amos. (Primera y segunda parte),* ed. M. Donoso Rodríguez, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache I y II,* ed. J. Mª. Micó, Madrid, Cátedra, 2009 y 2007.

Altenberg, T., «Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII),* ed. K. Meyer-Minnemann y S. Schlickers, Pamplona / Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 353-390.

Anónimo, *Lazarillo de Tormes,* ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 2008.

Arellano, I., «La *Premática de 1620* de Quevedo: textos e hipótesis», *Revista de Literatura,* 47, 94, 1985, pp. 221-237.

Blasco, J., «La cuestionada autoría del *Diálogo entre Cilenia y Selanio*», en *«Hos ego versiculos feci…». Estudios de atribución y plagio,* ed. J. Blasco, P. Marín Cepeda, C. Ruiz Urbón, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 19-74.

Cabo Aseguinolaza, F., ed., *La vida del Buscón,* Barcelona, Crítica, 1993.

Cavillac, M., *Guzmán de Alfarache y la novela moderna,* Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

Cayuela, A., *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Genève, Droz, 1996.

Cayuela, A., «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro», *Criticón,* 79, 2000, pp. 37-46.

34. Ver, entre otros, Navarro Durán, 2003; Rodríguez Mansilla, 2004-2005; Altenberg, 2008; Rey, 2009 –solo en alusión al título del *Buscón*– y Cavillac, 2010.

35. Ya no es posible –en mi opinión– seguir sosteniendo, sin más, que «No cabe, en efecto, la más mínima duda de que el prólogo de la edición impresa del *Buscón* no pertenece a Francisco de Quevedo» (Ruffinatto, 2009, p. 164).

CORDE, *Corpus diacrónico del español,* Madrid, Real Academia Española, 2010, (<www.rae.es> [25/10/2010]).

Cortés de Tolosa, J., *El Lazarillo de Manzanares,* ed. digital, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (<www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=623> [29/10/2010]).

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, FCE, 1976, 2.ª reimpr., 2 vols.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Espinel, V., *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón,* en *Novela picaresca,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castro, 2008, vol. 4, pp. 1-350.

Étienvre, J. P., «Le prologue ou la provocation. Sur la périgraphie des *Sueños* de Quevedo», en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique XVIe-XXe siècles. Pratiques et discours paratextuels,* ed. M. Moner y M. Lafon, Grenoble, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal, 1992, pp. 115-127.

González, G., *Primera parte del guitón Onofre,* en *Novela picaresca,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castro, 2005, vol. 2, pp. 391- 554.

Laurenti, J. L., *Los prólogos en las novelas picarescas españolas,* Valencia, Castalia, 1971.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura,* Madrid, Gredos, 1966, 3 vols.

Lázaro Carreter, F., «Estudio preliminar», en F. de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca, CSIC, 1965, pp. XI-LXXVIII.

López de Úbeda, F., *La pícara Justina,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.

Luján de Sayavedra, M., *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* en *Novela picaresca,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castro, 2005, vol. 2, pp. 131-390.

Navarro Durán, R., «La composición del *Buscón*», en *Estudios sobre el «Buscón»,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 99-131.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. A. Rey, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, 2010.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999, 4 vols.

Quevedo, F. de, *Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán,* ed. F. Buendía, en *Francisco de Quevedo. Obras completas. Prosa,* Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, pp. 501-515.

Quevedo, F. de, *Respuesta de don Francisco de Quevedo Villegas al padre Juan de Pineda de la Compañía de Jesús,* en *Francisco de Quevedo. Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, pp. 425-449.

Quevedo, F. de, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Francisco de Quevedo: Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 321-347.

Rey, A., «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria,* coord. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, vol. 1, pp. 70-81[36].

36. Este trabajo se publicó con anterioridad en *Journal of Hispanic Research,* 3, 1994-1995, pp. 167-179.

Rey, A., «El problema textual del *Buscón*», en F. de Quevedo, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, CSIC, 2007, pp. XI-LXII.

Rey, A., «El título del *Buscón:* problemas textuales y aspectos literarios», en *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere,* ed. S. Crespo, M.ª L. García-Nieto, M. González de Ávila, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 323-330.

Rey, A., «Estudio preliminar», en F. de Quevedo, *El Buscón,* ed. A. Rey, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. IX-C.

Rey Hazas, A., ed., *La pícara Justina,* Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.

Rodríguez Mansilla, F., «"Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote". El lugar del *Buscón* en la picaresca», *Etiópicas,* 1, 2004-2005, pp. 144-160. (URL: http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas.htm).

Ruffinatto, A., *Las dos caras del «Lazarillo»: texto y mensaje,* Madrid, Castalia, 2000.

Ruffinatto, A., «El lugar del destinatario y del narratario en la picaresca. ¿Texto o paratexto?», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. M.ª S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 151-165.

Reseñas

Audoubert, R., G. Del Vecchio y M. Kappès-Le Moing (dir.). *Comprendre «Cómo ha de ser el privado» de Francisco de Quevedo,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, 154 pp. (ISBN: 978-2-86272-570-3)

La presente monografía, que contiene las intervenciones de un encuentro universitario, pretende, en primer lugar, ofrecer una herramienta diseñada para facilitar a estudiantes franceses la comprensión del texto dramático de Francisco de Quevedo, en relación con el fenómeno de la privanza. Además, en segundo lugar, tal como expone P. Bravo, tales propósitos docentes se combinan con una revisión de la comedia quevediana desde distintas perspectivas, de modo que el libro traza un estado de la cuestión y supone una actualización de la investigación en torno a *Cómo ha de ser el privado.* De ahí que se invoque el enfoque crítico de R. Iglesias (2005), para postular una nueva interpretación de una obra instalada en incómodo o «imposible equilibrio entre el encomio y la reprimenda política».

Tras una sucinta descripción del argumento de la comedia, entrelazado con personajes y hechos históricos, P. Bravo la sitúa en el conjunto de la limitada producción teatral de Quevedo, antes de comentar el enfoque y los resultados de cada uno de los siete artículos que configuran la monografía, los cuales contribuyen «à la cohérence» final del libro pese a su diversidad.

Acertada es la elección del artículo de L. Courbon como pórtico de la obra, pues se plantea como aproximación histórica a la controvertida figura de los validos, panorámica imprescindible antes de situar la comedia en la producción literaria contemporánea o en el pensamiento político de Quevedo. El riesgo de interpretar el fenómeno del valimiento a la luz exclusiva de la figura de los favoritos de Felipe III y Felipe IV se conjura con un eficaz repaso de la larga y novedosa (en su época) privanza desarrollada por Álvaro de Luna, al lado (o delante) del monarca Juan II de Castilla. El repaso que Courbon realiza de la trayectoria política de este valido del siglo XV, a través de conceptos como la relación entre la privanza y la tiranía o las claves de un nuevo modo de gobernar basado en la proximidad y el acceso exclusivo al rey, así como en la creación de una red de «clientelismo», permite establecer un paralelo entre la privanza de Luna y la cuestión del valimiento en la edad moderna. En su opinión, aquélla dejó su huella en cuatro aspectos fundamentales: el propósito de refuerzo de la monarquía autoritaria; la creación de un canal único para el reparto de los favores, apoyado tanto por el monarca como por los propios beneficiarios; la infiltración de las élites locales, gracias al privado-valido; y la cesión que el monarca hace a su valido de su propia «visibilidad», progresivamente decreciente en la época. Reconociendo las divergencias entre la figura de Luna y la de

validos modernos, Courbon establece puntos de contacto entre ellos, cuando culmina su estudio proponiendo una pregunta, y un esbozo de respuesta, sobre el eclipse del valimiento mediado el siglo xv y hasta el final del xvi: en su opinión, el concepto de soberanía y poder personal representado por los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, explica el hecho de que los tres monarcas, aun asesorados por sus consejeros, hubiesen desdeñado en todo momento relaciones exclusivas como la que Álvaro de Luna impuso al soberano de Castilla.

Como sucede en buena parte de la literatura política de Quevedo, en especial en textos como *Política de Dios* (1626) o *Vida de Marco Bruto* (1644), no podía faltar una aproximación a la tradición de los «espejos de príncipes». G. Del Vecchio enlaza con la indagación histórica iniciada en el trabajo anterior por medio del *Centiloquio* de López de Mendoza, para proponer una lectura didáctica-moral de esta obra y la comedia *Cómo ha de ser el privado.* La mesura y el justo medio, la moderación y el equilibrio se imponen como principios fundamentales para evitar la amenaza que pesa sobre una función real siempre interpretada con una dimensión divina: el exceso de autoridad, la tiranía de las decisiones arbitrarias, sólo soslayable si el rey sabe escuchar a los sabios que le rodean. Éstos, bajo la figura de los favoritos, nunca deben anteponer su interés personal al general ni tampoco usurpar las funciones reales. Siguiendo estas directrices recurrentes en los espejos de príncipes, Quevedo delinea a un privado ideal (justo, subordinado al rey, moderado, carente de codicia), que sirve de contrapunto a quienes usurparon el poder, y, a partir de tal caracterización, propone asimismo los perfiles del buen rey.

El artículo de V. Jude pretende demostrar cómo Quevedo construye un discurso prescriptivo desde la propia formulación del título de la comedia, cuya organización se convierte en síntoma y explicación del papel del rey y el privado, así como de la relación entre ambos, hasta el punto de que el monarca resulte relegado a la posición de mero personaje secundario. En opinión de la autora, el discurso regio sitúa al monarca en una posición ambigua, con «une autorité incertaine», mientras que el del favorito Valisero, marcadamente prescriptivo, parece tener el objetivo paradójico de paliar la ausencia del rey pero no de usurpar su poder, de acuerdo con el modelo de privado ideal que se propone.

El cuarto estudio, a cargo de M. Kappès-Le Moing, aborda las posibles relaciones, ya apuntadas por otros críticos, entre la comedia de Quevedo y los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán,* de Juan Antonio de Vera. Ambos perfilan a Olivares como un servidor leal del rey, en pasajes coincidentes que le llevan a recordar la hipótesis (imposible de demostrar, debido a las dudas sobre la fecha exacta de composición de la comedia) de que Quevedo hubiese leído la biografía. La diferencia más relevante, subraya, se hace patente en la caracterización de un rey menos autónomo y capaz de ejercer su poder absoluto

en la pieza quevediana, un hecho que favorece la ambigüedad de la pieza teatral: panegírica y crítica a un mismo tiempo.

R. Audoubert propone la confrontación de *Cómo ha de ser el privado* con los poemas morales de Quevedo. Comienza señalando cómo se representa al favorito del rey ideal en esta parte de su poesía, con el objetivo de resolver las aparentes contradicciones y dificultades de interpretación existentes en la pieza dramática. En opinión de Audoubert, la lectura conjunta muestra cómo el perfil contradictorio del privado de la comedia no es tal, sino más bien un retrato unívoco del ministro ideal, desinteresado, prudente y buen católico (entre otros rasgos), no necesariamente coincidente con la persona real del Conde-Duque. El análisis paralelo y las numerosas coincidencias apuntadas le permiten concluir que «la pièce était autrement plus complexe qu'une simple louange convenue d'Olivares».

El penúltimo artículo incluido en la monografía, centrado en la mirada quevediana a propósito del favorito ideal, compara la comedia con un tratado político de datación temprana, el *Discurso de las privanzas*. Su autora, S. Voinier, pretende responder con tal comparación a las preguntas de si cambia, y en qué medida, la concepción de Quevedo sobre el fenómeno de la privanza en el curso de veinte años y, también, de cuál es su visión personal a propósito del mismo. La conclusión de tal aproximación subraya la filiación teórica entre el tratado y la comedia: Valisero / Olivares, según su propuesta, encarna la figura del valido ideal derivada del pensamiento ético-político de Quevedo, a su vez inmerso en la tradición literaria procedente del siglo anterior.

I. Rouane es la autora de la última contribución del volumen, que se dedica a uno de los personajes de la comedia, el bufón Violín, calificado desde el comienzo como «gracioso plutôt atypique» y elemento destacado del «double dispositif critique», mencionado por la estudiosa como elemento relevante de la pieza quevediana. Tal personaje se analiza, sucesivamente, desde tres perspectivas complementarias: la onomástica, que le permite apreciar reminiscencias lopescas y hasta su condición de trasunto de un bufón real y célebre, Manuel Rabelo de Fonseca; su función, de bufón y gracioso, esto es, oficial en el entorno de la Corte y dramática en el espectáculo teatral; y el tono de sus intervenciones, marcadas por lo que la autora califica como el arte de la sátira y una «ingéniosité verbale» propia de las letrillas y jácaras quevedianas. En opinión de Rouane, el personaje porta un descrédito implícito del rey y su favorito, así como una opinión crítica coincidente con el pensamiento político-moral de Quevedo. Y, con una propuesta aun más arriesgada, concluye preguntándose si el bufón no será «le double du poéte».

Las páginas finales de la monografía, previas a la relación bibliográfica, retoman a modo de conclusión las palabras de R. Iglesias a propósito de la complejidad de una obra que se resiste a ser interpretada sólo como homenaje a Olivares, pues, como se ha puesto de relieve, laten en ella el propósito didáctico-moral propio de los espejos de príncipes y

la crítica política contra la dejación de poderes por parte del monarca. Como oportunamente se recuerda, el presumible enfrentamiento entre el temperamento de Valisero y el de Olivares invitaría a sospechar acerca de la ironía implícita en ciertos pasajes y a suponer una hipotética reconvención y propósito de enmienda disimulados entre líneas.

En conjunto, el libro ahonda en la riqueza interpretativa de esta comedia, ya apreciada a propósito de otros textos quevedianos; también, la línea ideológica, de perfiles difusos pero ciertamente coincidentes, y la reiteración de ciertos temas y preocupaciones, que reaparecen con enfoques parcialmente nuevos y en géneros diversos en la producción literaria quevediana. Tal vez por ello convendría extender la perspectiva, abierta ahora sobre la figura histórica del valido, la tradición de los espejos de príncipes y dos ámbitos concretos de la obra de Quevedo (la poesía moral y el *Discurso de las privanzas*), hacia otros espacios de la misma tal vez igualmente productivos, entre los cuales cabe sólo apuntar como ejemplo la poesía encomiástica; otros tratados políticos donde se delinean las cualidades del monarca y su favorito; o también el tratamiento literario de ciertos hechos históricos que parecieron despertar especial interés en Quevedo y otros escritores coetáneos, como la llegada a España del príncipe de Gales, interpretada en clave burlesca en una jácara o releída como invectiva literaria contra Ruiz de Alarcón, en el *Comento contra setenta y tres estancias* atribuido a Quevedo. En la misma línea, sería interesante profundizar en la lectura de la comedia como parte de otros contextos literarios y quevedianos: su pequeña producción dramática o las peculiaridades estilísticas de su autor.

Este volumen complementa los estudios actuales sobre un texto quevediano mejor conocido en los últimos tiempos, pero aún aquejado de un cierto desinterés crítico, común al que experimentó (salvo destacadas excepciones) el teatro de Quevedo, si se compara con la divulgación extraordinaria de su poesía y su prosa, en forma de ediciones y estudios. Precisamente, están contribuyendo también a romper tal tendencia artículos como los de R. Iglesias (2009), por ejemplo en torno a las relaciones de *Cómo ha de ser el privado* con la tradición española antimaquiavélica de los siglos XVI y XVII, o la reciente edición del *Teatro completo de Francisco de Quevedo,* a cargo de I. Arellano y C. C. García Valdés (2011), que incluye la comedia objeto de análisis con una interesante contextualización e ilustrativas notas filológicas. El conjunto de tales iniciativas nos permitirá «comprender» un poco mejor la comedia quevediana.

María José Alonso Veloso
Universidade de Santiago de Compostela

Ettinghausen, H., *Quevedo neoestoico,* Pamplona, Eunsa, 2009, 173 pp. (ISBN: 978-84-313-2640-1)

El mero interés editorial por traducir al español, sin modificaciones, una obra editada en su versión original hace casi cuarenta años constituye la mejor carta de presentación de este estudio de Henry Ettinghausen. Pese a su amplia difusión, las dificultades para conseguir la obra en inglés aconsejaban una reedición que, ahora ya en español, permitirá un acceso más fácil en el ámbito del hispanismo. Nos hallamos ante una monografía bien conocida por los quevedistas, una referencia ineludible para los investigadores que se han acercado a la obra moral de Quevedo, un texto citado siempre como punto de partida imprescindible para cualquier análisis sobre este tipo de literatura. La vigencia de este trabajo sobre el neoestoicismo de Quevedo, tras cuatro décadas en las que se han intensificado y multiplicado los acercamientos al pensamiento del escritor, permite incluirlo con toda justicia entre los clásicos en la materia.

Quevedo neoestoico comparte con la versión inglesa casi todos sus contenidos, pues, como reconoce su autor en el prefacio de esta edición, ha optado por una traducción y no por una posible refundición y actualización de su contenido, porque sus intereses investigadores se alejaron «hace tiempo de la influencia de la filosofía estoica en España». En él reconoce, asimismo, que durante los muchos años transcurridos desde su redacción se han publicado estudios que complementan o corrigen el suyo; cabe añadir que, siendo cierta tal afirmación, no lo es menos que la tesis central del estudio de Ettinghausen –la pervivencia de la pretendida conciliación de estoicismo y cristianismo a lo largo de toda la trayectoria literaria de Quevedo– sigue demostrando su vigencia, enriquecida ahora con trabajos que sólo matizan ciertos aspectos de su monografía sin invalidarla.

Pese a su destacada difusión ya comentada, parece oportuno adentrarse brevemente en sus contenidos. Tras un prefacio en el que aparece ya enunciado el concepto clave de la obra, la cuestión del estoicismo cristiano de Quevedo, la introducción se plantea como una aproximación teórica al concepto de neoestoicismo en el ámbito europeo, una corriente de pensamiento ecléctica que, fruto de un determinado contexto político, social, económico y religioso, buscó en los siglos XVI y XVII la adaptación de la filosofía estoica al sentimiento ortodoxo cristiano, sirviéndose sobre todo de Séneca y Epicteto. Contiene, además, una densa explicación sobre la fortuna editorial de las obras del primero, con especial detenimiento en la figura clave de Justo Lipsio y sus escritos estoicos, objeto de rendida admiración por un todavía joven Quevedo en la primera década del XVII. Su obra, apunta Ettinghausen, le convierte en uno de los exponentes más destacados del pensamiento neoestoico en España.

El cuerpo central de la obra es un estudio preferentemente diacrónico de la obra moral quevediana; tomada de modo individual, permite, no obstante y pese a su heterogeneidad, un análisis de conjunto, coherente, según se aprecia en las conclusiones. El primer capítulo se centra en *Doctrina estoica,* que, en opinión de Ettinghausen, «constituyó la primera introducción en castellano al neoestoicismo», afirmación basada en su tesis de una posible redacción temprana que se remontaría a 1612 pero no sería publicada hasta 1635. Tal idea, que postulaba la «Carta a Tamayo de Vargas» firmada por Quevedo en aquella fecha como preliminar de la obra que nos ocupa, no obtuvo entonces (1971 y 1972) un amplio apoyo crítico, aunque la última edición de la obra (Rodríguez-Gallego, 2010) la acepte sin ofrecer nuevos datos sobre la datación. Ahora procedería una revisión de la misma, a la vista de que una rica tradición manuscrita vincula la mencionada carta de modo inequívoco a otro tratado quevediano, *Doctrina moral;* la escritura de ésta habría de remontarse a 1612, mucho antes de su primera edición, en 1630, y de la refundición de la obra, ya con el título *La cuna y la sepultura* y nuevos apartados, en 1634 (Alonso Veloso, 2009 y 2010). Apuntando un objetivo que excede los de esta traducción del libro de Ettinghausen, cabría estudiar los intentos de Quevedo de presentar el estoicismo como «digno precursor del cristianismo», a partir de figuras bíblicas claves como Job, en *Doctrina estoica* –concebida como explicación de las teorías estoicas al igual que *De los remedios de cualquier fortuna*–, pero ahora en relación con sus textos de los años 30.

El segundo capítulo, dedicado a *Defensa de Epicuro,* que en su redacción inicial pudo haberse concebido a modo de prólogo de *Doctrina estoica,* según se expone al comienzo del apartado, contiene una interesante explicación de las relaciones entre el texto de Quevedo y sus propias anotaciones sobre Epicuro en un ejemplar de las obras de Séneca que poseyó. Ettinghausen transita por las listas de autoridades favorables a Epicuro que aduce Quevedo contra los ciceronianos que le habían condenado para, a partir del estudio textual, distinguir tres reelaboraciones sucesivas de la obra. En ella, concluye el autor, se identifican epicureísmo y estoicismo, al tiempo que se disimulan las críticas aisladas de Séneca contra el «Filósofo del Jardín».

Englobando en el mismo apartado *Epicteto español* y *De los remedios de cualquiera fortuna,* por su condición de traducciones estoicistas, el autor de esta monografía indaga en las posibles fuentes de las traducciones quevedianas, apuntando que la primera sigue la edición del Brocense, primer traductor español del *Manual* de Epicteto, mientras que la otra –cuya atribución a Séneca se defiende con matices en las dos versiones de la obra–, se basa en la de Erasmo. El análisis de ambas obras discurre por un doble recorrido hasta desembocar en la conclusión de que Quevedo fue un «traductor cristianizador», pues intentó que sus clásicos preferidos no fuesen considerados meros paganos: las obras introducen, de modo velado o más explícito, postulados senequistas en

el pensamiento de Epicteto; y tanto éste como Séneca resultan cristianizados, pues el cristianismo se propone como perfeccionamiento idóneo de la filosofía moral de los estoicos.

El capítulo consagrado al estudio de *La cuna y la sepultura* en relación con el neoestoicismo parte de lo que el autor considera una «versión anterior», *Doctrina moral,* que Quevedo modificó con significativas adiciones en los cinco capítulos que comparten, por ejemplo los títulos, pero también al final, donde se incluyen varias oraciones y el apartado «Doctrina para morir». Ettinghausen sigue así el criterio de una larga tradición de publicaciones de estos tratados morales, en los cuales la obra primitiva se considera una fase redaccional de la otra y no un texto independiente, tendencia que, con matices, sólo se ha alterado recientemente, con las ediciones y estudios de García Valdés (2008), Rey (2010) y Alonso Veloso (2010). Del análisis se desprende que los tres capítulos iniciales de ambos tratados, anticipo de ideas expuestas en *Epicteto* y *De los remedios,* son deudores ideológicamente no sólo de Epicteto, como cabría esperar, sino también de Séneca, presente con paráfrasis directas incluso en pasajes con aparentes antecedentes bíblicos; y, a la inversa, hasta en *Doctrina moral* se introducen elementos cristianos en lugares nominalmente estoicos. Tal fusión, deliberada en Quevedo desde muy temprano como intenta demostrar el autor de la monografía, se observa incluso en el capítulo cuarto, que, pese a ser el más escéptico, se resuelve en lo que califica como «fideísmo estoicista»; ya en el quinto, el de carácter «cristiano», subyacen pensamientos estoicistas, confirmando la idea apuntada de que el cristianismo perfecciona el estoicismo; incluso «Doctrina para morir», texto construido a partir del modelo de las artes de *bene moriendi,* plantea una argumentación de tipo senequista.

Un quinto apartado reúne el analisis de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas,* que Ettinghausen considera dos partes de un único tratado moral, siguiendo una dilatada tradición de ediciones conjuntas bajo el rótulo general de *Virtud militante* y deudoras de un criterio que inauguró la princeps de 1651, se prolongó en los siglos XIX y XX y fue refutado con posterioridad por Rey (1985 y 2010). Cabe señalar que tal divergencia, que ha conllevado también ediciones independientes de ambos textos más recientemente (*Virtud militante,* Rey, 1985 y 2010; y *Las cuatro fantasmas,* Rey y Alonso Veloso, 2010), basadas en el autógrafo custodiado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (manuscrito 100), no compromete la oportunidad del estudio, en parte porque se acomete de modo independiente, pero sobre todo porque ambas obras fueron redactadas en momentos muy próximos (1636 y 1635, respectivamente) y, pese a sus peculiaridades, responden por tanto a similares circunstancias e impulsos ideológicos. El autor de esta monografía documenta el modo en que Quevedo, exhibiendo su deseo de apartarse de los clásicos, reincide en su estrategia de sumar a la doctrina cristiana todo el peso de la Antigüedad; o recuerda a Séneca, directamente o adoptando

su modo argumentativo, cuando se pretende inspirado por las Sagradas Escrituras o por Crisólogo. Así, en *Virtud militante* se produce un entrecruzamiento constante de lo que considera ideas «contradictorias»: los autores cristianos no necesitan a los clásicos, y los mejores escritores paganos ya conocían lo que todo cristiano debe saber. En el estudio de *Las cuatro fantasmas,* cuyo título y forma epistolar apuntan ya a Epicteto y Séneca, una serie de pasajes paralelos pertenecientes a *La cuna y la sepultura* o *De los remedios* permiten observar una deliberada síntesis estoico-cristiana, especialmente manifiesta al final, que lleva a Quevedo a reprender a Tertuliano –como lo había hecho a Crisólogo en *Virtud militante*– en defensa de Séneca, a quien supone interlocutor epistolar de san Pablo y discípulo del propio Job.

Las dos obras «neoestoicistas» más tardías, publicadas póstumamente y redactadas durante el encarcelamiento de Quevedo en San Marcos de León, protagonizan el último capítulo del estudio de Ettinghausen: *La constancia de Job* y *Providencia de Dios.* Las coincidencias entre ambas atañen también a su disposición y contenido, pues la primera pudo haberse concebido como continuación de la otra, existen relaciones manifiestas entre sus títulos y subtítulos, adoptan a Séneca (autor de textos con títulos similares) como máxima autoridad clásica y proponen a Job, ejemplo de filosofía moral del estoicismo, como precursor del conocimiento estoico sobre el valor de las cosas internas y externas. Argumenta el estudioso que en su *Job* Quevedo hace pronunciar opiniones «cristianas» sobre la Providencia a Séneca y Epicteto, al tiempo que identifica la paciencia cristiana con la impasibilidad estoica, y se pone a sí mismo como ejemplo de resignación estoica, de delectación ante el sufrimiento de su prisión cual mártir cristiano. La primera parte de *Providencia* destaca por la ausencia de citas de autoridades cristianas, con excepción del caso de Job, y el aprovechamiento del ejemplo de los héroes predilectos de Séneca, mencionados a propósito del suicidio estoico y su vinculación con los mártires del cristianismo; en la segunda, existe una significativa abundancia de pasajes de Séneca, convertido casi, pese a la reticencia de Quevedo, en un «teólogo cristiano». Ettinghausen es tajante al concluir que «lo que consiguieron los estoicos mediante la razón natural […] se utiliza como prueba de la racionalidad del cristianismo» (p. 124), negando así una supuesta superación del senequismo y una entrega a san Agustín en ambas obras.

La «Conclusión» no es mera recapitulación de los capítulos precedentes, debidamente sintetizados al término de cada apartado: es, en primer lugar, un estado de la cuestión para destacar los aspectos originales del planteamiento del estudio; y, en segundo lugar, un intento de relacionar las pautas neoestoicas descritas en los tratados morales objeto de estudio con ideas presentes en otras obras en prosa y en sus textos poéticos. Respecto al primero, y tomando en consideración especialmente el trabajo también clásico de Blüher, Ettinghausen rechaza las hipótesis de que *Providencia* hubiese representado la transición del

neosenequismo al agustinismo en la trayectoria literaria de Quevedo, y que éste hubiese subordinado el estoicismo al cristianismo después de 1635, pues las obras estudiadas con perspectiva cronológica muestran, si cabe, un progresivo compromiso con los estoicos, intensificado desde *La cuna y la sepultura* hasta *Virtud militante* y los últimos tratados, previos a su muerte. Tras señalar que el neoestoicismo no es rasgo peculiar de escritores españoles y que el de Quevedo se aproximó menos al de Lipsio que al de autores franceses o ingleses contemporáneos, como Du Vair y Hall, el autor de la monografía subraya que fue al mismo tiempo neoestoico y agustiniano. Las últimas páginas del epílogo constituyen un rápido repaso por otros textos quevedianos, en prosa y en verso, que Ettinghausen relaciona con elementos neoestoicos de sus tratados morales: de manera especial, sus poemas morales y satíricos, pero también obras en prosa satírico-morales insertas en la tradición lucianesca (los *Sueños, Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*) o en la picaresca, como el *Buscón.* El recorrido enfatiza un aspecto tantas veces señalado a propósito de la literatura quevediana: la permeabilidad temática, elocutiva e ideológica entre géneros diversos y hasta dispares, así como su característica intertextualidad. En opinión del crítico, la aproximación de Quevedo al neoestoicismo ha de relacionarse no sólo con el anhelado consuelo estoico en momentos críticos de su vida, sino también con la búsqueda de una sabiduría moral capaz de servir como método de regeneración ante las circunstancias históricas en las que escribe.

Ahondando en el análisis de Ettinghausen y tomando en consideración los trabajos que siguieron su estela en las últimas cuatro décadas, Rey (2010) ha revisado la literatura moral quevediana con un enfoque y unas conclusiones parcialmente diferentes. Este crítico ha propuesto que Quevedo fue estoico en su ética y cristiano en su respeto por la Sagrada Escritura; que buscó, no una síntesis, sino una convivencia entre doctrinas, de ahí que hubiese podido sostener que los estoicos aprendieron su lección de Job y san Pablo. Sus objetivos habrían sido fortalecer el cristianismo con la autoridad de la doctrina estoica (Rey, 2010, p. xxvii) y lograr la fusión de la Stoa con un legado cristiano constituido por comentarios bíblicos, lecturas patrísticas y reflexiones escolásticas (Rey, 2010, pp. xxviii-xxix).

El estudio de Ettinghausen, en la reciente traducción de Eunsa, podría haberse detenido en el epílogo. No lo hace, y en una segunda parte rica en materiales «complementarios» ofrece a los especialistas datos abundantes para adentrarse en el pensamiento moral de Quevedo y, particularmente, en su relación con la obra de Séneca. El primer apéndice, «Ejemplos de las obras de Séneca consultadas por Quevedo», incluye pruebas que permiten inferir las posibles ediciones del escritor latino por él utilizadas, basándose en su traducción parcial de las *Epístolas a Lucilio:* además de la traducción de Lipsio, dos ediciones de París basadas en ella.

El apéndice segundo, «Anotaciones quevedianas a las obras de Séneca», supone una rigurosa revisión de descripciones anteriores, erróneas o incompletas, de las notas que Quevedo introdujo en un ejemplar de las obras de Séneca impreso en Lyon, en 1555. Antes de la transcripción íntegra de las 97 anotaciones autógrafas, Ettinghausen explica las posibles circunstancias de uso y anotación del libro, presuntamente compartido con otros escritores, al tiempo que sintetiza los temas mayoritarios de las notas quevedianas y constata su escasa relación con el propósito apuntado de cristianizar el estoicismo.

El tercer y último apéndice, «Citas quevedianas de Séneca y Epicteto», rastrea la presencia de citas explícitas de estos autores clásicos en las obras morales de Quevedo, en algún caso objeto de anotación en el ejemplar de Séneca que poseyó. El libro se cierra con la bibliografía original, seguida de la «suplementaria», que incorpora referencias desde la aparición de la monografía en 1972 hasta el mismo año de publicación de su traducción en español, 2009, así como un utilísimo índice onomástico.

Este *Quevedo neoestoico* en español justifica que la imprescindible monografía de Ettinghausen sea hoy aun más clásica.

María José Alonso Veloso
Universidade de Santiago de Compostela

García Santo-Tomás, E., *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 207 pp. (isbn: 978-84-00-08706-7)

Enrique García Santo-Tomás recoge en esta monografía investigaciones publicadas en cinco trabajos previos, aunque algunas son ahora muy desarrolladas. Este libro se centra en la impronta que la cultura material del siglo xvii ha dejado en la narrativa del momento y especialmente en la producción literaria del escritor madrileño Salas Barbadillo (1581-1635). En este siglo surgen cambios sociales esenciales como consecuencia de procesos económicos vinculados al desarrollo de Madrid como centro metropolitano. La obra de Salas refleja el nuevo contexto material asociado a las anteriores transformaciones, en el que determinados bienes de consumo (la ropa, el coche, el tabaco, el sombrero, el chocolate, el vino…) se convierten en fetiches, incluso en objetos idolatrados en este ámbito urbano capitalista. Como se explica al final del capítulo v:

> Ropas, accesorios y coches anuncian así lo que será una creciente obsesión material del urbanita madrileño según avanza el siglo, al tiempo que la expresión estética informa de los usos y abusos […] de estos mismos objetos (p. 177).

En general puede afirmarse que el libro que reseñamos presenta, desde un prisma nuevo, la sociedad barroca, sociedad en constante cambio y cuyos miembros inauguran, en cierta manera, la cultura del consumo. Esta perspectiva es la que adopta el autor en sus lecturas de las piezas de Salas, atendiendo especialmente a las consideraciones personales del escritor –casi siempre críticas, censorias y también burlonas– de esos nuevos artículos cotidianos objeto de deseo de sus contemporáneos. Estos desconocidos bienes de consumo, algunos llegados de Indias, requieren además el empleo de un nuevo vocabulario.

El libro se abre con un prefacio, en el que García Santo-Tomás expone la estructura que va a seguir, al tiempo que constituye una declaración de intenciones. Le suceden los cinco capítulos medulares de la obra. Sus títulos anotan las materias tratadas y, en ocasiones, la orientación pretendida: «Fetiches e idolatrías en la cultura áurea», «Nuevos ambientes, nuevos vocabularios», «Academias, Parnasos y el discurso culinario como crítica», «La contaminación del espacio utópico» y «Cuerpo y ajuar: la reescritura del matrimonio como identidad personal». La mayoría de los encabezados de los subapartados mencionan una obra de Salas unida al enfoque con que es estudiada, como «*El gallardo Escarramán,* del homenaje a la geopolítica», «El banquete literario en *Coronas del Parnaso* y *Platos de las Musas*», «Cómica cosmética: de *Corrección de vicios* a *El curioso y sabio Alejandro*», «*El sagaz Estacio, marido examinado* y el discurso mercantil»…

El primer capítulo ofrece el contexto teórico y cultural, por lo que se centra en las circunstancias económicas y sociales del tiempo de Salas, examinando sobre todo las modas del cortesano de la época. En el segundo se traza una biografía de Salas, a la vez que se exponen las principales dificultades del acercamiento a su obra. Se analizan después las piezas *Don Diego de noche* y *El gallardo Escarramarrán.* En el tercer capítulo el autor muestra la faceta de Salas Barbadillo como crítico literario en sus narraciones, en las que incluye sus ideas sobre el canon literario de su tiempo a través de alusiones mitológicas y del Monte Parnaso. En *Casa del placer honesto* el espacio ficcional de la Academia actúa como marco narrativo, marco que será recurrente en su obra. En *La estafeta del Dios Momo,* sátira de costumbres y reflexión sobre la escritura, la crítica literaria se presenta bajo un discurso culinario en un banquete literario en el que el lector puede entresacar las opiniones estéticas de Salas. En consonancia con la importancia del banquete literario en la narrativa de Salas, el libro que reseñamos está presidido en la portada por la pintura de un bodegón. El apartado cuarto constituye una diatriba contra tres elementos concretos del paisaje cortesano: el coche, presentado por Salas como polémico en *El coche mendigón;* el arquetipo del soldado, protagonista de *La lonja de San Felipe;* y los cosméticos en *Corrección de vicios* y *El curioso y sabio Alejandro.* El quinto capítulo se articula en torno al análisis de tres comedias en prosa de Salas: *El sagaz Estacio, marido examinado; La sabia Flora, malsabidilla* y *El cortesano descortés.* En

ellas, el autor deja traslucir su sentimiento negativo hacia el matrimonio, al que considera infeliz por definición y, al fin, como una mercancía más como convención social que es, en una invectiva en la que tanto la mujer como el hombre salen malparados.

En ciertas lecturas de los textos de Salas el autor realiza asociaciones que tal vez necesitarían alguna matización. Un ejemplo es el de la novelita *El coche mendigón,* en donde el personaje de Cristina es una mujer obsesionada con el coche –la controversia generada por el uso de este vehículo en la época es bien recogida por García Santo-Tomás (pp. 127-131)– que, tras un accidente en él con su marido, es interpretado así:

> el hombre sin coche, el hombre sin órgano sexual, incapaz de suministrar placer a su mujer, y cuyo único contacto con ella es la bofetada que le arrea al salir ésta, sin estar curada del todo, a dar nuevos paseos por la ciudad; es el coche […] el verdadero amante de la joven […]. El pañuelo sangrado de Cristina es, en cierta forma, símbolo de su tardía pérdida de virginidad, la única marca que puede infligir su marido sobre ella como objeto de posesión (pp. 135-136).

Otra muestra se halla en *El cortesano descortés,* en donde se nos presenta un cortesano madrileño (don Lázaro) que, a consecuencia de su ofuscación de no quitarse nunca su sombrero para saludar, como símbolo de su pertenencia a la aristocracia, sufre una caída del caballo. Más tarde, un amigo suyo, en venganza por una descortesía de aquel, le roba el sombrero, que acaba en manos de unas damas, «que deciden adornarlo con ornamentos femeninos» (p. 177), situación que explica García Santo-Tomás en los siguientes términos (p. 177):

> El elemento fálico queda ahora reducido a un fláccido adorno femenino […] lo masculino –el conducto sin savia que ahora se «adorna» por Cristina– se feminiza y domestica, desprovisto de toda su semántica previa.

Conviene destacar, por otra parte, la completa e interesante bibliografía varia que, en notas al pie a lo largo de su libro, acopia García Santo-Tomás acerca de aspectos tan diversos como la ropa en el siglo XVII (pp. 27, 46 –nota núm. 92–), la historia económica (pp. 29-34) y, dentro de esta, la historia del consumismo (p. 159), el fetiche (p. 41), la historia de la higiene personal (p. 147), la figura de la pícara (p. 156), etc.

Por último, García Santo-Tomás cierra el libro con un epílogo: «Epílogo. 400 años de fantasía (1603-2005)», en donde reúne una elaborada síntesis de la bibliografía primaria de Salas Barbadillo desde sus inicios hasta la actualidad –también recoge su trascendencia fuera de fronteras españolas–. Le sigue una «Bibliografía selecta» en la que se incluye una exhaustiva y actualizada lista de las referencias de bibliografía secundaria de Salas Barbadillo.

En suma, García Santo-Tomás ofrece en este libro un estudio abarcador de la obra de Salas desde el sugerente examen de la estrecha

relación de sus personajes —para cuyo retrato se inspira en su realidad— con su entorno inmediato, además de presentar una rigurosa bibliografía primaria y secundaria del escritor áureo.

En definitiva, el libro resulta de lectura obligada para quien desee adentrarse en la cultura material del siglo XVII, así como profundizar en el legado literario de Salas Barbadillo. La obra es atractiva incluso para un lector que, aun no especialmente interesado en las vertientes anteriores, pretenda indagar sobre la génesis de la cultura del objeto en España —o, en términos actuales, sobre la génesis del consumismo— y en cómo aparece la relación entre mercancía e individuo en las narraciones de un cronista del momento, Salas Barbadillo, pues «El lector moderno que se acerque a estos textos se verá a sí mismo, por fortuna para Salas, en muchas de las preocupaciones verdaderamente modernas que se filtran en su trama. El Madrid generoso y plural del siglo XVII no es entonces tan diferente como el de nuestros días» (p. 183).

Noelia Iglesias Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela

Pérez-Abadín Barro, S., *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación,* Málaga, Analecta Malacitana (Anejo LXVI), 2007, 216 pp. (ISBN: 978-84-95073-51-8)

Indigna resulta la labor del reseñista que, desde el distanciamiento odioso de la crítica indolente y despegada, se ha otorgado privilegios inmerecidos para ponderar obras que, como la de Soledad Pérez-Abadín, por su exhaustividad filológica e ingente tarea investigadora largamente sobrepasan el mero ejercicio de vanidosa síntesis en el que de manera indefectible la reseña se convierte, incapaz de trasladar con plena justicia toda la rigurosidad intertextual y la riqueza literaria que recoge *La Farmaceutria de Quevedo.*

Con un detenido rastreo en la tradición poética precedente la autora del trabajo sobre la silva «¿Qué de robos han visto del invierno» comienza a desmenuzar todo un nutrido repertorio de fuentes literarias con el propósito de establecer el adecuado asentamiento de la silva incluida en *Las tres musas* dentro de los cánones genéricos de la *pharmaceutria.* Así, partiendo del análisis pormenorizado del poema de Quevedo, se indaga en un cúmulo de referentes poéticos que, por su despliegue de tópicos ligados a la magia literaria, son susceptibles de vincularse a la *silva sexta* quevediana. El estudio culmina con la fijación, aparato crítico y análisis de variantes del poema a partir de sus diferentes testimonios manuscritos e impresos. De este modo, la lectura definitiva del texto de Quevedo sólo consigue hacerse plenamente efectiva gracias a la labor investigadora de Pérez-Abadín, que opera en una triple vertiente analítica (intertextual, textual y ecdótica) mediante el rastreo de los tópicos

en los diferentes testimonios de la tradición de magia literaria, la confluencia de los mismos en la silva de Quevedo y la redacción final del texto poético. Asimismo, en el último capítulo del libro la autora aporta de su propia mano (junto con la edición de la *égloga quinta* de Bernardo de Balbuena) las traducciones de los principales poemas neolatinos utilizados para esclarecer rigurosamente la génesis literaria y la filiación genérica de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados*.

El estudio monográfico se lleva a cabo, por tanto, con un coherente planteamiento tripartito, a través de capítulos en los que, de manera sucesiva, se diseccionan los modelos genéricos de la *Farmaceutria* (capítulo primero), se aborda el análisis individual del texto teniendo en cuenta criterios internos que no desestiman los paralelismos intertextuales (capítulo segundo) y, por último, se cierra el trabajo con la fijación definitiva del poema de Quevedo, al que acompañan la traducción y ediciones de los poemas neolatinos (capítulo tercero). Toda esta laboriosa tarea investigadora va encaminada a desentrañar el sentido último de la *silva sexta,* entendida ésta como una variedad poética que se integra en la tradición poética precedente pero que, por sus desviaciones formales y conceptuales, se erige como una obra original y con identidad propia dentro del universo de la magia literaria.

El primer capítulo del libro, «Aproximación a un género: la *pharmaceutria*», examina en los principales referentes de la tradición (modelos clásicos, neolatinos y castellanos) unos cauces comunes y unas posibles variedades canónicas que permitan consolidar una definición válida e inherente al género de la *pharmaceutria,* ya que, «para reconstruir con rigor la historia del género se hace imprescindible considerar estos exponentes […], eslabones en el proceso que conduce a la silva de Quevedo, en tanto testimonios de la difusión del poema sobre magia» (p. 19). El *corpus* textual analizado está constituido por: el idilio II de Teócrito y la bucólica VIII de Virgilio, de los que «surge un molde genérico que, con el título de *Pharmaceutria,* reproduce los ensalmos y describe los gestos de un hechicero, aplicado a las artes mágicas con fines amorosos» (p. 19); una compilación de piezas neolatinas compuestas por Sannazaro, Amalteo, Pigna, Leech, Figueira Durão y un autor anónimo; y cuatro églogas castellanas de Juan de la Cueva, Bernardo de Balbuena, Carrillo y Sotomayor y Lope de Vega. Además, el repaso de los principales rasgos semánticos y formales de cada uno de estos ejemplos viene reforzado por la autora con un ilustrativo esquema estructural de las distintas fases o núcleos que componen el ritual. A los moldes genéricos de esa definición, a sus convenciones y a sus códigos se acoge el poema de Quevedo que, sin embargo, desligado de un único y atávico parentesco se revela al mismo tiempo como una obra poética original y con señas identificativas propias. Asimismo, la ausencia de una filiación textual directa la certificaría el hecho de que Quevedo, profundo conocedor de la bucólica VIII de Virgilio, construye su *Farmaceutria* a partir de los elementos del texto clásico que fueron perpetuados en sucesivas recrea-

ciones neolatinas y castellanas, sin mostrarse por ello deudor exclusivo del modelo latino.

Del exhaustivo estudio que la autora realiza en el primer capítulo concluye, de manera primordial, que la *Farmaceutria* de Quevedo se postula como la heredera de toda una extensa tradición de literatura sobre magia, tal y como lo atestiguan las no pocas coincidencias de tópicos, motivos temáticos e imágenes de orden litúrgico y ritual que hacen del poema una muestra constituyente del género de la *pharmaceutria,* término que designa «un modelo de composición que dispone de rasgos formales y semánticos propios, reiterados para asegurar la evidencia del paradigma genérico» y que a la vez «se presta a variaciones que subdividen el arquetipo sin desfigurarlo» (p. 49). Así, el marco bucólico, los actantes, el uso simbólico del número tres emparentarían la silva de Quevedo con la obra de Virgilio, mientras que el decorado nocturno e intimista y la nigromancia se corresponderían con los moldes adoptados por Teócrito, Pigna, el autor anónimo y Juan de la Cueva. Tanto la incursión del poema de Quevedo dentro los cauces del género como la propia definición tipificadora del mismo quedan, de este modo, perfectamente establecidas a causa de las concomitancias constructivas expuestas. No obstante, no conviene descuidar que la innegable originalidad de la *silva sexta* se pone de manifiesto al intervenir el genio artístico e individual de su autor en la reformulación de las convenciones genéricas de la *pharmaceutria* y al quedar evidenciada la ausencia de modelos directos en el proceso creativo, donde la imitación poética sólo en apariencia puede ser considerada voluntaria (pp. 51-52).

El capítulo II, «Magia y poesía en la silva *Farmaceutria* de Quevedo», se centra en el estudio particularizado de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados*. Estructuralmente se dispone en varios apartados o secciones que, tras un acercamiento previo al título del poema, se ordenan correlativamente en función de los distintos períodos constitutivos del ritual mágico-amoroso allí planteado («marco bucólico», «ritual de purificación», «culto de Venus», «restitución», «culto de Hécate», «exhorto a la luna», «desenlace» y «epílogo»). El análisis de cada una de las estrofas, transcritas según el texto de *Las tres musas* y vinculadas, en el mayor número de los casos, a los correspondientes núcleos temáticos del capítulo, se aborda desde una doble vertiente investigadora, que atiende respectivamente tanto a un estudio detallado e interno del propio poema como a una interpretación intertextual del mismo. De esta forma, el adecuado entendimiento poético de los versos de Quevedo sólo será efectivo si se tiene en cuenta todo el amplio despliegue de motivos de índole mágica y pastoril, muchas veces recurrentes en distintos pasajes del poema, que se extraen de la tradición (aspectos relativos a las plantas mágicas, la luna y su descenso a la tierra, las divinidades infernales, los agüeros y el paisaje pastoril) y que acaban por converger, de forma culminante, en la silva quevediana. De dicho análisis se viene

a desprender, una vez más, la ausencia de filiaciones textuales únicas y directas en cada uno de los períodos considerados.

En definitiva, en este segundo capítulo del libro se trata de dilucidar cuestiones referentes a la pertinencia de incluir a la *silva sexta* dentro del género de la *pharmaceutria*. Para ello se consideran todas las influencias y las relaciones que con la tradición pueda tener, así como aquellas variantes constructivas que, no obstante, no excluyen al texto de Quevedo de los moldes genéricos. Sin embargo, aunque apoyada en los cauces de otras variedades poéticas como la égloga y la silva y en los motivos de la literatura de magia, bucólica y amorosa, se inferirá que la silva de Quevedo se erige como un texto original y con identidad propia, tamizado por el ingenio creativo de su autor.

Por tanto, el carácter experimental del poema y su amplitud descriptiva hacen posible su concepción de silva, el género dúctil que mejor representa la cosmovisión barroca de la realidad, precisamente por su carácter versátil e indefinición: «Inicialmente concebida como silva, responde al patrón de pieza de circunstancias, en el que los *magica sacra* se reproducen conforme a las pautas fijadas por las composiciones referenciales» (p. 156). Sin embargo, la herencia literaria del idilio II de Teócrito y la bucólica VIII de Virgilio pone claramente de manifiesto la inclusión de la *Farmaceutria* dentro de la tradición de la égloga, al entenderse el poema de Quevedo como un discurso mágico que se hilvana a través de una «sucesión de ensalmos pronunciados con fines amorosos» (p. 156). El entorno paisajístico natural, restituido a su primigenio estado de armónico equilibrio tras el desarrollo del ritual, contribuye asimismo a este encasillamiento bucólico. En tal sentido, el epígrafe que sigue al título en el testimonio de *Las tres musas (T),* «Es imitación de Teócrito y de Virgilio», cobra una coherente validez referencial.

Al mismo tiempo, el enorme acervo intertextual aportado por la autora en su minucioso análisis de las distintas fases del ritual remite, aparte de a los ya mencionados Teócrito y Virgilio, a otras fuentes más dispares y extensas (la tragedia, la elegía, la épica y obras enciclopédicas). Explícitamente menciona obras de Séneca (*Edipo, Medea, Fedra*) y de Ovidio (libro VII de las *Metamorfosis,* los *Remedios contra el amor,* las *Pónticas, los Fastos*) la égloga IV de Nemesiano, la *Arcadia* (prosa X) y la *Ecloga V* de Sannazaro; la *Odisea* (X-XII) de Homero, la *Eneida* (VI) de Virgilio y el *Inferno* de Dante proyectan topográficamente la atmósfera del inframundo subyacente en la silva; las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y de Valerio Flaco, y la *Farsalia* de Lucano amplían la relación de epopeyas; las *Metamorfosis* de Apuleyo, el libro IV del *Filocolo* de Boccaccio, los epigramas de la *Antología palatina* y las odas de Horacio, así como numerosos pasajes de la literatura castellana (*La Celestina,* la égloga II de Garcilaso, Francisco de la Torre, e incluso poemas del propio Quevedo), junto con otros tratados de corte enciclopédico y misceláneo (*Historia natural* de Plinio, *Materia médica* de Dioscórides, la *Historia de los animales* de Eliano, el *De divinatione* de Cicerón, las *Genealogie*

deorum gentilium de Boccaccio y la *Officina* de Ravisius Textor), cierran el vasto *corpus* documental que la investigadora suministra con el fin de indagar de manera rigurosa en el sustrato constructivo y genético del poema de Quevedo.

La factura compleja de la *Farmaceutria o medicamentos enamorados* queda pues constatada tras este amplio caudal de concomitancias con la tradición poética, de las que, a su vez, se desprende categóricamente la imposibilidad de relegar la silva quevediana a una única categoría genérica (p. 156). El ensalmo, declamado con fines amorosos, y el marco bucólico subyacente vertebran un poema proteico que, partiendo de los cauces formales de la silva y trascendiendo el sustrato de la égloga, se afianza como una manifestación propia y original dentro de una variedad genérica heterogénea y perfectamente discernible. «Esta alianza entre naturaleza, magia y amor determina la factura órfica de un discurso en el que poesía y canto se confunden con el ensalmo» (p. 159).

A modo de soporte ilustrativo al inmenso trabajo documental e investigador elaborado en las páginas precedentes, el estudio concluye en su capítulo III con la recopilación de los textos poéticos considerados indispensables para la correcta asimilación de todo el entramado teórico expuesto previamente. La propia *Farmaceutria* de Quevedo, la edición y traducciones de los poemas neolatinos y la *égloga quinta* de Bernardo de Balbuena componen la relación de textos referida. Dentro de este último capítulo, el apartado que incluye la edición de la *silva sexta,* junto con su aparato crítico y el análisis textual, que relaciona las múltiples variantes de los diversos testimonios, quizás resulte, en una dimensión ecdótica, el más significativo del mismo, por mostrar el poema estudiado en su lectura final. Las diferentes versiones de la *Farmaceutria* que han circulado, muchas de ellas atribuidas a su autor, culminan con la impresión en 1670 de *Las tres musas últimas castellanas (T);* Pérez-Abadín, siguiendo criterios actualizadores de modernización de grafías y puntuación, se basa fundamentalmente en ese testimonio para establecer la fijación definitiva de la silva.

Por otra parte, en el pormenorizado análisis textual que la estudiosa efectúa, además de constatarse el continuo proceso compositivo que la férrea voluntad del autor sometía a permanentes revisiones, se contraponen primordialmente dos estadios redaccionales distintos. Al primer estadio, anterior a 1611 pertenecerían los testimonios de *Flores de poetas ilustres (F),* y los manuscritos de la Biblioteca Nacional b_5 y b_6; y a ese grupo de lecturas se opondrían las ejemplificaciones textuales de la última fase, compuesta por el documento impreso de *T* y los manuscritos allegados de Évora (copia en estado fragmentario) (*e*), y Nápoles (*n*).

Se consolida así un riguroso y exhaustivo trabajo, que extensamente rebasa la pretensión de entender la *silva sexta* «¡Qué de robos han visto del invierno» de acuerdo a los criterios genéricos de la *pharmaceutria.* El estudio de los rasgos y motivos propios del poema posibilitan todo un recorrido por la historia del género, que queda perfectamente asentado

en unos concretos moldes compositivos derivados de la literatura de magia precedente. A pesar de ello, el texto de Quevedo se muestra incapaz de perder plenamente su particular astro creativo y su originalidad poética, al aportar soluciones y fórmulas innovadoras que traspasan las imposiciones genéricas, en consonancia con las concepciones constructivas de la *imitatio*. No se ha de olvidar, asimismo, la gran aportación que Pérez-Abadín realiza con la fijación definitiva del texto, así como con las traducciones de las composiciones neolatinas, que contribuyen tanto a su más factible asimilación por parte de la comunidad investigadora, como a su mayor esclarecimiento genético y literario.

Juan Manuel Noguerol Gómez
Universidade de Santiago de Compostela

Quevedo, F. de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, 2007, lxii + 441 pp. (isbn: 978-84-00-08588-9)

La transmisión de la obra de Francisco de Quevedo es, sin duda alguna, de las más ricas y complejas de la literatura occidental. La complejidad quevediana viene dada no sólo por la abundancia de manuscritos de algunos de sus textos (*Grandes anales de quince días, La Perinola*), sino por el hecho de que el escritor se dedicó a revisar algunas de ellas y a introducir cambios que, en algunos momentos, suponen la redacción de una nueva versión: en el caso de los ya citados *Grandes anales* tenemos tres redacciones que reflejan la evolución de opinión que Quevedo tenía sobre el conde-duque de Olivares. Además, tenemos que añadir la difícil relación que mantenía con los libreros, que en algunas ocasiones llegaron a publicar obras suyas sin su permiso. Todos estos factores, y algunos otros, contribuyen a que la transmisión de las obras quevedianas presente singulares problemas a todos los que nos dedicamos a la edición de sus textos.

Dentro de esta complejidad textual merece un lugar sobresaliente su única novela: *El Buscón*. Parafraseando el título de un trabajo de Dámaso Alonso sobre *El libro de buen amor*, podríamos decir que nos encontramos ante una obra «toda problemas». Desde la edición que publicó en 1852 don Aureliano Fernández-Guerra hasta este mismo año la novela ha despertado las polémicas más variadas: intención del autor, fecha de redacción, estructura, género al que pertenece. Pero a todas ellas antecede la cuestión fundamental: la fijación del texto. Esta debe ser y ha sido la gran preocupación de todos los que hemos editado la novela, porque si hemos de entender a Quevedo, hemos de leer lo que Quevedo escribió o, por lo menos, acercarnos lo más posible a ese texto original; esa es, al fin y al cabo, la labor de la ecdótica y esa es la única forma en que podemos escribir con acierto acerca del escritor y su pen-

samiento; todo lo demás son elucubraciones personales sin ninguna o escasa conexión con nuestro escritor.

Alfonso Rey es, sin duda alguna, uno de los mejores conocedores de la novela quevediana; a esta le ha dedicado esclarecedores artículos, muchos de ellos tratan de los problemas textuales, e incluso ha editado un libro en el que destacados especialistas analizan los puntos más importantes de la obra[1]. Pero también se ha propuesto la tarea de editar todos los testimonios de la novela: en 2005 salió a la luz su edición crítica y facsímil del manuscrito S de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y el año 2010 acaba de publicarse su edición crítica y facsímil de la edición *princeps* de 1626. Esta edición que reseño viene a culminar, pues, una labor de casi 10 años de dedicación al *Buscón*. Y digo culminación no sólo por su cronología, sino también porque en el presente libro se editan críticamente los cuatro primeros testimonios de la novela: los manuscritos S, C y B, y la ya mencionada edición *princeps,* Z, publicada por Roberto Duport en 1626.

La edición viene precedida de una amplia introducción (páginas XI-LXII) en la que se analiza con gran detenimiento la historia editorial de la obra desde el año 1852, fecha en la que salió a la luz la edición de don Aureliano Fernández-Guerra en la edición de las obras en prosa de Quevedo que apareció en la meritoria colección de la Biblioteca de Autores Españoles, citada más a menudo con sus siglas BAE. La panorámica editorial se cierra en 2001 con lo que Alfonso Rey abarca 150 años de ediciones de la novela. La introducción lleva por título «El problema textual del *Buscón*» y supone un minucioso estudio de la trayectoria editorial de la novela, así como un análisis detallado y crítico de los cuatro testimonios que se conservan del siglo XVII.

Las primeras páginas dedicadas a esta obra, relato «uno y vario» (p. XI), exponen las que van a ser las ideas fundamentales de su teoría: la existencia de cuatro versiones distintas, todas ellas de autoría quevediana; las causas que llevaron a Quevedo a retocar tantas veces su texto, incluida la autocensura; y la imposibilidad de datar con certeza los testimonios conservados, excepto, por supuesto, la edición zaragozana de 1626. La principal teoría de Rey sobre la cuestión ecdótica del *Buscón* se resume en la siguiente afirmación, más bien declaración de principios: «no existe ni un *codex optimus* ni un texto ideal, sino un proceso redaccional complejo» (p. XI). A partir de aquí su introducción desmenuza la historia editorial de esta novela quevediana y detalla las bases en las que asienta su teoría acerca de las diferentes versiones.

Alfonso Rey comienza su estudio con un recorrido breve pero riguroso sobre las ediciones anteriores que aportaron algo nuevo en el panorama textual del *Buscón;* concretamente hace referencia a tres: la de Fernández-Guerra, que pareció en 1852; la de Américo Castro, de 1927, y, por último, la de Lázaro Carreter, cuya primera edición es de 1965.

1. *Estudios sobre el «Buscón»,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003.

Las tres suponen hitos importantes en la historia de la novela y del conocimiento de la obra quevediana: Fernández-Guerra editó la *princeps,* aunque ya conoció B; Américo Castro editó el manuscrito S. Pero la más importante de las tres es, sin duda, la de Lázaro Carreter que fue el primero que editó íntegramente el manuscrito B, considerado hoy por los quevedistas como la versión que más se aproxima a la última voluntad quevediana. El ilustre académico llevó a cabo una edición siguiendo los criterios de Lachmann y fue el primero que se dio cuenta de la importancia del manuscrito Bueno, aunque lo consideró como la primera versión, por lo que las tres restantes representan la que debe considerarse como la definitiva. A propósito de esta versión, afirma Rey:

> Los cuatro testimonios [...] son imperfectos y precisan ser enmendados, pero nunca en los mismos lugares [...] indicio de que cada versión se remonta por separado al autor (p. XXIX).

Con esta frase resume Alfonso Rey su teoría sobre las problemas redaccionales de la novela. Para el quevedista gallego Quevedo redactó cuatro veces la obra, cada una de ellas reflejada en cada uno de los cuatro testimonios que conservamos. El primer problema que zanja el editor es el del orden de las distintas redacciones; Rey propone que S representa la versión más antigua de las conservadas, le sigue C, a continuación sitúa a Z (la edición de Zaragoza de 1626) y, como última y definitiva versión considera la que copia B. En este último punto el editor acepta la teoría defendida por Cros, Arellano, Cabo y Roncero que consideraban B como el texto que debía ser editado.

Las páginas siguientes las dedica el editor a analizar detenidamente cada uno de los testimonios. Para ello sigue un orden cronológico, comenzando por el manuscrito S, representativo de la versión más temprana de la novela y en el cual «el copista se basó en un original sin errores, o con muy pocos errores» (p. XXXIII). Este manuscrito permaneció prácticamente inédito, ya que aunque Castro y Valbuena afirman haberlo seguido en sus respectivas ediciones, en realidad siguieron la versión que aparece en la *princeps* zaragozana.

A continuación revisa el manuscrito C, que fue propiedad de don Antonio Rodríguez-Moñino y que actualmente se conserva en la biblioteca de la Real Academia Española de la Lengua. Se trata de una «versión prácticamente inédita» (p. XXXIII), que se aproxima más a S que a Z o B. Tras cotejar detenidamente este manuscrito el editor llega a la conclusión de que el copista «se basó en un original esmerado, al que corrompió con su desaliño» (p. XXXIII).

En el orden cronológico establecido por Rey la siguiente redacción es la que refleja la edición de Zaragoza. La primera conclusión a la que llega es que esta versión se halla más cerca de B que de S y C. El escritor corrigió lecturas de estas dos primeras versiones que pudieran «ser consideradas irreverentes o inadecuadas» (p. XXXV), algo natural puesto

que este texto tenía que recibir el visto bueno de la censura oficial para poder ser publicado. Durante muchos años se ha venido discutiendo si Quevedo autorizó esta impresión o, por el contrario, Duport se apropió del texto y lo imprimió sin el permiso ni conocimiento de Quevedo. Una parte importante de esta polémica se centraba en la autoría del prólogo que encabeza la edición y que los editores y estudiosos anteriores creían haber sido escrito por el propio Duport. Sin embargo, Alfonso Rey defiende la autoría quevediana, basándose en varios puntos: no lleva firma, por lo que debe ser del autor de la novela; no se corresponde con el estilo de Duport; la ironía, el estilo y el sentido cómico son auténticamente quevedianos (p. XXXIX). De la misma manera también sería quevediano el poema de Luciano, «amigo» de Quevedo, por la alusión al *Caballero de la tenaza* (p. XLI). La última razón que sostiene esta teoría es que Quevedo dejó que Roberto Duport imprimiera más obras suyas después de 1626.

La versión definitiva de la novela sería la que recoge el manuscrito Bueno, que actualmente se conserva en la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid. Como ya he indicado antes es el texto que han editado los editores de la novela desde la aparición en los años 80 de la edición de Edmond Cros. Para Rey la versión de B está muy alejada de S y es la más cercana a Z, lo que explicaría su proximidad cronológica a esta última. En cuanto a la cronología de B, Rey sólo aventura que debe ser posterior al *Memorial* que Luis Pacheco de Narváez escribió contra las obras de Quevedo en 1629 o del *Tribunal de la justa venganza,* publicado como anónimo, aunque posiblemente del mismo Pacheco de Narváez, en Valencia en 1635[2]. Rey ve que en la versión de B se introducen más detalles en la descripción de los personajes (pp. XLIV-XLVIII), también destaca la ausencia de alusiones «susceptibles de ser consideradas irreverentes» (p. XLVIII-LIII). Estos últimos cambios, según el quevedista gallego, pudieron ser inducidos por las críticas recogidas en los dos panfletos mencionados anteriormente: *Memorial* y *Tribunal de la justa venganza.* De esta manera, veríamos como el mismo autor se autocensuró, algo que ya también había llevado a cabo en Z, para tratar de «evitar el malestar que podrían haber provocado algunas referencias a la religión o a la sociedad» (p. LIV).

La existencia de las cuatro versiones representa la gran aportación de Alfonso Rey a la crítica quevediana y, más concretamente, a aquella que se ha centrado en el estudio del *Buscón.* Su intención ha sido la de presentar una edición crítica de la novela que, según él, no se había hecho todavía, puesto que para poder llevarla a cabo había que hacerla de cada unos de los cuatro testimonios:

2. Sobre esta autoría ver mi introducción a Luis Pacheco de Narváez, *Tribunal de la justa venganza,* ed. V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2008.

> Cada una de las cuatro versiones requiere su específica operación crítica, reconstructiva, consecuencia inevitable de una transmisión imperfecta que exige enmiendas y explicaciones de lo sucedido (p. LV).

Por ello la última, y la más extensa, de las partes de este libro es la edición crítica, por orden cronológico de los cuatro testimonios analizados en la introducción. El estudioso quiere ofrecer «el *Buscón* en su diacronía, mostrando el orden en que lo fue modificando Quevedo» (p. LV) para que el estudioso de la novela pueda apreciarla «con toda su complejidad textual a la vista» (p. LVI). Ayudado por jóvenes colaboradores Rey ha hecho una cuidada y excelente edición de los cuatro textos: S con Ana García Fuentes (pp. 7-106); C con Santiago Díaz Lage (pp. 107-211); Z con Rosario López Sutilo, incluyendo la lista de variantes de Z2 (Zaragoza, 1626) y Z3 (Zaragoza, 1628) (pp. 213-344); B con Javier López Quintáns (pp. 345-441).

En conclusión, nos hallamos ante una magnífica y muy útil edición de los cuatro testimonios más importantes de la tradición textual del *Buscón* quevediano. Alfonso Rey expone su teoría de que Quevedo retocó su obra cuatro veces, introduciendo cambios que o mejoraban el texto de la versión anterior o evitaban alusiones que podían ocasionarle situaciones embarazosas con la Inquisición. Ciertamente, no sería esta la primera obra que el escritor madrileño hubiera retocado; ya hemos mencionado como, por ejemplo, *Grandes anales de quince días* fue retocado por haber variado su consideración sobre algún personaje importante de la corte de Felipe IV. Hasta ahora todos, o casi todos, los que hemos editado la novela quevediana hemos aceptado la existencia de dos versiones: la primera representada por S, C y Z; la segunda, y definitiva, por B. La teoría de Alfonso Rey introduce la novedad de considerar que cada uno de los cuatro testimonios representa una versión nueva, retocada por Quevedo. Estemos o no de acuerdo con sus conclusiones, no podemos negar que se trata de un trabajo serio y concienzudo que nos obliga a replantearnos algunas de las ideas sobre Quevedo y su actitud frente a sus obras, a sus prácticas de reescritura. Una de las grandes aportaciones de esta edición es que por primera vez se ha afrontado la edición crítica de los testimonios fundamentales en la transmisión del *Buscón*. A partir de este momento todos aquellos que nos dedicamos al estudio y edición de esta novela tenemos una edición fiable de todos y cada uno de ellos que podemos utilizar en nuestros estudios.

Victoriano Roncero-López
Stony Brook University

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* ed. A. Rey, col. R. López Sutilo, Zaragoza, Cometa S.A., Institución «Fernando el Católico», 2010, 227 pp. (ISBN: 987-84-9911-0406-2)

La edición crítica de una obra publicada y editada, desde el siglo XVII hasta la actualidad de manera incansable y consecutiva, implica dos preguntas básicas e intrínsecas: ¿por qué y para qué? Dichas preguntas suelen ceñirse, aún más, cuando se trata de una obra de Francisco de Quevedo y, a su vez, la obra en cuestión es *El Buscón don Pablos.* La presente edición del *Buscón,* está constituida por un estudio preliminar, el texto crítico y la edición facsímil de la edición impresa en Zaragoza, 1626, por Roberto Duport. Tomando como base este texto, Alfonso Rey ha realizado un excelente aparato crítico que coteja e integra las múltiples variantes y filiaciones.

Sobre el estado de la cuestión, merece la pena recordar que el famoso manuscrito B ha sido considerado por muchos críticos (empezando ya por Fernando Lázaro Carreter y acabando por Fernando Cabo Aseguinolaza) como el *bon manuscrit,* mientras que la de Zaragoza de 1626 se ha venido considerando, en el mejor de los casos, como una versión prematura e inmadura. En la problemática sobre las diferentes versiones del *Buscón,* se ha producido un debate muy enriquecedor donde, por ejemplo, Francisco Rico ha remarcado que el manuscrito *B* está por encima de la edición de 1626 o es interesante recordar los trabajos publicados en otro libro de la editorial Eunsa y coordinado por el propio Alfonso Rey (*Estudios sobre el Buscón*) donde este tema de las variantes de *B* y la edición de 1626, está muy presente. En este sentido, esta nueva edición me parece muy interesante porque aporta una «novedosa» herramienta para encarar este enmarañado asunto.

Evitando la simpleza de una introducción cargada de elementos biográficos sobre el autor, Alfonso Rey prefiere remarcar el carácter perfeccionista de Francisco de Quevedo, llevado de la mano con su obra y los elementos que la componen. Sin embargo, esta indagación sobre el carácter de dicho escritor es una invitación a la tesis que sustenta la presente edición del *Buscón don Pablos.* Rey defiende la premisa de que Quevedo era un concienzudo escritor propenso a la constante revisión de sus obras, por lo cual se deduce que la, generalmente desechada, edición príncipe de 1626 resultaría ser la primera versión de esta obra entregada al librero para su publicación.

Rey comienza, en su estudio preliminar, discutiendo dos ideas muy comunes cuando se trata de la edición zaragozana, para resolverlas posteriormente: la primera idea sostiene que esta edición transmite una versión que no es obra del autor madrileño y la segunda idea crítica defiende que el texto impreso contiene errores. El editor se esfuerza en explicar y argumentar los motivos por los que Duport es blanco de dichas críticas. Entre estos motivos que aporta Rey para justificar la

autenticidad de esta impresión, está el problema de la censura y expone una serie de ejemplos que se ligan a la corrección, omisión o exclusión de apartados relativos a la fe católica.

Por otra parte, el aparato crítico de la presente obra explica la importancia que tiene esta novela picaresca dentro de las obras del propio Quevedo y alega su destacado estilo, crítica e inventiva por encima de sus otras dos obras narrativas: *Cartas del caballero de la Tenaza* (1627) y *Cuento de cuentos* (1628). Entre los motivos múltiples y desarrollados que presenta Alfonso Rey en dicho aparato crítico para afirmar la destacada mejora de dicha novela picaresca por encima de las otras dos, enuncia que la configuración de los personajes se subvierten a los elementos aristotélicos canónicos y referenciales con respecto a sus esquemas.

A su vez, Rey menciona un lineamiento interpretativo con respecto al pícaro, en quien ve un vehículo de las ideas del autor. Lo que concluye Rey de don Pablos es la necesidad de analizarlo sin anacronismos culturales y sociales, anulando, de forma genérica, las críticas que aun pesan sobre la obra de Quevedo, tanto en el momento de la confección y constitución de la obra, como en los estudios contemporáneos. Por ello, enmarca esta novela picaresca dentro de las funciones orales y escritas de la literatura popular que rescata y evidencia las tradiciones de la época, compuestas con las estructuras barrocas.

El estudio preliminar también se embarca en la búsqueda de elementos ideológicos en la novela de Quevedo, haciendo múltiples lecturas socioeconómicas, entre las cuales enmarca a la burguesía-capitalista de la época y a la arcaica nobleza española. Esta última parece tener el favor del autor del *Buscón,* y Rey destaca una serie de elementos que se conjugan para fijar esos rasgos ideológicos en favor de la aristocracia. Posterior a este apartado Rey matiza los elementos más polémicos de la literatura quevediana, como lo son sus presuntas críticas al catolicismo (que, según explica Rey, le infiere un aire de crítica a lo popular y masificado, por encima de lo verdaderamente católico) y los elementos despectivos hacia los judíos, que menciona, descrita como una postura más teórica que práctica. Todo esto Rey lo compara con las ideas de Erasmo de Rotterdam que, paradójicamente, contrarias a las de Quevedo, son funcionales en las dinámicas críticas de la sociedad que los circunscribe.

Interesante me parece el capítulo titulado «La presente edición» que justifica el presente trabajo, así como también, dentro de la excelente bibliografía presentada, encontramos un apéndice que recoge las ediciones del *Buscón* durante el siglo XVII y al final del estudio preliminar se proporciona un *stemma* que considera el testimonio zaragozano de 1626 como la edición príncipe. El apartado de la anotación cuenta con un preciso y claro aparato positivo. Sin embargo, la presente edición carece de notas explicativas con respecto a las palabras arcaicas, los elementos culturales y los giros lingüísticos de la obra. No obstante, no parecen necesarias dichas notas, ya que contamos con ediciones que cuentan con una extensa bibliografía, con excelentes aparatos críticos

con respecto a las anotaciones textuales, como lo son las de Fernando Lázaro Carreter (1993) y la de Ignacio Arellano (1997).

Alfonso Rey hace un estudio que se traduce, a través de sus comentarios, en una comprensión del autor para acceder a su obra sin los prejuicios críticos que se han formado a su alrededor a través de los siglos. Hace de Quevedo un observador puntual de rasgos deformes y amorales de una sociedad estratificada, de la cual no puede evitar ser parte. Por ello cuando hace mención del estilo de la obra, se implica el agudo sentido que se establece a través de las dinámicas y contrastes que se producen entre los estratos sociales del barroco español y que, en los comentarios y en la obra, quedan claramente plasmados. En definitiva, creo que esta edición es muy interesante porque acerca al estudioso el texto publicado por Duport en 1626. Estamos, pues, ante otra herramienta que nos va a permitir entender mejor la novela picaresca quevediana.

Alejandro Loeza
Universidad de Navarra

Quevedo, F. de, *Teatro completo,* ed. I. Arellano y C. C. García, Madrid, Cátedra, 2011, 651 pp. (ISBN: 978-84-376-2733-5)

Entre los géneros literarios que legó el Siglo de Oro a las épocas venideras, está el de la sátira, la ironía y la picaresca. Francisco de Quevedo cultivó todas ellas y lo hizo, de tal forma, que aportó una singular lectura social y creó un registro propio con el cual podemos apreciar un estilo característico en sus textos. La obra de Quevedo se adscribe, generalmente, a los géneros del verso y la prosa. Complicadas, extrañas y escasas son las piezas teatrales que dejó el autor madrileño, por lo cual, la edición de *Teatro completo* que Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés presentan consiste en un esfuerzo particular dentro de la filología.

La presente edición consta de una introducción, que explica y describe las problemáticas textuales y críticas de abordar a un Quevedo dramaturgo, pasando a explicar, en el mismo apartado, cuales son las comedias (*Cómo ha de ser el privado, Pero Vázquez de Escamilla* y *Fragmento en el reverso de una carta*), entremeses (*Bárbara, Diego Moreno, La vieja Muñatones, Los enfadosos, La venta, La destreza, La polilla de Madrid, El marido pantasma, El marión, El caballero de la Tenaza, El niño y Peralvillo de Madrid, La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso),* loas y bailes *(Efectos del amor y los celos, Los valientes y tomajonas, Las valentonas y destreza, Los galeotes, Los sopones de Salamanca, Cortes de los bailes, Las sacadoras, Los nadadores, Boda de pordioseros, Los borrachos, Las estafadoras*), el apartado que explica los parámetros de edición y una extensa bibliografía sobre la obra, referencias críticas, textuales y contextuales a pie de página.

El primer apartado de la introducción indaga sobre el corpus del teatro quevediano y los problemas que presenta el género en el autor. Desde una perspectiva crítica, se establece la negación de Quevedo como dramaturgo, se le desconoce, o bien las obras en cuestión presentaban múltiples problemas de adjudicación y lectura (las cuales, finalmente, se resuelven en esta edición). El motivo por el cual se ponía en tela de juicio la autenticidad de las obras, corresponde a la perspectiva que la obra de Quevedo ha generado: el tono satírico es tenue y la cantidad de obras teatrales, en nada se compararían con el enorme número de obras en prosa y verso. Sin embargo, los editores comienza explorando la situación desde la propia obra de Quevedo, recordando que en numerosas piezas escritas por él, existe una crítica (satirizada) hacia el dramaturgo, la cual está contenida en obras como la *Premática del desengaño, El Buscón, El discurso de todos los diablos,* entre otras más. Además, es de sobra conocido los versos que el autor utiliza en *Sueños,* para criticar la comedia nueva y otros rasgos del teatro español. Por ello se establece como un género en el que, muy probablemente, y como Arellano explica en un trabajo anterior sobre el mismo autor, Quevedo quizás buscaba satirizar el género, con y desde el género mismo.

La introducción también hace un recuento de quienes han estudiado y / o recopilado las obras teatrales de Quevedo, empezando con Aureliano Fernández-Guerra, quien durante el siglo XIX preparó un repertorio del teatro quevediano en el cual dejó entrever obras que realmente son del autor, así como otras falsamente atribuidas. A este le siguieron, en la época moderna, Astrana Marín, Miguel Artigas y Alberto Blecua. A partir de una completa y rigurosa revisión de los antes mencionados editores-estudiosos, el criterio de selección se establece a partir de a) las comedias que indiscutiblemente pertenecen al autor (*Cómo ha de ser el privado, Pero Vázquez de Escamilla* y *Fragmento en el reverso de una carta*); b) los entremeses antes señalados, c) la loa *Efectos del amor y los celos,* de la cual, su cualidad teatral está en duda y d) diez bailes, de las cuales, igualmente, los rasgos dramáticos son cuestionados. Por lo tanto, las obras que se presentan son a partir de un criterio que va, de lo más teatral a lo menos teatral, de las obras que, con certeza, se saben son del autor, a las que es posible cuestionar dicha autoría (aunque bastante despejadas en esta edición) y finalmente, en orden cronológico.

A su vez se establecen los temas y lineamientos de las obras, de las cuales destaca (por la complejidad y su innegable autoría) la obra *Cómo ha de ser el privado,* ya que se le acusa de ser una propaganda maniquea al Conde Duque de Olivares, careciendo de acción y motivos dramáticos que la enriquezcan, a la vez que se dejan de lado los acontecimientos históricos de la época. Otras críticas sobre la obra, en general, los editores las atribuyen a una lectura sugestionada y torpe, ya que, explican, la obra tiene su origen en una serie de eventos históricos que, al argumentar a favor de Olivares, establece un marco, paradójico, en el cual se traslucen las problemáticas y acusaciones en contra del mismo.

Además, Arellano establece que una pieza teatral con tono laudatorio, no es una extravagancia, ya que es común dentro de las dinámicas del Siglo de Oro y el mecenazgo de la época. Otras interpretaciones de carácter extravagante (de las cuales Arellano y García Valdés contrastan) van desde el homoerotismo, hasta la referencia a los amoríos del Rey con su amante. Después de mencionar las fechas y eventos históricos a los cuales se hace alusión de manera indirecta dentro de la obra, los editores explican que el Rey presentado en la pieza adquiere características de Alfonso X, y de Felipe III: uno sabio y el otro santo. La pieza teatral en cuestión establece las obligaciones del Rey que no deben estar subordinadas al valido y si carece de acción es porque el género cortesano no le permite la riqueza de la dramaturgia.

Posteriormente se describen, temática y críticamente, el resto de obras que se presentan en la actual edición, destacando (algunas de las más interesantes); *Diego Moreno,* por el uso de uno de los temas de la época y del mismo Quevedo: el cornudo. Por su parte el entremés *La vieja Muñatones* recrea las constantes de la alcahueta, un clásico dentro de la literatura española; *Los enfadosos,* de carácter grotesco que también hace uso de elementos picarescos, tan presentes en otras obras de Quevedo; *La polilla de Madrid,* que trata, al igual que otros entremeses presentes en esta edición, la calidad de las damas pidonas y ladronas; *El marido pantasma,* que satiriza el matrimonio; *El caballero Tenaza,* que trata sobre el mencionado y Anzuelo, esta última exigiendo dinero y el primero negándolo y *Los refranes del viejo celoso,* que trata sobre un arquetípico marido celoso que es engañado; esta pieza contiene elementos de alta comicidad proporcionados por Justa (la esposa), el Vejete (el engañado) y Rincón (el amante).

Para concluir el apartado que repasa las temáticas de las obras teatrales de Quevedo, se explica que el rasgo de mayor característica dentro de la obra son los giros verbales aunados a la sátira y a lo burlesco, por lo cual, su aporte es, evidentemente, de carácter verbal, más allá de los elementos escénicos.

En el apartado titulado «Esta edición», se establecen básicamente los criterios de las obras a través de los cuales se logra la edición presentada. En el caso de *Cómo ha de ser el privado,* se utilizan dos criterios el cual recurre a testimonios manuscritos e impresos y también utilizando ediciones modernas no contaminadas por malas lecturas o interpretaciones confusas. Con respecto a *Pero Vázquez de Escamilla,* se da noticia de los problemas que presenta el manuscrito, que sirve de base al texto aquí presentado, evidenciando los errores de la edición de Artigas y de Blecua, quien acepta los errores de éste; a su vez, no se recogen los errores de otros editores. Con respecto al *Fragmento en el reverso de una carta* (MS. 108) se establece su filiación directa con el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander; en el entremés de *Bárbara* se remite a las diferencias con editores previos a esta edición por carecer de importancia textual; en el caso de la *Vieja*

Muñatones, se apega al manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora; para el entremés de *El marido pantasma,* se sigue la edición de Arellano y García Valdés apoyados en el manuscrito de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona; *El marión* se fijó a partir del texto de una edición de Cádiz de 1646, la cual contiene numerosas deformaciones y erratas; En *Los refranes del viejo celoso* se utiliza la edición de James O. Crosby, de la cual se transcribe sin mayores problemas. Sin embargo, se destaca que no es autógrafa, con lo cual se plantea la duda de que realmente pertenezcan a Quevedo, aunque el criterio para incluirla en la presente edición está basada en el estilo, tema, personajes, etc., que presenta la misma; por último las loas y bailes surgen a partir de la edición de la comedia *Amor y celos hacen discretos* de Tirso de Molina, y del *Parnaso español.*

Los criterios editoriales para la edición del *Teatro completo* de Francisco de Quevedo están basados en los parámetros del GRISO, que corrige las erratas sin mayor importancia, compulsa ediciones modernas, y se establecen algunas variantes (si los textos en cuestión lo permiten). El aparato crítico-positivo presente en la obra, se completa y detalla con respecto a los elementos que se circunscriben a la obra de Quevedo, a la vez que se indican problemas textuales, variantes, interpretaciones o bien se retoman notas de ediciones anteriores, ya sea para contrastarlas o bien para reafirmarlas. Antes de adentrarse en las obras de Quevedo, se ofrece una extensa bibliografía constituido por numerosos estudios, ediciones y críticas que aportan una cantidad de materiales lo suficientemente necesarios para adentrarse en los motivos y temas que se presentan en la edición de Arellano y García Valdés.

En conclusión, estamos ante la edición mejor cotejada, compulsada y fijada sobre las obras teatrales de Quevedo, con lo cual, a nivel textual, se cuenta con una edición completa, compleja y correctamente justificada. Por su parte, no es menor la calidad del aparato crítico, que aquí se ha desarrollado brevemente, pero del cual se puede observar un estudio complejo y profundo sobre los rasgos culturales, sociales y artísticos que rodean al autor y su obra. Creo, por tanto, que la presente edición se establece como un precedente fidedigno para estudios, análisis y críticas a un corpus genérico que logra conformarse en una obra consolidada sobre la cual erigir la crítica literaria quevediana.

Alejandro Loeza
Universidad de Navarra

Roncero López, V., *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca,* Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2010, 328 pp. (ISBN: 978-84-8489-516-9)

Nos encontramos ante un magnífico libro cuya idea esencial es la de que el humor bufonesco unifica y caracteriza el género de la novela picaresca. Este humor es el que nos encontramos en la primera novela del género *El Lazarillo Tormes* y después irá evolucionando hasta llegar a la simbiosis del bufón-pícaro en el *Estebanillo González,* último ejemplar del género. Roncero defiende que la risa de este género picaresco no es eutrapélica sino que es agresiva y humillante, destinada a la exclusión de seres marginales. Aunque el libro trate más bien de la evolución del género picaresco, creo que es importante reseñarlo en las páginas de esta revista dedicada a la investigación de la figura y la obra de don Francisco de Quevedo, por la importancia que tiene el *Buscón.* Este trabajo nos permite entender los recursos humorísticos utilizados por Quevedo en su novela picaresca dentro de un contexto evolutivo que Roncero estudia a la perfección.

Como se puede apreciar en el «Índice» del libro, Roncero estructura muy bien el desarrollo de este: en un primer capítulo, «Antecedentes de la risa picaresca: la risa popular y el bufón» (19-54) plantea los diferentes tipos de risa que podemos encontrar. A partir de ahí y con las premisas obtenidas en este apartado, analizará el autor evolutivamente el resto de obras en diferentes secciones: el *Lazarillo de Tormes, El Guzmán de Alfarache, La pícara Justina, El Buscón* y *Estebanillo González.*

En el primer capítulo, Victoriano Roncero delimita con precisión dos tipos de risa: la aristocrática o eutrapélica y la plebeya. La primera, la llamada risa eutrapélica, ya aparece definida por Aristóteles como un tipo de risa educada: un exceso atemperado por la educación que expone las faltas del cuerpo y de la mente sin dolor y sin buscar la destrucción de la persona o cosa ridícula. Este tipo de risa es la defendida por Cicerón o Quintiliano y por los humanistas del Renacimiento. Por ejemplo, Castigline en *El Cortesano* defiende la risa moderada, la risa aristocrática. En España, los tratado poéticos recogen con precisión esta línea teórica porque siguen las mismas teorías que los humanistas italianos sobre la risa eutrapélica. Y en este aspecto, es muy importante el papel que juega la Iglesia en relación con el humor. Para la Iglesia, la risa es la gran aliada del mundo y por lo tanto se manifiesta a favor de este primer tipo de risa aristocrática. Para algunos Padres de la Iglesia la risa precede a la fornicación por lo que es un humor inaceptable y además en numerosos textos aparece la risa y la burla asociada al pecador: es la burla de las autoridades judías en la crucifixión o la burla de los paganos ante el sufrimiento de los primeros mártires cristianos, aunque también se encuentran ejemplos en los que los santos se burlan de sus torturadores, como es el caso de san Lorenzo. En todos estos ejemplos

ya nos encontramos que con otro tipo de risa diferente que ataca al contrario, lo ridiculiza y lo sitúa como inferior.

Este segundo tipo de risa es la llamada plebeya, carnavalesca y bufonesca que se caracteriza por su carácter humillante y su capacidad destructiva. Esta es la risa que van a emplear muchos creadores literarios. Es la risa que encontramos en la comedia, caracterizada por la carcajada hiriente y humillante y que corresponde al humor carnavalesco que estudió Bajtin. El autor se remonta a la Grecia antigua para demostrar que esa risa popular se enclaustraba en determinados marcos festivos como eran las fiestas leneas o dionisiacas en las que se empleaba el humor de la escatología y la obscenidad y que aparece, por cierto, también en el humor desarrollado por Aristófanes. Pero es en Roma cuando aparece otra clave importante en la asociación de la risa a la política: aquí el humor se utilizará como arma política, instrumento de agresión del adversario con el que nos reímos de sus ideas, su apariencia o sus defectos para ridiculizarlo. Este tipo de humor agresivo se intenta controlar encauzándolo en determinadas celebraciones como es el carnaval, cuyas funciones sociales son claras: es una oposición a la vida ordinaria, una forma de escape de la dura realidad y subversión amenazadora del sistema social imperante. En este aspecto Roncero sigue a Bajtin con matizaciones ya realizadas por Gurevich y Cesáreo Bandera.

Este humor está también representado por una figura clave en este estudio: la del bufón que se caracteriza por dos rasgos: la familiaridad y la burla y Roncero hace un estudio preciso de la evolución de este personaje desde Grecia y Roma hasta la España medieval, destacando el papel que tiene en el siglo xv en lo que Márquez Villanueva ha denominado como el «poeta bufón». Durante el siglo xvi esta figura experimenta un progresivo refinamiento dándose además un elemento interesante: la unión de la crítica y la verdad con el bufón: esta figura ridícula será la única que se atreva a denunciar ciertas verdades incómodas ante el poderoso, convirtiéndose en un consejero real, en alguien en quien el poderoso confía y al que pide consejo, como bien explica Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*.

El siglo xvi es el siglo de la bufonería en España y los ejemplos históricos que encontramos permiten hacer un estudio de sus características: su naturaleza eminentemente cortesana, ya que practican un humor destinado a la diversión del poderoso o del público de la corte; su poder, porque son capaces (con la protección real o del poderoso) de humillar con sus gracias a todos los demás criados y nobles de la corte y además consiguen beneficios y prebendas de sus señores; su origen manchado o judaizante; su cobardía, que el bufón enarbola como un mérito y que contrasta con la escala de valores propios de la nobleza.

A partir de este punto, el autor se dedica a estudiar una selección de novelas picarescas desde el *Lazarillo de Tormes* hasta la aparición del *Estebanillo González* en las imprentas de Amberes de 1646. Es una evolución completa en la que se analizan exhaustivamente los rasgos de

cada una de las obras para ver la evolución de este tipo de entretenimiento bufonesco hasta la culminación: la identificación de las figuras del pícaro y el bufón en la persona de Estebanillo.

En el primer capítulo dedicado a esta evolución Roncero se fija en que el humor es un componente fundacional de la novela moderna, encontrándonos en ella más la risa plebeya que la risa eutrapélica. Es necesario advertir, como hace muy bien Roncero, que el lector de la época se caracterizaba por su insolidaridad e inhumanidad porque se reía de los males, los sufrimientos y las humillaciones constantes del pícaro. En este sentido, nuestra recepción de la obra es diferente ya que según Elias se ha producido un proceso de civilización. Las desventuras que en otras épocas eran risibles, ahora, en nuestro tiempo, pueden producir cierta repugnancia. Pero hay que tener en cuenta que las novelas picarescas son reflejo de un tiempo y una sociedad, sus valores y su violencia y la humillación pública del pícaro serán uno de los pilares esenciales y constantes en estas obras. Incluso «la escatología se convierte en un arma denigratoria empleada contra aquellos seres inferiores que han infringido las normas de la conducta social» (60).

Los críticos siempre se han interesado por el humor desplegado en *El Lazarillo,* pero solo tres estudiosos han alcanzado a darse cuenta del tipo de humor empleado por el autor de la obra: es la risa plebeya como han notado Francisco Márquez Villanueva, Valentín Núñez y Victoriano Roncero. Este humor popular queda reflejado en la tradición bufonesca que impregna toda la obra: Lázaro es un bufón de «Vuestra merced» dentro del modelo de carta petitoria. En el fondo, Lázaro quiere hacer pasar un buen rato al poderoso «Vuestra merced» contándole sus aventuras (bufonadas), no habiendo ninguna incompatibilidad entre la risa y la intencionalidad crítica que muestra la obra. Lázaro se compara con todos los demás, rebajando socialmente a todos porque, al final, todos son tan pícaros y honrados como él y su mujer. En el fondo se nos describe un *cursus honorum* burlesco caracterizado por la inversión de los valores tradicionales de la sociedad: un nacimiento oscuro, unos antecedentes familiares manchados (padre ladrón y posiblemente morisco y madre prostituta), unos oficios degradantes y bajos y, finalmente, un matrimonio desventajoso e infamante.

Este humor bufonesco se caracteriza por las burlas y la violencia física como se puede ver en las aventuras con el ciego, donde los bufones necesitan toda su habilidad e ingenio para engañar al rival. Lázaro, al principio magullado y herido, ríe las gracias del ciego contando sus desventuras, pero pronto se va a establecer una guerra cruel entre los dos ingenios con la intención de burlarse y humillar al otro. Este humor plebeyo también contempla como característicos otros elementos: por ejemplo, la escatología (se puede ver en el episodio del vómito en la cara del ciego) o la importancia que tiene la comida y bebida, en este caso el falta de alimentos, porque el hambre desarrolla la astucia del protagonista y es utilizado como recurso para entretener a los lectores y en concreto a

«Vuestra merced». Lo mismo ocurre con el tema de la honra. Los bufones debían reírse de aquellos valores más apreciados por sus señores y por la sociedad en la que se encontraban y uno de los valores supremos de aquella sociedad era el honor. *El Lazarillo* muestra distintas maneras de burlarse de esta obsesión: por ejemplo a través de escudero que se muere de hambre por mantener las apariencias o incluso con su propia situación marital. De hecho, esta novela puede ser considerada como un *encomium cornuum,* causando risa la negación de un hecho que todos conocen y nadie puede negar: que su mujer es la amante del clérigo.

En definitiva, apreciamos que la primera «novela picaresca de la literatura española convierte la risa, una risa de orígenes bufonescos, en componente fundamental del nuevo género literario, de la novela moderna, tal y como lo entenderán casi cincuenta años más tarde Mateo Alemán y Miguel de Cervantes» (95).

Estos rasgos prototípicos y enunciados en la primera novela picaresca aparecerán en el resto de textos analizados. El *Guzmán de Alfarache* destaca porque Roncero ve una teorización sobre la risa y una contradicción entre los modelos que defiende y la práctica que ejerce. En principio, la obra aboga por la presencia de un humor que atraiga y entretenga al lector, pero el deseo de llevar a cabo una risa eutrapélica y moderada queda pronto traicionado. El mundo de la picaresca es un mundo marginal porque el lector se entretenía con los golpes y la humillación constante que recibía el pícaro. Y este pícaro se va identificando cada vez más con la figura del bufón; de hecho, *El Guzmán de Alfarache* teoriza sobre la figura del bufón en el capítulo segundo de la segunda parte en la que se describe la estancia del pícaro al servicio del embajador francés. Mateo Alemán realiza una taxonomía de los bufones que clasifica en naturales y fingidos y son muy útiles en las cortes para comunicar ciertas verdades incómodas a sus señores que nadie más se atreve a enunciarlas, como ya explicaba Erasmo. Guzmán aprende que debe tener un gran conocimiento de los sucesos cotidianos de la corte y de las personas, teorizando también sobre el tipo de bromas que se pueden ver en la corte: a) aquellas en las que el burlador triunfa o fracasa; b) aquellas en las que tanto el burlador como el engañado sufren la broma y c) aquellas bromas que utilizan la risa eutrapélica.

El siguiente capítulo analiza con detalle *La pícara Justina*. Como era de esperar, el personaje comparte muchas características con las obras anteriormente analizadas (origen degradante, falsas pretensiones finales…). Pero Roncero se fija en el tipo de público al que va destinado esta obra: su propósito esencial es la de divertir a la aristocracia. Desde esta perspectiva del humor bufonesco, Roncero aclara algunas posturas críticas que defienden que el propósito esencial de la obra es la reforma y la crítica hacia ciertas casas nobiliarias. El bufón es un personaje despreciado y humillado por las clases dirigentes en esa época, pero vive empotrado dentro del sistema, por lo que no tiene ninguna intención reformadora, ya que pertenece al *establishment*. Puede tocar todos los

temas prohibidos y se gloría de elementos que los demás esconderían, pero no tiene intención de cambiar la situación porque también obtiene mucho provecho de su posición privilegiada cercana al poder. En cuanto a la relación de esta obra con don Rodrigo Calderón, Roncero defiende que la novela no está escrita contra nadie sino con la intención de provocar en sus lectores aristocráticos la risa de una serie de prácticas y personajes de la época (162) y uno de los temas de los que más se burla es la obsesión nobiliaria de la sociedad. La pícara Justina procede de unos orígenes manchados, pero defiende que en el fondo los nobles también engañan a la sociedad ya que todos proceden de ancestros poco limpios en última instancia: el pueblo judío.

Este humor bufonesco queda en la práctica determinado por la utilización de unas animalizaciones descriptivas degradantes que forman retratos en los que la técnica utilizada es la formación de un conjunto mediante la unión de diferentes partes muy distintas. Este tipo de humor queda también caracterizado con la utilización de un tipo de recursos groseros y en ocasiones muy agresivos. Un ejemplo estaría en las descripciones macabras de las muertes de los progenitores de la pícara, donde la degradación puede llegar a límites repugnantes para un lector de nuestra época, pero que servían de entretenimiento a los lectores aristocráticos a los que va dirigido el texto. Dentro de estos recursos groseros, deberían tenerse en cuenta también elementos escatológicos que se han comentado anteriormente.

Muy interesante es también el estudio del humor y la construcción de los personajes en la novela picaresca *El Buscón* de Quevedo (185 y ss.). En este caso, el autor de este trabajo insiste en señalar que las intenciones de Quevedo eran políticas: advertir a la sociedad de los peligros en los que se hallaba por la ascensión social de ciertos individuos. Quevedo debió pensar que la mejor manera de transmitir sus ideas era por medio del humor, ya que la risa bufonesca implicaba un importante correctivo social, humillando a un bufón (Pablos) que en realidad es un fantoche cuyos hilos mueve el propio escritor. La risa barroca, plebeya y agresiva, queda entonces convertida en una columna que sustentaba el edificio social del conservadurismo quevediano. Todo está planeado para humillar públicamente al bufón Pablos que intenta por medios ilegítimos ascender socialmente: sus orígenes (como el de sus antepasados picarescos) son manchados, sus aventuras acaban en la humillación pública (recuérdese la batalla nabal, sus estancia en la Universidad de Alcalá y las novatadas que ha de sufrir, el encuentro con su tío, Alonso Ramplón, en Segovia, el cortejo con diferentes damas que le llevan a continuas humillaciones públicas hasta que acaba en su posición natural: la de un marginado perseguido por la justicia). En definitiva, «Quevedo decidió crear su "fantoche de hilos", Pablos, como personificación de ese grupo inferior al que debía ridiculizar, humillar para evitar la ruptura del sistema estamental que empezaba a hacer aguas en la España de principios del siglo XVII» (242).

El último capítulo se dedica al análisis de la novela *Estebanillo González,* donde la unión entre el pícaro y bufón es completa. Comienza analizando las intención del autor cuyo objetivo es doble: por un lado, regalar entretenimiento a la nobleza con un libro que intenta divertir a los lectores de la época y, por otro, comunicar ciertas verdades al poderoso como, por ejemplo, señalar la corrupción existente en ciertos niveles de la administración y la venalidad de la sociedad. Pero además, resulta ser una parodia de la literatura de soldados: el bufón cuenta sus hazañas burlescas para conseguir la fama. Una fama un tanto peculiar porque su historia estará caracterizada por la cobardía y la bufonería. Sin embargo, Roncero advierte que las críticas de Estebanillo son ligeras y no van contra el sistema ni las clases gobernantes, siendo estas bromas una válvula de escape en cortes de etiqueta tan rígida como la de los Austrias.

Uno de los aspectos que llaman la atención es la afición al vino que caracteriza al personaje. No es un elemento nuevo si recordamos los ejemplos de Lázaro, la de Pablos y la cena en casa de su tío y si tenemos en cuenta ejemplos como el del histórico bufón Perkeo. Este elemento permite describir situaciones caóticas, duelos burlescos, espectáculos ridículos cuyo objetivo es el de provocar la risa del lector. En todos estos pasajes, el bufón es visto como un objeto, como un animal de compañía y nunca como un ser humano. Por eso, en muchísimas ocasiones el rasgo que domina es el de la animalización, tanto para describir las acciones del propio bufón como la de los otros personajes con los que tiene que combatir. Se describe, por lo tanto, un mundo de violencia extrema en el que el bufón debe sobrevivir y aceptar la violencia ejercida contra él como un gaje más del oficio.

Para concluir, debemos decir que el profesor Victoriano Roncero ha escrito un magnífico libro en el que analiza la evolución de cien años de literatura picaresca a la luz de uno de sus recursos esenciales: el humor. Una risa que no es la eutrapélica defendida por los teóricos y filósofos, sino caracterizada por la carcajada plebeya humilladora y agresiva. Como muy bien defiende en algunos lugares el autor, «Los escritores cultos que escribían estas novelas no veían el menor inconveniente en "apoderarse" de estos rasgos de humor más "popular" en sus obras, como una clara muestra de que la línea de separación entre lo culto y lo popular era muy ténue y fácilmente franqueable, frente a lo que había manifestado Bajtin» (136). Creo que es exactamente lo que ocurre en los siglos XVI y XVII, lejos todavía del proceso civilizador que se vivirá a partir del XVIII.

J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra-GRISO

Weiner, J., *Trasfondo y estela de «La Perinola» (1632) de Francisco de Quevedo,* Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, 59 pp., (ISBN: 978-84-96915-74-9)

El profesor Jack Weiner nos propone una introducción muy interesante a una de las obras más difíciles de Quevedo: *La Perinola*. Esta obra crítica de la que toma nombre nuestra revista de investigación quevediana creó una polémica muy importante entre los escritores de la época, siendo este uno de los objetivos del profesor Weiner: explorar las huellas que esta obra de crítica literaria dejó. Quevedo también destaca como crítico literario, pero en este caso sorprende la virulencia de sus críticas. Para la complejidad de la obra, tanto en el establecimiento de un texto fiable como de la aclaración de sus múltiples pasajes oscuros, hay que recordar los magníficos trabajos realizados por el profesor Fernando Plata, alguno de ellos publicado en esta revista.

La obra está estructurada en torno a dos capítulos clave: «La perinola y su historia» y «The It-Narrative». En el primero de ellos analiza con gran detalle y precisión el objeto de la perinola (peonza destina a los juegos de azar que Quevedo debió conocer y utilizar) en relación a las fiestas judías de la Jánuca. El profesor Weiner supone dos posibles formas de que Quevedo tuviese noticia de este juguete: la primera pudiera ser mediante los asentistas luso-judíos que mantenían estrechas relaciones con otros colegas judíos de centroeuropa o también, sospecha el autor de este trabajo, que pudo haberla visto don Francisco en sus viajes por Italia. Lo cierto es que hay un trabajo de investigación metódico en el que propone una corrección de unos cincuenta años a la fecha propuesta por Corominas, ya que no aparece en los juegos descritos por Alfonso x ni Covarrubias la cita (como se puede comprobar en la flamante edición del *Diccionario* realizada por los profesores Ignacio Arellano y Rafael Zafra). Sin embargo, la palabra está citada en un libro de 1590 escrito por el padre Murúa en el que compara un juego de los indios con la perinola. Por tanto, el vocablo parece que ya debía existir hacia 1577 y que para la altura de 1632 todo el mundo conocía el juguete y lo utilizaba para entretenerse.

El segundo capítulo se titula «The It-Narrative», término con el que la crítica inglesa denomina a una serie de narraciones caracterizadas por un narrador no animado que describe con un tono picaresco las acciones de las que es testigo. Lo interesante es que este tipo de obras se haría muy popular en la Inglaterra del siglo XVIII, por lo que Quevedo podría haber sido el creador de este género como defiende el profesor Jack Weiner. Este capítulo describe más tarde, a grandes rasgos, las acciones de esa academia femenina encabezada por don Blas que las ilustra sobre las maldades del *Para todos,* la obra de Pérez de Montalbán.

Dentro de este segundo capítulo, Weiner describe las consecuencias que esta obra tuvo y la reacción a favor de Pérez de Montalbán. Se analiza con bastante detalle la contestación de este autor titulada *La trompa*

y la defensa que de este escritor y sacerdote hicieron Luis Pacheco de Narváez en *El tribunal de la justa venganza* y *Peregrinos discursos y tardes bien empleadas* y fray Diego Niseno.

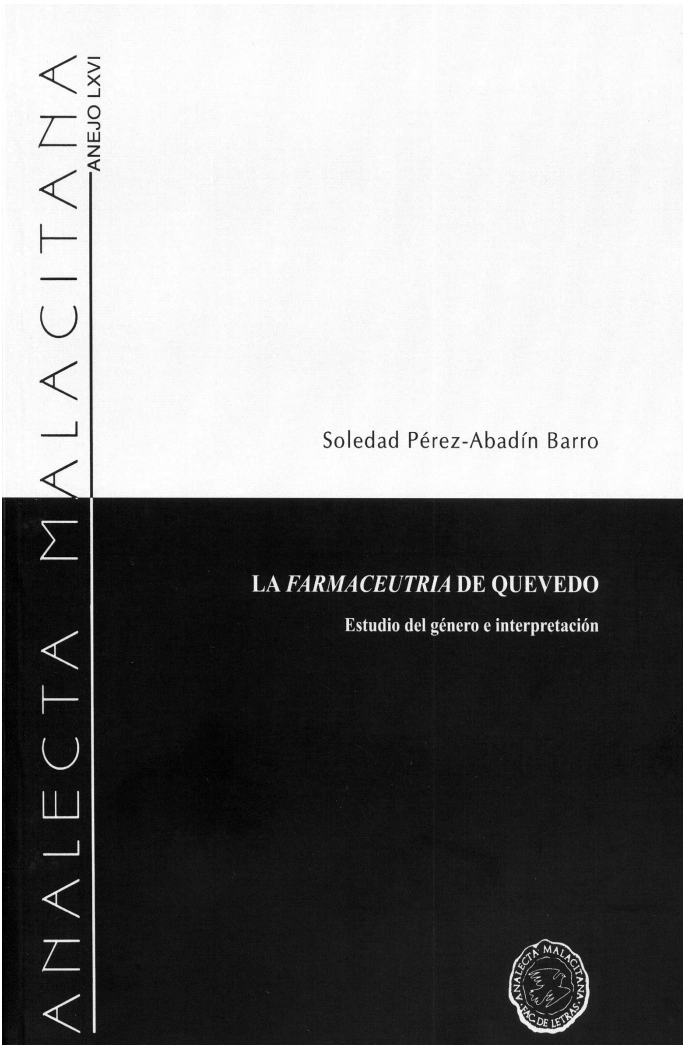
La única crítica desfavorable que puedo hacer es el intento del profesor Jack Weiner por justificar la actitud tan despiadada que tiene Quevedo en esta obra hacia la persona de Juan Pérez de Montalbán, explicando que posiblemente Quevedo padecía un tipo de tuberculosis de columna vertebral llamado mal de Pott's. Defiende que los bacilos de Koch pueden afectar seriamente a las funciones del cerebro y, por tanto, esta enfermedad podría provocar una conducta variable e irregular, potenciada por unos defectos físicos (la ceguera, la cojera…) evidentes que llegaron a afectar a una personalidad tan exaltada como la de nuestro escritor. No tenemos datos para tales afirmaciones y hasta el momento no podemos explicarnos qué sucedió realmente en la relación entre los dos escritores. La historia está llena de enemistades profundas que partieron de relaciones normales e incluso cordiales.

Tampoco estoy de acuerdo con alguna afirmación de su trabajo donde llega a manifestar que el nacionalismo de Quevedo llega al fascismo. En sus propias palabras, explica que: «Tanto es así que se podría sugerir que su nacionalismo llega al borde del fascismo. Quevedo es un protofascista» (19) y después completa esta afirmación con un análisis de la tipología de la personalidad según el sociólogo nazi E. R. Jaensch en el que hay varios tipos de personalidades: el S-Type, que serían personas débiles y flexibles (judíos, orientales y comunistas) y el J-Type caracterizado por ser etnocéntrico: Quevedo sería uno de estos (20) porque odia a todo el mundo y incluso a los que no piensa como él. No niego que sean muy interesantes trabajos en los que se estudie cómo el fascismo utiliza a ciertos escritores, géneros y figuras históricas (Quevedo, Cervantes, Calderón de la Barca, el auto sacramental o Carlos V) para construir un ideario o que también se puedan encontrar ciertos antecedentes del fascismo en el XIX. Sin embargo, aplicar un concepto propio del siglo XX para acercarse al XVII no sé si nos puede ser de gran utilidad.

En definitiva, nos encontramos con un libro muy interesante porque nos ayuda a comprender lo que provocó la genial y polémica *Perinola* de Quevedo con algunas visiones particulares y anacrónicas con las que no estoy de acuerdo.

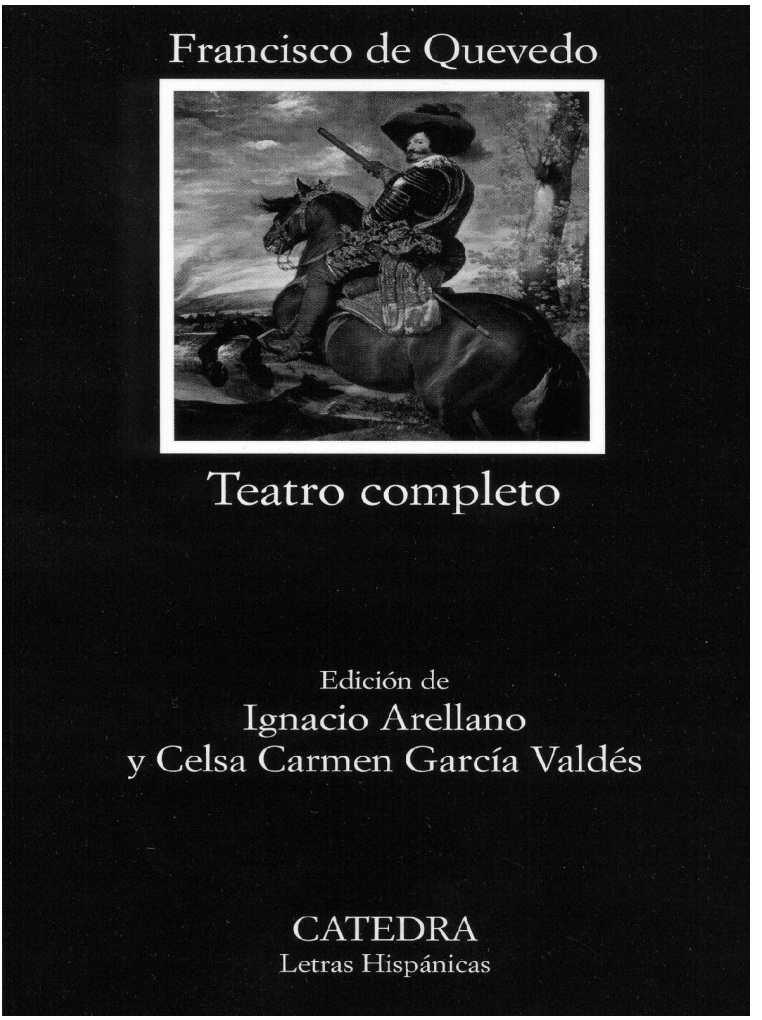
J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra-GRISO

Noticias



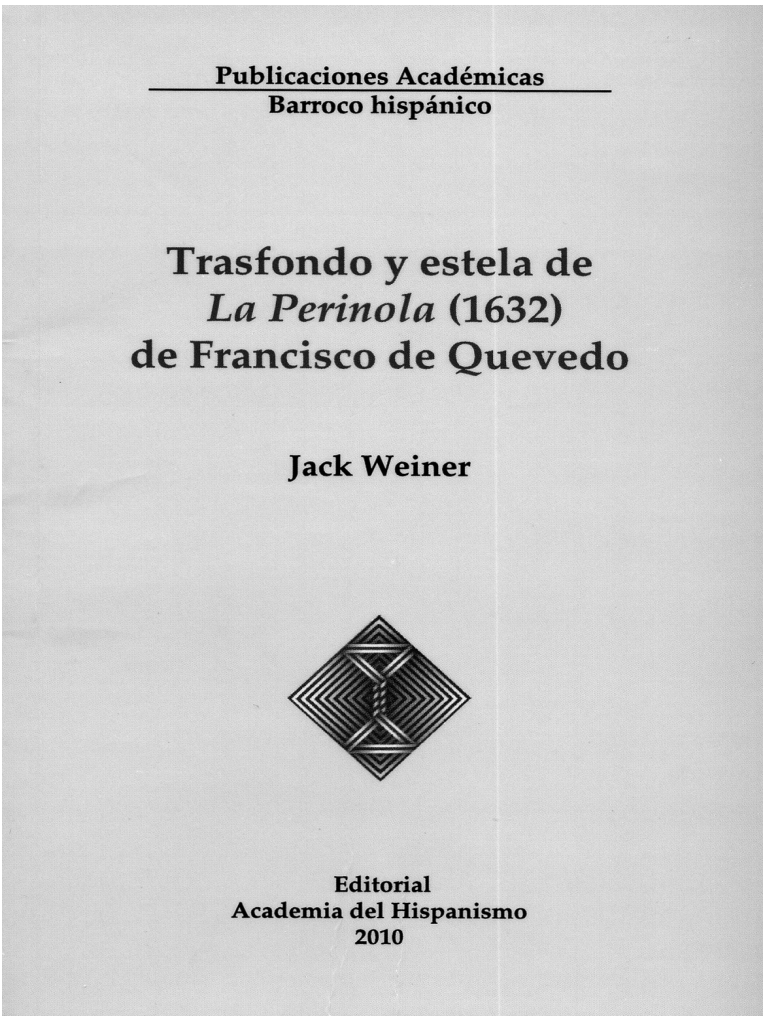
Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación,* Málaga, Analecta Malacitana, 2007
(ISBN: 978-84-95073-51-8)

PEDIDOS A:
Analecta Malacitana
Campus Teatinos / Universidad de Málaga
E-29071 / fax: 952 134115
www.anmal.uma.es
filespa@uma.es



Quevedo, F. de, *Teatro completo,* Madrid, Cátedra, 2011
(ISBN: 978-84-376-2733-5)

PEDIDOS A:
Ediciones Cátedra
Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.catedra.com
Telf: 91 393 87 87
Fax: 91 741 21 18



Weiner, Jack, *Trasfondo y estela de «La Perinola» (1632) de Francisco de Quevedo,*
Vigo, Academia del Hispanismo, 2010
(ISBN: 978-84-96915-74-9)

PEDIDOS A:
Academia del Hispanismo
Avda. García Barbón, 48B, 4, 3ºK
36201 Vigo
www.academiaeditorial.com
academia@academiaeditorial.com
Telf: 676 025 028

Sumario analítico / Abstracts

José Luis Calvo Carilla, «Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte»

«Quevedo and the literary and aesthetic crossroads of the twenties»

El presente artículo parte de la consideración de que la presencia de Quevedo es una de las más importantes de los años veinte y mediados de los treinta y la sitúa a la luz de un nuevo marco explicativo: en la sintonía con el expresionismo alemán y de su equivalente autóctono, el irracionalismo de raíces más o menos tradicionales. El auge de Quevedo viene asociado al de Goya y, como tal referencia paralela de signo rehumanizado, su literatura representa la codificación lingüística y literaria de la pintura del genio de Fuendetodos, una de las grandes referencias del expresionismo internacional.

This article starts by considering Quevedo's presence as one of the most important in the 1920's and mid 1930's, and places it at the light of a new framework of reference: in conjunction with German expressionism and with its Spanish equivalent, an irrationalism whose roots were more or less traditional. Quevedo's surge is associated to Goya and, as such parallel reference of a re-humanized kind, his literature represents the linguistic and literary codification of Fuendetodos' master (Goya), one of the key references of international expressionism.

Palabras clave: Quevedo y el expresionismo, irracionalismo, Goya / Quevedo and expressionism, irrationalism, Quevedo and Goya

Federica Cappelli, «*La República de Venecia*… (1617) y el *Castigo esemplare de' Calunniatori* (1618): ¿una contienda político-literaria entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani?

«*La República de Venecia*… (1617) and the *Castigo esemplare de' Calunniatori* (1618): a literary and political contest between Francisco de Quevedo and Giacomo Castellani?»

El presente trabajo pretende ilustrar el proceso según el cual el debate político-literario hispano-veneciano, ocasionado a consecuencia del extraordinario éxito de la *Pietra di paragone político* de Boccalini, se reduce a una contienda a dos voces entre Francisco de Quevedo y Giacomo Castellani, respectivamente, autores (o presuntos tales, como en el caso de Quevedo) de los avisos: *La República de Venecia llega al Parnaso*… y *el Castigo esemplare de' calunniatori*.

Tras presentar el encrespado panorama político-cultural que da lugar a la intensa producción para-literaria entre filoespañoles y defensores de la causa saboyana de la cual hacen parte los dos libelos

antes mencionados, el ensayo analiza detenidamente las tres piezas que componen la respuesta de Castellani al panfleto atribuido a Quevedo: *Annotationi, Allegatione* y el propio *Castigo*. Llega así a poner en evidencia, en primer lugar, su espíritu declaradamente antiespañol, y secundariamente, su progresiva conversión, de crítica genérica a la nación española y a su pueblo, en ataque personal contra don Francisco de Quevedo. Finalmente acaba demostrando la presencia, en el pasquín antiquevediano de Castellani, de una concreta denuncia, ocultada tras un eficaz tejido satírico-paródico, de la implicación directa de don Francisco en el episodio culminante de la disputa hispano-veneciana de entonces: la conjuración de Venecia del día de la Ascensión de 1618.

This report aims to show the proceeding by which the Hispano-Venetian political and literary debate, born as a consecuence of successful Boccalini's *Pietra di paragone politico,* reduces itself to a sharp personal controversy between Francisco de Quevedo and Giacomo Castellani with their «avisos de Parnaso» titled *La República de Venecia llega al Parnaso…* and the *Castigo esemplare de' calunniatori* respectively.

After drawing the rippled cultural and political panorama that gave rise to the intense para-literature between pro-Savoyard and philo-Spanish where the two above-mentioned libels are inserted, this work attentively analyses the three texts written by Castellani as an answer to the anti-Venetian aviso ascribed to Quevedo: *Annotationi, Allegatione* and *Castigo esemplare*…. In this way it comes to underline, first of all, its declared anti-Spanish purpose and, secondly, its progressive transformation in a personal attack against Francisco de Quevedo.

Finally it ends by proving the presence in Castellani's pamphlet, behind an effective satirical and parodical texture, of a real denunciation of Quevedo's involvement in the culminant event of the early seventeenth century Hispano-Venetian dispute: the conspiracy of Venice of 1618 Ascension-day.

Palabras clave: *La República de Venecia llega al Parnaso, Castigo esemplare de' calunniatori* de Giacomo Castellani, contienda, reacción, retorsión, denuncia / Quevedo's *La República de Venecia llega al Parnaso,* Giacomo Castellani's *Castigo esemplare de' calunniatori,* dispute, reaction, retortion, denunciation

Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)»

«Using the opportunity that the Esgueva…: Góngora (and Quevedo) in the court of Valladolid (1603)»

Estudio del «primer episodio» de la supuesta polémica literaria mantenida por Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. El escenario se ubica en Valladolid, donde dos años antes (1601) se ha establecido la corte y adonde llega el poeta cordobés a cumplir un encargo del

cabildo de su ciudad. Se analiza su producción poética inspirada por dicha estancia de unos pocos meses y las razones que en ella pudo hallar Quevedo para decidirse a lanzar su ataque contra él, así como la respuesta que habría recibido, en el que sería uno de los primeros testimonios de recepción de la obra quevedesca. Se ofrece la edición crítica anotada de cinco textos, además de su exégesis, procurando respetar en todo momento su realidad ecdótica y el estricto «estado de la cuestión» que de ellos se deduce, sin extraer conclusiones categóricas de difícil demostración: la polémica entre ambos genios no parece inexistente, como algunos han pretendido, pero los escasos datos con que se cuenta tampoco deben forzarse hasta dar una imagen excesivamente desvirtuada de la polémica. Sin abandonar el terreno de la hipótesis, salvo cuando esos datos lo permiten, se analiza «lo que hay» (los textos) y se apuntan verosímiles posibilidades de «lo que probablemente hubo» (un crudo enfrentamiento que luego se mantendría en el tiempo).

This article studies the «first episode» of the alleged literary skirmish between Góngora and Quevedo. The scene takes place in Valladolid, where the court had settled two years before (1601) and where the poet from Córdoba arrives to take charge of a commission for its cathedral's *Cabildo*. The poetic production of that few-months-long stay is studied, as well, together with the reasons that Quevedo might have found to attack Góngora and the latter's counterattack, in what might be considered as one of the earliest accounts of the reception of Quevedo's works. The article also includes the critical, annotated edition of five texts, with their exegesis, while trying to respect, at all times, their ecdotical reality and the *status quaestionis* inferred from them, without drawing difficult-to-prove categorical conclusions. The quarrel between both geniuses does not seem inexistent, as some critics defended, but the scarcity of the data that we have at our disposal should not be forced to the extent of giving a distorted image of it. Without leaving hypothetical ground, except when facts allow us to, we analyze *what we have got* (the texts themselves) and advance probable possibilities of *what probably happened* (a raw confrontation sustained over time).

Palabras clave: Quevedo, Góngora, corte en Valladolid, Esgueva, poesía satírica, polémica literaria / Quevedo, Góngora, court in Valladolid, Esgueva, satiric poetry, literary controversy

Hanno Ehrlicher, «Quevedo en Alemania»
«Quevedo in Germany»

En este esbozo de la larga historia de la recepción –casi tres siglos– de la obra de Quevedo, se insistirá en algunos de los momentos más relevantes y particulares de la situación alemana, como son las primeras traducciones del siglo xvii, mediadas por las versiones francesas de Sieur de la Geneste, la divulgación de Quevedo durante la ilustración y el romanticismo, el uso político-religioso que hizo R. Baumstark de la

vida de Quevedo en la época de la *Kulturkampf* y, finalmente, la doble labor de transmisión de la obra del escritor en las dos Alemanias después de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. En un segundo paso, se ofrecerá además un breve panorama del estado del quevedismo alemán actual.

The following survey of nearly three hundred years of reception of the work of Quevedo in Germany will take into account some of the moments which result most relevant and specific for the German cultural context: the first German translations in the 17th Century which were not based in the original texts but the French versions of Sieur de la Geneste, the transmission of Quevedo's work during Illustration and Romanticism, the ideological religious instrumentation of his life by R. Baumstark in the times of the *Kulturkampf* between Bismarck and the Zentrum, and, last but not least, the two-folded transmission of his writings in the two German States after World War Two right up to the present. The second part of the article will give a short overview of the critical labour realized in the academic field of the German Romanic Studies.

Palabras Claves: recepción de Quevedo, traducción, relaciones interculturales España-Alemania, Quevedismo alemán / Quevedo's reception, translation, intercultural relations Spain-Germany

Ariadna García-Bryce, «Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo»

«Borges criollista and classic: change and continuity in his reading of Quevedo»

Este artículo estudia los retratos de Quevedo que surgen en determinados momentos de la obra de Borges y relaciona sus diversas representaciones a poéticas bien diferenciadas. Se consideran sobre todo dos apropiaciones del autor español: una que privilegia las dimensiones retóricas y sensoriales de su escritura, destacando su repercusión pública y política, y otra que enfatiza su condición de hombre letras, de relevancia puramente estilística. La primera caracterización corresponde a un joven Borges criollista, dedicado a la definición de una metafísica local, y la segunda a un Borges más maduro que, distanciándose del nacionalismo, ensancha la tradición argentina a la cultura universal. Estas concepciones de la literatura, así como las visiones de Quevedo en las que se reflejan, no están exentas de convergencias. En este sentido, se concluye el análisis atendiendo a una síntesis de carácter hermenéutico que emerge en la poesía tardía de Borges, en la que coexisten el Quevedo épico y el letrado.

This article studies the portrayals of Quevedo that emerge at given moments of Borges' career, relating these different representations to distinctive authorial agendas. Particular attention is directed at two appropriations of the Spanish author: one which privileges the rhetorical

and sensorial dimensions of his writing, emphasizing its public and political repercussions, and another which stresses his condition as a man of letters, of relevance purely because of his efficacious syntax. The first characterization mirrors the ideals of a young *criollista* Borges, occupied with the conception of a local metaphysics, and the second is to be identified with a more mature Borges who distances himself from his earlier nationalist interests and renders Argentinean tradition universal. These poetics, like the visions of Quevedo in which they are reflected, do, albeit, present certain convergences. In this sense, the analysis concludes with a discussion of the hermeneutical synthesis that emerges in Borges' late poetry, where the epic and the literary Quevedo coexist.

Palabras clave: Borges, Quevedo en Borges / Borges, Quevedo in Borges' works

Antonio Gargano, «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo»

«Tomé de Burguillos, Quevedo's unexpected disciple»

La relación de amistad entre Francisco de Quevedo y Lope de Vega fue larga y conoció numerosas etapas, como resulta atestiguado, por parte del poeta más anciano, desde un soneto incluido en las *Rimas* de 1602 hasta otro soneto que se lee en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), «Para cortar la pluma en un profundo», donde, en la calidad atribuida a Quevedo («érades vos lo más sutil del mundo»), es posible vislumbrar uno de los principios que inspiran la nueva manera del viejo Lope. Siguiendo las huellas de tres ilustres hispanistas (Carreño, Chevalier, Blanco), que se han ocupado del tema en distintas ocasiones, el presente estudio se empeña en averiguar hasta qué punto el autor de las *Rimas de Tomé de Burguillos* fue «un discípulo inesperado de Quevedo», y llega a la conclusión de que, si bien no se pueda hablar –como era de esperar– de la mera reproducción de temas y de procedimientos estilísticos sacados de la poesía de Quevedo, sin embargo el encuentro con la producción satírica de este poeta se reveló tan inevitable como proficuo, como por lo demás demuestra la presencia en algunos poemas de Lope-Burguillos de «unos paradigmas poéticos creados o perfeccionados por Quevedo y unos procedimientos predilectos suyos».

The friendship between Francisco de Quevedo and Lope de Vega was long and went through several stages. This is shown from a Lope sonnet included in the *Rimas* (1602) to another sonnet from the *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), whose first line reads «Para cortar la pluma en un profundo», where it is possible to perceive some of the principles that inspired Lope's new ways. On the footsteps of three illustrious Hispanists that visited the subject on several occasions (Carreño, Chevalier, Blanco), the present study focuses on establishing to what extent the author of the *Rimas de Tomé*

de Burguillos was an «unexpected disciple of Quevedo» [«un discípulo inesperado de Quevedo»]. In conclusion: although we cannot speak –as was to be expected– of a mere reproduction of motifs and stylistic procedures drawn from Quevedo's poetry, the encounter with the latter's satirical production was as unavoidable as profitable, as it is shown by the presence in certain poems by Lope-Burguillos of «poetic paradigms created or perfected by Quevedo, as well as of procedures of his predilection».

Palabras claves: recepción, Quevedo, Lope-Burguillos, sátira / reception, Quevedo, Lope-Burguillos, satire

Beatrice Garzelli, «Traducción y mundos posibles. Los *Sueños* de Quevedo traducidos al italiano»

«Translation and possible worlds. The Quevedo's *Sueños* translated into Italian»

En el artículo se reflexiona, a través de ejemplos concretos, sobre las efectivas posibilidades de fidelidad al traducir al italiano los *Sueños* de Quevedo, cotejando, en un itinerario de búsqueda de la 'traducción posible', algunas traducciones modernas de la obra: la del escritor Carlo Emilio Gadda, que traduce sólo *El mundo por de dentro* (1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959) y Rapisarda (1988). Como conclusión adelantamos que por fidelidad no entendemos ni una sujeción al texto original, ni una exactitud en la reproducción de las palabras y de las frases –imposibles cuando se traduce a otro idioma– sino un principio de respeto y de honestidad hacia el mensaje quevediano.

El traductor, como moderno mediador, tendrá que hacer 'revivir' en el texto de llegada la carga satírica del original, suscitando emociones que abarcan la maravilla y la repulsión, la incredulidad y la risa, hasta llegar al desencanto, poniendo a disposición del autor también su genial creatividad, pero sin superarlo nunca.

Through an investigation of the 'possible translation' which involves a comparison between some modern translations of Quevedo's *Sueños* –Carlo Emilio Gadda's translation only of *El mundo por de dentro* (1941) and the translations of the complete work by Gasparetti (1959) and Rapisarda (1988)– the paper discusses how far high fidelity is possible in the Italian translation of Quevedo's book. By 'fidelity' we mean neither a complete subjection to the original, nor an exact reproduction of words and phrases –an impossible feat when translating into another language– but rather respect and honesty towards the Quevedian text.

The translator, as a modern mediator, must be able to revive in the target text the satirical force of the original by arousing emotions that range from surprise to disgust, ultimately reaching disenchantment, thus allowing the author's creativity to emerge without ever imposing on him.

Palabras clave: *Sueños*, traducción, fidelidad, pérdidas, papel del traductor/ *Sueños*, translation, fidelity, losses, the role of the translator

Valentina Nider, «Nicolò Serpetro, traductor del *Marco Bruto* de Quevedo»

«Nicolò Serpetro, translator of Quevedo's *Marco Bruto*»

La *Vida de Marco Bruto* de Quevedo tuvo una difusión inmediata a través de traducciones a distintos idiomas (latín, italiano, holandés, inglés). La traducción al italiano, la primera de la serie, es a cargo del polígrafo siciliano Nicolò Serpetro y salió en Venecia en 1653 con el título de *Osservationi politiche, e morali sopra la vita di Marco Bruto trasportate dallo spagnolo dal cavalier Nicolò Serpetro* sin mencionar el nombre de su autor verdadero. El estudio de la traducción pone de relieve algunos cambios tanto en el plano ideológico como en el estilístico. La traducción de Serpetro se difundió también bajo la forma de una recopilación de sentencias o *migajas* en un manuscrito (*Spolio dell'osservazioni sopra la vita di Marco Bruto…)* que se conserva en el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin.

Quevedo's *Vida de Marco Bruto* was immediately translated into several languages (Latin, Italian, Dutch, English). The first of those translations was the Italian one, done by Sicilian intellectual Nicolò Serpetro and printed in Venice, in 1653. It was titled *Osservationi politiche, e morali sopra la vita di Marco Bruto trasportate dallo spagnolo dal cavalier Nicolò Serpetro* and did not mention his creator: Quevedo. The study of this translation uncovers certain changes, both ideological and stylistic. Serpetro's translation was also divulged as a compilation of aphorisms or *migajas* in a manuscript (*Spolio dell'osservazioni sopra la vita di Marco Bruto…)* housed in the Harry Ransom Humanities Research Center of the University of Texas at Austin.

Palabras clave: traducción, historia, biografía, sentencias, Italia, Serpetro / Italian translation of Quevedo's works, Serpetro

Germán de Patricio, «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo»

«Quevedo's diachronic reception: manipulator manipulated and collective symbol»

Este ensayo estudia de la forma más exhaustiva posible la proyección de la imagen pública de Quevedo durante 365 años: la construcción diacrónica de su proyecto de distinción *bourdieuana* en el modelo de recepción y producción. En particular expongo qué rasgos de esa imagen pública se han proyectado en el tiempo, a través de su interrelación con otros agentes de varios campos, y cómo han ido variando a medida que cambiaba la sociedad. Para ello he rastreado todas las

obras que han presentado a Quevedo como personaje de ficción desde 1635 hasta 2010, además de los libros de texto y manuales de literatura editados en España desde la ley Moyano (1856) hasta la Transición (Introducción de la LOGSE, 1990). Es un caso insólito en el mundo: ningún otro escritor en la historia ha sido convertido tantas veces, y con tanta pasión, éxito y polémica, en personaje de ficción por parte de otros autores: ha sido el icono colectivo de la injusticia histórica y de la frustración política nacional. Tras analizar las obras de ficción sobre Quevedo en España y en Europa, los libros de texto y cuadernillos de chistes, propongo un cuadro esquemático de rasgos psicológicos y una conclusión sobre el carácter icónico y político de su imagen a fin de gestar un perfil provisional de su recepción pública.

This essay analyzes as exhaustively as possible the projection of Quevedo's public image over 365 years: the diachronic build-up of his project of *bourdieuian* distinction in the model of reception and production. The author particularly exposes which features of such public image have been projected in time, through interrelations with other agents from various fields, and the way they have been changing as society was also changing. The author also studies all literary works which have presented Quevedo as fictional character from 1635 to 2010, the textbooks published in Spain from 1856 (First Public Education Law) until the political Transition (Last Public Education Law, 1990). It is a rare and unique case: no other writer in history has been portrayed as a fictional character so many times, and with so much passion, success and controversy, by the other writers: he has been the collective icon of historical injustice and national political frustration. After analyzing the fiction works on him in Spain and Europe, textbooks and comic books, I suggest a tentative outline of psychological features and a conclusion on the iconic, political nature of his image in order to brew a provisional profile of Quevedo's public reception.

Palabras clave: Quevedo personaje, recepción, imagen pública, icono colectivo político / Quevedo as fictional character, reception, public image, political collective icon

Marie Roig Miranda, «La recepción de Quevedo en Francia»
«Quevedo's reception in France»

Se sitúa la recepción de Quevedo en Francia en el marco más general del interés por la literatura española en ese país a partir de los siglos xvi y xvii hasta nuestros días, con sus altibajos. En cada época, se estudia qué obras se conocieron y el modo de conocimiento: ediciones en castellano o traducciones, así como las manifestaciones del interés por Quevedo (alusiones, imitaciones) y el tipo de personas que conocen de alguna manera al hombre Quevedo, al escritor y sus obras (o algunas de ellas).

This article contextualizes Quevedo's reception in France within the general French interest for Spanish literature during 16th-17th cen-

turies and beyond, with its ups and downs. For each period, both the specific works and the way they were known are taken into account; the author studies the original Spanish editions or translations, as well as the interest for Quevedo (mentions, imitations) and the type of people that got to know Quevedo the man, the writer and his works (his *oeuvre* or specific titles)

Palabras clave: Francia, Quevedo, ediciones, traducciones, imitaciones, diccionarios, enciclopedias, historias de la literatura, las obras: *Sueños, Discurso, Buscón, Hora de todos,* poesía, siglos xvii-xviii, siglo xix, siglos xx-xxi / France, Quevedo, editions, translations, dictionaries, encyclopaedia, histories of literature, works: *Sueños, Discurso, Buscón, Hora de todos,* poetry, xvi-xvii centuries, xix century, xx-xxi centuries

Francisco Vivar, «La presencia de Quevedo en la obra de Elías Canetti»

«Quevedo's presence in the works by Elias Canetti»

Señala Elias Canetti en su autobiografía que después de Swift y Aristófanes, Quevedo se convirtió en uno de sus antepasados literarios. En este trabajo se explican las razones de esta elección. Primero se acerca al conocimiento de la cultura de España y de Quevedo en 1936 cuando Canetti leyó los *Sueños* y se interesó por la historia y la literatura española. Después se detiene en la importancia de los antepasados literarios en la formación del escritor. Finalmente, analiza el autor la presencia de Quevedo en la obra de Canetti, prestando atención al significado de autor satírico y a las posibles afinidades entre los dos escritores.

Elias Canetti points out in his autobiography that after Swift and Aristophanes, Quevedo became his literary ancestor. In this article the author tries to explain the reasons of this election. First, it is important to know how Canetti became interested in Spanish culture and literature. Then, it is explained the meaning of literary ancestor in the formation of the writer. Finally, the author analyses Quevedo's presence in Canetti's works, and pays special attention to satire and the affinities between Quevedo and Canetti.

Palabras clave: Quevedo, Canetti, sátira, autor satirico, antepasados literarios / Quevedo, Canetti, satire, satiric author, literary ancestors

María José Alonso Veloso, «Rastreo en fondos quevedianos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: pequeña *addenda*»

«Research about Quevedo's Works at the Biblioteca de Menéndez Pelayo: one Little *Addenda*»

Este artículo pretende llamar la atención sobre algunos aspectos del impreso (956) y del manuscrito M-527 de la Biblioteca de Menéndez

Pelayo, ya conocidos y descritos. Su estudio detallado aporta datos complementarios sobre textos de Quevedo o relacionados con él: por una parte, la invectiva *Venganza de la lengua española* y la obra quevediana contra la que fue escrita, *Cuento de cuentos;* por la otra, la «Carta a Tamayo de Vargas», preliminar de *Doctrina moral* en la tradición manuscrita de este tratado.

This article tries to draw attention to some characteristics of the printed volume (956) and the manuscript M-527 of the Biblioteca de Menéndez Pelayo, which have already been described. A detailed examination give us complementary information about Quevedo's writings or other authors' works related to him: *Venganza de la lengua española,* an invective against Quevedo's *Cuento de cuentos;* and the «Carta a Tamayo de Vargas», a kind of prologue in the manuscript tradition of *Doctrina moral.*

Palabras clave: Biblioteca de Menéndez Pelayo, *Venganza de la lengua española, Cuento de cuentos,* «Carta a Tamayo de Vargas» / Biblioteca de Menéndez Pelayo, *Venganza de la lengua española, Cuento de cuentos,* «Carta a Tamayo de Vargas»

Enrique Martínez Bogo, «Mecanismos de agudeza en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*»

«Mechanism of the *agudeza* in the *Libro de todas las cosas y otras muchas más*»

Este artículo estudia la agudeza en *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* título perteneciente a la prosa satírico burlesca de Francisco de Quevedo. En la obra, presentada a modo de parodia de las miscelánea, un género muy popular desde mediados del siglo xvi, el autor desarrolla las constantes satíricas de la época sirviéndose de una gran variedad de procedimientos de agudeza. Los principales recursos son, como en la mayor parte de los títulos de esta prosa del autor, el equívoco y la dilogía, a los que se suma la perogrullada como medio para burlarse de los repertorios enciclopédicos.

This article studies the *agudeza* in *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* a satirical burlesque work by Francisco de Quevedo. The text presents itself as a parody of the miscellanies, a literary genre that became very popular from the mid 16th century onwards, and in it the author develops the satirical motifs of this period by using a great variety of procedures of *agudeza.* The main resources are, like in most of the titles of this author's prose, the *equívoco* and the dilogy, to which the truism is added as a means of mocking the encyclopedic repertoires.

Palabras clave: sátira, parodia, prosa, burlesco, miscelánea, Quevedo / satire, parody, prose, burlesque, miscellany, Quevedo

Jesús Ponce Cárdenas, «*De sene Veronensi:* Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano»

«*De sene Veronensi:* Quevedo, Lope and Góngora in the sight of a Claudian's epigram»

El presente artículo estudia la pervivencia de un epigrama del poeta latino Claudio Claudiano (*De sene Veronensi* o *El anciano de Verona*) en las letras del Siglo de Oro. El influjo del complejo escritor alejandrino se analiza a través de la huella que una composición breve dejara en los escritores más brillantes de nuestro Barroco: Quevedo, Lope y Góngora. El estudio de las versiones de la *imitatio* arroja diversos datos acerca de los intereses y criterios de los tres autores. Así, Francisco de Quevedo presenta una equivalencia genérica exacta, ya que el soneto *A un amigo que retirado de la corte pasó su edad* se plantea como correspondiente vernáculo del epigrama. Por su parte, Lope de Vega reescribe el texto tardo-antiguo y lo inserta en el monólogo de un orgulloso personaje rústico (Juan Labrador), protagonista de la comedia *El villano en su rincón*. Finalmente, Luis de Góngora engasta varios versos del epigrama en el discurso en estilo directo que el peregrino errante pronuncia en la *Segunda Soledad*.

This paper examines the survival of an epigram by the Latin poet Claudius Claudian (*De sene Veronensi* or *The old man of Verona*) in the letters of Spanish Golden Age. The influence of the Alexandrian writer is analyzed through the traces left in the works of most brilliant writers of Hispanic Baroque: Quevedo, Lope and Góngora. The study of the versions of the *imitatio* provides important data about the interests and stylistic criteria of these three authors. Thus, Francisco de Quevedo presents an exact generic equivalent, as the sonnet *To a friend who retired from the court passed its age* is raised vernacular equivalent of the epigram. For its part, Lope de Vega rewrites late-antique text and inserts it into the monologue of a proud rustic character (Juan Labrador), main character of the comedy *El villano en su rincón*. Finally, Luis de Góngora encrusted several verses of the epigram in a speech in a direct style pronounced by the wandering Pilgrim in the *Soledad segunda*.

Palabras clave: Claudiano, epigrama, imitación, Quevedo, Lope, Góngora / Claudian, epigram, imitation, Quevedo, Lope, Góngora

María José Tobar Quintanar, «La autoría quevediana del prólogo "Al lector" del *Buscón*»

«Quevedo's authorship of the prologue "Al lector" to the *Buscón*»

En su edición del *Buscón* Rey defiende la autoría quevediana del prólogo «Al lector» de la *princeps*. Este artículo presenta nuevos datos que arguyen a favor de esa hipótesis. En concreto, se trata de: la presencia de posibles marcas lingüísticas del idiolecto de don Francisco en esas líneas, la renovación de la tópica del *exordium* a través de re-

cursos –ironía, parodia, chistes– usados por Quevedo en varios de sus prólogos burlescos y la emulación paródica en el del *Buscón* de otros proemios picarescos, especialmente los de *Guzmán de Alfarache* I. La riqueza y complejidad literarias del breve prólogo a la historia de don Pablos parecen apuntar antes a la responsabilidad de Quevedo que a la del editor Roberto Duport.

In his edition of the *Buscón* Rey defends that Quevedo wrote the prologue «Al lector» to the *editio princeps*. This essay presents new arguments in support of this hypothesis, which are: some linguistic marks of Quevedo's language, the subversion of prologal topics using resorts –irony, parody, jokes– which appear in some Quevedo's burlesque prefaces and, finally, the parody of other picaresque prologues in the *Buscón*'s one, especially of *Guzmán de Alfarache* I. The literary complexity of the prologue to the *Buscón* seems to reveal Quevedo's authorship.

Palabras clave: *Buscón,* prólogo, autoría / *Buscón,* prologue, authorship

Política editorial e instrucciones para los autores de *La Perinola*

1. *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana* (ISSN: 1138-6363) es una publicación de GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, editada de forma ininterrumpida desde 1997 con una periodicidad anual. Se trata de una revista arbitrada que utiliza el sistema de revisión externa por expertos (*peer-view*) en el conocimiento de Quevedo, su época y su obra y en las metodologías utilizadas en las investigaciones.
2. Los trabajos deben ser originales, no publicados ni considerados en otra revista para su publicación, siendo los autores los únicos responsables de las afirmaciones sostenidas en su artículo.
3. Los trabajos se enviarán en español, en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh), acompañados de un breve resumen en español e inglés (con el título y palabras clave también en inglés) y adaptados a los criterios de las normas editoriales del GRISO para Perinola publicados en:

   http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

   o en las páginas finales de los volúmenes ya publicados.
4. La redacción de la revista acusará recibo a los autores de los trabajos que le lleguen y se compromete a informar de su aceptación o rechazo en plazo máximo de seis semanas. Primeramente, el comité editorial comprobará que el artículo cumple los criterios de las normas editoriales del GRISO, tiene resúmenes en inglés y español, las palabras clave y que el artículo se adapta a los objetivos de la revista. En tal caso se procederá a la revisión externa.
5. Los manuscritos serán revisados de forma anónima (sistema doble ciego) por dos expertos en el objeto de estudio ajenos al Comité

editorial y a la entidad editora. El protocolo utilizado por los revisores externos está publicado en la página web de la revista y los autores tienen acceso a él:

http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

6. Si hubiese desacuerdo entre los dos evaluadores externos, *La Perinola* encargaría el dictamen de un tercer miembro evaluador que decidirá sobre la conveniencia de la publicación del trabajo.
7. El comite editorial de la revista *La Perinola* se compromete a comunicar al autor del trabajo la decisión final en tiempo máximo de seis semanas desde la recepción del artículo y adjuntará los protocolos recibidos en el proceso de evaluación, siempre de forma anónima, para que el autor pueda introducir cambios.
8. Los trabajos que deban ser revisados, tanto si se han solicitado modificaciones leves como otras de más importancia, deberán devolverse al comité editorial en el plazo máximo de dos semanas.
9. Los autores de artículos aceptados recibirán las pruebas de imprenta para su corrección por correo electrónico en formato PDF. Deberán devolverlas corregidas a la redacción de la revista por fax o por medio de un correo electrónico indicando las correcciones que desean hacer en un tiempo máximo de una semana.
10. La secretaría de la revista canalizará todo el proceso. Sus datos son los siguientes:

J. Enrique Duarte
La Perinola. Revista de Investigación quevediana (ISSN: 1138-6363)
Universidad de Navarra. GRISO
Edificio Bibliotecas
31080. Pamplona (Spain)

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

Bibliografía citada en notas al pie[1]:

Citar abreviadamente por Apellido del autor, año, y páginas (si fuera necesario: no lo será cuando la referencia sea al trabajo completo y no a páginas específicas de él).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
Rodríguez, 1998, p. 294. [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c… (Tanto en nota, en la forma abreviada, como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:
Pérez, 1981a, pp. 12-14.
Pérez, 1981b. [Si se remite al trabajo entero no se hace la precisión de páginas.]
Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de bibliografía:
Pérez, A., *La poesía de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1981a.
Pérez, A., *La crítica literaria del barroco,* Madrid, Visor, 1981b.
Pérez, A., «Puesta en escena barroca», *Criticón,* 23, 1981c, pp. 1-23.

1. Esta norma afecta solo a la bibliografía. Una nota al pie puede incluir cualquier tipo de comentario en la extensión que crea conveniente el editor. Las referencias bibliográficas que se consideren oportunas en las notas al pie se atendrán a este modo de cita pero una nota no tiene porqué consistir únicamente en una referencia bibliográfica, como es obvio.

Cita de obras antiguas

Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:
Quevedo, *El chitón de las tarabillas,* p. 98.

Ejemplo de entrada bibliográfica:
Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.

En las notas al pie se mencionará el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

La bibliografía final

Todo lo citado abreviadamente a pie de página —en estudio o notas— tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos en un solo bloque sin distinguir bibliografía primaria y secundaria salvo casos muy excepcionales. Las abreviaturas se colocarán integradas en esta lista, en su lugar, como una entrada bibliográfica normal, desarrollando a continuación los datos completos.

La bibliografía se ordenará alfabéticamente.

todos los elementos separados exclusivamente por comas

Modo de listar la bibliografía citada

libros: Apellidos, Inicial del nombre, *Título de la obra en cursiva,* editor (si lo hubiere), lugar (en la lengua de origen de la publicación según figure en el propio libro: *London,* no *Londres*), editorial, año:

Perrot, A., *La nueva escuela de París,* ed. J. Cossimo, Madrid, Cátedra, 1988.

artículos: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva* [título o nombre desarrollado, no abreviaturas], número (en caracteres arábigos), año, páginas inicial y final con la abreviatura pp. o p.:

Ancina, F., «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón,* 22, 1998, pp. 23-45.

trabajos en obras colectivas: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula «en», *Título del libro colec-*

tivo en cursiva, Editor del libro colectivo (inicial del nombre, y apellido, en este orden), lugar, editorial, año, páginas con abreviatura pp.:

Duarte, E., «El Orfeo y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón,* ed. J. M. Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

VARIAS ENTRADAS DE UN AUTOR: Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico de antiguos a recientes. Si varias coinciden en un mismo año se añadirán las letras a, b, c, etc.:

Arellano, I., «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura,* 86, 1981, pp. 165-79.
– *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984a.
– *La comedia palatina,* Pamplona, Eunsa, 1984b.
– *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa,* Pamplona, Eunsa, 1987.
– *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1995.

OBRAS LITERARIAS DE UN MISMO AUTOR: Se ordenarán por orden alfabético, y si hay varias ediciones de la misma por orden cronológico. El artículo se considera parte del título a efectos de ordenación (*La puente de Mantible,* no *Puente de Mantible, La*).

Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris,* ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
– *Céfalo y Pocris,* en *Comedias burlescas del Siglo de Oro,* ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
– *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones,* ed. J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
– *El castillo de Lindabridis,* ed. V. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

PRÓLOGOS Y ESTUDIOS INTRODUCTORIOS: Si se citan como estudios se tratarán como cualquier artículo, incluyendo entrada específica en la bibliografía.

FECHAS DE PRIMERAS EDICIONES: La fecha de la primera edición, cuando se quiera indicar, se colocará después de la fecha de la realmente manejada, entre corchetes y sin comas de separación: 1989 [1976]. En el caso de las obras antiguas irá después del título: *El laberinto de la fantasía* [1625], ed. J. Pérez, Madrid, Lumen, 1995.

PIES EDITORIALES COMPLEJOS: Usar la barra con espacios: Pamplona / Kassel, Eunsa / Reichenberger.

TÍTULO DENTRO DE TÍTULO: Dentro de un título (en cursiva) si hay otro título irá entre comillas, todo cursiva: *Teoría y verdad en «La vida es sueño».*

NÚMEROS ROMANOS Y SIGLAS: Los números romanos de páginas en versalitas, como los siglos (XX, XVI, VI-VIII). Las siglas de instituciones en mayúsculas (GRISO, LEMSO).

Otros detalles

– El sistema de comillas debe ser el siguiente:
Comillas generales: « »
Comillas dentro de las generales: “ ”
Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’
Las comas que siguen a las palabras en cursiva serán comas en redonda, y lo mismo otros signos de puntuación.

– Las indicaciones de números de versos y páginas se harán completas para evitar confusiones: 154-156, 2534-2545, etc., y no 154-6, 154-56, etc.

– Quedan absolutamente desechadas las abreviaturas imprecisas y por tanto inútiles, como las referencias *op. cit., id., ibid., loc. cit.,* y otras. Se eludirán todos los latinismos innecesarios. Las referencias bibliográficas se atendrán a la forma indicada en estas normas.

– No se hará nunca referencia a un número de nota anterior: cualquier cambio en el texto o corrección que elimine alguna nota modifica la numeración e introduce errores. Habrá que usar otras formas de referirse a una nota o comentario precedente o posterior.

– se modernizarán las grafías de todos los textos citados (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– Las referencias de notas en superíndice se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas, signos de admiración o interrogación y paréntesis.

Indicaciones y abreviaturas más comunes

p., pp.	página, páginas (no pág., págs.)
ver	no vid. ni «véase»
fol., fols.	folios (no f., ff.). Para indicar recto o vuelto se añadirá r, v, sin espacio ni punto
núm., núms.	número, números (no nº., nos.)
Aut	*Diccionario de autoridades*
DRAE	*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*
Cov.	*Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias*
vol., vols.,	volumen, volúmenes
ed.	edición (no poner «eds.» aunque haya varios editores: la abreviatura que usamos es «edición» [de N], y no «editor»: *La vida es sueño,* ed. Ruano; *La vida es sueño,* ed. Romero y Wallace…
v., vv.	verso, versos