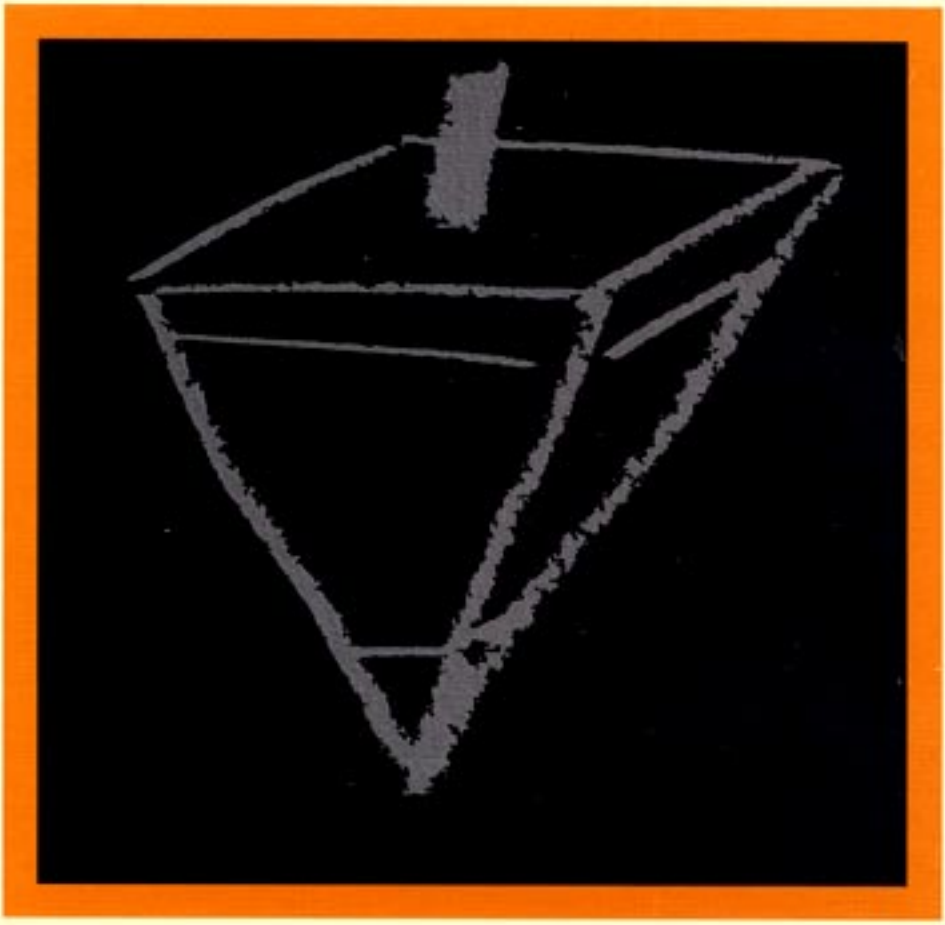
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana



Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 12 2008

I Congreso Internacional Francisco de Quevedo
desde la Torre de Juan Abad:
«Asedios a Quevedo»

Número coordinado por:
David Felipe Arranz Lago y
José Luis Rivas Cabezuelo

Presentación: «Francisco de Quevedo o el saludable asedio perpetuo» 11

Estudios

Ignacio Arellano, «El poder político y sus límites en la obra de Quevedo» 17

David Felipe Arranz Lago, «Quevedo y la deconstrucción del *Quijote,* con otros desmontajes» 35

J. Ignacio Díez Fernández, «La "Epístola satírica y censoria": un memorial reaccionario… y moderno» 47

José Esteban, «Diego Moreno, prototipo del marido paciente» 69

Jesús G. Maestro, «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo» 79

Adrienne L. Martín, «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo» 107

Alfonso Martín Jiménez, «El *Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda» 123

Luis Martínez de Mingo, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*» 145

Rosa Navarro Durán, «La poesía amorosa de Quevedo: "la entiende l'alma, el corazón la siente"» 159

Felipe B. Pedraza Jiménez, «Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía» 175

Antonio Rey Hazas, «Sobre Quevedo y Cervantes» 201

José Luis Rivas Cabezuelo, «Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo» 231

Lía Schwartz, «Desde la Torre: la invención de un "Teatro de la Historia"» 237

Juan Victorio, «"Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente» 251

Raúl Guerra Garrido, «La emoción y otras emociones varias» 259

Universidad de Navarra

Varia

María José Alonso Veloso, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"» 269

Abraham Madroñal, «Un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos,* de B. Jiménez Patón» 335

Carmen Peraita, «"*Así está impreso*"; percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a *Para todos* de Pérez de Montalbán» 341

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)» 367

Milagros Rodríguez Cáceres, «*Hospederías Reales,* otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo» 373

Reseñas

Lozano Cabezuelo, J. M., *Francisco de Quevedo desde la Torre de Juan Abad,* Torre de Juan Abad, Francisco de Quevedo-Ayuntamiento de Torre de Juan Abad, 2007, 108 pp. (J. Enrique Duarte) 391

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Elena Marcello (ed.), *Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 600 pp. (J. Enrique Duarte)..... 393

Noticias

Eventos y Publicaciones 401

Sumario analítico / Abstracts 407

Política editorial y normas de evaluación de La Perinola 421

Normas editoriales 423

Universidad de Navarra

Francisco de Quevedo o el saludable asedio perpetuo

Quizá su ingente sabiduría y su vocación contestataria constituyeron sus más encarnizados enemigos, pues llevaba dentro de sí un Sísifo que empujaba la bola de un mundo «por de dentro», un infierno con todos sus demonios. Fue antipático a muchos, incómodo a no pocos y no dejó indiferentes a los más. Escribió que los sueños, las más veces, son burla de la fantasía y ocio del alma; sin embargo, en otras ocasiones, presentaban verdades desnudas, verdades que no eran genuflexas con el poder, verdades peligrosas que costaban el gaznate. Proclamar a los cuatro vientos que la vida del hombre es sólo pañales y mortaja conlleva sus riesgos: de momento, la hostilidad de quienes no quieren saber, ni siquiera hoy, que seremos polvo, mas —una luz— polvo enamorado.

Jamás se agotarán los estudios y comentarios sobre Francisco de Quevedo y Villegas; con éste, el primer volumen de las actas que por gentileza del GRISO y de Ignacio Arellano ve ahora la luz, queremos afirmar una vez más la importancia —nunca nos cansaremos de decirlo— del escritor madrileño en la literatura y la trascendencia que posee su legado para comprender su época… y la nuestra. El haber establecido la sede del Centro de Estudios Quevedianos (CEQ) en el lugar que ocupó su casa, en la Torre de Juan Abad, había de facilitar con toda lógica que estudiosos de todo el mundo se acercaran a debatir, a glosar, a desbrozar la obra del autor de los *Sueños*. Vuelven ahora los manuscritos y las primeras ediciones al hogar de donde salieron al mundo, de la mano de quien se refirió a sí mismo como el caballero alarbe en alguna carta, no sabemos si acusando falsa modestia o ironía burlona, en este «lugar ventorrillo» donde le llegaban los ecos de la Corte, un Madrid lo suficientemente lejano para que pudiera encontrar el sosiego necesario con el que alentar su escritura. Mientras, su amigo Sancho de Sandoval le enviaba peras y granadas con que sazonar sus ratos. Tras adquirir en 1621 el señorío de la Torre de Juan Abad, mucho pleiteó Quevedo porque le fueran pagadas las rentas de varias tierras de la aldea y, sin embargo, siempre contempló la Torre como el hábitat de las gentes sencillas, de las mujeres que, ajenas a los afeites, se afanaban en las tareas cotidianas del campo. Aquel contraste respecto de su agitada vida política no podía producirle otro sentimiento que el sosiego y acaso la añoranza, como don Quijote, de una perdida Edad de Oro.

«Este cimenterio verde, / este monumento bruto, / me señalaron por cárcel: / yo le tomé por estudio», dice en el romance que dedica a las cercanas Torres de Joray. Aún continúan hoy en el mismo emplazamiento, tal como Quevedo las vio, cerca del pueblo, testigos ruinosos y precipitados, esqueleto de un tiempo pasado. Seguro que le parecieron dos torres acometiéndole aquellos dos alcaldes de corte –alguaciles alguacilados– que lo hallaron acostado, descuidado y tranquilo, en la casa del duque de Medinaceli, una fría noche de diciembre de 1639. Desde allí lo llevaron preso a San Marcos de León, donde lo encerraron bajo tres llaves hasta 1644. Cuando salió, tras una breve estancia en Madrid, volvió a la Torre notablemente avejentado, ya tocado por la Parca. Tenía 64 años y la muerte había tendido sus insignias por todo su rostro.

La validez de Quevedo es eterna, su enseñanza perpetua y su advertencia perenne; razonaron con él sus libros y después los suyos lo hicieron con nosotros, que escuchamos sus palabras con los ojos. Con el *I Congreso Internacional Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad* hemos comprobado una vez más –y por si a alguien le quedaba alguna duda– que abrir la obra de Quevedo, el mero hecho de levantar la tapa de una de sus obras, supone asomarse –no sin sentir cierto vértigo– a un panorama vastísimo, enriquecedor y poliédrico, reunido –y esto es lo asombroso– en una sola persona. Su rara erudición y caudal eran ya reconocidos por sus contemporáneos. Pensando en la mejor manera de acometer el primer asedio a su ingente producción, convenimos en que era obligado compartimentar su lectura, a la vista de las propuestas que nos enviaron los ponentes, en las relaciones con la política de su tiempo y con otros escritores como Cervantes, Villamediana y Jerónimo de Pasamonte; con otros géneros y artes, como el teatro o la pintura; con su obra perdida…; incluso, nos aventuramos a proponer una fecha plausible de su nacimiento. También quisimos dar voz a la creación en la persona de Raúl Guerra Garrido, el Premio Nacional de las Letras 2006, para que nos diera su visión personal del escritor, pues Quevedo es, ante todo, literatura viva, amén de estudio filológico. Ese punto de vista, el de los autores que hacen cada día literatura hoy, nos interesa tanto como el de los estudiosos del vate: dónde converge su obra con la de don Francisco, qué huella les dejó su lectura, qué opinan de él…

«No seas de los vulgares que dicen que todo tiempo pasado fue mejor, que es condenar el porvenir sin conocerle: pues forzosamente dirá el futuro, en llegando, que es mejor que éste, no por bueno, sino por ya pasado». Vaya por delante este aserto escrito por Quevedo en carta a un amigo desde su prisión en León para desmentir a aquellos que lo han acusado de nostálgico y poco dado a contemplar con optimismo lo que estaba por venir. Así ocurre con todos los prejuicios que circulan sobre él y su obra e incluso con sus propios prejuicios y mitos, desmontados por algunos de los brillantes trabajos que conforman estas actas. «Hoy por las guerras civiles dices que no se puede vivir; no olvides en cuántas edades desearon no haber nacido».

Quevedo sabía mucho de un mal que acongoja nuestro tiempo: la falta de entusiasmo, la ausencia de horizontes dibujados sobre el trazo de la cultura, la omnipresente sensación del ciudadano de verse huérfano de ilusiones, desembarazada su vida de esperanzas; también le molestaba especialmente la ignorancia, la traición y el arribismo. «Digámoslo de una vez –dice Quevedo en otra epístola señalándolos a todos–: el que es difunto antes de acabar de vivir». Otros, siendo barberos, se llaman tundidores de mejillas y sastres de barbas, y con eso estiman más su quehacer cotidiano y viven una vida bajo la máscara. Los escritos de Quevedo al sueño de la vida hablan despiertos y están ahí para el que quiera conocerlos. En el CEQ facilitamos los medios para que ese conocimiento sea más directo, más físico, más contextualizado: el hombre y su época, el poeta y su obra completa, el genio y su lugar de La Mancha, donde crece el pensamiento.

Con espíritu quevediano, con el ánimo de renovar la siembra de la obra de Quevedo en el exacto lugar donde vio la luz y donde se inspiró, hemos levantado un foro y un edificio que propicie el encuentro de todos los que aman de verdad su poesía satírica y amorosa, su picaresca, sus escritos filosóficos y morales, su obra religiosa, su teatro, etc., con el único fin de dar a conocer el inmenso tesoro de su existencia. El CEQ es ya una realidad y el GRISO ocupa un lugar de excepción en los mimbres con que hemos comenzado a trabajar. Estas *Actas del I Congreso Internacional Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad: «Asedios a Quevedo»,* que se suman al estudio de José María Lozano, *Francisco de Quevedo desde la Torre de Juan Abad,* editado por la Fundación Francisco de Quevedo, dan muestra de que nuestro programa para los próximos años no es «humo que arrojan los hervores de la mocedad», sino el inicio de la senda firme de la divulgación de la figura de Quevedo.

A los que nos han apoyado y nos siguen apoyando en esta grata tarea –Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Ciudad Real, Universidades de Castilla-La Mancha y Navarra y muy especialmente el GRISO– les damos las gracias y compartimos con ellos el fruto del esfuerzo, un empeño que merece la pena, un viaje a la España del XVII a manera de espejo de las pasiones y debilidades humanas intemporales, para enmendar o fecundar nuestros asuntos.

A ti, lector, que ahora tienes entre tus manos esta primera entrega, te felicitamos porque encontrarás en ella sabrosas ideas de nuestro Séneca madrileño y abundante y beneficioso entretenimiento. La cita del próximo año será con los paisajes de Quevedo. Hasta entonces, guarde Dios a vuesa merced mil años.

En la Torre, día de Reyes de 2008.
David Felipe Arranz y José Luis Rivas.

El poder político y sus límites en la obra de Quevedo

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra-GRISO

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 17-33]

Es sobradamente conocida la inclinación política de Quevedo, de quien Müller[1] escribe que «era constitutivamente un *homo politicus*», y esa pasión política, además de en su actividad personal, se traduce en obras como *Grandes anales de quince días, Lince de Italia, Marco Bruto, Política de Dios* o *La Hora de todos,* que exploran las diversas vías del tema indicadas por Rosales[2] y Pelorson[3], desde la teoría moral antimaquiavélica hasta el panfleto. En este sentido Quevedo, es ciertamente el escritor más político de los grandes poetas del XVII[4], siglo en el que tal materia, manifestada en sátiras, tratados, escritos de buen gobierno, arbitrios y otras modalidades de discursos conoce un auge excepcional.

La reflexión política de Quevedo se halla diseminada por toda su obra, aunque alcance especial relevancia en algunas como las citadas. Buena parte de la misma hay que situarla en el marco de las ideas dominantes en su época, que glosa, comenta y precisa.

Una de las cuestiones que merece la pena examinar es la de los límites del poder, asunto centrado fundamentalmente en las figuras del rey y del privado, y que trata Quevedo a menudo, de modo implícito o explícito, en especial en las descripciones o evocaciones del modelo del príncipe cristiano[5] y en variadas consideraciones sobre el recto ejercicio del poder. En lo que se refiere a los límites de este ejercicio podrían distinguirse dos categorías distintas, según procedan de unas u otras circunstancias: una primera, que podría calificarse mejor de «limitaciones» sería la constituida por los obstáculos objetivos externos a la concepción misma del poder real –obtáculos que a su vez pueden deberse a actitu-

[1] Müller, 1978, p. 221.

[2] Rosales, 1966, distingue el tratamiento teórico, la política moral y la sátira política.

[3] Pelorson, 1981, la divide en crítica de personajes políticos, político-moral, comparaciones satíricas entre países.

[4] Pelorson, 1981, p. 104.

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 7-10-2007

des, bien culpables, bien sin culpa, del gobernante–; y una segunda que podría calificarse de «límites» u obstáculos éticos, constituida por la teoría legitimadora del poder defendida por Quevedo, la cual supone una serie de obligaciones en el monarca y en el privado que impiden un uso arbitrario y libérrimo de su poderío.

Las limitaciones del poderoso

Es evidente que no todos los monarcas tienen la misma capacidad de gobierno ni ejercicio del poder. Unas importantes limitaciones proceden de la poca capacidad o la incompetencia de algunos reyes y privados: sencillamente no saben o no pueden desarrollar sus tareas de modo adecuado. Es el caso de Felipe III, por ejemplo, cuya crítica no se oculta por los elogios que le dirige en *Grandes anales de quince días* y otros lugares. La conocida piedad religiosa del rey no disculpa su dejación de obligaciones de reinar y la entrega de responsabilidades a sus ministros: «con docilidad se aplicaba a lo que querían las personas de quien se fiaba» (p. 111), «Hablar de su condición es procesar a los que se la descaminaron» (p. 111), «tuvo el entendimiento sitiado y no obedecido, y la maña le supo limitar la vista y retirar los oídos. Vivió para otros y murió para Dios» (p. 112)[6], etc. Esta «limitación» de la vista y de los oídos del rey apuntan a los malos privados, que constituyen uno de los mayores obstáculos para el buen ejercicio del poder real, como glosaré enseguida.

Otro caso arquetípico es el del Archiduque de Austria en el *Mundo caduco,* cuya incompetencia y cortedad perjudica injustamente a los uscoques y da alas a las violencias venecianas. A las malas mañas de los venecianos opone el Archiduque Fernando una «indignación perezosa y entretenida en una prudencia lánguida» (p. 64)[7], de la que se quejan los uscoques:

> Quien sufre al cobarde le alienta. ¿Por qué camino no ha desperdiciado vuestra alteza cortesía con ellos? ¡Qué ruegos no ha perdido! ¡Qué

[5] Tema omnipresente en el Siglo de Oro. Baste recordar tratados tan conocidos como el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano,* de Rivadeneira, los *Emblemas regiopolíticos* de Juan de Solórzano Pereira o la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo… Ver Maravall, 1984, en especial el capítulo «Maquiavelo y maquiavelismo en España», pp. 41 y ss., donde recoge bibliografía pertinente y cita otros muchos tratados políticos y de educación de príncipes del Siglo de Oro. Más bibliografía y comentarios sobre esta literatura de espejos de príncipes en Díaz Martínez, 2000, pp. 27-49.

[6] Indicaré en la bibliografía los datos completos de las ediciones usadas a las que se refieren mis precisiones de páginas para las citas. Para *Grandes anales* uso la edición de Roncero, 2005. Estas críticas a la demasiada religiosidad del rey en detrimento de su obligación de gobierno son frecuentes en la época. Ver para otras observaciones sobre las ideas y actitudes de Quevedo respecto de los reyes de su tiempo y Felipe III en concreto Peraita, 1994; Ettinghausen, 1999. También Roncero, 1991. En mis citas siempre modernizo grafías y acentuación aunque las ediciones usadas no lo hagan.

[7] Cito *Mundo caduco,* ed. Biurrun, 2000.

diligencias no ha malogrado! Y por esto, de la soberbia y lozanía que hoy tienen es culpada la remisión de vuestra alteza (p. 66).

Y una vez coronado Emperador actúa con la misma ineficacia ante la rebelión de los bohemios que se le oponían, mostrando una clemencia impertinente:

> Luego trató de perdonar a los bohemios y sosegarlos, restituyéndolos a su gracia, diligencia tan piadosa cuanto mal lograda. Y conociose aquí cuánto más peligrosa es en los reyes la clemencia con los traidores que sus armas y sus odios, pues el ánimo vil se alienta con la piedad que desprecia, y se desmaya con el castigo que huye; y aquel rey es tirano contra sí que perdona al que desprecia su bondad (p. 96).

Estos príncipes de defectuosas cualidades son presa fácil del peor de los obstáculos: los aduladores, lisonjeros falsos y malos ministros. A Felipe III le limitaban vista y oídos según la expresión de *Grandes anales;* como alusión indirecta pero transparente al mismo rey pueden interpretarse las palabras de *Política de Dios*[8], en las que se critica a los reyes ciegos, cuyas cataratas son las adulaciones que los apartan de sus deberes y los validos interesados: como ciegos que son estos reyes no tienen cetro ni poder alguno, sino un bordón miserable con el que tantean su descaminado camino:

> No se han de persuadir los reyes que no están ciegos porque no tienen tapados los ojos, porque no tienen nubes ni cataratas. Hay muchas diferencias de mal de ojos en los reyes. Quien les aparta la vista de su obligación les sirve de cataratas […] de venda que les subre los ojos […] este les hace el cetro bordón, y ellos tientan y no gobernan (*Política de Dios,* p. 169).

Otra imagen paralela a la del bordón es la de la caña: igual que a Cristo le pusieron los sayones una caña en las manos como cetro de burla, a muchos reyes «les han hecho reinar en cañas, trocándoles en ellas el cetro de oro para que su poderío se quebrante en ellos y no ellos con él» (*Política de Dios,* p. 171).

Los lisonjeros anulan los sentidos y potencias de los reyes, los enajenan y los destruyen, les quitan todo el poder y autoridad:

> Señor, este género de alabanzas en los oídos de los príncipes de la tierra son peste que les pronuncian con las palabras estos lisonjeros; son ensalmo de veneno; no dejan que el príncipe sea señor de sus sentidos y potencias; no sabe sino lo que ellos quieren, y sólo eso se ve, cree y entiende. De manera que la voluntad del lisonjero le sirve de ojos, de orejas, de lengua y de entendimiento (*Política de Dios,* p. 194).

Todas estas limitaciones que imponen los lisonjeros y malos ministros al rey acaban en última instancia revelando las deficiencias del monarca, una de cuyas obligaciones principales es saber elegir bien a sus servidores y discriminar las informaciones necesarias[9]. Si no lo hace

[8] Cito por la edición de Crosby, 1966.

convenientemente su poder queda desplazado por los validos y subordinados que se alzan con la grandeza que solo corresponde al monarca. Esta es una de las principales acusaciones hechas contra el Duque de Lerma y sus protegidos, en especial don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Gracias a la flaqueza de Felipe III, Lerma protagoniza una verdadera usurpación[10]. En la serie de semblanzas que cierran los *Grandes anales de quince días* las de Felipe III y Lerma no requieren especiales comentarios en este sentido:

> Veis aquí a don Felipe III, nuestro señor, ocupado en desarmarse contra sus peligros, entretenido en premiar su persecución y atento al divertimiento. Empezó el Duque a derramar en sus criados y deudos y a crecer en todo con paso tan apresurado que parecía recatarse de alguna hora envidiosa [...] Los gobernadores y virreyes iban a las provincias a traer y no a gobernar, y los reinos servían a una codicia duplicada, pues el despojo había de ser bastante a tener y a dar. Por este camino vinieron los reinos de su majestad a enflaquecerse, a debilitarse (poco digo), a tener una vida dudosa y un ser poco menos miserable que la muerte. El real patrimonio andaba peregrinando de casa en casa, fugitivo de la corona y encubierto de diferentes esponjas. (*Grandes anales,* p. 104)

Lerma, en efecto, «no fue privado de rey; otro nombre más atrevido encaminó sus atrevimientos dichosos, pues pareció más competir a su dueño que obedecerle» (p. 113). Venganza de su ambición fueron los protegidos suyos, que hicieron con él lo que él hizo con el rey: «Vengó de sí mismo a don Felipe III, dejándose poseer de valimientos en sus criados tiranamente poderosos: fue posesión del marqués de Siete Iglesias y de otros muchos, en quien dividida su libertad y grandeza, le vimos con desaliño desperdiciar su poder» (p. 113).

Después de semejantes denuncias poco crédito, más allá de una mera excusa retórica, puede darse a afirmaciones quevedianas en las cuales se intentan exculpar las debilidades de Felipe III:

> Dignos son de todo castigo aquellos que con ánimo sacrílego se atreven a juzgar a los reyes, pues no pueden alcanzar la disculpa de sus acusaciones los que no hubieren sido y tuvieren experiencia de los encantamientos de la adulación, de los divertimientos inevitables de la maña y de la prisión que a un monarca fabrican los ambiciosos. (*Grandes anales,* p. 104)

Pero ¿qué viene haciendo a menudo Quevedo en estos *Grandes anales,* o qué hace en la *Política de Dios,* sino juzgar a los reyes? Juicio sobre un rey es también la *Carta a Luis XIII* en que denuncia acerbamente la influencia de Richelieu, ejemplo de mal valido de intenciones usurpadoras, anulador del poder real, pero en donde culpa en última instancia al propio rey por haberse dejado dominar: «hallo la propia culpa y más descrédito en vuestra soberanía en obedecer para esto su astucia [la de Richelieu] que si lo obráredes por algún desabrimiento de vuestra con-

[9] Compárese otros matices de este tema en *Marco Bruto,* p. 940; *Virtud militante,* p. 81.
[10] Ver Roncero, 2000, p. 131.

dición» (*Carta a Luis XIII,* p. 273)[11]. Acusación que le pareció indecorosa a Jáuregui, mucho más contemporizador que Quevedo:

> Afirmo que es detestable proferir contra un rey desacatos, y darle en rostro con palabras tan manifiestas injurias, aunque se funden en verdades y en evidencias[12].

Pero como se verá enseguida, Quevedo no ceja nunca en su empeño de precaver el rey contra el poder excesivo del privado que redunda en la pérdida del propio poder real, único legítimo. Incluso aquellos privados que empiezan bien pueden acabar mal, y siempre existe el riesgo de ensombrecer al príncipe. Es el caso del propio Olivares, cuyas relaciones con Quevedo, como se sabe, sufren muchos altibajos. Cuando cae de la privanza (23 de enero de 1643) Quevedo escribe su *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV*[13], donde explaya la imagen, que repite en otros varios textos, del sol para el rey, cuya luz (símbolo del poder y autoridad) queda velada por las nubes y nieblas de los privados:

> Acabasteis los años que vuestra luz nos la dispensaron pálida vapores que levantasteis y se condensaron nubes, por cuyos ceños el día que os enviábades como sol clarísimo descendía a nuestros ojos anochecido en los tránsitos que le esquivaron con sombras. (p. 483)

Y más adelante continuando con el desarrollo de la alegoría (p. 493): «Ya miro a la piedad, desembarazada del eclipse que padecía, amanecer en vuestra magnanimidad como en su oriente». Ya la había usado en el *Marco Bruto* con mucha mayor extensión y riqueza de detalles y de alusiones a maravillosos sucesos relacionados con el sol. Cito solo un fragmento:

> Esclarecido y digno maestro de los monarcas es el sol: con resplandeciente dotrina los enseña su oficio cada día, y bien clara se la da a leer escrita con estrellas. Entre las cosas de que se compone la república de la naturaleza, espléndida sobre todas es la majestad del sol. […] Y pues ninguno es tan grande como el sol, ni tiene tantas cosas a su cargo, para acertar deben imitarle todos. Han de ir, como él, por donde conviene; mas no siempre han de ir por donde empezaron ni por donde quieren. […] No se ve cosa en el sol que no sea real. Es vigilante, alto, infatigable, solícito, puntual, dadivoso, desinteresado y único. Es príncipe bienquisto de la naturaleza, porque siempre está enriqueciéndola y renovándola de los elementos vasallos suyos: si algo saca, es para volvérselo mejorado y con logro. […] No da a nadie parte en su oficio. Con la fábula de Faetón enseñó que a su propio hijo no le fue lícito, pues fue despeñado y convertido en cenizas. Fábula fue Faetón; mas verdad será quien le imitare: cosa tan indigna que no pudo ser verdad en el sol, y lo puede ser en los hombres. […] No carecen de dotrina política sus eclipses. En ellos se aprende cuán

[11] Cito por la edición de Peraita, 2005.

[12] *Memorial al rey nuestro señor,* citado por Peraita, nota 46, p. 273 de su edición de *Carta a Luis XIII.*

[13] Cito por la edición de Rey, 2005.

> perniciosa cosa es que el ministro se junte con su señor en un propio grado, y cuánto quita a todos quien se le pone delante. [...] Y para que conozcan los reyes cuán temeroso y ejecutivo riesgo es el levantar a grande altura los bajos y los ruines, apréndanlo en el sol, que sólo se anubla y se anochece cuando alza más a sí los vapores humildes y bajos de la tierra, que, en viéndose en aquella altura, se cuajan en nubes y le desfiguran. (*Marco Bruto,* pp. 933-934)

Volveré más adelante sobre el tema de la privanza.

Pero no solo los privados y aduladores limitan los poderes y autoridad del rey. También el pueblo tiene su poderío. Quevedo no concede al pueblo la legitimidad generadora de todo poder político, pues defiende la idea de un rey de derecho divino, pero lo aplica vicariamente al caso de los privados, aunque se le escapa alguna vez también la mención del monarca: ningún poderoso lo es verdaderamente sin el apoyo del pueblo:

> no ha de hacer un rey o privado cosa que pueda escandalizar el pueblo [...] ha de asegurarle y hacerse no señor, sino compañero de todos. [...] Más fácilmente reduce el pueblo aunado a su voluntad los poderosos (que sin él no lo son) que los poderosos al pueblo. Los grandes entre sí solos no pueden hacer pueblo ni multitud y el pueblo puede hacer grandes o ministros los que quisiere (*Discurso de las privanzas,* p. 237)[14].

El buen rey gozará del apoyo de su pueblo, lo que asegurará su poder y autoridad, pero si el pueblo se le pone enfrente difícilmente mantendrá su monarquía. Conservar su autoridad y poder es tarea difícil que no estriba en un absolutismo arbitrario sino en la sujeción a ciertos principios superiores a los que debe obedecer el mismo rey.

Sin embargo hay ciertas limitaciones inculpables que no está en la mano del rey evitar: otros enemigos poderosos (reyes rivales), problemas heredados, catástrofes naturales, azares ineludibles a que está sujeta toda vida humana y que hacen al rey consciente de que sigue siendo un hombre y no un dios como pretendían los emperadores romanos.

Ejemplo de estas limitaciones reflejadas en la obra de Quevedo son las dificultades económicas con las que se hallan Felipe IV y Olivares, provenientes de reinados anteriores. Recuerda Domínguez Ortiz «con cuánta verdad pudo decir un ministro de hacienda a Felipe IV que cuando entró a reinar solo encontró el título de rey, porque las rentas que no estaban enajenadas a perpetuidad estaban y gastadas hasta el año 1627»[15], asunto que reitera Quevedo en *El chitón de las tarabillas.* Los privilegios, fueros, legislaciones y costumbres antiguas suponen otras importantes limitaciones: Olivares quiso implantar la Unión de Armas, que a juicio de los catalanes lesionaba sus fueros, y se produjo la rebelión. Quevedo interviene en la polémica con *La rebelión de Barcelona ni es por*

[14] Cito por la edición de Díaz Martínez, 2000.

[15] Citado en Roncero, 2000, p. 144. Comp. *Cómo ha de ser el privado,* vv. 1111-1113, en donde el marqués de Valisero defiende al rey y algunas medidas económicas, rechazando las acusaciones del populacho, pues «esos tan comunes daños / no proceden de estos años: / su corriente traen de atrás».

el güevo ni es por el fuero[16] y critica la actitud catalana, atenida a un caos de fueros que no deja resquicio al rey o sus virreyes para el gobierno:

> el conde de Barcelona no es dignidad, sino vocablo y voz desnuda. […] Ser su virrey es tal cargo que a los que lo son se puede decir que los condenan y no que los honran. Su poder en tal cargo es solo ir a saber lo que él y su príncipe no pueden. Sus embajadas a su gobernador cada hora no tratan de otra cosa sino de advertirle que no puede ordenar ni mandar ni hacer nada, anegándole en privilegios… (p. 465)

En cuanto a los desastres naturales, naufragios de flotas, o derrotas en batallas, son cosas que hay que tomar como lección para aprender de ellas, bien fortaleza estoica para soportarlas, bien medios de prevenirlas en lo posible (*Cómo ha de ser el privado,* vv. 2899-2983).

Pero nos interesan más los límites que responden al concepto de rey que expone Quevedo en sus escritos, es decir, los límites éticos que dependen de las obligaciones de un príncipe cristiano, cuyo poder absoluto no lo es tanto si se mira a la fuente de su legitimación.

El oficio del poder y sus límites éticos

En la *Política de Dios,* un peculiar tratado del género de espejo de príncipes, es donde con más amplitud propone Quevedo la visión cristiana del rey como vicario de Dios en la tierra, que ostenta un poder de derecho divino, justificado por una actuación igualmente sometida a los imperativos que lo legitiman. Este modelo (que afecta también, en algunos aspectos, a los que ejercen el poder por delegación, como los privados y ministros) puede ser cumplido o no por las conductas concretas de dichos personajes, lo que permite en ocasiones reflexionar sobre el poder injusto, la deslegitimización del poder, la rebelión del oprimido, o el contraste con la perversión de los valores.

Los preliminares de la obra apuntan bien su marco ideológico y ético: en su aprobación al libro, dice Fr. Cristóbal de Torres: «tan lleno de sentencias morales y verdades católicas que puede ser espejo de príncipes cristianos» (p. 29). Y el P. Pedro de Urteaga pondera que «nadie con tal viveza de discurso ni con tan buen acierto ha hallado en el evangelio la verdad del gobierno» (p. 29). Lorenzo van de Hammen, en carta preliminar al propio Quevedo subraya que la ley de Dios es el modelo del gobierno humano, y cita a Cornelio a Lapide, para quien la Escritura es guía, ley, princesa y moderadora de todas las ciencias (p. 31)…

En el pregón de la Sabiduría que precede a las dedicatorias se resumen las obligaciones de los príncipes y los castigos de los malos gobernantes, temas que serán objeto de las glosas que componen la *Política de Dios.*

La apertura del capítulo I pone la base de los límites del poder: no ha de responder este a la voluntad sino al entendimiento; no al deseo arbitrario del príncipe, sino a la razón:

[16] Cito por la edición de Urí, 2005.

> El entendimiento bien informado guía a la voluntad, si le sigue. La voluntad, ciega e imperiosa, arrastra al entendimiento cuando sin razón le precede. Es la razón, que el entendimiento es la vista de la voluntad; y si no preceden sus ajustados decretos en toda obra, a tiento y a oscuras caminan las potencias del alma. Ásperamente reprende Cristo este modo de hablar, valiéndose absolutamente de la voluntad, cuando le dijeron: «*Volumus a te signum videre*», 'queremos que hagas un milagro'; «*Volumus ut quodcumque petierimus, facias nobis*», 'queremos nos concedas todo lo que te pidiéremos'; y en otros muchos lugares. No quiere Cristo que la voluntad propia se entrometa en sus obras: condena por descortés este modo de hablar (*Política de Dios,* p. 43).

Este límite de la razón permite comprender el sentido simbólico de descripciones como la del Infante don Carlos en la procesión de la jura del príncipe Baltasar Carlos[17], que rige su caballo con «razón de metal»:

> De anhelantes espumas argentaba
> la razón de metal que le regía;
> al viento, que por padre blasonaba,
> en vez de obedecerle desafía;
> herrado de Mercurios se mostraba;
> si amenazaba el suelo, no le hería,
> porque de tanta majestad cargado
> aun indigno le vio de ser pisado. (vv. 121-128)

Lo que construye la estrofa es un verdadero emblema, paralelo a las representaciones pictóricas ecuestres de los reyes. Ya Dante en un preciso texto de *Il Convivio* (tratado IV, 26) usa la imagen del caballo bien regido por su jinete para la virtud de la templanza:

> Este deseo debe ser dirigido por la razón. Así como un caballo sin brida y freno por noble que sea por naturaleza no se guía sin un buen jinete, así también este deseo, que se llama irascible o concupiscente, por noble que sea debe obedecer a la razón. La razón como un buen jinete dirige el deseo con brida y espuela.

Saavedra Fajardo utiliza el freno y las riendas en su empresa 21 (*Empresas políticas*) como símbolo de la ley, la razón y la política que deben regir las acciones del príncipe. Lo que describe Quevedo aquí es un verdadero emblema alusivo al buen gobierno y al poder del rey, expresados mediante el dominio del caballo.

Escandalosa en cambio es la sentencia[18] a que apelan los tiranos: *Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas* (p. 44) y que acecha siempre a los poderosos, muy inclinados a la soberbia y con riesgo de ser esclavos de sus propias pasiones. Aunque la soberbia puede aquejar al pobre (*Virtud militante,* p. 141), más peligrosa es en los poderosos:

[17] Ver la edición de Arellano y Roncero de la musa Clío de Quevedo, poema núm. 25.

[18] Es adaptación de Juvenal, *Sátira VI,* v. 223: «*hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*», que pronuncia una mujer caprichosa ordenando a su marido que crucifique a un esclavo.

> Muy enfermizos son deste achaque de soberbia los que mandan y los que pueden sobre todos, porque tienen aquella grandeza que la soberbia quiere y a que anhela y hace anhelar. (*Virtud militante,* p. 153)

El rey ha de someter su propensión soberbia y sus pasiones al imperativo de la razón y del bien común si quiere cumplir con su deber, pero a menudo son las pasiones las que lo someten, como glosa en la *Política de Dios* (pp. 48-50):

> ¿Quién entre los innumerables hombres que lo han sido (o por elección, o por las armas, o adoptados, o por el derecho de la sucesión legítima), ha dejado de ser juntamente rey y reino de sus criados, de sus hijos, de su mujer, o de los padres, o de sus amigos? ¿Quién no ha sido vasallo de alguna pasión, esclavo de algún vicio? Si los cuenta la verdad, pocos. Y éstos serán los santos que ha habido reyes. Prolijo estudio será referir los más que se han dejado arrastrar de sus pasiones; imposible todos. […] No hallarás alguno sin señor en el alma. Donde la lujuria no ha hallado puerta, que se ve raras veces (y fáciles de contar, si no de creer), ha entrado a ser monarca o el descuido, o la venganza, o la pasión, o el interés, o la prodigalidad, o el divertimiento, o la resignación que de todos los pecados hace partícipe a un príncipe. Cortos son los confines de la resignación a la hipocresía. Sólo Cristo rey pudo decir: *Quis ex vobis arguet me de peccato?*

Desde esta doctrina hay que leer, por ejemplo, los episodios de *Cómo ha de ser el privado,* en que el rey don Fernando limita sus inclinaciones amorosas hacia Serafina argumentando el dominio que debe establecer la razón sobre sus afectos:

> No debo poco a ser rey,
> con mis afectos batallo,
> los ojos quieren mirar,
> la razón los ha enfrenado. (vv. 878-881)

Baste ilustrar esta idea con otro pasaje de Saavedra Fajardo que la declara meridianamente:

> conviene que sea grande el cuidado y atención de los maestros en desengañar el entendimiento del príncipe, dándole a conocer los errores de la voluntad y la vanidad de sus aprehensiones, para que libre y desapasionado haga perfecto examen de las cosas. Porque si se consideran bien las caídas de los imperios, las mudanzas de los estados y las muertes violentas de los príncipes, casi todas han nacido de la inobediencia de los afectos y pasiones a la razón. No tiene el bien público mayor enemigo que a ellas y a los fines particulares […] se ha de corregir en el príncipe procurando que en sus acciones no se gobierne por sus afectos sino por la razón de estado. Aun los que son ordinarios en los demás hombres no convienen a la majestad[19].

La razón aplicada al oficio de gobernar se resuelve en justicia. El poder está limitado por la justicia, virtud que hace a los reyes, de modo que el injusto no es rey sino tirano (*Política de Dios,* p. 53). La justicia prohibe la venganza y el nepotismo, pero también la clemencia culpable.

[19] Cito a Saavedra Fajardo por *Empresas políticas,* ed. López Poza, p. 246.

Castigar es obligación del príncipe y en ocasiones el ejemplo horrible no puede eludirse, como reza el epígrafe del capítulo X, «Castigar a los ministros malos públicamente, es dar ejemplo a imitación de Cristo; y consentirlos es dar escándalo a imitación de Satanás, y es introducción para vivir sin temor», y enseña su texto:

> Rey que disimula delitos en sus ministros hácese partícipe de ellos y la culpa ajena la hace propia: tiénenle por cómplice en lo que sobrelleva; y los que con mejor caridad, le advierten por ignorante, y los mal intencionados, que son los más, por impío. (p. 73)

Precisamente porque el rey no es dueño de sus afectos no puede usar de clemencia cuando el bien público exige el castigo. La ley le impondrá las decisiones pertinentes. Coincide Quevedo con Saavedra Fajardo cuando explica que la justicia peligraría si fuese dependiente de la opinión del príncipe y no escrita:

> Por una sola letra dejó el rey de llamarse ley. Tan uno es con ella que el rey es ley que habla y la ley un rey mudo. Tan rey que dominaría sola si pudiese explicarse. (p. 359)

Dicho de otro modo: el rey es solo la voz de la ley: «sobre las piedras de las leyes, no de la voluntad, se funda la verdadera política» (*Empresas políticas,* p. 359). No es otra cosa la tiranía, afirma Saavedra Fajardo, que el desconocimiento de la ley, atribuyéndose el príncipe su autoridad (p. 360).

Todo este conjunto de ideas confirma don Fernando en *Cómo ha de ser el privado:*

Si no es otra cosa el rey
que viva y humana ley
y lengua de la justicia,
y si yo esta virtud sigo
rey seré sabio y felice
porque quien justicia dice
dice merced y castigo,
no solamente el rigor.
Todo está en igual balanza
y a los principios se alcanza
autoridad y temor
con el castigo; y después
con honrallos y premiallos
tienen amor los vasallos.
Esta política es
leción de naturaleza. (vv. 98-113)

La ley de gobierno ha de fundarse en la ley de Dios, cuyo vicario en la tierra para los asuntos temporales es el rey. Como escribe en *Política de Dios,* p. 253, «los reyes son vicarios de Dios, y reinan por él, y deben reinar para él, y a su ejemplo e imitación». En el capítulo IV de la Segunda parte aborda Quevedo las «señas ciertas del verdadero rey», res-

pondiendo a la frase de Salustio según la cual «hacer cualquier cosa sin temor a castigo, eso es ser rey». Podría hacer su voluntad el rey sin temor a castigo de los hombres, pero no sin merecer el castigo de Dios. De hecho se llamará rey pero no lo será, porque el rey solo se legitima por la imitación de Cristo, como declara a Felipe IV:

> ¿Qué llama Dios ser rey? ¿Qué llama no serlo? Cláusulas son éstas de ceño desapacible para los príncipes, de gran consuelo para los vasallos, de suma reputación para su justicia, de inmensa mortificación para la hipocresía soberana de los hombres. Señor, la vida del oficio real se mide con la obediencia a los mandatos de Dios y con su imitación. (*Política de Dios,* p. 153)

> Sacra, católica, real majestad, bien puede alguno mostrar encendido su cabello en corona ardiente en diamantes y mostrar inflamada su persona con vestidura no sólo teñida, sino embriagada con repetidos hervores de la púrpura; y ostentar soberbio el cetro con el peso del oro y dificultarse a la vista remontado en trono desvanecido y atemorizar su habitación con las amenazas bien armadas de su guarda, llamarse rey y firmarse rey; mas serlo y merecer serlo, si no imita a Cristo en dar a todos lo que les falta, no es posible, señor. Lo contrario más es ofender que reinar. Quien os dijere que vos no podéis hacer estos milagros, dar vista y pies, y vida, y salud, y resurrección y libertad de opresión de malos espíritus, ése os quiere ciego, y tullido, y muerto, y enfermo y poseído de su mal espíritu. Verdad es que no podéis, Señor, obrar aquellos milagros; mas también lo es que podéis imitar sus efectos. Obligado estáis a la imitación de Cristo. (*Política de Dios,* pp. 164-165)

En suma, el rey no puede hacer cualquier cosa: solo puede hacer lo lícito: «Solo, señor, se puede lo lícito, que lo demás no es ser poderoso, sino desapoderado» (*Política de Dios,* p. 94).

De ahí la obediencia que el rey debe ejercitar como virtud máxima: obediencia a la ley de Dios, esto es, a la fe católica, a la Iglesia y al papa: «Obedecer deben los reyes a las obligaciones de su oficio, a la razón, a las leyes» (p. 231); «Lo propio […] que ha de ser entre los criados y los reyes, ha de ser entre los reyes y la Iglesia: ella conviene que crezca, y los reyes se disminuyan, no en el poder ni en la majestad, en la obediencia y respeto rendido al vicario de Cristo, a esa Santa Sede» (p. 249). Sin embargo hay que comprender bien esta supeditación del rey al papa, que podría causar dificultades de entendimiento de un texto como los comentarios de Quevedo a la *Carta del rey don Fernando el Católico*[20] en los que apoya la dura actitud de don Fernando frente a ciertos manejos del papa, elogiando a este gran rey que «supo atreverse a enojar al papa» (*Carta,* p. 35). Quevedo no pone en duda el predominio del papa en tanto se atenga este a su jurisdicción: don Fernando el Católico no permite actuaciones que entran en intereses terrenales en los que el papa no posee derecho:

> a los que en su temerosa ignorancia llaman religión parecerá que bizarreó mucho con el nombre de católico tratando del papa sin epítetos de hijo, y

[20] Ver la edición de Peraita, 2005.

> de sus ministros tan como su juez. Mas es de advertir que el gran rey pudo tratar de su jurisdicción con el papa, que en esta materia Cristo no se la disminuyó a César ni se la quiso nunca desautorizar. (p. 35)

¿Qué sucede si el rey no respeta los límites y se convierte en un tirano? La impiedad y la injusticia lo deslegitiman: esto es exactamente lo que afirma Quevedo de Luis XIII, cuyas tropas cometen enormes sacrilegios y profanaciones en el saco de Tillimon:

> Vos, ungido con óleo de la crisma como cristiano, con óleo del cielo como rey cristianísimo, por esta acción y hablando deste óleo, podéis decir: *Oleum et operam perdidi:* perdí el óleo y la obra. (*Carta a Luis XIII,* p. 281)

Rey que pierde su unción sacra, rey tirano, rey traidor, deja de ser legítimo gobernante. Pero en este punto Quevedo se alinea con los contrarios al tiranicidio, como Tirso de Molina, Mira de Amescua[21], y muchos tratadistas (Juan Márquez, Álamos de Barrientos, por ejemplo[22]), a diferencia del P. Mariana o Calderón de la Barca[23], que consideran justa la eliminación del tirano cáncer de la república y veneno de los súbditos. La declaración del *Marco Bruto* es suficientemente explícita:

> Grave delito es dar muerte a cualquier hombre; mas darla al rey es maldad execrable, y traición nefanda no sólo poner en él manos, sino hablar de su persona con poca reverencia o pensar de sus acciones con poco respeto. El rey bueno se ha de amar; el malo se ha de sufrir. Consiente Dios el tirano, siendo quien le puede castigar y deponer, ¿y no le consentirá el vasallo, que debe obedecerle? No necesita el brazo de Dios de nuestros puñales para sus castigos, ni de nuestras manos para sus venganzas. *(Marco Bruto,* p. 961)

Pero el tirano no debe sentirse seguro: en la *Carta a Luis XIII* recuerda el castigo del sacrílego Baltasar (*Daniel,* 5, 2) y que Dios en la Biblia se llama a menudo «Dios de las venganzas», y en la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Rileleu*[24], después de señalar que los reyes no católicos eran excluidos de la sucesión de Francia recuerda los fines desastrados de todos los impíos, como hace también Pellicer de Tovar[25], quien lista una serie de reyes muertos de manera violenta como castigo a su tiranía o deslealtad con la Iglesia católica.

El poder de los privados y sus límites

El tema de la privanza es uno de los favoritos en los autores barrocos, y muy intenso en una época en que subidas y caídas de privados

[21] Ver Arellano, 1994, 1996. Sobre Quevedo y el tiranicidio ver Roncero, 2000, p. 31; Martinengo, 1998, p. 64, donde recoge alguna bibliografía pertinente.

[22] Márquez, *El gobernador cristiano;* Álamos de Barrientos, *Aforismos al Tácito español.*

[23] Ver Arellano, 2006.

[24] Edición de Riandière la Roche, 2005.

[25] Pellicer, *Defensa de España,* cit. por Riandière en n. 83, p. 337: «Ningún rey de Francia confederado con herejes murió con felicidad; todos los que tan execrable, ignominioso y aborrecible insulto perpetraron, los vio el mundo acabar violenta y atrozmente».

eran de actualidad[26]. La necesidad de ministros y privados que ayuden la labor de gobierno es reconocida en los tratados y en la ideología de la época. Andrés Mendo[27] declara que «Necesita el príncipe de muchos ojos, oídos y manos, y lo son los consejeros y ministros» y esta imagen de los sentidos del rey, que ya estaba en Aristóteles, se reitera en otras muchas obras, como la ya citada de Saavedra Fajardo. Pero la misma imagen expresa la limitación de la función de ministros y validos, que jamás deberán usurpar la potestad y la dignidad del monarca. Quevedo en *Discurso de las privanzas* da una serie de razones para la necesidad del privado (cap. III), pero es el mismo marqués de Valisero en *Cómo ha de ser el privado* el que las completa aludiendo a la función de chivo expiatorio que desempeña en una época de crisis:

Por un escudo me pones
sin que haya excepción, en quien
rigurosos golpes den
comunes mormuraciones.
No es otra cosa el privado
que un sujeto en quien la gente
culpe cualquier acidente
o suceso no acertado. (vv. 177-184)

No hace al caso recoger todos los pasajes en que insiste Quevedo sobre la obligación del rey de gobernar por sí mismo: la tarea del monarca es la del jornalero, no puede delegar, etc.[28]. Reinar es permanecer en una continua vigilia y vigilancia que no permita la usurpación de los ministros:

> Rey que duerme, gobierna entre sueños; y cuando mejor le va sueña que gobierna. De modorras y letargos de príncipes adormecidos adolecieron muchas repúblicas y monarquías: ni basta al rey tener los ojos abiertos para entender que está despierto, que el mal dormir es con los ojos abiertos. Y si luego los allegados velan con los ojos cerrados, la noche y la confusión serán dueños de todo y no llegará a tiempo alguna advertencia. Señor, los malos ministros y consejeros tiene el demonio como al endemoniado del Evangelio, ciegos para el gobierno, mudos para la verdad y sordos para el mérito. Sólo tienen dos sentidos libres, que son olfato y manos, y es tan difícil curar un ciego destos, que para sanarle fue menester mano de Cristo, tierra y saliva. […] Y deste género son y peores, por el mayor inconveniente en lo eficaz de su ejemplo, los príncipes que duermen, porque ciegan voluntariamente y tienen la ceguedad por descanso, y suele la perdición llegarla a tener por disculpa. (*Política de Dios,* p. 80)

[26] Para el tema de los privados y su actualidad (muy intensa en 1599-1605 y 1621-1625 por los hechos históricos de ascenso y caída de los validos de Felipe III y Felipe IV), así como para algunas modulaciones de esta perspectiva dominante de 'casos de Fortuna', ver Gutiérrez, 1975; Bradner, 1971; Mac Curdy, 1978; Tomás y Valiente, 1963.

[27] Cit. por González de Zárate, ed. de Solórzano Pereira, *Emblemas regiopolíticos,* p. 172. Ver también Baños de Velasco, *L. Anneo Séneca ilustrado,* p. 86: «Se concluye ser forzoso a el príncipe tener privado con quien descanse el peso de su gobierno, ayudando a tolerar las impertinencias de el vasallo, y sirviendo de fidelísimo archivo de sus secretos».

[28] Ver *Política de Dios,* pp. 100, 104, 158, 204, 213…

Desde el punto de vista teórico los límites del poder del valido son muy claros[29]: es un medio entre el pueblo y el rey, y como la espada que el rey lleva ceñida la mueve su brazo a donde quiere, el valido ha de moverse según el impulso del rey, no según el propio (*Política de Dios,* p. 269). La imagen de la luz participada la repite Quevedo en varios lugares: la desarrolla en el *Discurso de las privanzas,* por ejemplo:

> Milagrosa viene aquí la comparación del sol y la luna. Ansí ha de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta de él. (p. 205)

Y con más detalles en *Política de Dios,* II, cap. XI, al comentar la dimensión de privado perfecto de san Juan Bautista:

> Dice «que él no era luz»: cláusula muy importante. Es muy necesario, señor, escribiendo de tales ministros, referir lo que no son junto a lo que deben ser. Si el criado es luz, será tinieblas el príncipe. No ha de ser tampoco tinieblas; que no podría dar testimonio de la luz. Del Bautista dice el Evangelista, «que no era luz»; y de Cristo, rey y señor: «*Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem*» 'Era luz verdadera que alumbra a todo hombre'. Esta diferencia es del Evangelio. Medio hay entre no ser luz y no ser tinieblas; que es ser luz participada, ser medio iluminado. De san Juan dice el Evangelio: «Él no era luz»; quiere decir la luz de las luces, la luz de quien se derivan las demás; que los ministros se llaman luz, y lo son participada del Señor. Cristo dijo a sus ministros y apóstoles: «*Vos estis lux mundi*» 'Vosotros sois luz del mundo'. Ha de ser el ministro luz participada: no ha de tomar la que quiere, sino repartir la que le dan. Ha de ser medio iluminado, para que la majestad del príncipe se proporcione con la capacidad del vasallo. Visible es el campo y el palacio: potencia visiva hay en el ojo; empero si el medio no está iluminado, ni el sentido ve, ni los objetos son visibles: uno y otro se debe al medio dispuesto con claridad. Ha de ser el buen ministro luz encendida; mas no se ha de poner ni sepultar debajo del celemín, para alumbrar sus tablas solas y sus tinieblas, sino sobre el candelero: disposición es evangélica. Ha de ser vela encendida, que a todos resplandece y sólo para sí arde; a sí se gasta y a los demás alumbra. Mas el ministro que para todos fuese fuego, y para sí solo luz que alumbrándose a sí consumiese a los otros, sería incendio, no ministro. El Bautista sirvió a su Señor de esta manera; enseñole y predicole: fue medio iluminado para que le viesen y siguiesen; alumbró a muchos y consumiose a sí. Al contrario, Herodes consumió los inocentes, y cerró su luz debajo de la medida de sus pecados, que fueron Herodias y su madre. Como cierran la llama, hallan el celemín que la pusieron encima, con más humo que claridad, y más sucio que resplandeciente. Ninguna prerrogativa ha de tener el ministro que la pueda atribuir a la naturaleza, ni a sus padres, ni a sí, sino a la providencia y grandeza del señor, porque no le enferme la presunción. (*Política de Dios,* p. 204)

[29] Ver Roncero, «Los límites del poder en Quevedo: la figura del valido», (ponencia plenaria en el *Seminario internacional «Poder y autoridad en el Siglo de Oro»,* organizado por las Universidades de Oxford, Münster y Navarra, mayo 2007), en prensa, cuyo manejo agradezco a su autor.

Enfermos de presunción fueron Lerma o Richelieu; buen privado (en muchos textos quevedianos[30], no en todos) fue Olivares.

Final

Una última observación. Habría que matizar a propósito de la visión que tiene Quevedo de las obligaciones del rey y los límites de su poder el difícil juego entre teoría y práctica, entre el modelo ético y los imperativos del pragmatismo político que impone la vida real. No tiene sentido leer la *Política de Dios* o la *Epístola satírica y censoria* como programas reales de gobierno[31]. No habría que plantear como contradicciones quevedianas la antítesis de lo que exige en su teoría y algunas prácticas que él mismo llevó a cabo al servicio del duque de Osuna, como tampoco su defensa de la imitación de Cristo y su recomendación de la hipocresía o disimulación como virtud política[32]; no se trata de ver en Quevedo un antimaquiavelista en teoría y un maquiavélico en la práctica. Riandière, Gentilli o Fernández Mosquera[33] han hecho interesantes precisiones al respecto. Sin embargo tal contrariedad (más que contradicción) existe en los textos quevedianos: pero no es responsabilidad del autor, sino de la misma condición de las realidades del gobierno y la política. Resulta por tanto perfectamente comprensible y no puede sorprender: es indiscutible que la ley y la religión deben ordenar las prácticas del poder, pero en la vida real los límites no son tan claros y además de la virtud ética se necesita la virtud intelectual. En última instancia lo que aduce Quevedo en *Grandes anales de quince días* para apartar a los clérigos (abundantes en el entorno de Felipe III) de los ámbitos del poder se puede aplicar igualmente al propio rey: no acierta la virtud a concertarse «con la mentira acreditada que tienen por alma las razones de estado, que mañosamente se visten de la hipocresía que el interés las ordena o la necesidad persuade». *Grandes anales* es una reflexión muy ceñida a los sucesos históricos; la *Política de Dios,* donde la razón de estado es una invención de Satanás, es un libro de teoría politicomoral concebido como glosa del Evangelio. La diferencia genérica explica la diferencia de razonamientos. Pero en la realidad el problema de los límites del poder sigue pendiente.

[30] Principalmente *El chitón de las tarabillas,* la comedia *Cómo ha de ser el privado,* y el poema «Fiesta de toros literal y alegórica». Recuérdense también las esperanzas puestas en Olivares que expresa la *Epístola satírica y censoria.* Otra cosa es el texto acérrimo de *Execración contra los judíos* o la sátira de *La Hora de todos.*

[31] Ver Fernández Mosquera, 1997, donde se estudia la importancia del género literario para la modulación de las «posturas ideológicas» de Quevedo.

[32] Ver *Discurso de las privanzas,* pp. 100, 233 o *Marco Bruto,* p. 951.

[33] Riandière, 2000; Gentilli, 2004, p. 11; Fernández Mosquera, 1997. Pero ver también las atinadas observaciones de Roncero, 2000, p. 142, donde advierte en Quevedo la cualidad de político pragmático partidario de los nuevos principios de la razón de estado, que otras veces critica.

Bibliografía

Álamos de Barrientos, B., *Aforismos al Tácito español,* ed. J. A. Fernández Santamaría, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987, 2 vols.

Arellano, I., «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica hispánica,* 16, 1, 1994, pp. 59-84.

Arellano, I., «Poder y privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en Candelero,* Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. 1, pp. 43-64.

Arellano, I., «Decid al rey cuánto yerra. Algunos modelos de mal rey en Calderón», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas,* ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 149-180.

Baños de Velasco, J., *L. Annneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales,* Madrid, Mateo de Espinosa, 1670.

Bradner, L., «The theme of Privanza in Spanish and English Drama (1590-1625)», en *Homenaje a W. L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos,* Madrid, Castalia, 1971, pp. 97-106.

Díaz Martínez, E. M., Estudio preliminar en su edición de F. de Quevedo, *Discurso de las privanzas,* Pamplona, Eunsa, 2000.

Ettinghausen, H., «Autoridad viril vs. consumismo afeminado. Quevedo ante el final del reinado de Felipe II», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 143-156.

Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 151-172.

González de Zárate, J. M., *Emblemas regiopolíticos de Juan de Solórzano,* Madrid, Tuero, 1987.

Gutiérrez, J., *La Fortuna bifrons en el teatro del Siglo de Oro,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1975.

Mac Curdy, R., *The tragic Fall. Don Álvaro de Luna and other Favorites in Spanish Golden Age Drama,* Chapel Hill, University of North Carolina, 1978.

Maravall, J. A., *Estudios de historia del pensamiento español,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984.

Márquez, J., *El gobernador cristiano,* Alcalá, Antonhio Vázquez, 1634.

Martinengo, A., *El «Marco Bruto» de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación,* Bern, Peter Lang, 1998.

Müller, F. W., «Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 218-241.

Pelorson, J. M., «La politisation de la satire sous Philippe III et Philippe IV», en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du siècle d'Or,* Toulouse, Université de Toulouse-le Mirail, 1981, pp. 96-107.

Peraita, C., «Arte del disimulo y paradoja: la crítica a Felipe III en *Grandes anales de quince días*», en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. J. Villegas, Irvine, University of California, 1994, vol. 1, pp. 111-120.

Quevedo, F. de, *Carta a Luis XIII,* ed. C. Peraita, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-305.

Quevedo, F. de, *Carta del rey don Fernando el Católico,* ed. C. Peraita, *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 3-41.

Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* ed. L. Gentilli, Viareggio-Lucca, Baroni, 2004.

Quevedo, F. de, *Discurso de las privanzas,* ed. E. M. Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000.

Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días,* ed. V. Roncero, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.
Quevedo, F. de, *La musa Clío del Parnaso español,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.
Quevedo, F. de, *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero,* ed. M. Urí, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 433-471.
Quevedo, F. de, *Marco Bruto,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Mundo caduco,* ed. J. Biurrun, Pamplona, Eunsa, 2000.
Quevedo, F. de, *Panegírico a la majestad del rey nuestro señor don Felipe IV,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 473-495.
Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. Crosby, Madrid, Castalia, 1966, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Virtud militante,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
Quevedo, F. de, *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richeleu,* ed. J. Riandière, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 307-345.
Riandière, J., «Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 345-366.
Rivadeneira, P. de, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano,* en *Obras escogidas,* Madrid, Hernando, 1899.
Roncero, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Pliegos, 1991.
Roncero, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 2000.
Rosales, L., *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca,* Madrid, Cultura hispánica, 1966.
Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas,* ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
Solórzano Pereira, J., *Emblemas regiopolíticos,* ver González de Zárate.
Tomás y Valiente, F., *Los validos en la monarquía española del Siglo XVII,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1963.

Quevedo y la deconstrucción del *Quijote*, con otros desmontajes

David Felipe Arranz Lago
Universidad Carlos III de Madrid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 35-46]

Aunque el significado, dice la teoría de la deconstrucción, sea irreductible, posee un carácter múltiple y proteico, y precisamente su huida de la univocidad se muestra más que en otras épocas en el Barroco. Se habla en Teoría de la literatura de su carácter diferido, de un significado como conjunto de significados de carácter aplazado y diseminado. El lector que tenga la capacidad creadora podrá desmontar, en virtud de unos binomios básicos, las características de los personajes y las situaciones, para construir otras nuevas.

Pragas Chincollos, el príncipe de los monopantos, se erige en *La Hora de todos y la fortuna con seso* (1635) como emblemática metonimia de toda una poética quevediana destinada, andando el tiempo, a asombrar al mundo y a molestar su cómoda molicie y su herrumbre. Quevedo y el Conde-duque de Olivares: el binomio sobre el que pivota la escritura entendida como una herramienta social, como un modo de vida… y de muerte, de una muerte escindida en una multitud de significados aplazados también, diferidos si se quiere. Quevedo sobrevivió unos meses a la muerte enloquecida de Olivares: fue conocedor de ella y parece como si descansara después. Los monopantos: políticos corruptos que, aliados con el poder del dinero, pretenden arrasar la cristiandad. Cada línea escrita por Quevedo forma un peldaño más hacia el cadalso. La parodia quevediana se orienta al desmantelamiento obsesivo de la podredumbre proveniente de un orden político pervertido del que, sin embargo, forma parte –nos referimos a agente para la compra de favores del duque de Osuna–.

Sin embargo, y junto a la parodia, observamos en Quevedo una filiación secreta por lo que hoy llamamos clásicos de la literatura y que en su época no eran sino personajes populares que habían pervivido a través de la oralidad, de manuscritos y de ediciones que estaban sólo al al-

RECIBIDO: 31-11-2007 / ACEPTADO: 12-11-2007

cance de la burguesía. Sobre estos personajes, Quevedo –él también forjador de clásicos– extiende su mirada inquieta y no se limita a recrear o a realizar un ejercicio áulico, una *imitatio*. Realiza don Francisco una sugerente y hasta cierto punto contestataria lectura del *Quijote* en el romance «El testamento de don Quijote».

Quevedo, pues, realiza lecturas puntillosas de las obras literarias que lo precedieron. Disemina sus significados y, respecto del final que dio Cervantes a su hidalgo, no está de acuerdo. Vuelve a insuflarle vida y a través del lenguaje literario, que es ante todo performativo, recrea sus acciones y circunstancias. Quevedo ejerce, reclama un uso del lenguaje activo, creador de mundos. Cuando Cervantes y Quevedo se conocen, éste ya había escrito sus «Premáticas» y sus *Cartas del Caballero de la Tenaza*. Cervantes tuvo acceso a las primeras, sin duda, a la vista de la *Adjunta al Parnaso*. Quevedo, por su parte, escribe el romance de «El testamento de don Quijote» y pergeña una lectura personal en verso de las andanzas del caballero, muy personal: el loco no renuncia a su locura, pide que lo entierren en el ataúd de la vaina de su espada –hipérbole quevediana– y deja un heredero, Quijotico, una puerta abierta allí donde Cervantes la cerró con aldabonazo definitivo. Quevedo pone en funcionamiento un texto consagrado en un contexto nuevo, orientado a incrementar la risa y lo burlesco, sí, pero una risa melancólica, aún más luctuosa que la que insufló el propio Cervantes a su antihéroe. Quevedo reorienta el sentido cervantino y, lejos de reconocer en el personaje del cura a un ministro de Cristo –como sucede en el modelo original–, lo confunde con el sabio que encantó a Niquea: el don Quijote de Quevedo muere loco y aparentemente solo, ya que «el escribano se fue y el cura se salió afuera». Por otro lado, Quevedo recurre a las fórmulas propias del *Romancero* y del *Cantar de Mío Cid:* «Allí fabló Sancho Panza / bien oiréis lo que dijera».

La lectura y traslación de los *topoi* leídos –e incluso de otros escritores y rivales convertidos en personajes– al universo personal del autor era algo habitual en la época. Recordemos que, por ejemplo, Mateo Alemán, en la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* (1604) incluye a Luján de Sayavedra entre los personajes: en la galera que trae de regreso a España, desde Bolonia, a Guzmán y a Sayavedra, éste, tras la tremenda tormenta nocturna, pierde el juicio, cree haberse transformado en Guzmán de Alfarache y se arroja al mar. Recordemos que Luján se adelantó a Alemán en la publicación de la continuación de las aventuras del pícaro. Cervantes hace lo mismo con Jerónimo de Pasamonte y entre la *Vida* de éste y los escritos de Quevedo hay suficientes influencias como para hablar de lecturas cruzadas, como ha demostrado en este Congreso Alfonso Martín Jiménez. Quevedo, por otra parte, sigue de cerca, en *El Buscón,* la técnica desarrollada por Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. La audacia de transformar en romance una novela tiene mucho de esa primera *emulatio* y Cervantes es el espejo donde se mira. Cada vez resulta más evidente que debe hacerse una lectura conjunta

de los clásicos y que la literatura no se encuentra parcelada en compartimentos estancos: en ella, ante todo y por encima de todo, se apela a la vida, porque de fragmentos de vida está hecha. Cuántas veces los escritores más grandes de nuestra lengua, en especial de los Siglos de Oro, acuden a su experiencia y la transforman en literatura: poetas, apócrifos, plagiarios, continuadores y pícaros. Lejos de perfilarse, las fronteras se diluyen. No podemos seguir leyendo el texto sin la asistencia de otros textos, en el marco de la literatura comparada. No podemos concebir la obra de Quevedo sin la de Cervantes, pero –lo que resulta más llamativo– tampoco la de éste sin la de aquél.

A través de los rasgos con que Cervantes construye el personaje de Pancracio de Roncesvalles en la *Adjunta al Parnaso,* sin ir más lejos el nombre propio, que podría aludir al poema épico-burlesco de «La toma de Valles Ronces», es fácil deducir que sea probable que el alcalaíno se estuviese refiriendo a Quevedo. En este sentido, Cervantes habría compuesto los Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles. Preguntado Pancracio por Cervantes, viajero del *Parnaso,* a qué género de poesía es más afecto, al lírico, al heroico o al cómico, le responde: «A todos estilos me amaño –respondió él–, pero en el que más me ocupo es en el cómico»[1]:

> Miguel: Desa manera, habrá vuesa merced compuesto algunas comedias.
> Pancracio: Muchas, pero solo una se ha representado.
> Miguel: ¿Pareció bien?
> Pancracio: Al vulgo, no.
> Miguel: ¿Y a los discretos?
> Pancracio: Tampoco.
> Miguel: ¿La causa?
> Pancracio: La causa fue que la achacaron que era larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención.

Aunque esta descripción encaja a la perfección con la única comedia que se conserva escrita por Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* la fecha que se le adjudica, 1627, la hace imposible referente a la vista de la fecha de publicación de la *Adjunta,* en 1614. Se trata de una comedia laudatoria y propagandística del primer Felipe IV e injustamente tan infravalorada e incomprendida, que en la crítica no ha levantado especiales entusiasmos; sabemos que el Conde-duque de Olivares encargó a Quevedo la ejecución de alguna otra comedia, como *El discreto en Palacio* o *Quien más miente, más medra,* que escribió en una noche con Antonio Hurtado de Mendoza. Acaso un joven Quevedo ya escribiera algún texto teatral precedente. Suponiendo que se trate, efectivamente, de Que-

[1] Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías varias,* p. 200. Rivers indica que no se ha estudiado en profundidad la presencia de Quevedo en la *Adjunta* (p. 22); es evidente que, entre otras cosas, porque se trata de una presencia escurridiza que responde al estilo cervantino del juego de la ambigüedad. Deducir por las ropas de Pancracio que se trata de Quevedo nos parece muy aventurado: «presencia que primero se nota en la descripción de la ropa de Pancracio».

vedo, considerando además la inmediata cercanía de la referencia explícita al madrileño en la carta de Apolo que Roncesvalles le entrega[2], Cervantes estaría ejerciendo un juicio crítico acerca de la única obra de teatro que conservamos de Quevedo, ya que es evidente que otras se perdieron. «Sucedió, pues, –nos dice Cervantes en la *Adjunta*– que saliendo una mañana del monesterio de Atocha, se llegó a mí un mancebo al parecer de veinte y cuatro años, poco más o menos –la edad que tenía Quevedo en 1614 era de 34 años cuando se publica el *Viaje* más la *Adjunta*–, todo limpio, todo aseado y todo crujiendo gorgaranes». La edad, por lo tanto, tampoco se correspondería. Queda pues, sugerida la presencia de Quevedo en esta obra, tal y como Cervantes colaba de rondón, sin ser notado, otras presencias.

La actitud deconstructiva de Quevedo, la reescritura en un nuevo contexto literario, la apreciamos en otros romances satíricos, como aquél que dedica a las hijas del «Cid Rui-Díaz» o aquél que reza «El Cid acrecienta su valor contra la invidia de cobardes» y que comienza «Estando en cuita y en duelo»[3]; Quevedo, a través del romance, se convierte en epígono no sólo del *Cantar,* sino del Romancero del Cid. En este juego textual de significantes, don Francisco se detiene e investiga sobre un texto que en el siglo XVII era de todos conocido; Quevedo se hace eco de la idea del Cid transmitida fundamentalmente por el *Romancero,* la de un héroe épico castellano que se dirige al rey Alfonso para reconvenirlo porque escucha las voces de los enemigos. El Cid ante el destierro se reconoce incapaz de vencer la «invidia», pues él sólo sabe de batallar y no de intrigas palaciegas; sabe de cobrar reinos para su monarca, pero no sabe protegerse de murmuraciones, mientras yantan al lado del monarca los que saben «destruir» los reinos. Contra esta camarilla de conspiradores escribe Quevedo, al llamarlos hijos de Mahoma: «En mataros tantos moros / cuido que los ofendí, / dejando huérfanos todos / los que caloñan al Cid»[4]. Los llama judíos que, como los jefes del sanedrín, condenaron a Cristo «entre plumas y tinteros»[5]. A Quevedo no le parece oportuno verter el ciclo cidiano en el molde de la burla, si acaso en el de la sátira, entendidos estos dos géneros, respectivamente, como discurso risible[6] y censura moral. De hecho, es fácil atisbar un ánimo crítico en Quevedo al denunciar los chismes que circulaban en la corte del rey, al plantear que un hombre justo y defensor de la monarquía –como él–

[2] Por aquella época, Quevedo iba y venía de Nápoles y Sicilia a España para comprar voluntades con dinero del duque de Osuna. La mención a Quevedo en el contexto de la carta de Apolo y los términos en que se hace, ponen necesariamente en relación al autor de *El Buscón* con el cómico poeta y portador de la misiva: «Si don Francisco de Quevedo no hubiere partido para venir a Sicilia, donde le esperan, tóquele vuestra merced la mano y dígale que no deje de llegar a verme, pues estaremos tan cerca; que cuando aquí vino, por la súbita partida, no tuve lugar de hablarle».

[3] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 784.

[4] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 784, vv. 29-32.

[5] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 784, v. 35.

[6] Arellano y Roncero, 2002, p. 14.

puede perder el favor del monarca por la acción de la canalla; sólo al monarca le corresponde la tarea de defender a su vasallo de estos ataques palatinos orientados a menguar su honra: si no lo hace, la caída es irremisible. ¿Cuánto de sátira hay en estos romances? ¿Por qué se incluyen habitualmente junto a los poemas satíricos del autor? Si la característica de la sátira es, fundamentalmente, el ridiculizar algo o a alguien con un fin moral, ¿qué ocurre cuando no se ridiculiza a nadie? La deconstrucción quevediana actúa cuando pone en boca del Cid términos peyorativos referidos a la limpieza de sangre y al posible origen islámico y judío de los enemigos, algo que al verdadero Ruy Díaz de Vivar poco le hubiera importado. Algo parecido ocurre con otro romance que remeda el ciclo cidiano, «Las hijas del Cid Rui-Díaz», una composición moral que recoge el relato de la Afrenta de Corpes con una admiración y un respeto que lo inscribe definitivamente en una órbita ética:

Con humildoso semblante,
en medio de tantas cuitas,
viéndose a un tronco amarrada,
ansí fabló doña Elvira:
«Acatad, nobles infantes,
(si da lugar vuesa ira),
a ruego de dos mujeres,
que somos las vuesas mismas.
Non liguedes nuesas manos,
que a la vuesa faz se homillan;
cuidad non desate Dios
las manos de su justicia»[7].

La *auctoritas* cidiana llega a su cenit con la sátira política *Contra el patronato de Santa Teresa de Jesús,* cuando compara a Santiago –el patrón por el que él aboga– con el Cid.

Él, como Cid, del africano imperio
sacó del captiverio
la católica gente;
Cid, en fin, cuyo nombre de valiente,
y que ganado había,
parece que lo pierde en sólo un día[8].

Respeto admirativo que nada tiene que ver con la defensa jocosa del rey don Pedro de Castilla –«Esto dijo un montañés, / empuñando el hierro viejo, / con cólera y sin cogote, / en un Cid tinto un don Bueso»– en «Cruel llaman a Nerón»; ni con los versos burlescos y ridículos que dedica al Cid en el romance conocido como «Los borrachos» que comienza «Gobernando están en el mundo»:

Apreciábase el ajuar
que a Jimena Gómez dieron

[7] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 794, vv. 1-12.
[8] Quevedo, *Obras completas,* p. 450.

en menos que agora cuesta
remendar unos greguescos.
Andaba entonces el Cid
más galán que Girineldos,
con botarga colorada
en figura de pimiento[9].

También Quevedo dedica a Celestina unas redondillas publicadas en las *Flores de poetas ilustres de España* (1605):

Yace en esta tierra fría,
digna de toda crianza,
la vieja cuya alabanza
tantas plumas merecía.
No quiso en el cielo entrar
a gozar de las estrellas,
por no estar entre doncellas
que no pudiese manchar[10].

De nuevo en las redondillas que dedica a una alcahueta recurre a la negativa de la Celestina, una vez muerta, a entrar en el cielo. Quevedo insiste en la fama de la vieja que ha sido alabada por la literatura:

Yace aquí, sin obelisco,
pobre de ofrenda y de cera,
la vieja que fue tercera,
a pesar de San Francisco.
[...]
Moza, no dejó las viejas
hasta ponerlas corozas;
vieja, no dejó las mozas
hasta volverlas pellejas.
Si su ajuar le consideras,
fue digno de eterna fama,
pues me dicen que su cama
tuvo, sin cielo, goteras.
Fueron con ella ignorantes
Aristóteles, Platón,
y en lo de generación
admiró los estudiantes.
Supo agradar de mil modos
con su casa de placer,
pues en teniendo qué hacer,
allí se lo hacían todos.
No quiso la Extremaunción
por no arder en la otra vida
en figura torcida,
sino en forma de tizón[11].

[9] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 697, vv. 41-48.
[10] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 804, vv. 1-8.
[11] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 809.

El propio Quevedo reconoce en el conocido soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» que los libros «o enmiendan, o fecundan mis asuntos». Es capaz de hacer dialogar en dos sonetos diferentes a Séneca y a Nerón a propósito de un hecho histórico contado por Tácito: la devolución de unas dádivas. Queda claro que la lectura de Quevedo es semillero creativo. Siguiendo la teoría de la deconstrucción, Quevedo plantea las relaciones de sus lecturas personales en términos de conflicto, paradoja y límite. El conflicto supone un choque, una confrontación y la aparición de una inquietud: el que corresponde al primer encuentro con la obra literaria. La «para-doxa» indica que el discurso es contrario a la común opinión y Quevedo se sirve de esta figura que, como sabemos, propicia la convivencia en el discurso de conceptos contrarios; y, por último, es limítrofe por cuanto se encuentra en medio de dos ámbitos, el oficial y el popular. Pero este camino abierto por la deconstrucción quevediana es liminar, ante todo marca límites y comparte el sentido de los dos mundos, a los que devuelve un texto nuevo y original. En el caso de Quevedo, caso extremo, la recepción oficial de su poesía satírica –y no sólo: su conducta también– se salda con la cárcel y el destierro repetido, pero el imaginario popular lo incorpora inmediatamente y lo exporta –incluso en vida del autor– a América.

En la medida en que podemos considerar a Quevedo un pre-ilustrado, no deja de sorprender que hable de la literatura a través de la propia literatura bajo la especie del romance. Si en el ámbito de la primera filología, Quevedo elige el camino del análisis crítico –sobre todo en lo tocante a la lengua y escritores griegos–, sin embargo, en el caso de la literatura castellana, opta por crear un texto nuevo. Precedido por los estudios de la poética de Aristóteles, Horacio, Pinciano, Cascales… Quevedo se desmarca de la crítica literaria que ejerce tan sólo en una ocasión, en la *España defendida y los tiempos de ahora* (1609), cuando propone su canon literario, una larga enumeración de nombres propios, como una de las razones de la excelencia de lo hispano[12], Celestina incluida:

> Pues dime, dejando las cosas grandes, ¿quiénes tienes tú en ninguna lengua, entre griega, hebrea y latina y las vuestras todas en servir a la blasfemia, qué tenéis que comparar con la tragedia ejemplar de *Celestina* y con *Lazarillo*? ¿Dónde hay aquella propiedad, gracia y dulzura?

A la vista del *Cantar de Mío Cid* y de *El Quijote* le interesa más la literatura viva, recurre a la mímesis de la mímesis, manufactura un hecho literario con los mimbres de otro. La lectura de Quevedo es performativa; sus lecturas del ciclo del *Cid, La Tragicomedia de Calixto y Melibea, El Quijote,* los mitos griegos, provocan en él una respuesta no sólo crítica, sino también creativa. Quevedo o la deconstrucción como crítica. La poesía para Quevedo tiene un valor epistemológico, algo que no se suele notar: es mucho más que retórica, es cognitiva y ayuda a su receptor a conocer el mundo. Toda su producción poética –la moral, la metafísica,

[12] Quevedo, *Obras completas,* p. 578.

la religiosa, la satírica… es cognitiva–. Por el contrario, y desde Aristóteles con su modelo de la *Poética,* la crítica literaria y la teoría literaria crean marcos de inclusión y de exclusión: tienen muy claro qué es literatura y qué es análisis, qué es texto y qué es paratexto, qué es poesía y qué es hermenéutica. Sin embargo, en el discurso de Quevedo nada existe químicamente puro: la crítica y la creación van de la mano.

Cuando en las navidades de 1604 aparece ya manuscrita la primera parte de *El Quijote,* la Corte de Felipe II se encontraba en Valladolid. Hasta allí se trasladó Cervantes junto a su femenil cohorte familiar, en pos de la curia cortesana que rodeaba al duque de Lerma y al monarca. A la inmediata publicación de *El Quijote* y en un tiempo récord siguió la popularidad de sus personajes. Góngora, sin ir más lejos, escribió en 1605 el soneto que critica los fastos que siguieron al nacimiento del Príncipe y la llegada de la embajada inglesa:

> Quedamos pobres; fue Lutero rico;
> mandáronse escribir estas hazañas
> a don Quijote, Sancho y su jumento.

Quevedo por aquel entonces ya había escrito sus «Premáticas» o pragmáticas satíricas, como la *Premática del Desengaño contra los poetas güeros,* muy popular también nada más escribirse en 1605 y que se incluyó finalmente en la edición de *El Buscón,* a la que luego nos referiremos. En *La Hora de todos* (1633), Quevedo llama a Marte el «Quijote de las deidades» y compone el romance del «Testamento de don Quijote» después de 1615, fecha de publicación de la segunda parte de *El Quijote;* Quevedo, tras leer la obra de Cervantes, decide hacer una paráfrasis poética saliéndose de los límites cervantinos y explorando, de paso, a manera de indagación, la razón de ser de don Quijote a través de una recreación, de una desmembración, ignorando el desenlace original. Si, pongamos por caso, para Habermas[13] se debe abogar por la disolución de las diferencias entre la filosofía y la literatura, para Quevedo sólo cabe hablar de literatura desde la propia literatura. Quevedo lee y pone en marcha con una intencionalidad –puede o no ser coincidente con la del autor original– un discurso poético que no crea marcos. Su escritura es crítico-creativa.

Siguiendo el sistema teórico de la deconstrucción, podríamos establecer una serie de binomios semánticos que le sirvieron a Cervantes para construir a don Quijote para comprobar cómo Quevedo los ha trasladado al nuevo texto; frente al binomio «cuerdo / loco» que propone Cervantes, Quevedo opta abiertamente por la locura[14], modifica todo el sistema de significación cervantino, el del viaje de la cordura a la locura

[13] Habermas, 1993.

[14] No nos vamos a detener en los estudios cervantinos que afirman, entre ellos los de Torrente Ballester, que Alonso Quijano se finge loco porque no soporta su situación familiar, rodeado de mujeres, pero si tuviéramos en cuenta esta consideración, para Quevedo el hidalgo manchego no renunciaría a su impostura ni siquiera en el momento. Ver Torrente Ballester, 1984.

y de, finalmente, de ésta a aquélla. A Quevedo no le gusta la *retractatio* de Cervantes, el hacer que Alonso Quijano recuperara la lucidez y muriera de melancolía en el lecho. Quevedo no comparte su punto de vista. El signo cervantino cobra nueva luz con Quevedo y su «Testamento de don Quijote».

Recordemos el final de *El Quijote:* tras ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna –en realidad Sansón Carrasco–, don Quijote vuelve a su aldea moralmente derrotado, preso de melancolías y desabrimientos. Tras un largo sueño, despierta recobrado el juicio y habla en tercera persona de don Quijote porque ya no lo siente dentro de sí. Pide confesión a Maese Pedro y dicta su testamento en que favorece a su sobrina, Antonia, a su ama y a Sancho; en la lógica del proceso de la cordura recobrada no deja nada a Aldonza Lorenzo y no se acuerda de Rocinante ni de los amigos que ha hecho a lo largo del camino: su realidad vivida como caballero andante es excluida.

Quevedo difiere, pospone, muta la más importante de las historias de la literatura. Este sentido de aplazamiento es un recurso propio de la repetición artística con variaciones: viene precedido por el tiempo que lleva al receptor a leer, pensar sobre lo leído y escribir o reescribir lo leído. Frente a la dicotomía «don Quijote / Alonso Quijano», Quevedo se decanta claramente por don Quijote y escribe, quizá, el final que a Cervantes le hubiera gustado escribir… si a su antihéroe no se le hubieran atrevido los Avellanedas de turno. La escritura poética se convierte así, en manos de Quevedo, en la huella diferida de una experiencia lectora.

De un molimiento de güesos,
a duros palos y piedras,
don Quijote de la Mancha
yace doliente y sin fuerzas. (733, vv. 1-4).

Como ya hemos indicado, Quevedo hace especial hincapié en que el hidalgo manchego no ha recuperado el juicio ni lo recuperará y hace notar a través de don Quijote esta característica: su juicio está «decentado», no entero.

Escribid, buen caballero,
que Dios en quietud mantenga,
el testamento que fago
por voluntad postrimera.
Y en lo de «su entero juicio»,
que ponéis a usanza vuesa,
basta poner «decentado»,
cuando entero no le tenga. (733, vv. 13-20)

El don Quijote quevediano reparte su patrimonio entre Sancho, Rocinante, el moro encantado, los muleros, Dulcinea, Quijotico –su hijo, mayorazgo de su hacienda–, y el resto de los bienes, dice, «lo dejo para obras pías / de rescate de princesas». Deja por testamentarios o albaceas a don Belianís de Grecia, al Caballero del Febo y a Esplandián. Nada

dice de Antonia ni del ama. La respuesta deconstructiva de Quevedo al motivo cervantino sigue el juego del texto original y su «laberinto», va –como diría Hillis Miller– «de figura en figura, de concepto en concepto, de motivo en motivo, a través de una repetición que de ninguna manera es una parodia»[15]. Si el «Testamento de don Quijote» no es una parodia, ni puede decirse que sea una sátira nítida –pues no hay corrección moral–, ni mucho menos burla, ¿qué es? Quevedo se mueve a partir de una sombría verdad literaria –que don Quijote, antes de morir, recupere su cordura– hacia la esperanza de una realidad de ficción nueva que él ha creado. Quevedo estaría haciendo a ojos de Cervantes una lectura incómoda.

Tampoco parodia el *Cantar de Mío Cid,* porque se mueve en sus mismos términos, los de la dignidad de un héroe castellano, descendiente de los primeros alcaldes de Castilla, que recibe el desaire de la monarquía leonesa y su fuero juzgo. Quevedo adopta su forma y expande su tono y su contenido. Aunque pueda provocar alguna sonrisa, no se trata especialmente de un romance destinado a mover a risa más allá de lo que lo hacen los textos originales. Si aceptamos la limitada explicación de que la novela de Cervantes es sólo una parodia de los libros de caballerías, el romance de Quevedo también lo sería. Ante un motivo determinado, delimitado, cerrado –Cervantes da carpetazo a *El Quijote* en 1615–, Quevedo halla una fisura por donde ese tema, el de la locura, pueda fugar y volverse contradictorio, pueda volverse contra las intenciones de Cervantes. Eso es lo que le interesa a Quevedo, la grieta, el margen, el testamento de un hidalgo que, como nos dice Torrente Ballester, acaso pudiera haber fingido su locura; bajo las lentes de Quevedo, Alonso Quijano no se retracta, es fiel a su postura hasta la hora de su muerte, rodeada de una soledad que Cervantes no destaca precisamente: con Quevedo, en cambio, incluso el sacramento de la extrema unción es como un aparecido y el sacerdote se le antoja sabio encantador.

En esto la Extremaunción
asomó ya por la puerta;
pero él, que vio al sacerdote
con sobrepelliz y vela,
dijo que era el sabio proprio
del encanto de Niquea;
y levantó el buen hidalgo
por hablarle la cabeza.
Mas viendo que ya le faltan
juicio, vida, vista y lengua,
el escribano se fue
y el cura se salió afuera. (733, vv. 109-120)

Quevedo actualiza el momento de la muerte y utiliza una forma verbal de presente: «Mas viendo que ya le faltan / juicio, vida, vista y lengua», mientras que Cervantes anota «Quiero decir que se murió». A

[15] Miller, 1977.

través del romance, Quevedo dinamiza la obra literaria mucho mejor que si hubiera decidido afrontar una paráfrasis prosaica: propone un diálogo y pensar el texto como una escritura que lee, una escritura como acto de reminiscencia (o de evocación) y, a la vez, de transformación de la escritura anterior con un nuevo sentido: el de un cristiano viejo que muere loco, sin recibir la extremaunción[16].

El diálogo literario entre Cervantes y Quevedo es evidente y se produce en torno a los años 1614 y 1615, prolongándose en Quevedo años después. Cervantes en la *Adjunta al Parnaso* homenajea a Quevedo y este a aquél en el «Testamento de don Quijote». Ateniéndonos a las lecturas de los mitos literarios precedentes –*El Cid, La Celestina*–, ¿pretendía sólo burlarse Quevedo de Cervantes a través de don Quijote? O, por el contrario, seducido tras la lectura del hidalgo, ¿acaso quiso desmontar y construir una variante de ascendente cervantino, al estilo de la *imitatio* de los ejercicios estudiantiles? En términos reconstructivos, Quevedo estaría haciendo una lectura deliberadamente errónea de Cervantes en el sentido no de falta, sino de enriquecimiento, el requisito para un desarrollo germinal ulterior de una nueva obra. Cervantes, por el contrario, ajusta sus «Privilegios» de la *Adjunta* al modelo de la *Premática* de Quevedo: la sátira actúa por igual en ambos escritos, Cervantes no se aparta del modelo ni hace una lectura intencionadamente errónea. Paul de Man insiste continuamente en que la retórica con la que se construyen los textos literarios establece siempre un desplazamiento de significados sin que ello suponga ninguna pérdida: bien al contrario, la lectura puede verse notablemente enriquecida e incluso abrir nuevos horizontes en el texto original[17].

Por todo lo dicho, a diferencia del aserto de George Mariscal[18] de que las personalidades de Quevedo y Cervantes son contradictorias, creemos que comparten una gran complicidad. Porque acaso el suyo sea uno de los más formidables y fértiles ejemplos de influencia y admiración secreta de nuestros Siglos de Oro.

Bibliografía

Arellano, I. y V. Roncero, *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro,* Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso. Poesías varias,* ed. E. L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

De Man, P., *Alegorías de la lectura,* tr. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990.

Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad,* tr. M. Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1993.

[16] Antonio Rey Hazas glosa en un espléndido trabajo que se encuentra en estas mismas actas, «Sobre Quevedo y Cervantes», las consecuencias que para un cristiano tenía el morir en estas condiciones.

[17] De Man, 1990.

[18] Mariscal, 1991.

Mariscal, G., *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes and Seventeenth-Century Spanish Culture,* San Diego (California), Cornell University Press, 1991.
Miller, J. H., «The Critic as Host», *Critical Inquiry,* III, 3, 1977, pp. 439-447.
Quevedo, F., *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, vol. 1.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
Torrente Ballester, G., *El Quijote como juego y otros trabajos críticos,* Barcelona, Destino, 1984.

La «Epístola satírica y censoria»: un memorial reaccionario… y moderno

J. Ignacio Díez Fernández
Universidad Complutense

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 47-67].

«Es lo que vivo y huelo. El gran fermento»
(Manuel Padorno)

§ 1.

Para los que aún creen en la fuerza de las dicotomías y las polaridades puede resultar inquietante una extraña coincidencia entre Góngora y Quevedo: su desinterés por las epístolas horacianas. Es verdad que la crítica literaria ha hecho esfuerzos por rastrear poemas que pudieran aproximarse a la definición canónica de la epístola horaciana, pero lo cierto es que, a pesar de las dosis de ingenio, «¡Mal haya el que en señores idolatra»[1] y «No he de callar, por más que con el dedo»[2] se encuentran muy lejos de los preceptos que debe cumplir toda epístola horaciana. Naturalmente, siempre se puede apelar al socorrido argumento de la evolución del género[3] o a la más sensata valoración de las innovaciones de los poetas más originales, pero otra opción aceptable es discutir la pertenencia a ese género (e, incluso, discutir la existencia de ese género). Con todo, la coincidencia es aún más chocante cuando se compara esta compartida ausencia con el denuedo con el que Lope de Vega compuso y publicó sus epístolas[4].

[1] Sánchez Robayna, 1983, considera que es «una peculiarísima epístola moral» (p. 95) y «una epístola *sui generis*» (p. 96). Una de las desviaciones que más me interesan de esta *epístola* es «la insólita, cuando menos, […] aparición de un acontecimiento político en el contexto epistolar» (p. 98); además, las «connotaciones políticas» no se presentan «en ningún momento disfrazadas o justificadas por una filosofía moral exaltadora de la intimidad como único modo de estar en el mundo» (p. 99), frente a la tradición de la epístola.

[2] Díaz y Díaz, 1994, p. 44, consideran que «nos encontramos ante una composición poética singular, pero inserta en una tradición, la de la epístola horaciana, que, al igual que en otros ejemplos de la época, necesita transformarse de acuerdo con una nueva sensibilidad, plena de contradicciones y angustias, marcada por un contexto político, social y vital muy concreto».

[3] Rivers, 1954; Díez Fernández, 1995.

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 31-10-2007

§2.

«Nada permanece» podría ser el acrisolado principio paradójico que sí permanece. Por eso, tras el muy influyente trabajo de Elias L. Rivers, de hace mas de cincuenta años, que con maestría acuñaba un fino género o subgénero de la poesía española de los Siglos de Oro, la «epístola horaciana» parece haber sobrevivido gracias al auxilio teórico de conceptos tales como hibridación o inestabilidad del género. Sin embargo, cabría plantear nuevas perspectivas para explorar, por ejemplo, si la epístola horaciana cuenta con un núcleo de características que permita identificar los poemas que se sitúan bajo ese paraguas genérico, o si, como parece, la inestabilidad afecta o puede hacerlo a todos los elementos constitutivos. ¿Se precisa un receptor masculino? ¿El contenido tiene que ser filosófico o, más consoladoramente, filosófico-moral? ¿Es prescindible el humor? La presencia del amor ¿desvirtúa o no el género? ¿Puede una traducción de una epístola de Horacio dejar de ser *horaciana,* aunque no cumpla ninguno de los requisitos del género[5]? Quizá es cierto que «puede haber horacianismos diversos» o que «el modelo horaciano es un modelo múltiple»[6], del mismo modo que hay lugar para planteamientos inteligentes sobre qué constituye una epístola horaciana[7], aunque también es posible que *lo horaciano* sea un conjunto de rasgos, de presencia e intensidad variable, y no necesariamente un género[8].

Desde luego, las cuestiones genéricas no pueden obviar que en los Siglos de Oro hay muchas epístolas poéticas, desde la célebre que Garcilaso dirige a Boscán hasta las numerosas epístolas que pueblan la centuria barroca por excelencia[9]. Sin pisar unas aguas que pueden arrastrar con fuerza los márgenes genéricos, no resultará vano precisar, dentro de esa ingente masa de textos que formarían un monstruoso «género epistolar» en verso[10] a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, una de las derivaciones seguramente menos estudiadas –pues no parece otra cosa– como es la utilización de la epístola (de algún tipo de epístola) como vehículo del razonamiento político. Quizá la muestra más conocida sea la «Epístola a Mateo Vázquez», de Miguel de Cervantes[11], que funde en un molde poético la tradicional forma del memorial.

[4] Sobejano, 1993.

[5] Horacio, *Sátiras,* pp. 402-403 (*Epistulae,* I, 9); Díez Fernández, 1995, pp. 179-180.

[6] Díez Fernández, 1995, pp. 186 y 188.

[7] Martínez San Juan, 1996, y Garrote Bernal, 2002, pp. 379-381.

[8] Eso parecen sugerir los toques horacianos de la «Epístola satírica y censoria», que proceden de las odas: Rey en Quevedo, *Poesía moral,* p. 347, señala la conexión de la «Epístola satírica y censoria» con varias odas de Horacio (III, 2, 4-6 y 24). Parece más interesante la relación con III, 6, especialmente cuando (vv. 33-48) «propone, pues, como ejemplo, las austeras costumbres de los mayores, la genuina sobriedad romana de los primeros tiempos», según Cristóbal: Horacio, *Odas,* p. 254, así como el aprovechamiento de III, 24, vv. 45-64 (pero véase § 6).

[9] Un catálogo cronológico de las epístolas del siglo XVI en Molina Huete, 2002.

[10] *La epístola,* 1999, y *Canente,* 2002.

[11] Stagg, 2003.

El poema que aparece titulado rimbombantemente en el *Parnaso español* «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», de don Francisco de Quevedo, no es, desde luego, una epístola moral, ni familiar, ni meramente literaria[12]. Tampoco horaciana, a pesar de González de Salas[13]. El poema se dirige a un personaje muy elevado, que no es ni un amigo ni alguien próximo. De hecho, hasta el verso 25 no aparece el destinatario, que entonces se revela como «Señor Excelentísimo» (sobre esta poco explicable posposición en una epístola vuelvo en § 5). Se trataría, más bien, de un memorial en verso[14], tal y como demuestra el cuarteto que cierra la *epístola:*

> Mandadlo ansí, que aseguraros puedo
> que habéis de restaurar más que Pelayo,
> pues valdrá por ejércitos el miedo
> y os verá el cielo administrar su rayo[15].

La petición contiene una peculiar propuesta de claro contenido político, e instala el texto en el seno de los memoriales. El resto del poema lo confirma cumplidamente.

§ 3.

De hacer caso a González de Salas, con la «Epístola satírica y censoria» Quevedo se habría propuesto una imitación del modelo horaciano de las *Epistulae,* del mismo modo que habría tratado de imitar la sátira del venusino en el «Sermón estoico de censura moral», poemas ambos recogidos bajo la segunda musa, *Polimnia*[16]. La «Epístola» se propone, según González de Salas, «fulminar su estilo […] contra las costumbres de su patria, renovando con alabanza las que fueron severas y valiosas de los antiguos españoles, para afear más, con la comparación, las deliciosas de los presentes»[17]. González de Salas incluso se atreve a aproximar un texto de Horacio a Quevedo, con una elocuente salvedad: «La primera epístola de Horacio, afirmo yo, escrita al mesmo excelente príncipe Mecenas, si se conviniera bien con la nuestra en el argumento, en las otras ocurrencias referidas eran una mesma. Y así, singularizándolas, se pudiera observar de muchas»[18]. Basta con cotejar ambos poemas para observar las enormes distancias. Además, la *epístola* es mucho más que

[12] Los tres tipos en Sobejano, 1993, p. 35. Hay más variaciones epistolares en Cetina: Ponce Cárdenas, 2002. Lida, 1980, p. 65, habla de «la gravedad enfática» de la «Epístola satírica y censoria», tan poco horaciana.

[13] Ruiz Pérez, 1999, p. 346: «El biografismo confesional de Lope […] contrasta con la proyección pública del discurso satírico y censorio de Quevedo, en el que la moralidad se orienta a una dimensión directamente política, y entre uno y otro extremo apenas queda espacio para ese híbrido que, sobre el elemento de la comunicación amistosa y la experiencia compartida, constituye la epístola horaciana».

[14] Rey, 1995, p. 216: «Podría considerarse casi como un rechazo de género [epistolar]. Ese memorial en verso».

[15] Todas las citas proceden de Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 73-83.

[16] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* p. xxxv.

[17] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* p. xxxv.

una sátira, por más que el poema incluya la muy visible sátira de costumbres, tan aparentemente regeneradora y, en este caso particular, tan abiertamente reaccionaria (veáse § 6). No se trata de que la «Epístola satírica y censoria» sea un buen ejemplo de esa fusión de epístola y sátira que está ya en la tradición clásica, como explicó con autoridad Guillén[19], sino de que esta aparente epístola parece conectar con la disposición de Quevedo, como han señalado los quevedistas en general, a la fusión de géneros, tanto en prosa como en verso[20]: «Muy vinculado a la supremacía de su condición de literato frente a la de político, teólogo, economista o funcionario, está la mezcla no decorosa de géneros»[21].

No es, pues, más que una epístola aparente, con elementos del sermón, con algunos toques estoicos[22], y con caracteres esenciales del memorial. En ninguna de las categorías parece encajar cómodamente la «Epístola satírica y censoria», pues le faltan los componentes religiosos para ser sermón y podría no percibirse con claridad la petición inherente a todo memorial[23]. «Y es que la epístola comienza a perder sus virtualidades como cauce poético, para situarse en una funcionalidad práctica o en un recurso retórico, alternante por ello con la modalidad discursiva»[24]. Pero, con un poco de atención, se percibe que es, sin duda, un discurso político, un auténtico memorial, en cuya conclusión (ya citada) la merced que solicita el autor del texto es meridiana: que se le haga caso, que se lleven sus ideas a la práctica. ¿Hay alguna solicitud más personal que pedir que se haga lo que se dice? ¿Hay alguna petición menos clara que solicitar la consideración de consejero del valido?

El hecho de que en el *Parnaso español* la *epístola* reciba tan inapropiado título puede explicarse por una tendencia habitual en Quevedo[25],

[18] Quevedo, *Poesía moral,* pp. 322-323. Las «otras ocurrencias referidas» son «estar escrita con superior espíritu, estilo bien enmendado, adorno de palabras y sentencias vivas y vibrantes, que se sazonan y excitan con el picante del satírico amargor», p. 322. Las distancias que separan a Quevedo del conde-duque de Olivares en relación con el nexo que une a Horacio y Mecenas se perciben muy bien en los 270 versos de la epístola, II, 1.

[19] Guillén, 1988.

[20] Ettinghausen, 1995, p. 253: «Uno de los aspectos más llamativos de lo intergenérico en el corpus quevediano es la presencia de sus preocupaciones ideológicas tanto en su verso como en su prosa».

[21] Fernández Mosquera, 2005, p. 181.

[22] Maurer, 1980, p. 111: «Lo menos intenso, lo más inconsistente con el estoicismo del poeta, es esta apelación al poder político». Tampoco parecen coincidir con la ataraxia los vv. 28-30: «Ya sumergirse miro mis mejillas, / la vista por dos urnas derramada / sobre las aras de las dos Castillas».

[23] Fernández Mosquera, 2005, p. 177. «Quien recibe un memorial no prevé una amonestación, sino una petición razonada sobre un asunto concreto […] Quevedo […] sermonea en los discursos, discursea en los memoriales», p. 178. Por otro lado, el uso de *memorial* para recoger un documento político educativo (como es, también, la «Epístola satírica y censoria») está en el Gran Memorial que, hacia 1624, redactó Olivares «para la educación del rey», Elliott, 1990, p. 192.

[24] Ruiz Pérez, 1999, p. 346.

[25] Fernández Mosquera, 2005, p. 179: «Esta aparente indeterminación genérica tiene su reflejo en la confusa denominación que el propio Quevedo aplica a sus escritos».

aunque a González de Salas le viene muy bien para, antes de cerrar *Polimnia* con el «Sermón estoico y epístola satírica, ambas poesías morales, a la semejanza de las de Horacio Flacco», componer «una disertación compendiosa para ilustración de estos dos géneros de compostura»[26]. La colocación al final de *Polimnia,* si se admite la importancia de la disposición de los poemas en la magna edición póstuma[27], induciría a pensar en una voluntad de síntesis de un texto que, con un claro origen circunstancial (véase § 4), pareciera luego al autor que sintentiza su pensamiento. Aunque también cabe buscar otro criterio, pues los 110 sonetos que anteceden a las dos piezas *horacianas* quizá no permitirían la intercalación de los dos poemas tan extensos. Estos, unidos por su supuesto horacianismo, constituirían una unidad en sí mismos (por más que problemática), que daría pie al lucimiento erudito del editor póstumo, con la inclusión de la «disertación compendiosa». El resultado objetivo es, con todas estas consideraciones, que la *epístola* concluye los textos morales de Quevedo en la edición de 1648. Más discutible es que, como afirma González de Salas, este poema «semeja tanto a las doctísimas epístolas del propio Flacco que muy sordo ha de tener aun el sentido común el que sin vagar no percibiere la concordancia»[28]. Con riesgo de caer bajo esa consideración, creo que el meollo de la *epístola* está en otra parte.

Además de las peculiaridades que presenta el título, quizá los rasgos más claros que permiten rechazar su adscripción al género epistolar horaciano sean dos: la apelación a un receptor muy elevado, al que apenas se alude, y su contenido netamente político. A estas alturas, discutir lo epistolar porque «domina» la «dimensión satírica»[29] es no romper la trampa de un título inoportuno. Parece que, con una óptica más precisa, se puede discutir el carácter epistolar de la *epístola* por su falta de marcas netamente epistolares. Las epístolas, generalmente en tercetos encadenados, disponen de los elementos idóneos para la transformación desde la epístola familiar, filosófica o moral (entre otras) hasta el memorial, pues el encadenamiento y la ductilidad del terceto, el eslabonado razonar a que se presta esa forma métrica, la extensión de varios cientos de versos, la amplitud de contenidos y su preferencia por los valores morales, el gusto por los ejemplos que proporciona la sátira, entre otros caracteres, pueden ser perfectamente reaprovechados con fines políticos. Quevedo opta por el terceto encadenado y por una extensión relativa para exponer algunas ideas políticas, pero rechaza encadenar sus ideas. Más bien prefiere cincelar marmóreas expresiones que no suelen ir más allá de cada estrofa: es como si Quevedo gustara de la expresión *more* aforística en vez del razonamiento[30]. Y seguramente no nos sorprende, pues la *epístola* es una declaración, una apuesta firme por una política

[26] Quevedo, *El Parnaso español,* p. 117.
[27] Sepúlveda, 2007.
[28] Quevedo, *El Parnaso español,* p. 124.
[29] Sánchez Robayna, 1999, p. 148.

concreta, apoyada en la construcción de un pasado que le sirva de contundente espaldarazo.

§ 4.

La «Epístola satírica y censoria» es un texto muy conocido por varias razones, entre ellas el aprovechamiento al que invita un comienzo de gran fuerza:

> No he de callar, por más que con el dedo,
> ya tocando la boca o ya la frente,
> silencio avises o amenaces miedo[31].

Esta fuerza no sólo ha dotado de fama al poema sino que, a veces, ha creado un malentendido: «Quevedo fue un *engagé*. No pudo callar aun cuando su vida quedara arriesgada. ¿Quién que no fuese tonto, un hombre sumamente valeroso, o un Quevedo hubiera retado a un dictador como lo fue el conde-duque de Olivares con palabras de esta índole?»[32]. Para un lector de la *epístola* en su totalidad, el comentario previo está lleno de prejucios, más allá, incluso, de la falsa equivalencia entre valido y dictador, pues adular al poder (y, quizá, más al que representa el valido) no constituye, al menos *a priori,* una de las variedades del *engagé,* ni siquiera *avant la lettre.* Es cierto que el comienzo puede resultar enigmático, pero los doscientos cinco versos de la epístola suponen una clara respuesta. Por otro lado, el término *engagé,* tan marcado y propio de un contexto muy definido, de aplicarse en su sentido habitual de los años sesenta y setenta del siglo XX (cuando, precisamente, se utiliza) le cuadraría más al autor de estas palabras, publicadas en 1670:

> Ahora bien, el gran secreto del régimen monárquico y su máximo interés consisten en mantener engañados a los hombres y en disfrazar, bajo el especioso nombre de religión, el miedo con el que se los quiere controlar, a fin de que luchen por su esclavitud, como si se tratara de su salvación, y no consideren una ignominia, sino el máximo honor, dar su sangre y su alma para orgullo de un solo hombre. Por el contrario, en un Estado libre no cabría imaginar ni emprender nada más desdichado, ya que es totalmente contrario a la libertad de todos adueñarse del libre juicio de cada cual mediante prejuicios o coaccionarlo de cualquier forma[33].

Quizá en alguna época el elogio del poder monárquico se haya podido considerar signo de *engagement,* no así en los Siglos de Oro españoles,

[30] Es «un llanto contenido, en que los tercetos buscan una independencia y concisión de aforismos […] Quiere decir unas cuantas verdades, y moldea cada verdad en una estrofa», Maurer, 1980, 96 (sólo encuentra en Quevedo cinco textos en tercetos). «En una epístola como la suya, donde domina el estilo elevado, hubiéramos esperado mayor coherencia», p. 97.

[31] Con los seis primeros versos de la «Epístola satírica y censoria» abre Gil, 2007, p. 9, el prólogo a la tercera edición.

[32] Sheppard, 1962, p. 105.

[33] Spinoza, 2003, p. 64.

aunque por el significado del término, y dándole la vuelta a las intenciones de Sheppard, el compromiso con el poder es uno de los más habituales.

Es posible que los dos poemas del final de *Polimnia,* el «Semón» y la «Epístola», hayan «contribuido también a monopolizar la imagen política de Quevedo»[34]. Con todo, no parece que el pensamiento de Quevedo pueda fosilizarse en ninguna de sus obras al ser complejo y cambiante, como el de otros pensadores y escritores[35]. Al acercarme a la «Epístola satírica y censoria» no pretendo encontrar la piedra de toque del pensamiento político de Quevedo, sino algo mucho más sencillo: analizar una pieza muy conocida, a menudo malinterpretada, que debe anclarse a un contexto concreto. Además, como se verá, más que política (o pensamiento) lo que hay en la *epístola* es literatura.

Parece que la *epístola* pudo escribirse hacia 1625, poco tiempo después de la muerte de Felipe III y de la llegada del nuevo rey que tantas esperanzas despertó[36]. La *epístola* muestra una gran sintonía con las intenciones reformistas del valido (a quien está dedicada[37]), materializadas muy parcialmente en la legislación sobre las valonas[38]. Esta reforma de las costumbres puede preludiar, a mucha distancia, la pasión de los ilustrados, más de un siglo después, por reformas relativas a la indumentaria (veáse § 7). En este ambiente reformista hunde sus raíces ideológico-circunstanciales la *epístola.* Es verdad que varias de las ideas de la «Epístola satírica y censoria» están recogidas, como se ha señalado insistentemente, en *España defendida* (1609), pero el nuevo contexto y la nueva forma literaria pueden transformar los sentidos de algunas afirmaciones y, naturalmente, el alcance del nuevo texto.

Los posibles cambios de significado que aporta un cambio de contexto pueden ejemplificarse con el muy interesante aprovechamiento de la «Epístola satírica y censoria» por Jiménez Patón, tal y como ha estudiado Madroñal: ocho años antes de que se publicara en el *Parnaso español* se incluye, al final del *Discurso de los tufos,* con un título distinto y muy revelador del carácter contextual de un texto que, en 1639, debe adaptarse a un nuevo marco, pues, si bien continúa dirigido al conde-duque, el autor se muestra «deseoso de la reformación de los trajes y ejercicios de la nobleza española»[39]. Como en la época de la redacción,

[34] Jauralde, 1988, p. 63.

[35] Roncero, 2007.

[36] Ettinghausen, 1997, p. 85: «Para Quevedo, Almansa y sus contemporáneos, el primero de abril de 1621 marcó el comienzo de algo nuevo: la posibilidad de acabar con la pesadilla de la corrupción y el derrotismo del reinado de Felipe III». Maurer, 1980, p. 94, da la fecha de 1625; también Arellano y Schwartz: Quevedo, *Un Heráclito,* p. 75. Jauralde, 1998, p. 495: «1625 era un año excelente para conseguir subirse al carro cortesano del optimismo; las cosas estaban saliendo bastante bien para los proyectos del nuevo valido» (en las páginas siguientes explica Jauralde los intentos de Quevedo para conseguir acomodarse a la situación). Elliott, 1990, pp. 234-50, califica 1625 de «*annus mirabillis*».

[37] Quevedo, *El Parnaso español,* p. 139: «A don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento».

[38] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* p. 711.

[39] Madroñal, 2007, p. 129.

hay un intento de reforma en el mundo hispánico, una «segunda reformación» en 1635[40], que volvería a poner de actualidad los contenidos de la *epístola,* con la guía de lectura que supone el añadido del título.

En la «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos», de 1625, el objeto de la censura y la sátira es más amplio, y Francisco de Quevedo expone al nuevo privado, el conde-duque de Olivares, un programa de regeneración, en un momento en que la política del privado persigue precisamente la regeneración. Frente al pragmatismo de la política, el ideal nacionalista de Quevedo no puede prescindir de los ideales literarios, creando así una interesante mixtura político-literaria (véase § 6). Afirma Jauralde que «la *Epístola* fue, sin duda, la expresión poética perfecta del regeneracionismo del nuevo gobierno, posiblemente sin que el escritor haya tenido que esforzarse demasiado –de ahí el indudable aliento poético que rezuma la composición– para acomodar sus versos a los nuevos tiempos que parecían avecinarse»[41], y sin duda el contexto explica el impulso de Quevedo para componer el texto. Es cierto que «Quevedo coincide con el proyecto de reformación de las costumbres que el conde-duque de Olivares se propone llevar a cabo»[42], pero conviene incidir en que al menos en la *epístola* las motivaciones de Quevedo van más allá de recoger graciosamente un pensamiento previo o incluso su pensamiento previo, pues el poema despliega una retórica al servicio de determinados intereses: más que «conservación» (como escriben Maravall y Elliott[43]) hay reacción (véase § 6).

§ 5.

La «Epístola satírica y censoria» parece estar organizada en tres apartados: una larga exaltación de la verdad (vv. 1-24); una extensa comparación entre los males presentes y las virtudes pasadas (vv. 25-165); y un elogio del privado junto con la petición de que se apliquen reformas (vv. 166-205). Sin pretender un comentario detallado del texto[44], me resulta imprescindible detenerme en su estructura.

Los tan citados versos iniciales delatan una voluntad de romper las mordazas y decir, pese a todo, la verdad. Sin embargo, esta fuerza, en su contexto adecuado, es claramente un elogio de quien ha propiciado la nueva situación política, en la que ya es posible hablar. Aún muy lejos de ese derecho fundamental que es la libertad de expresión, el elogio de la verdad y de quienes hacen posible su expresión es más bien una estrategia de aproximación al nuevo valido, el conde-duque de Olivares, y un refuerzo del propósito regenerador con que ha inaugurado su programa político. Esta proclama de la verdad podría hacer pensar en una

[40] Madroñal, 2007, p. 129.
[41] Jauralde, 1998, p. 501.
[42] Vivar, 2002, p. 31.
[43] Vivar, 2002, p. 31.
[44] Maurer, 1980, y Díaz y Díaz, 1994, estudian numerosos aspectos literarios de la *epístola.*

condición del relato histórico o en la inquebrantable decisión de denuncia auténtica propia del moralista o del satírico, pero los veinticuatro versos que componen esta aparentemente sentida introducción son, fundamentalmente, un hábil modo de justificar trascendentalmente las ideas que siguen, pues quien las ataca parecería estar atacando a Dios[45]. En todo caso, contrastan los veinticuatro versos iniciales con esta certera crítica de los que se apropian de «la luz divina»:

> Y aquellos que desprecian completamente la razón y rechazan el entendimiento, como si estuviera corrompido por naturaleza, son precisamente quienes cometen la iniquidad de creerse en posesión de la luz divina. Claro que, si tuvieran el mínimo destello de esa luz, no desvariarían con tanta altivez, sino que aprenderían a rendir culto a Dios con más prudencia y se distinguirían, no por el odio que ahora tienen, sino por el amor hacia los demás; ni perseguirían tampoco con tanta animosidad a quienes no comparten sus opiniones, sino que más bien se compadecerían de ellos, si es que realmente temen por su salvación y no por su propia suerte[46].

El cuerpo de la *epístola* ocupa casi centenar y medio de versos (los límites se podrían establecer entre los vv. 25 y 165[47]) y está formado por un cuidadoso elogio de las virtudes de los castellanos, durante su mítico pasado. Quevedo exalta la fuerza del espíritu militar para labrar el espíritu de un pueblo. Ese espíritu es el origen de una constelación de virtudes a las que se oponen las conductas del presente de 1625, de manera que el elogio está habilísimamente entretejido con la «sátira de las costumbres presentes de los castellanos», entre las que destacan el ocio, la importancia del dinero, la gula, la deformación de los hábitos guerreros en fiestas absurdas o extranjeras[48], el afeminamiento, etc. Estas ideas Quevedo las reitera en otros lugares[49], pero la sátira aquí va íntimamente ligada a la intención política, pues lo que la *epístola* parece perseguir es la confirmación poética y un tanto épica de la nueva política del nuevo valido, iniciada ya en los ajustes sobre la indumentaria (a los que aluden los vv. 171 y ss.). Aunque podría creerse que la *epístola* traza

[45] Para una consideración del comienzo de la *epístola* como deudor de la sátira, Díaz y Díaz, 1994, pp. 37-38.

[46] Spinoza, 2003, p. 67.

[47] Díaz y Díaz, 1994, se quedan en el v. 151.

[48] Maurer, 1980, p. 101: «El ocio es el estado en que "lo nuestro" se deja llevar por "lo extraño". Esta división, de raíz estoica, que ya se manifestaba en la apología de 1609, es *leit-motiv* del poema. Opera tanto a nivel individual […] como a nivel político: el poeta desprecia todo lo que viene de fuera de España». En mi opinión, junto a la utilización de algunas ideas estoicas hay mucho hueco para la ideología.

[49] En la «Invidia», de la *Virtud militante,* p. 82, Quevedo trata de un tema que aparece en la *epístola,* aunque en otro contexto: «La misma invidia no menos disfamados tiene a los demás sentidos […] El olfato, en el afeminadamente delicioso. Que afecta disimular la corrupción del cuerpo, y quiere más oler a carbón, disimulado en aromas, y a embelecos del celebro distilados, en aguas, y a vómito precioso del más fiero monstro del mar, que a hombre». Está claro que, además, como anota Rey (que establece una unión con «las ideas económicas de Quevedo»), «encierra una acusación contra el lujo y la falta de virilidad, causas de decadencia», Quevedo, *Virtud militante,* p. 309.

todo un programa político para el nuevo valido, resulta más acertado ver un contenido político que no parece tan programático. El interés de la voz poética es, aparentemente, reforzar con su apoyo algunas reformas ya emprendidas y utilizar las ideas que conforman el ideario quevediano a lo largo de casi toda su vida (el valor social de la guerra), pero la base de todas ellas es volver a un pasado, recuperar lo antiguo y rechazar lo moderno: es decir, una visión reaccionaria. ¿Realmente fue Quevedo un *engagé*? Desde luego uno extraño.

Ese pasado es, a su vez, una construcción, en la que se utilizan elementos de otra construcción previa: la del glorioso pasado de Roma (véase § 6). Por ello, no sorprende que Quevedo se valga de «reminiscencias de Juvenal» (como anotan Arellano y Schwartz) en este pasaje:

> Hilaba la mujer para su esposo
> la mortaja primero que el vestido;
> menos le vio galán que peligroso.
> Acompañaba el lado del marido
> más veces en la hueste que en la cama;
> sano le aventuró, vengole herido.
> Todas matronas y ninguna dama,
> que nombres del halago cortesano
> no admitió lo severo de su fama. (vv. 58-66)

Así también el verso 99 plantearía algunos problemas si se pretende una localización precisa en el pasado medieval castellano («tan bien como el señor comió el esclavo»), mientras que su inserción en un sistema netamente esclavista, como el romano, parece mucho más apropiada[50].

Esta extraña época castellana en que «la robusta virtud era señora» (v. 46; «joya fue la virtud pura y ardiente», v. 73; «aquella pura / república de grandes hombres», vv. 91-92, etc.) da pie al motivo central de todo el poema que es, en cierto modo, un anticipo de los dolores que experimentarán primero Larra y luego toda la generación del 98 (empleo esta abstrusa denominación con el paradójico fin de que se me entienda): ahora, cabría decir, a Quevedo le duele Castilla. Un buen ejemplo de la confusión consciente que cultiva Quevedo o, si se prefiere, de la polivalencia de su mensaje es la cantidad de épocas que pueden presumir de no haber tenido «aquella virtud desaliñada» (v. 31): Roma, la Edad Media castellana[51], el período de los Reyes Católicos y la España de Felipe II, entre otras posibilidades[52]. O todas o, quizá, ninguna.

La última parte de la *epístola* concentra la petición, adobada con el elogio del valido y con la insistencia en los valores guerreros. Aparece tam-

[50] Véase también la mención de los «cónsules», vv. 139-140.

[51] Es común y está en la obras de Lope la idea de «un primer período medieval heroico, durante el cual Castilla llegó a la cima de la perfección en las austeras virtudes militares que hicieron del país lo que era», Elliott, 1990, p. 192. Pero Quevedo no distingue etapas y se instala en un pasado indeterminado, más romano que castellano, construido con una retórica opositiva de gran rendimiento. Díaz y Díaz, 1994, pp. 33 y ss.

[52] Quevedo, *Poesía moral,* p. 349, nota.

bién el gran ausente, el nuevo rey, en dos versos en los que valido y rey se convierten en auténticos socios: «que sólo grande rey y buen privado / pueden ejecutar estos deseos» (vv. 167-168). Las propuestas suponen un recuerdo de la ley de 1623 (vv. 171 y ss.), y se concretan a menudo: «la militar valiente disciplina / tenga más platicantes que la plaza»; y de manera muy plástica en el verso 196: «suceda a la marlota la coraza». La conclusión pide muy claramente que el que manda lo mande («mandadlo así»), pues eso supone entrar en la historia de los restauradores («que habéis de restaurar más que Pelayo», v. 203). Resulta curioso comprobar que uno de los elementos político-literarios de mayor pujanza en el pensamiento nacionalista sea la idealización del pasado, cuya –imposible– recuperación constituye el centro ideológico de la propuesta.

§ 6.

Para la RAE «reaccionario» significa «que propende a restablecer lo abolido; 2. Opuesto a las innovaciones; 3. Perteneciente o relativo a la reacción política», que, a su vez, se define como «tendencia tradicionalista en lo político opuesta a las innovaciones. Se usa también hablando del conjunto de sus valores y partidarios». Muy significativamente el término se recoge por primera vez en la edición de 1869: «El o lo que intempestivamente propende a restablecer lo ya abolido». «Reaccionario» es, evidentemente, un neologismo para hablar de Quevedo, exactamente igual que «manierismo» para estudiar los caracteres literarios de otros autores. Robert Jammes explica que «Quevedo expresa el punto de vista ultrarreaccionario de una clase social celosamente conservadora de sus privilegios». De un modo menos político pero muy revelador Jauralde apunta también a la base de la ideología: «Estéticamente, el escritor padece constantemente de su formación organicista en un mundo abierto cada vez más a horizontes impensables, y reacciona con profundos desgarros expresivos»[53]. En otro momento, anota: «La carta al conde-duque nos lleva descarnadamente a un Quevedo que la historiografía no siempre ha querido reconocer: conservador, intransigente, espeluznante»[54]. Mejor reaccionario que conservador, al menos en esta *epístola*.

No se trata de señalar el interés de Quevedo por la guerra[55] como uno de los rasgos reaccionarios, como podría hacer un lector y crítico posmoderno desde la cómoda visión que proporciona la visión a casi cuatro siglos de distancia. Si la guerra ha sido (y es) consustancial a las sociedades humanas y puede definir épocas enteras, su defensa en el contexto de la reciente subida al trono de Felipe IV ha quedado ya ex-

[53] Jauralde, 1998, p. 924 (incluye la cita de Jammes).

[54] Jauralde, 1998, p. 184.

[55] Las bases circunstanciales, en este caso, son claras: «The contrast between Spain's past and present is, in Quevedo's view, due to what he considers a break with her warlike traditions, which he evidently regards as dating from the Peace of Vervins (1598) and the Peace of London (1604) and sees culminated in the twelve-year truce with the Dutch signed less than six months before he dedicated *España defendida* to Philip III», Ettinghausen, 1972, p. 129.

plicada. La reacción de Quevedo consiste, fundamentalmente, en el deseo de volver a las costumbres del pasado, lo que, en su opinión, serviría para restaurar una sociedad guerrera, pero no sólo[56].

Sorprende en la *epístola* la casi total ausencia de nombres de personas, de lugares y de las fuentes empleadas, cuando son tan frecuentes en *España defendida,* por ejemplo[57]. El hecho de que un documentado erudito eluda la utilización de nombres propios de la historia de España puede ser un esfuerzo de explicación o, mucho más probablemente, un intento de manipulación en quien conoce tan bien la historia de España y la emplea en sus escritos[58]. La única mención aparece tres versos antes del final, en el ya citado cuarteto de cierre: «que habéis de restaurar más que Pelayo». Al mismo tiempo, esa mención podría cuestionar algunos intentos de fijar, aunque sea aproximadamente, las hipotéticas fechas del pasado que Quevedo elogia con tanta inquina, como contraste, hacia su presente. No se trata, parece evidente, de la España de los siglos XII ni XIII, sino de mucho antes[59]. Pero lo que más me interesa es que, incluso en ese pasado lejano (del siglo VIII), ya es necesaria la restauración, que es la que habría llevado a cabo Pelayo. De ese modo, la ideología subyacente, si se permite esa expresión, parecería recurrir a periódicos momentos de restauración hacia un pasado cada vez más lejano, perdido y, naturalmente, idealizado. Si se valoran algunas de sus fuentes romanas, como Juvenal y Séneca, la idea es la misma: proponen una vuelta al pasado frente a los valores del presente[60]. Aunque no sé si en Roma alguna vez los ciudadanos tuvieron las virtudes que se consideran romanas, lo interesante, creo yo, es la transposición de esas virtudes extranjeras hasta convertirlas en una parte integrante del pasado castellano: es un juego de magia que no parece apoyarse en elementos históricos, sino literarios[61]. En *España defendida* se distingue bien entre España y Roma, pues, aunque se explique el modelo de la segunda, no

[56] Ruiz de la Cuesta, 1984, pp. 180-181, habla de la «acendrada vocación pacifista» de Quevedo; en ella, la guerra puede jugar un papel concreto: «Sólo en este sentido, como lucha frente a una situación de apatía e indolencia generalizada que, sin embargo, algunos calificaban como "tiempo de paz", podrá entenderse su alabanza de la guerra. Por otra parte, ante el contraste de aquella situación de depravación moral con la devoción y austeridad que solían despertar en muchas gentes los rigores de la guerra […] en las que el miedo a morir era tan intenso que provocaba la enmienda precipitada de muchas conductas innobles, era comprensible que Quevedo valorase las consecuencias indirectas de la guerra, pero sin que ello implicase ninguna glorificación acerca de la misma».

[57] Compárese la *epístola* con el capítulo V de *España defendida:* «De las costumbres con que nació España de las antiguas», Quevedo, *Obras completas. Prosa,* vol. 1, pp. 584-589.

[58] Roncero, 1991, cap. 1.

[59] Maurer, 1980, p. 94, cita a Lida cuando indica que Quevedo «tenderá a situar su España modelo […] hacia los siglos XII o XIII, pero no llega a trazar frontera definida entre ellos y los muchos que les preceden». En *España defendida* Quevedo sí entra en la cronología: «Pues si bajamos los ojos a las costumbres de los buenos hombres de Castilla, de quinientos y cuatrocientos años a esta parte, ¡qué santidad, qué virtud y qué verdad veremos, que no imitamos ni heredamos, contentándonos con lo menos, que es el nombre!», p. 586. Para el «cántabro» del v. 77 véanse las notas de Quevedo, *Un Heráclito,* p. 77.

[60] Ettinghausen, 1972, p. 131.

hay confusión como en la *epístola:* «Mientras tuvo Roma a quien temer y enemigos, ¡qué diferentes costumbres tuvo! ¡Cómo se ejercitó en las armas! ¡Qué pechos tan valerosos ostentó al mundo!»[62]. La equivalencia entre el imperio romano y el imperio español y, por tanto, la segunda equivalencia entre las virtudes romanas que hicieron posible aquel imperio y las virtudes castellanas que han levantado el que Quevedo ve en peligro son transposiciones que se prestan a la manipulación ideológica e historicista (ya que no histórica). No hay una época a la que volver, sino, de manera mucho más simple, unos valores ideales que mantener, frente a las recurrentes presiones. Desde luego, la referencia de Quevedo puede interpretarse como lo hace Vivar: «Pelayo sería el restaurador de los reinos cristianos, padre de los reyes castellanos, y Castilla tendría la primacía política sobre los otros reinos»[63]. Sin embargo, la mención de Pelayo, además de entroncar con la aún menos concreta referencia a los godos, más que situar el poema en un contexto histórico o cronológico concreto, permite formular un deseo, una exaltación del nuevo valido, cuyo papel en la futura historia de España será superior al de Pelayo, siempre que siga las líneas trazadas por la verdadera voz que habla en la *epístola.* ¿Es posible «restaurar más que Pelayo» en 1625? ¿Son comparables los dos períodos implicados[64]? ¿La pérdida de la virtud ha sumido a España en una situación aún peor que la invasión musulmana? Seguramente el término «restaurar» es esencial para ver el calado ideológico. Así lo define *Autoridades:* «Recuperar o recobrar. Vale también reparar o renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía».

Vivar sitúa la epístola dentro de las obligaciones del escritor que desea salvar España:

> Este modelo del pasado multitemporal debe restaurarse en la memoria de los españoles para que influya en la conducta una vez asimilado. El pasado se reinventa en cada momento histórico para excluir lo indeseado en el presente y cerrarle el paso en el futuro. El pasado se perpetúa como una leyenda de la antigua España, y es ahí donde se encuentran las esencias morales más queridas por Quevedo, ahí construye la idealizada figura del tipo humano español[65].

Considero, sin embargo, esencial subrayar que no es una restauración, ni siquiera una maquillada, sino una invención, pura ideología, o si se prefiere, una creación literaria, ficticia, aunque traslada la fuerza de

[61] Acudir al modelo romano no es original de Quevedo (Elliott, 1990, 193), pero su utilización peculiar en la construcción de un pasado netamente castellano sí parece más personal.

[62] Quevedo, *Obras completas. Prosa,* vol. 1, p. 585.

[63] Vivar, 2002, p. 117.

[64] Es necesario «restaurar la grandeza de España que había sido empequeñecida durante el reinado de su padre Felipe III». «La imagen de Pelayo en los textos quevedianos es la de restaurador. El rey godo ejemplifica con claridad la función de la imagen», Vivar, 2002, p. 118.

[65] Vivar, 2002, p. 32.

lo real para *movere,* según la vieja retórica, primero al destinatario, el conde-duque, y luego a los lectores.

En una primera lectura podría considerarse que «es maravilloso cómo esa "república" que elude el tiempo histórico se queda con el tiempo poético»[66]. También Ettinghausen señala el «pasado casi mítico»[67] de algunas obras circunstanciales de Quevedo, aunque en la *epístola* el adverbio de la cita sobra. Creo que Madroñal acierta cuando marca distancias con respecto a los exploradores de la edad dorada (entre ellos don Quijote), pues Quevedo precisa de los ejércitos y de la labranza[68]. En la tradición cristiana, la edad de oro futura consistirá en transformar los instrumentos guerreros en herramientas para el cultivo, como recuerda todo lector de Isaías[69]. Parece, pues, que Quevedo, en su idealismo, no quiere insertarse entre los soñadores o los historiadores de lo fantástico, aunque, por otro lado, su consciente falta de precisiones también sugiere algunos problemas graves para incardinar su historia en el tiempo. «Indudablemente Quevedo está remitiéndose a un tópico [...] pero un tópico que actualiza según la situación política y social de la España del momento»[70]. Creo que el dibujo de ese pasado tópico es más bien un intento de huida del mito que no consigue conquistar la historia; es una época incógnita, supuestamente reconocible, quizá porque Quevedo se vale de un sistema retórico muy eficiente para dibujar un pasado ideal que puede resultar, gracias a las técnicas del discurso, real[71]. Claro está que la actualización es un elemento esencial, aunque podría precisarse que Quevedo teje su mito supuestamente histórico como hueco grabado positivo de las costumbres actuales (de su época). O dicho de otro modo: la manipulación se basa, aquí como en otras circunstancias, en dibujar un presente muy selectivo y muy negativo que sirva para que el lector añore un tiempo pasado y perfecto que, aunque no ha existido, se traza con el pulso firme de los que poseen la verdad, la única verdad, que no debe ni puede ser silenciada[72]. Es un discurso trascendental, pero también revelado y mesiánico en cierto modo y, naturalmente, falso.

[66] Maurer, 1980, p. 95.

[67] Al hilo del *Panegírico a la Majestad del Rey Nuestro Señor don Felipe IV en la caída del conde-duque,* anota: «Es característico de su visión providencialista que mire hacia un pasado casi mítico de la historia de España para ofrecerle al rey el ejemplo modélico a seguir», Ettinghausen, 1995, p. 245. Pero también hay cambios, determinados por las circunstancias, pues en la misma pieza «vemos a Quevedo renunciar finalmente, después de tantos años de sufrimiento, a esa fe en los beneficios de la guerra y en los desastres de la paz que con tanta confianza había afirmado en *España defendida*», p. 246.

[68] Madroñal, 2007, p. 132. Sin embargo, los versos 85-87 sí presentan una época dorada: «Caducaban las aves en los vientos / y expiraba decrépito el venado; / grande vejez duró en los elementos».

[69] *Isaías,* 2, 4.

[70] Madroñal, 2007, p. 133.

[71] Guillén, 1982, p. 504: «Quevedo se nos aparece como el más retórico de los grandes poetas españoles. Aquí el adjetivo "retórico" no es despectivo. No se trata de una oquedad o falta de sustancia. Todo lo contrario: el gran poeta retórico, porque es grande, *convence—o al menos nos zarandea y emociona*» (la cursiva es mía).

Además, la consciente confusión entre el pasado castellano y el romano no hace sino echar más leña al fuego ideológico. Esta imagen soñada[73] está al servicio de un fin retórico (que emociona) y real.

Conviene notar que, en ese ambiente que han creado las tareas de la Junta de Reformación (desde abril de 1621), «los nuevos aires del Gobierno espolean a moralistas y reformistas, y se materializan en premáticas y leyes que intentan moderar las costumbres»[74]. Eso explicaría por qué Quevedo no trata aquí de los temas habituales de sus escritos políticos: el papel del rey, las relaciones con el valido etc.[75], pues parte de un *status* político previo y se propone pedir al valido que ejecute unas ideas, como se recoge muy bien en la conclusión. Pero esas ideas, fundamentalmente nucleadas en torno a la virtudes guerreras (como la frugalidad, el valor, etc.), se apoyan a su vez en la construcción de una imagen fantástica de los castellanos, un mito. Quevedo propone un auténtico imposible: la vuelta a un pasado inexistente. Su ideología reaccionaria es aquí sublime o, más simplemente, muy literaria. ¿Es esto un programa político?

§ 7.

Con la perspectiva del tiempo, la *epístola* de Quevedo se ha cargado de valores modernos, algunos de los cuales serán bandera del movimiento ilustrado en el siglo XVIII. Así, el elogio del trabajo[76], en dos lugares de la sección central, compone una imagen llamativa en la literatura del siglo XVII:

> El rostro macilento, el cuerpo flaco
> eran recuerdo del trabajo honroso,
> y honra y provecho andaban en un saco
> […]
> Hoy desprecia el honor al que trabaja,
> y entonces fue el trabajo ejecutoria
> y el vicio graduó la gente baja. (vv. 103-105 y 130-132)

Quizá en el contexto del poema haya que entender que «el trabajo honroso» se refiere al despempeño de las obligaciones militares, o quizá quepa suponer, como indican Arellano y Schwartz, que el «trabajo» es distinto para cada uno de los estados: «los nobles en el ejercicio de la

[72] Sobre su uso de lo «verdadero» en el *Lince de Italia* anota Roncero, 1991, p. 38: «A nuestro autor le interesa presentarse como verídico narrador de los acontecimientos para dotar de esta manera a su obra de una credibilidad que no empañara sus desmedidos elogios a España y a sus héroes».

[73] Madroñal, 2007, p. 136: «De alguna forma Patón, pero sobre todo Quevedo, está creando la imagen de una España que –aunque tenga base real– no ha existido sino en su imaginación y no tiene localización precisa; es decir, que de alguna manera está construyendo algo parecido a una utopía».

[74] Jauralde, 1998, p. 464. Considera, «muy al contrario de lo que se suele decir», que los dos poemas horacianos son «la versión poética del programa reformista de Olivares», p. 474.

[75] Roncero, 1991, pp. 119-120: «El tema principal de Quevedo en sus escritos políticos lo constituye la monarquía, y más concretamente su representante, el rey».

[76] La exaltación del trabajo está también en Jiménez Patón: Madroñal, 2007, p. 141.

guerra, los villanos en oficios menestrales»[77]. Pero no conviene perder de vista que aquí la oposición parece más moral que económica, puesto que la exaltación del trabajo se corresponde, en este dibujo dual del pasado perfecto frente al presente decadente, con la crítica de la ociosidad. Aún así, el maridaje de «honra y provecho», por más que pueda ser un cliché del lenguaje administrativo, a un lector de literatura española le recordará un célebre artículo de Feijoo de su *Teatro crítico universal*[78]. Sin embargo, el poema se mantiene en una cierta oscuridad o ambigüedad, muy acorde con la falta de lindes temporales («y *entonces* fue el trabajo ejecutoria»).

Lo curioso es que las concomitancias con lo que más de cien años después será la prédica ilustrada no acaban aquí, pues Quevedo critica la nobleza hereditaria de una manera («y no son sucesores, sino apodos», v. 114) que puede recordar algunas ideas de Cadalso en las *Cartas marruecas*[79]. Y, apurando las relaciones, no estaría de más ver en la racionalización del vestido un nuevo puente con la ilustración, por no hablar de la crítica del lujo, o de la literatura al servicio de causas político-sociales. Más complejo sería evaluar la crítica de las fiestas de toros (vv. 133-153) y no puedo determe en ello ahora, pero sí quiero resaltar que incluso en este caso Quevedo valora, hasta en dos ocasiones, la utilidad desperdiciada del toro («un animal a la labor nacido», v. 136; «del útil bruto l'asta del acebo», v. 152). Naturalmente no estoy sugiriendo que Quevedo sea un ilustrado, condición a todas luces imposible en 1625, sino que el memorial que es la «Epístola satírica y censoria», en la que dominan los contenidos reaccionarios, tiene también tintes modernos, probablemente por la necesidad de una crítica intensa, si no sistemática[80], de las «costumbres presentes de los castellanos» y, al mismo tiempo, por el carácter utilitario y pragmático de los planes de Olivares.

§ 8.

¿Por qué elegir tan denodadamente el modelo horaciano y cultivar sus dos grandes dedicaciones en textos extensos y morales, la sátira y la epístola? ¿Por qué bautizar como *epístola* un texto que apenas responde a las más laxas exigencias del género? ¿Por qué recurrir al modelo romano para exaltar las virtudes perdidas de los antiguos castellanos? Es posible que los elementos formales y los temáticos se den la mano, como en los viejos manuales de comentario de texto cuando el admirado maestro que los escribía llevaba su selección de la manera más darwinia-

[77] Quevedo, *Un Heráclito,* p. 79, nota; en p. 710 ofrecen los testimonios de arbitristas y humanistas que podrían concordar con la defensa del trabajo. La nota de Rey (Quevedo, *Poesía moral,* p. 357) remite a un pasaje de Estobeo: ambos escritores «exponen que la nobleza radica en la virtud personal y no en el linaje».

[78] El discurso XII del tomo VIII se titula «Honra y provecho de la agricultura».

[79] Cadalso, 1989, p. 128, «Carta XIII»: «Nobleza hereditaria es la vanidad que yo fundo en que, ochocientos años antes de mi nacimiento, muriese uno que se llamó como yo me llamo, y fue hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo».

[80] Lida, 1980, p. 62.

namente natural: los mejores textos cumplían inexorablemente con los rasgos previamente exigidos, de modo que la interpenetración de fondo y forma nos dejaba a todos satisfechísimos con el mundo en general y con la técnica del comentario de texto en particular.

Quevedo, al que cabe imaginar un fino lector de Horacio, (como de otros poetas latinos), evita sistemáticamente los elementos constitutivos del *corpus* epistolar del venusino y se limita a dar unos meros y zafios retoques a un texto que huye del intimismo, de la sugerencia, de la exaltación del retiro, para componer una cierta base ideológica –de un idealismo conmovedor– para un programa de gobierno o de reformas político-sociales. ¿Qué epístolas de Horacio se interesan por el poder político y social? ¿Se puede enviar una epístola horaciana a un destinatario tan elevado para pedirle que mande lo que le mandan? Claro que habría que plantearse en qué medida el título responde a las necesidades organizativas del diligente editor que necesita, al decir de Radiohead, *Everything in its right place*.

El ritmo de las epístolas en verso, horacianas o no, necesita del fluir que permite el terceto, como tantas veces se ha recalcado; de modo, que el pensamiento teórico y próximo a un tiempo –pues procede tanto de una reflexión filosófica o casi como de la exigencia de comunicar con un amigo en un tono mucho más directo, lo que no deja de ser una interesantísima antítesis– se explaye gracias a la laxitud del marco estrófico que se apoya en encabalgamientos interestróficos. Así, la epístola gana en espontaneidad, en discursividad. Sin embargo, en el memorial de Quevedo, con sus innegables dosis de sátira y sus aparentes toques epistolares, salvo un puñado de excepciones, estos encabalgamientos no existen, pues Quevedo concentra cada una de sus fórmulas o píldoras de buen gobierno en duros tercetos, más próximos a un esquema que a un dulce razonamiento para un buen amigo.

En cierto modo, la «Epístola satírica y censoria» comparte con la poética de los ilustrados algunos elementos de peso, quizá como consecuencia de esa admirativa mirada sobre el pasado, sobre las recias y sólidas virtudes romanas. El memorial que tiene ese poco convincente disfraz epistolar une, como es de rigor, moral y crítica social, elementos frecuentemente soldados en el tradicional entendimiento de la moral como cosa pública; y también une política y moral, en consonancia con la tratadística española. Pero lo que aproxima el texto a la poética ilustrada es la exposición versificada de unos contenidos más bien prosaicos y la subyacente fe en la poesía como elemento cívico de transformación, si no de una sociedad (como pueden haber creído los satíricos desde el supuesto invento romano) sí de una política naciente[81].

[81] Maravall, 1980, p. 121: el «nuevo patrón de heroísmo [de Quevedo…] cabría decir: "ni antiguo, ni moderno", es una inestable y circunstancial combinación que en una parte es común a la sociedad barroca y en otra a la clase de la pequeña nobleza, arrimada a la corte, blanco de las gentes comunes y de la nobleza alta que procuraba excluirla de sus cuadros».

La invención de ese pasado imaginario, la utilización del pasado mítico de Roma y su transposición al de Castilla, es en la *epístola* una creación consciente de Quevedo, en la que la ausencia de datos, nombres y hechos debería despertar las sospechas del lector. Claro está que la maestría de Quevedo consiste en buena parte en proyectar sobre la *epístola* esa imagen quintaesenciada, en la que no hay espacio para la discusión erudita, como si, por otro lado, los lectores todos compartieran esa imagen del falso pasado castellano y la convirtieran en cierta en virtud de sus creencias comunes. Para lograrlo Quevedo se vale de una hábil contraposición entre los hechos ciertos o reconocibles de su presente (compartidos de forma mucho más fácil por los admiradores de la sátira y de su poder penetrador de la realidad) y las imágenes falseadas del pasado: la unión en pares de opuestos parecería contagiar del poder taumatúrgico de lo real a lo que no son más que invenciones de un pasado pleno de una heroicidad singular. El método sirve para acerar aún más la crítica «de las costumbres presentes de los castellanos» y para crear la imagen positivísima de un pasado al que hay que regresar[82]. Es evidente que ese viaje en el tiempo es imposible, pero el enardecimiento que sustenta agitar un retrato tan poderoso del positivo pasado tiene otros réditos políticos: no tanto que los lectores se sientan tentados a regresar donde nunca estuvieron, sino que el destinatario de la *epístola* se considere llamado a una restauración única y grande (como la de Pelayo), en la que se pierden todos los valores ciertos (la historia, lo hacedero, etc.) pues sólo queda un desaforado elogio de un pueblo y de su dirigente[83] (con una sombra, al fondo, del nuevo rey); también la necesidad de un premio al habilísimo cantor[84].

Bibliografía

Cadalso, J., *Cartas marruecas. Noches lúgubres,* ed. J. Arce, Madrid, Cátedra, 1989[12].

[82] Por eso, parece claro que por encima de las deudas del género satírico, que Quevedo paga como buen literato (Sánchez Alonso, 1924, pp. 41-42), los contenidos se orientan en función de determinados intereses contextuales, fundamentalmente de tipo político.

[83] «Sin embargo, era la lisonja más rebuscada la que predominaba, cayendo sobre el rey y su ministro verdaderas cascadas de peanes y elogios. A la larga, todo ello traería consigo un progresivo aislamiento de la corte, *al fomentar su natural tendencia a confundir retórica y realidad.* Sin embargo, durante los primeros años del reinado de Felipe IV, no dejó de tener eficacia», Elliott, 1990, p. 190 (la cursiva es mía).

[84] «Quevedo pertenece a aquel grupo de escritores barrocos comprometidos en la propaganda de los intereses de los privilegiados –de cuya consolidación se trata–, de lo que he llamado complejo de intereses monárquico-señoriales», Maravall, 1982, p. 75. «La intención de Quevedo […] no es únicamente la de escribir una sátira o epístola moral, sino, si acaso, la de usar ambos cauces para conseguir propósitos personales […] ¿Cuál sería el objetivo último de la carta? ¿Congraciarse con el poder real a través del privado, y con este mismo especialmente, tras el destierro en la Torre de Juan Abad, de la que lo sacará el propio Olivares? ¿Esta circunstancia explicaría el tono respetuoso y distanciado del poema? […] Quevedo, más paradójicamente, usa los elementos consustanciales de la epístola moral para medrar en la corte», Díaz y Díaz, 1994, pp. 36, 42 y 44.

Canente, 3-4, 2002 [número monográfico sobrer la epístola de los Siglos de Oro].

Díaz Benítez, A. M. y J. Díaz Armas, «La "Epístola satírica y censoria" de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 532, 1994, pp. 31-44.

Díez Fernández, J. I., «Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto,* ed. J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 163-188.

Elliott, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* trad. T. de Lozoya, rev. A. Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 1990.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

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

Ettinghausen, H., «Quevedo ante dos hitos en la historia de su tiempo: el cambio de régimen de 1621 y las rebeliones de catalanes y portugueses de 1640», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* coord. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 83-109.

Fernández Mosquera, S., *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Garrote Bernal, G., «Espinel en la variedad de la epístola horaciana», *Canente,* 3-4, 2002, pp. 337-381.

Gil, L., *Censura en el mundo antiguo,* Madrid, Alianza, 2007[3].

Guillén, G., «Quevedo y el concepto retórico de la literatura», en *Academia literaria renacentista, II. Homenaje a Quevedo,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 483-506.

Guillén, G., «Sátira y poética en Garcilaso» [1972], en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos,* Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

Horacio, *Odas y Épodos,* ed. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990.

Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética,* ed. H. Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.

Jauralde Pou, P., «La poesía de Quevedo y su imagen política», en *Política y literatura,* coord. A. Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, pp. 39-63.

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

La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro, ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1999.

Lida, R., «España antigua», en *Prosas de Quevedo,* Barcelona, Crítica, 1980, pp. 41-69.

Madroñal, A., «Los castellanos de la edad heroica en Quevedo. (Entre la "Epístola censoria" y el *Discurso de los tufos* de Jiménez Patón)», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 125-149.

Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo. (Una revisión)», en *Academia literaria renacentista, II. Homenaje a Quevedo,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 69-131.

Martínez San Juan, M. Á., «Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español», *Bulletin Hispanique,* 98, 2, 1996, pp. 291-303.
Maurer, C., «Interpretación de la "Epístola satírica y censoria" de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 361-362, 1980, pp. 93-111.
Molina Huete, B., «Para una cronología de la epístola poética del Siglo de Oro (I: 1534-1600)», *Canente,* 3-4, 2002, pp. 383-417.
Ponce Cárdenas, J., «*Delicaturas* y *modos nuevos* de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina», *Canente,* 3-4, 2002, pp. 177-215.
Quevedo, F. de, *El Parnaso español,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648[85].
Quevedo, F. de, *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988[6], 2 vols.
Quevedo, F. de, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito Cristiano, Canta a sola Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Londres, Tamesis, 1999[2].
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rivers, E. L., «The Horatian Epistle and its introduction into Spanish literature», *Hispanic Review,* 22, 1954, pp. 175-194.
Roncero López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Pliegos, 1991.
Roncero López, V., «Quevedo y la ideología política barroca», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 89-105.
Ruiz de la Cuesta, A., *El legado doctrinal de Quevedo: su dimensión política y filosófico-jurídica,* Madrid, Tecnos, 1984.
Ruiz Pérez, P., «La epístola entre dos modelos poéticos», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro,* ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1999, pp. 309-372.
Sánchez Alonso, B., «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española,* 11, 1924, pp. 33-62 y 113-153.
Sánchez Robayna, A., «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral», en *Silva gongorina,* Madrid, Cátedra, 1983, pp. 83-99.
Sánchez Robayna, A., «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro,* ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1999, pp. 129-149.
Sepúlveda, J., «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,* 13, 1, 2007, pp. 115-145.
Sheppard, D., «Resonancias de Quevedo en la poesía española del s. XX», *Kentucky Foreign Languague Quarterly,* 9, 2, 1962, pp. 105-113.
Sobejano, G., «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* ed. M. García Martín, *et al.,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol 1, pp. 17-36.

[85] Ejemplar de la BNM: R-7766.

Spinoza, B., *Tratado teológico-político,* ed. A. Domínguez, Madrid, Alianza, 2003.
Stagg, G., «The Curious Case of the Suspect Epistle», *Cervantes,* 23, 1, 2003, pp. 201-214.
Vivar, F., *Quevedo y su España imaginada,* Madrid, Visor, 2002.

Diego Moreno, prototipo del marido paciente

José Esteban
Escritor. Editor

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 69-77]

«España –escribió el descubridor del entremés de Quevedo, *Diego Moreno,* don Eugenio Asensio– no sólo ha dado vida a los vengadores del honor que lavan con sangre las máculas, ciertas o imaginarias, del lecho conyugal, sino que ha creado y aplaudido a Diego Moreno, el marido complaciente»[1].

Diego Moreno pertenece a esa abundante serie de creaciones populares que, según Montoto, poblaron las tierras de ambas Castillas. Nace, al parecer, de una canción callejera que bautizó al «marido manso» como Diego Moreno. Su estribillo; «Dios me lo guarde a mi Diego Moreno / que nunca me dijo malo ni bueno». Su procedencia, ¿de una canción más antigua? ¿De un dicho popular? ¿De un sucedido verdadero? Nunca lo sabremos.

Juan de Timoneda la recoge en *El Truhanesco,* donde se glosa en once estrofas, en las que se glorifica al «callado» esposo, y aparece después corregida en un manuscrito de 1582, conocido como *Obras de diversos.*

No es mi Diego entremetido
ni de mala condición,
sino fuera de razón
y tan negro desabrido
que de puro comedido
habla lo suyo y lo ajeno
que nunca me dijo
malo ni bueno[2].

Así en Timoneda.

En cambio, en el citado manuscrito de *Obras de diversos,* se mejora:

[1] Asensio, 1971, p. 397.
[2] Timoneda, *El truhanesco,* pp. 8-9.

RECIBIDO: 8-10-2007 / ACEPTADO: 5-11-2007

No es de mala condición
mi Diego, ni entremetido,
sino llegado a razón,
bien criado y comedido,
que, de puro bien sufrido,
calla lo suyo y lo ajeno
y nunca me dice
malo ni bueno.

Un Diego Moreno, o ser un Diego Moreno, personifica desde entonces al marido consentido o cornudo, y siguiendo la terminología establecida por Salas Barbadillo, al marido «cartujo».

Apellido y nombre responden a usos tradicionales. Diego designa a seres ridículos, como don Diego de Noche (dice Eugenio Asensio) y Moreno fue apellido frecuente en los que procedían de moros y negros.

Más adelante, el nombre solo, Diego, sin apellido alguno clarificador, llegó, por reducción, a ser sinónimo de cornudo. Al menos en nuestro Quevedo:

Si hiciérades oración
por un marido del Soto,
no os lo depare el Rastro
más Diego ni menos tosco[3].

La vida literaria de Diego Moreno es larga.

En *El sagaz Estacio* leemos: «Busco yo un maridito, un paquete destos de "para aquí", "escóndete acullá", un hombre hecho de pies a cabeza en el molde de Diego Moreno»[4].

También el encomio irónico de los cuernos aparece en Gutiérre de Cetina, en su *Paradoja. Trata que no solamente no es cosa mala, dañosa ni vergonzosa ser un hombre cornudo más que los cuernos son buenos y provechosos,* y en un poema jocoso de don Diego Hurtado de Mendoza, *Elogio de los cuernos.*

Su presencia, la del cornudo, puede rastrearse en las canciones de la malmaridada y en los cuentos y patrañas orales que suelen cuajar en refranes.

Sin embargo, según don Eugenio Asensio, fue el portugués Gil Vicente el que se adelantó a la utilización del marido simple y bonachón, engañado por la eterna Eva. Fue en su *Auto de Inés Pereira,* que escarmentada de un marido decorativo y fiero, toma por sucesor a un inocente campesino, que le permite alternar con sus muchos cortejadores.

Pero la presencia de Diego Moreno es patente en el mismo *Lazarillo.* En el tramo final, cuando se afinca en Toledo y casa con la criada del arcipreste, se nos ofrece la primera versión en profundidad del marido que disimula los deslices de su mujer. De esta manera Lázaro de Tormes inaugura, como ciego voluntario, la serie de maridos hipócritas que sos-

[3] Ver *PO,* núm. 716, vv. 61-64.
[4] Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio,* p. 78.

tienen contra viento y marea la honorabilidad de sus mujeres y que cierran los ojos para no descubrir la fea verdad y también para no perder su holgada situación.

Este doble juego a que se ve obligado el marido manso y a la vez aprovechado, cautivaría a muchos otros escritores hasta llegar a Quevedo, que lo llevará a las tablas en algunos de sus entremeses y sacará al propio Diego Moreno de su tumba en el *Sueño de la muerte*.

Bien, como decimos, Diego Moreno, el marido consentido, aparece ejerciendo su triste papel en la poesía festiva y satírica, donde se ponderan su simpleza y mansedumbre:

¡Dios me lo guarde
a mi Diego Moreno,
que nunca me dijo
malo ni bueno!
Muchos frailes a menudo
me vienen a visitar,
y velos conmigo estar
y no habla más que un mudo;
mil veces a mi cornudo
le hecho en la boca un freno,
«sin que me diga
malo ni bueno».

En las viejas comedias españolas, siguiendo el ejemplo de la comedia del arte italiana, se celebraba el ímpetu sexual de la mujer coronando al viejo y rústico marido. Porque es lo cierto que el engaño conyugal era de gran aceptación entre los asistentes a estas primeras representaciones teatrales. Y todo esto venía de antiguo. Era costumbre medieval que con puyas y canciones penalizaba al cónyuge complaciente.

Pero nadie acertó a definir su personalidad como don Francisco de Quevedo. En el *Sueño de la muerte,* nuestro Diego Moreno cierra la procesión de tipos inmortalizados en proverbios y canciones. El muerto increpa y quiere golpear a nuestro autor:

> Enojéme más y alcé la voz diciendo:
> – Infame, ¿pues tú hablas? ¿Tú dices a los otros deshonrabuenos? La muerte no tiene honra, pues consiente que éste ande aquí. ¿Qué le he hecho yo?
> – Entremés –dijo tan presto Diego Moreno–. ¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? […] ¿Qué he hecho yo que no hayan hecho otros muchos más? ¿Acabóse en mí el cuerno? […] ¿Pues qué los ha movido a traerme por los tablados? Yo fui marido de tomo y lomo, porque tomaba y engordaba; siete durmientes era con los ricos y grulla con los pobres; poco malicioso, lo que podía echar a la bolsa, no lo echaba a mala parte. Mi mujer era una picaronaza y ella me difamaba, porque dio en decir: «Dios me lo guarde a mi Diego Moreno que nunca me dijo malo ni bueno». Y miente la bellaca, que yo dije malo y bueno ducientas veces […] viendo entrar en mi casa poetas, decía «¡malo!», y en viendo salir ginoveses, decía «¡bueno!»[5].

La realidad es que Diego Moreno se quejaba con razón, porque Quevedo le había dedicado todo un entremés, en dos partes, que, perdido, encontró en Lisboa don Eugenio Asensio.

Pero nos quedaríamos cortos si no dijéramos que Quevedo sintió verdadera obsesión por los cuernos, como por tantas tradiciones y personajes populares.

Ya en *Romance de la vida poltrona,* anuncia una nueva edad, la del cuerno:

Pasó la de plata,
pasó la del hierro,
y para nosotros
vino la del cuerno,
rica de ganados
y Diegos Morenos[6].

En las *Capitulaciones de la vida en al corte,* Quevedo nos da una original clasificación de los maridos pacientes.

> En primer lugar quiero poner a los sufridos, gente de gran prudencia y sagacidad y que con más comodidad y estimación pasan la vida. Estos particularmente son haraganes y enemigos del trabajo. Cásanse con mujeres traídas de señores y gente poderosa; danles en dote alguna ocupación de ausencia para que se entretengan algunos meses fuera de la Corte. Cuando están en ella tratan de irse a casa de juego, comedia o prado, para dar lugar al despacho. Si tienen mujer hermosa son conocidísimos; no hay persona de cuenta que no se les quite el sombrero y agasaje y ofrezca su favor y amparo. Duermen, a fuer de príncipes, en cama aparte (y esto les trae cuenta); comen regaladamente, tienen honrados despenseros; y en casa usan de gran silencio por no interrumpir el huésped y espantar la caza[7].

Es también el creador del verbo «cornudar» (*El siglo del cuerno)* y escribió que el mejor oficio que hay en la república es el de casado, si va acompañado con el ser cornudo, es decir si el casado se convierte en Diego Moreno.

Con estos y muchos otros versos satíricos, y sobre todo con su entremés, Quevedo eleva a Diego Moreno a tan alta categoría literaria como el Escarramán cervantino y le coloca en uno de los primeros puestos entre los títeres más vivos del amplio retablo picaresco español.

El *Entremés de Diego Moreno,* nos cuenta Eugenio Asenio, su afortunado descubridor, ocupa 72 páginas, con grandes defectos y errores, pero también con todas las características del impar ingenio quevedesco.

La primera parte nos presenta a Diego Moreno vivito y coleando.

Dialogan, para introducirnos en la acción, un capitán venido de Flandes y don Beltrán, que le pinta la desenfadada vida de la corte. «Cada una [mujer] tiene un discreto, un valiente a quien teme, un poderoso a

[5] Ver Quevedo, *Sueño de la muerte,* pp. 401-403.
[6] Ver Quevedo, *Obras,* ed. Astrana, vol. 2, p. 348.
[7] Ver Quevedo, *Capitulaciones,* en *Obras satíricas y festivas,* p. 107.

quien respeta, un pícaro a quien manda, un avariento a quien quita, un genovés a quien pide, un necio a quien engaña, un bellaco a quien entretiene; un querido a quien sustenta de lo que pela a todos»[8].

Una de estas desenfadadas mujeres a las que se refiere don Beltrán, es Justa y a su casa se dirigen ambos. No hay qué decir que Justa es la mujer de Diego Moreno.

> Don Beltrán: Casada es, y así fuera yo cual su marido […] Diego Moreno, qu'es su marido, el hombre más cabal […] Que ni entra, ni ve. Bonito es el otro para pensar mal de nadie. Fuera de que siempre que entra en casa es como el rayo con el trueno, haciendo ruido primero desde una legua[9].

Los dos hombres se encuentran con Justa y la dueña Gutiérrez, levemente apuradas porque Diego ha topado en la cabecera de la cama con el broquel y la espada del licenciado Ortega, eclesiástico, que galantea a la bella. Las mujeres inventan, entonces, una ingeniosa treta para salvar la situación.

Así, cuando Diego intenta pedir explicaciones, las dos mujeres hacen aspavientos como si pensasen que ha tomado las armas para reñir con alguien. El hallazgo de la espada –«inconveniente a la honra de los Morenos», según Diego– provoca una escaramuza verbal en la que el marido lleva la peor parte. Por fin, la dueña jura y perjura que las armas pertenecen a Diego, hasta que éste se calma, se deja acariciar por su mujer y se va a la calle, anunciando que volverá tarde.

Solas las dos mujeres, la dueña da a Justa una soberbia lección acerca del arte de desplumar a los hombres. La lección es inmediatamente aplicada, pues Justa, la mujer de Diego, ayudada por la dueña, sonsaca regalos: al licenciado, un estuche; al médico, unos guantes; al capitán de Flandes primero la banda y por fin la sortija. Justa hace melindres, fingiendo que por temor al marido no puede tomarla. Éste, Diego Moreno, llega de la calle precedido del cortejo usual de ruidos y demoras, tos, gargajeos, pasos de caballo frisón, tanteo de la llave en la cerradura, etc., cautelas con las que evita el sorprender a su mujer con sus galanes. Justa simula asustarse: «Me matará si me ve con tanta gente». Pero la taimada Gutiérrez lo remedia:

> Fíngete mortecina y con mal de corazón, da voces y saltos. El doctor te tomará el pulso, el capitán te apretará la sortija con el dedo del corazón, el licenciado te dirá evangelios y don Beltrán te tendrá la cabeza; y déjame a mí dar voces[10].

Dicho y hecho. Diego encuentra a Justa oportunamente desmayada, cercada de los tres galanes que, en una especie de charla simbólica, la tienen asida sin que el marido halle por donde cogerla. La dueña acoge a Diego Moreno con gritos, culpándole del desmayo de Justa, y mientras

[8] Quevedo, *Entremés de Diego Moreno,* ed. Asensio, p. 260.
[9] Quevedo, *Entremés de Diego Moreno,* ed. Asensio, p. 261.
[10] Quevedo, *Entremés de Diego Moreno,* ed. Asensio, p. 269.

el marido pregunta: «¿Qué es esto, que no hallo por donde asir a mi mujer?», la enferma va volviendo en sí, gracias a la milagrosa «sortija de uña» que ya no quiere soltar y acaba la pieza. Hasta aquí la primera parte del entremés.

La segunda parte tiene dos episodios: la comida de la viuda y la boda. Diego Moreno ha muerto la víspera, y Justa evoca con nostalgia a su marido, lo que aprovecha Quevedo para revelarnos nuevos datos acerca de los maridos pacientes:

> Cuando me pongo a considerar aquella bondad de mi marido, aquel echallo todo a buen fin, sin que hubiese rastro de malicia en él, ¡y no puedo consolarme! ¡Luego me hablara él una mala palabra desabrida aunque faltase el día y la noche de casa! Que como él hallase puesta la mesa a sus horas con buen mantenimiento, no decía «esta boca es mía». Cuando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas pierdo el juicio. ¡Y luego él entra en casa como otros a la sorda, sin gargajear o hablar recio primero en el zaguán!... y si acaso hallara alguna visita, con disimulación y la crianza que entraba, era para dar mil gracias a Dios, porque él era la honra del mundo[11].

Tras los encendidos elogios –escribe Eugenio Asensio–, ¿qué tiene de extraño que quiera elegir inmediatamente un sucesor en el tálamo y en los cuernos, tallados por el mismo modelo? Y escoge, contra la opinión de la dueña, a un antiguo enamorado, Diego Verdugo, que atropelladamente casado se muestra autoritario, muy al contrario de lo que fue el tan llorado Diego Moreno.

«Señoras, de aquí adelante escarmienten en mí todas», se queja Justa al final de la obra.

Podemos decir que Quevedo estuvo obsesionado por los cuernos. En el *Sueño del Juicio* llega a aludir a los cuernos que el emperador Augusto le ponía a Mecenas, protector y amigo íntimo de Virgilio.

En su entrevista con el marqués de Villena (*Sueño de la muerte),* éste le dice que según está ahora la vida en España, «los maridos (porque tratamos de honras) considero yo que andarán hechos unos buhoneros de sus mujeres alabando cada uno sus agujas».

Se refiere al refrán, «cada buhonero alaba sus agujas», y alude Quevedo al marido sufrido, a los Diegos Morenos, que hacen negocio de sus mujeres y oficio de su triste situación, como si fueran alcahuetes. Y es figura agradable a Quevedo: los maridos se ponen a cornudos como a sastres o escribientes y terminan como buhoneros de sus mujeres.

En esta curiosa conversación, Quevedo dice que hay maridos «calzadores, que los meten para calzarse a las mujeres sin más descanso y sacarlos fuera a ellos». James O. Crosby explica así estas frases: «Las mujeres los meten a los maridos en casa para calzarse con más descanso (gobernarles más fácilmente), y sacarles fuera (mientras las visitan los galanes). También alude al hecho de que al casarse, la mujer se calza o

[11] Quevedo, *Diego Moreno,* ed. Asensio, p. 275.

se viste un marido para luego sacarlo fuera»[12]. Además puede hacer alusión a la connotación fuertemente sexual de los verbos meter y calzar.

Para nuestro autor «hay maridos linternas muy compuestos, muy lucidos, muy bravos, y que vistos de noche y a oscuras parecen estrellas, y llegando cerca son candelillas, cuerno y hierro, rata por cantidad»[13]. Estos maridos son también cornudos y vistos de noche y llegando cerca aluden a sus paseos cuando la mujer está ocupada.

«Otros maridos son jeringas, que apartándose atraen y llegando se apartan»[14]. Es decir, maridos que atraen a los galanes y llegando de sus paseos nocturnos los apartan.

A veces Quevedo nos asombra con frases originales y siempre ingeniosas. Así, «tener un marido en ocho cuerpos», o sea tener un marido y siete amantes. O «haberse casado por junto en uno para mil», que parodia la frase «para en uno son los dos» de las bodas católicas y alude al hecho de que al casarse la mujer se liberaba de los límites de la castidad y podía entrar en relaciones sexuales con muchos galanes, con o sin el consentimiento de su marido, que se quedaba cornudo contento, cornudo involuntario o alcahuete de su mujer.

Quevedo encuentra en el infierno casi infinitas clases de cornudos. Así el marido descuidado, «porque por dar gusto a todos vendió el que tenía con su esposa, y tomaba a su mujer en dineros como ración y se iba a sufrir»[15]. Aquí descuidado quiere decir cornudo aprovechado, que tomaba en efectivo dineros y regalos y así vendió el gusto que tenía con ella, a cambio de una asignación diaria.

Pero nuestro satírico llegó mucho más allá y nos retrata a *Un casado que se ríe del adúltero que le paga el gozar con susto lo que a él le sobra.*

Dícenme, don Jerónimo, que dices
que me pones los cuernos con Ginesa;
yo digo que me pones casa y mesa,
y en la mesa, capones y perdices.

Yo hallo que me pones los tapices 5
cuando el calor por el octubre cesa;
por ti mi bolsa, no mi testa, pesa,
aunque con molde de oro me la rices.

Este argumento es fuerte y es agudo;
tú imaginas ponerme cuernos; de obra 10
yo, porque lo imaginas, te desnudo.

Más cuerno es el que paga que el que cobra:
Ergo aquel que me paga es el cornudo,
lo que de mi mujer a mí me sobra[16].

Volviendo a Diego Moreno siguió su vida literaria durante tiempo.

[12] Crosby, en «Introducción» a *Sueños y discursos,* p. 353.
[13] Quevedo, *Sueño de la muerte,* p. 353.
[14] Quevedo, *Sueño de la muerte,* p. 354.
[15] Quevedo, *Sueño de la muerte,* p. 210.
[16] *PO,* núm. 555.

Salas Barbadillo, seguidor de Quevedo, lo lleva a las páginas de *El Sagaz Estacio, marido examinado,* donde explota un filón ya descubierto por nuestro poeta. Encontramos en esta novela dialogada frases muy significativas a nuestro propósito. Una grotesca escena en que Diego Moreno, protopaciente, admite, con ceremonias parodiadas de las órdenes militares, a Estacio en la Orden de la Paciencia. Pregunta Medina: «¿Qué dice vuestra merced de Diego Moreno? ¿Pues ese hombre no fue en tiempo de nuestros abuelos?». Y contesta Estacio: «Este es el nieto del que vuestra merced dice, que heredó el mayorazgo de protopaciente… Diego Moreno, tercero de este nombre, porque en los tiempos venideros no se confundan los coronistas»[17].

Por otra parte rastreamos su presencia en el *Romancero General:*

Nacido le ha un hijo
carillo a Diego Moreno.
Por la villa va mohino
diciendo que su mujer
parió sin comadre ayer
un hijo sietemesino,
retrato de su vecino,
el sacristán Juan Centeno[18].

Es decir, para terminar, que la figura popular de Diego Moreno evoluciona con la literatura y las costumbres, pasando de estúpido e inocente a taimado, discreto y aprovechado.

Mucho más podría decirse de tan singular creación literaria, pero nos limitaremos a contar que, como tantos españoles de su tiempo, Diego Moreno cruza el mar y aparece en las tablas de la ciudad de Méjico, por obra del dramaturgo navarro Fernán González de Eslava, discípulo de don Francisco de Quevedo y Villegas.

En fin, hemos presentado una recreación quevedesca de un personaje popular, que tuvo una vida literaria intensa y atrayente como tantas otras figuras productos de la fresca fantasía del pueblo. Pertenece, pues, por rango y calidad propias, a ese apasionante mundo que nos relató Montoto, de personas, personajes y personillas que recorrieron (y aún recorren) las tierras de las dos Castillas.

Bibliografía

Asensio, E., *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavante,* Gredos, Madrid, 1971.

Asensio, E., «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review,* 27, 1959, pp. 397-412.

Montoto y Rautenstrauch, L., *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas,* Sevilla, Gironés, 1921-1922.

Obras de diversos, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3924.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1932.

[17] Salas Barbadillo, *El sagaz Estacio,* p. 238.

[18] Ver *Las fuentes del Romancero general,* fol. 115.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.
Quevedo, F. de, Obras satíricas y festivas, ed. J. M. Salaverría, Madrid, Ediciones de Lectura, 1975.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1984.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 2001.
Rodríguez Moñino, A., ed., *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600) . I. Flor de varios romances nuevos y canciones recopilados por Pedro Moncayo (Huesca 1589),* Madrid, Real Academia Española, 1957.
Timoneda, J. de, *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El Truhanesco,* ed. A. Rodríguez Moñino, Valencia, Castalia, 1951.
Salas Barbadillo, A. J. de, *El sagaz Estacio, marido examinado,* pról. F. A. de Icaza, Madrid, Clásicos Castellanos, 1958.
Ynduráin, F., «Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII», *Archivo de Filología Aragonesa,* 7, 1955, pp. 103-130.

Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 79-105]

1. Preliminares

Voy a considerar en este trabajo las formas a través de las cuales se objetiva en la literatura teatral la materia cómica de los entremeses de Quevedo[1]. Me baso en los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura y, concretamente, en sus ideas sobre la poética de la experiencia cómica. Desde esta perspectiva metodológica resulta imprescindible la definición conceptual de los términos implicados en una teoría de lo cómico: caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, parodia, ridículo y risa. Estos conceptos se definen o analizan con frecuencia desde criterios psicológicos o fenomenológicos (Bergson, 1995; Freud, 1981), retóricos o tropológicos (Chevalier, 1992; Manzini, 1955; Snell, 1994; Soons, 1970), y sobre todo descriptivistas, como fue el caso de Aristóteles, y teoricistas, como sucede con el archicitadísimo –acríticamente archicitadísimo– Bajtín (1974).

[1] De la obra de Quevedo se ha dicho que puede interpretarse como una suma de escenas o cuadros aislados, «verdaderos núcleos entremesiles», en los que «pululan un sinfín de figuras: lindos, valientes, maridos sufridos, mujeres pedigüeñas, tacaños, caballeros chanflones, etc., que el mismo Quevedo refundirá, repetirá y hará revivir en sus entremeses». Tomo la cita de García Valdés (1985, p. 34). Comparten su misma opinión varios autores, entre los que figuran Lázaro Carreter (1974, pp. 95-96), Lida (1981), Ettinghausen (1982). En efecto, como advierte Asensio (1965), muchos de sus entremeses se identifican con varias escenas de los *Sueños* o *La vida del Buscón*. Basta pensar, por ejemplo, en el *Sueño de la muerte* (1622) y comprobar cómo los personajes de este relato desfilan casi como en un entremés de figuras. Muchos de ellos cobran vida a partir de tipos y dichos populares, y en buena medida son los mismos personajes que aparecen en el entremés de *Los refranes del viejo celoso*. Como en muchas de sus obras, Quevedo parece tener en su mente una configuración teatral o escénica de los hechos que narra, y así, al referirse al sueño que se apodera de la fatiga del cuerpo, dice: «Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a escuras, siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, *Sueños*, p. 184).

RECIBIDO: 17-10-2007 / ACEPTADO: 12-11-2007

Pilar Cabañas (1991), por ejemplo, en su trabajo sobre la sátira y lo cómico en los entremeses de Quevedo, incurre en una reducción formalista que acaba por limitar al lenguaje la totalidad de la materia cómica quevediana. Considera esta autora que lo realmente importante en la configuración de los entremeses

> no es ni el propio género, ni la dimensión satírica, ni la acción dramática, sino «otra cosa». [...] esa «otra cosa» que confiere a estas obras sus peculiares señas de identidad es el trabajo que el autor realiza sobre el lenguaje, sobre la propia materialidad de la palabras, convertida en materia risible y fundamento del espectáculo verbal que propone, en esencia, cada una de las piezas entremesiles de Quevedo, y todas ellas como conjunto[2].

Esta tesis es de un idealismo formalista y lingüístico extremo. La conclusión a la que llega la autora es igualmente ideal: «La primacía del lenguaje se instaura en estos entremeses en detrimento tanto de su dimensión dramática como de su dimensión satírica» (Cabañas, 1991, p. 291). Llega incluso más lejos, a posiciones metafísicas, al afirmar la supremacía absoluta del lenguaje, como una forma de cuyos contenidos podemos hacer abstracción: «El lenguaje llega a imponerse por sí mismo, como si desarrollara potencialidades más allá de las previsiones del escritor, como si –por decirlo de alguna manera– gozara de autonomía, de esa autonomía propia de los seres vivos» (Cabañas, 1991, p. 294). No cabe mayor idealismo en esta suerte de antropomorfismo del lenguaje quevedesco. Aceptando esta tesis, sólo podemos desembocar en la idea de que un lenguaje así no significaría nada, porque al margen del ser humano no hay lenguajes susceptibles de interpretación. El lenguaje sirve para comunicar realidades formalmente conceptualizadas. La conceptualización formal que de estas realidades lleva a cabo Quevedo en sus entremeses confiere a la materia cómica de que se sirve el autor un significado singularmente real y efectivo. La forma nunca es aislable de la materia, porque explica esa materia en la medida en que está conjugada con ella. Forma y materia son conceptos conjugados, no separables ni dialécticos (Bueno, 1978). Finalmente, afirmar que la comicidad del teatro de Quevedo se reduce al lenguaje verbal, a las palabras, implica asumir que la materia o experiencia cómica está en las palabras, en las formas, como si las palabras fueran en sí mismas un chiste, una parodia o una expresión grotesca, y el chiste, la parodia o lo grotesco, fueran exclusivamente formas que flotaran en el ambiente, aisladas de la materia cómica que las hace posible. Las formas son cómicas porque sus referentes materiales son cómicos. Lo que causa la risa son los referentes del lenguaje, y no el lenguaje en sí. Este último no es, por sí solo, ni cómico, ni trágico, ni grotesco, ni ridículo. El significado del lenguaje es y está siempre en función de unos hechos materiales. No cabe tampoco afirmar, exagerando hasta la distorsión las primitivas tesis de Lázaro Carreter (1974) sobre el Buscón, que «Quevedo roza apenas el objeto de su

[2] Cabañas, 1991, p. 291.

sátira o se pasa de largo, trascendiéndolo, con perjuicio del efecto crítico social, aunque nunca del poético» (Cabañas, 1991, p. 295). Nadie que se sintiera escarnecido por Quevedo afirmaría tranquilamente que la sátira de este escritor «ha pasado de largo», «trascendiéndome». Tesis de este tipo son «tesis de renuncia», desde el momento en que se basan en argumentaciones –los escritos de Quevedo carecen de objeto de sátira– que renuncian a explicar en qué consiste ontológicamente la sátira de Quevedo, y ya no sólo la sátira, sino las diferentes formas literarias en que se objetiva la materia cómica de sus piezas teatrales. Sin los jorobados patizambos renqueando por las calles, los «chistes» y demás «grotesquerías» de Quevedo no existirían, es decir, sin la realidad efectivamente existente, las formas de la literatura no serían posibles nunca. Entre otras cosas, porque la literatura sólo está hecha de realidades formal y conceptualmente expresadas (Maestro, 2006). Sólo el tonto se queda mirando al dedo y sus formas cuando éste apunta a la luna como objeto y referente efectivamente existente. Otra cosa será que el ingenio de Quevedo se limite al lenguaje, y que su sátira tenga como objeto una serie de personajes y prototipos vulnerables, ajenos o despreciados por el sistema político con el que se identifica el propio Quevedo. Pero incluso en este supuesto, el ingenio de Quevedo no es –ni equivale a– lo cómico en Quevedo. Porque, entre otras cosas, el ingenio es una cualidad personal y subjetiva, y lo cómico es una experiencia social, dada en términos materiales y formales, y que puede y debe ser analizada mediante conceptos[3].

2. Las formas de la materia cómica

Consideraré aquí que la materia cómica se objetiva formalmente en la literatura a través de las formas de la caricatura, el carnaval, el chiste, el escarnio, lo grotesco, el humor, la ironía, la parodia y el ridículo, y que tales formas persiguen un efecto, que es la risa. Voy a definir a continuación cada una de ellas, desde los criterios del materialismo filosófico como teoría de la literatura, para tratar de aplicar después tales interpretaciones a la obra entremesil de Quevedo o a él atribuida.

Partiré de la consecuencia, esto es, la risa: el efecto orgánico del placer cómico. Esta conceptualización de la risa exige definir inmediatamente qué es lo cómico.

Considero que lo cómico es el efecto risible provocado por la dialéctica –nunca dolorosa o amenazante para el sujeto que ríe– entre la materialización de los hechos tal como éstos han tenido lugar frente a las convenciones sociales y la materialización de los hechos tal como éstos deberían haber tenido lugar de acuerdo con las convenciones sociales.

[3] El ingenio se ha considerado con frecuencia desde una perspectiva psicológica. Un ingenio entendido como posesión eminente de ciertas facultades intelectuales (como por ejemplo la capacidad de tener ocurrencias). A fin de cuentas esta fue la perspectiva principal desde la cual analizó el ingenio Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios* (1575), ingenio como derivado de *in genere,* engendrar dentro de sí, producir con el entendimiento.

Lo cómico se basa, pues, en la dialéctica o disidencia entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los hechos exigidos (*facta oportebant*)[4]. Los hechos consumados son materialmente objetivables, visibles, constatables. Los hechos exigidos lo son de acuerdo con un código socialmente establecido e impuesto. Siempre hay un determinado tipo de logos o razón que impera en cada situación o sociedad, y que dispone, naturalmente desde un código moral, sus posibilidades de interpretación y sus requisitos de exigencia. El sujeto protagonista de los hechos consumados será objeto de risa, si sus actos no responden a lo establecido en el código de los hechos exigidos, código social que harán valer, mediante la risa y sus consecuencias, los sujetos que puedan cumplir con tales exigencias, que puedan sustraerse a ellas, o que simplemente resulten exentos de su cumplimiento. Sitúo, por tanto, la esencia de lo cómico en la dialéctica entre el ser y el deber ser –de modo que ser equivale a una materialidad consumada no sólo físicamente, sino también psicológica y conceptualmente–, es decir, entre lo que alguien es realmente y lo que debería ser –pero no consigue ser dadas sus limitaciones, con frecuencia inconscientes o incontrolables– en una determinada situación, la cual lo convierte en sujeto involuntario de una experiencia cómica. Nadie –salvo un cómico profesional– se convierte consciente y voluntariamente en objeto de risas y burlas. En el caso del cómico profesional, no es su persona, sino su personaje, es decir, el prototipo que representa o interpreta, objeto de risa y sujeto de experiencia cómica. Cualquier realidad del mundo interpretado o conocido puede ser convertida en materia cómica, pero no de cualquier forma. Para que una materia cualquiera resulte cómica ha de ser formalizada (construida) y conceptualizada (interpretada) de alguna forma específica. Considero que las principales formas de elaboración y conceptualización de la materia o experiencia cómica son las siguientes: caricatura, carnaval, chiste, escarnio, grotesco, humor, ironía, parodia y ridículo. Procederé a definirlas desde criterios lógico-materiales.

La caricatura sería la expresión iconográfica (o verbal) sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de comunicar un determinado sentido o conjunto de características. Adelanto que, en los entremeses de Quevedo, es la figura más recurrente de la materia cómica.

[4] *Oportere* es verbo impersonal latino usado, entre otros, por Quintiliano, cuando habla de cómo conviene que sea la ley, o por Terencio, cuando se refiere a lo que conviene que alguien haga (*Heautontimorúmeno,* v. 536). Este verbo remite en su significado a lo que es conveniente, necesario o razonable. Su naturaleza impersonal lo hace especialmente adecuado a contextos morales y sociales. No por casualidad lo conveniente hace alusión con frecuencia a situaciones morales. Terencio escribe esta frase: *Haec facta ab illo oportebant* ('esto es lo que él tenía que haber hecho'). Me acojo aquí a la expresión *facta oportebant,* documentada en latín, y que sería algo así como 'los hechos que convenían', lo que alguien debía haber hecho de acuerdo con una determinada situación. A su vez, los *facta oportent* serían 'los hechos que convienen, o hechos convenientes' (pero esta forma, hasta donde yo sé, no está documentada en latín).

El carnaval se conceptualiza como aquella representación en la que los valores de una sociedad, codificados oficialmente como serios, se manifiestan invertidos en un sentido cómico, paródico y grotesco, que se proyecta por igual sobre todas las clases sociales, sin discriminación, ni consideración, ni respeto de ningún tipo. En contra de opiniones muy extendidas, sostengo que en los entremeses de Quevedo, por las razones que aduciré, no cabe hablar en modo alguno de carnaval. Ni reyes ni papas son objeto de parodia o carnaval en el teatro breve de Quevedo. En la poética quevedesca, los altos estamentos sociales no son objeto de ninguna conceptualización paródica, por lo que, bajo tales circunstancias, no cabe hablar de carnaval en los entremeses de este autor[5].

El chiste es, sintéticamente, expresión verbal o iconográfica de ingenio irónico, crítico o humorístico. Es, con alta probabilidad, la figura más común presente en el conjunto de la literatura quevedesca, en todos sus géneros y modalidades, salvo acaso en sus escritos doctrinales, políticos y filosóficos.

El escarnio se concibe como aquel ejercicio de burla que se ejecuta y practica de forma violenta con intención de ofender moralmente. La persona que se convierte en sujeto de escarnio sufre la burla, más o menos agresiva, de un grupo humano que lo desautoriza personal y socialmente. Esta reprobación o desautorización es moral, desde el momento en que son las normas del grupo escarnecedor las que sirven de código de referencia para justificar y ejercer la burla afrentosa contra un individuo que disiente de tales normas. El escarnio está determinado por causas morales (las normas de cohesión de un grupo escarnecedor del que disiente el individuo escarnecido) y por consecuencias éticas (el daño físico que puede recibir o acusar el sujeto escarnecido). Concebido de este modo, desde los criterios del materialismo filosófico, el escarnio se articula sobre el enfrentamiento dialéctico existente entre un individuo dado en una sociedad –disidente de sus normas morales– y el grupo de individuos que representan y ejercen los códigos morales imperantes por los que se rige la vida de esa sociedad, frente a los cuales el individuo de marras se convierte en un componente subversivo. El escarnio es el ejemplo de cómo desde la moral una sociedad castiga éticamente al individuo que transgrede sus normas, y cómo se sirve de la burla afrentosa para conseguirlo. El escarnio constituye una agresión *ad hominem,* una suerte de ataque personal mediatizado por la experiencia cómica. Desde este punto de vista, podría decirse que el escarnio pretende más bien la destrucción de la persona, antes que su moralización. Y en este último aspecto se distinguiría una vez más de la sátira. Cualquier lector de Que-

[5] No se comprenden bien las razones aducidas por Alonso Hernández en su trabajo sobre las «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», pues si por un lado se refiere al carnaval en el teatro breve quevedesco, su conclusión es que no hay «nada de carnaval alegre y distendido sino la reflexión amarga y lúgubre ante lo perecedero de la vida del moralista Quevedo» (Alonso, 2001, p. 50).

vedo comprueba que se trata de una forma de comicidad muy frecuente en la obra de este autor. Veremos con qué finalidades.

Lo grotesco es la yuxtaposición o integración irresoluble y conflictiva entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica (Thomson, 1972). Lo grotesco es forma cómica característica de Quevedo.

El humor es un concepto esencial en toda teoría de lo cómico. Aquí lo consideraré como aquella expresión cómica que incluye al artífice como intérprete subversivo de su propia experiencia. En el humor, el intérprete está formalmente implicado en el artificio de la experiencia cómica, al subvertir conceptualmente las consecuencias materiales de su experiencia personal. El humor es una experiencia cómica en la que el artífice de lo cómico se convierte en su intérprete principal, que no será un intérprete cualquiera, sino un intérprete formalmente subversivo y transgresor de hechos que se plantean o se presumen como realidades materialmente consumadas. El ejemplo es conocido: un preso condenado a muerte pregunta cuándo le van a ejecutar. «El lunes», le dicen. A lo cual responde: «¡Buena forma de empezar la semana!». El humor radica precisamente en que convierte al artífice en intérprete de la realidad material de su propia experiencia, con frecuencia en un contexto doloroso o preocupante, pero con capacidad, frente a la adversidad, para tergiversar formalmente la realidad material de su experiencia personal. El humor contiene siempre una prueba y una demostración de ingenio ante la adversidad[6]. En un sentido estricto, y con la seguridad de sorprender a muchos lectores de Quevedo, podríamos afirmar que el humor, tal como aquí se ha delimitado, está formalmente ausente de la mayor parte de la literatura quevedesca.

La ironía es otra noción clave que exige una definición muy nítida. Desde los criterios del materialismo filosófico, la ironía es la expresión de un discurso en el que los sentidos intencional y literal difieren con el fin de provocar una interpretación crítica o humorística. El autor de la ironía siempre expresa lo que siente, pero comunicándolo de modo intencional, nunca de forma literal. La ironía expresa siempre lo que su artífice siente o piensa, pero sin declararlo literalmente. La ironía omite siempre algo esencial: los caminos que conducen a ella. Sin embargo, suele dejar muy al descubierto sus consecuencias. De hecho, la ironía suele percibirse antes por sus resultados que por sus motivaciones, es decir, antes por lo que «niega» que por lo que «afirma». La dialéctica es una figura clave en toda interpretación del pensamiento irónico. En con-

[6] «El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los afectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos […]. El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo» (Freud, 1981, p. 1162). El humor actuaría, según esta orientación, como una función defensiva que, a diferencia de la represión, no tiene inconvenientes en prestar atención al contenido de representaciones ligadas a efectos dolorosos. Es una forma de dominar el automatismo psíquico.

secuencia, puede afirmarse que la ironía se basa en la dialéctica entre el sentido intencional y el sentido literal.

Por su parte, la parodia, como sabemos, es la imitación burlesca de un referente serio. Pero esta definición es insuficiente en sí misma, porque no detalla las formas de su materialización. En una parodia es imprescindible distinguir los siguientes elementos: artífice (idea o diseña la parodia), sujeto (la interpreta), objeto (o referente serio degradado y parodiado) y código (sistema de referencias o códigos que hace posible la degradación del objeto parodiado, esto es, lo que permite interpretar la acción de un sujeto como burla de un objeto o referente serio). Más adelante contrastaré el uso de la parodia en el teatro breve de Calderón con su ausencia casi total en los entremeses de Quevedo[7].

El ridículo será identificado con aquella experiencia cuyos contenidos se perciben e interpretan como ajenos e inferiores a lo normativo, ortodoxo o convencionalmente respetable, y por ende susceptible de convertirse en objeto de burla. Esta idea de norma o de ortodoxia, dada en una determinada sociedad, es resultado de la idea de razón o logos, vigente en esa sociedad. Lo ridículo es con frecuencia una devaluación de lo material y formalmente aceptado como normativo o racional en una sociedad concreta. Es ridículo lo que presenta o contiene una deformación devaluada de lo normativo aceptado o de la razón establecida. Es ridículo lo que se percibe como fuera de lo normal y por debajo de ello, lo que, ajeno a la razón impuesta, y sustraído al logos imperante, se conceptualiza como materia disonante, susceptible de experiencia cómica, y objeto de burla. Lo ridículo no pertenece a lo respetable, desde el momento en que se sustrae a la razón normativa, al logos oficialmente codificado. Esta condición de lo ridículo, el estar por debajo de lo respetable, y convertirse en objeto de burla precisamente por eso, por estar situado debajo del umbral de lo normativo, de lo aceptado, de lo exigido, esto es, por ser una sub-normalidad, constituye, según el materialismo filosófico, su condición esencial. Lo ridículo en sí mismo no es necesariamente dañino, ni agresivo, ni violento: no hace falta combatirlo con hechos, ni siquiera con actos, sino que basta identificarlo con burlas, risas, ironías, es decir, palabras y expresiones orgánicas más o menos momentáneas. Lo ridículo suele ser con frecuencia una cualidad propia de seres vulnerables, débiles, deficientes, es decir, seres situados debajo del umbral de lo racionalmente exigido, seres, en suma, sub-normales. El ridículo es una de las figuras cómicas más utilizadas por Quevedo.

La sátira es la expresión de una experiencia cómica determinada formalmente por la agudeza crítica, mordacidad y acritud de su artífice,

[7] Por ejemplo, concebimos a Falstaff parodiando al Enrique IV de Inglaterra, pero difícilmente imaginamos a un rey imitando burlescamente a un tabernero, o a una ministra de la vivienda parodiando a un vagabundo o a un *homeless*. Esta observación nos obliga a aceptar que genuinamente el entremés tiene como protagonistas insustituibles a gentes plebeyas, a sujetos de baja condición social, combustible primordial de la experiencia cómica según las exigencias de la poética clásica, cuyo virtuoso decoro aconseja reducir a los seres humildes –y sólo a seres humildes– a objetos de burla y comedia.

cuyo objetivo es ridiculizar, desde criterios morales, es decir, desde las normas establecidas por un grupo dominante, un determinado referente o arquetipo socialmente reconocido[8]. La acritud de la sátira es formal, no física, es decir, que sus consecuencias son estrictamente morales: definen las normas del grupo satírico frente al grupo o al individuo satirizados. En esto se diferencia del escarnio, cuya agresividad adquiere consecuencias éticas, al afectar con frecuencia de forma física y psicológica a la persona escarnecida. La sátira provoca en el espectador dos reacciones simultáneas, pero no incompatibles: la risa y el desagrado. La risa provocada por la experiencia cómica, al expresar la disidencia dialéctica entre los hechos consumados (*facta consummata*) y los hechos exigidos (*facta oportebant*), y el desagrado motivado por la realidad social que deja críticamente al descubierto. En el caso de lo grotesco, estas dos reacciones simultáneas se presentan como incompatibles, mientras que en el caso de la sátira se presentan conjugadas e inseparables. Además, la sátira opta por privilegiar determinados valores: considera «buenos» a unos sujetos, y a otros, de los que se burla, los considera «malos». Lo grotesco suele ser anti-racional e ideal, y la sátira suele ser muy racional y muy crítica. Es figura predilecta por Quevedo, si bien sabe usarla muy cuidadosamente contra un determinado tipo de persona, y jamás contra otro. Como Juvenal o Marcial, Quevedo siempre «sabrá respetar» al emperador.

3. Los entremeses de Quevedo[9]

Voy a exponer a continuación la recurrencia de algunas de estas formas de lo cómico en los entremeses atribuidos a Quevedo.

La venta (1635) es entremés cómico de costumbres, cuyo escenario es una venta y cuyos protagonistas son un ventero y su mozuela. Él, viejo y avaro, tan hipócrita como religioso; ella, simpática y maliciosa. Ante ellos desfila una serie de personajes que confirman las expectativas de tales prototipos. No por casualidad el ventero es un vejete que aparece rezando «con un rosario», símbolo religioso contrarreformista convertido por la literatura española aurisecular precisamente en signo de la hipocresía religiosa. Su gracia, un sustantivo común que funciona como nombre propio, «Corneja», lo caricaturiza como ave de rapiña o de presa, lo que confirma a cada paso su forma de conducta, como personaje prototipo de la avaricia en la miseria[10]. Ahora bien, ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Si se acepta que el sujeto de la experiencia cómica es aquí la avaricia formalmente objetivada en la figura del ventero, vejete y rapaz, el texto del entremés está subrayando una dialéctica en-

[8] Adviértase que Juvenal, por ejemplo, en sus primeros libros de sátiras, rechazaba –al menos desde su poética literaria– el uso del humor, porque desde su punto de vista la expresión cómica relajaba la intensidad de la experiencia satírica. Según él, la sátira tenía que ser furiosa, indignante, enérgica, y el sentido del humor sólo podía atenuar tales exigencias. Con todo, Juvenal irá progresivamente sirviéndose del humor en la escritura de sus libros satíricos.

tre la realidad social y lo que se esperaría de ella, es decir, una dialéctica entre la depredación en la miseria y una sociedad debidamente abastecida de bienes de consumo y de hosteleros honrados[11]. En el desajuste entre ambos polos reside materialmente el eje fundamental de la experiencia cómica. La forma dominante con la que se expresa esta materia –la miseria social, la depredación corporativa, la hipocresía individual y colectiva–, que resulta cómica sólo por la forma dialéctica en que se nos presenta, es la caricatura, como expresión iconográfica o verbal sintética de una serie de rasgos que se intensifican y exageran con el fin de dar cuenta de un determinado sentido o interpretación dominante. Pero no hemos respondido a la pregunta anterior: ¿de qué se ríe Quevedo en este entremés? Su respuesta nos sitúa fuera de la literatura misma, al conducirnos a la sociedad española del Siglo de Oro y a la idea que de ella tenía Quevedo. Como en el resto de sus obras, Quevedo ridiculiza aquí la avaricia y la hipocresía mediante la exposición a la burla y la comicidad públicas. No es el suyo, sin embargo, un humor político, ni ideológico. Se trata de comicidad más que de humor, de sátira más que de parodia. Su comicidad no atenta contra las leyes del Estado, ni las discute. Su comicidad va contra las costumbres de determinados prototipos sociales, personajes individuales cuya acción es ante todo una acción social negativa, una acción nociva en el conjunto social del que forman parte. Quevedo va contra miembros puntuales de la sociedad,

[9] A Quevedo se han atribuido, en diferentes momentos, hasta 16 entremeses. En la edición que en 1932 hace Astrana de su obra completa, se consignan nueve títulos: *La venta, El marión, El niño y Peralvillo de Madrid, La ropavejera, El zurdo alanceador* (con el título de *Los enfadosos* en la Biblioteca de Évora) y *Los refranes del viejo celoso,* por una parte, cuya atribución no ha sido discutida; y por otra parte, los entremeses titulados *Pandurico, El médico* y *El hospital de los mal casados,* cuya autoría quevedesca se ha cuestionado en más de una ocasión durante las últimas décadas. A estos entremeses, Asensio añade en 1965 la publicación de cinco textos inéditos hasta entonces: *Diego Moreno, La vieja Muñatones, La destreza, La polilla de Madrid* y *Doña Bárbara,* procedentes de la Biblioteca de Évora. Y aún quedan, en opinión de varios autores, otros títulos por consignar, como es el caso de *El caballero de la Tenaza,* publicado en *Flor de entremeses y sainetes* (Madrid, 1657), y *El marido pantasma,* recogido en *Ramillete gracioso* (Valencia, 1643). Debe hacerse constar que la Fundación Francisco de Quevedo, en Torre de Juan Abad, atesora actualmente abundantes manuscritos de Quevedo, todavía pendientes de análisis filológico, verificación y catalogación. En el inventario de algunos de estos materiales figuran referencias a manuscritos de *El médico* y *Pandurico,* cuya atribución quevedesca fue negada en su día por estudiosos como Cotarelo (1945) y Asensio (1965, pp. 222 y ss.): «Respecto a *Pandurico* sobran argumentos externos e internos para darlo como bastardo, cuya paternidad un impresor desaprensivo colgó a Quevedo […]. La evidencia interna del estilo, recursos, personajes, versificación, vocabulario, es aplastante en contra de la atribución a Quevedo […]. En *El médico* tenemos, a lo que sospecho, un entremés de cualquier seguidor de Benavente y no uno de Quevedo, a quien se lo cuelgan los Entremeses nuevos de diversos autores».

[10] Respecto a la onomástica animal en las figuras de la literatura quevedesca, Asensio (1965, p. 181) ha señalado la importancia de la obra de Juan Bautista della Porta, *De humana physionomia* (1586), obra en que el autor establece analogías entre rostros humanos y animales, como fuente de referencia.

[11] «¿Has echado en la olla lo que sabes?» (Quevedo, *Entremés de la venta* (1627), en *Obras completas* (1952, p. 614), pregunta reticentemente Corneja a su mozuela.

no contra el Estado, es decir, no contra la sociedad política, sino contra determinados gremios o sociedades gentilicias que operan en el seno de la sociedad política. Y que operan contrariando las exigencias y convicciones de Quevedo[12].

Pandurico es entremés cómico de burlas dirigidas contra un sastre vejete y avaricioso, que se ofrece por dinero a rezar el rosario en velatorios. La experiencia cómica se objetiva fundamentalmente en la caricatura del viejo avaro, bobo o simple por de más, y en el comportamiento ridículo del personaje, lo que lo convierte en el principal objeto de chiste en todo el entremés. Tengamos en cuenta que se trata de un avaro al que un «muerto» le roba los cuartos. Es decir, estamos ante un personaje cuya rapacidad es muy inferior a su inteligencia y a su valentía. Los materiales cómicos se formalizan una vez más en la caricatura y, sobre todo, en el ridículo, pero no en lo grotesco (nada hay aquí incompatible con la risa: la muerte es una ficción, la servidumbre del mozo no induce a ninguna crítica social ni ética, la propia avaricia del viejo es perfectamente vulnerada y burlada), ni en la parodia (no hay imitación burlesca de nada serio, pues el objeto del velatorio fingido no es un velatorio real, sino el escenario para la burla de un bobo o simple), ni en lo satírico (no hay nada psicológicamente desagradable en el acto de robar a un avaro al que se presenta socialmente como el trasunto de un «ladrón», aburguesado y farsante). La risa tiene como objetivo al tonto, y el tonto es, en este caso, el prototipo del viejo avaricioso, que es también el sastre, el burgués, el impostor que sisa tela y dinero, el farsante que engaña al cliente, el viejo que compite en poder frente al joven, el opresor que dispone de dinero ante los demás, carentes de él.

El médico es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico que le da título. Ésta es una pieza eminentemente satírica. La figura del médico es el objeto acaso exclusivo de la sátira. Quevedo da cuenta en esta pieza de la idea de la medicina que profesa ante sus contemporáneos:

¿Tú sabes qué es medicina?
Sangrar ayer, purgar hoy,
mañana ventosas secas,
y esotro kirie-eleisón;
dar dineros al concejo,
y presente el que sanó
por milagro o por ventura;
barbar bien, comer mejor,
contradecir opiniones,
culpar siempre al que murió
de que era desordenado,
y ordenar su talegón;
que con esto y buena mula,

[12] Sobre el concepto de sociedad gentilicia y sociedad política, especialmente en el contexto del Siglo de Oro español, véase mi trabajo «Sociedad política y sociedad gentilicia en *La ilustre fregona*», en Maestro, 2007a.

matar cada año un lechón,
y veinte amigos enfermos,
no hay Sócrates como yo.

Estamos aquí muy lejos de la obra de Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem* (1543). La sátira de Quevedo no va dirigida contra la Medicina, sino contra los médicos de su tiempo. El mejor médico queda a la altura del pícaro más sofisticado, capaz de suplantarlo con total destreza, adiestrado en este caso por un sacristán cornudo. Como los sastres y los sacristanes, como los homosexuales y los alguaciles, como las dueñas y las celestinas, los médicos no eran entonces un gremio privilegiado, ni una corporación colegiada. Quevedo podía satirizarlos impunemente. Y es más que probable que también con muy ciertas razones. Pero Quevedo sabe muy bien contra quién dirige sus sátiras y ante quién resultaban formalmente simpáticas. Todos los personajes de entremés son y han sido siempre combustible de comedia. Ninguna bruja torturada por la Inquisición católica o protestante confesó nunca haber visto en los aquelarres a los que asistía volando en su escoba a emperadores o prelados (y mucho menos a verdugos inquisitoriales). Ningún escritor aurisecular subvirtió la forma del entremés incorporando a sus *dramatis personae* figuras imperiales o de alta jerarquía eclesiástica. Quevedo no fue una excepción. Sabía de quién podía reírse y de quién no. Tampoco era el primero en saberlo. Marcial y Juvenal le precedieron con hábitos satíricos y epigramáticos muy semejantes en la literatura imperial romana. Sólo Cervantes se tomó, muy discretamente, ciertas licencias críticas, y no contra prototipos explícitos, sino contra ideas específicas y representativas de poderes políticos plenamente operativos (Maestro, 2000).

El marión (1646) es entremés cómico de carácter satírico contra el personaje arquetípico del homosexual, en tanto que hombre sexualmente afeminado. Quevedo es artífice en esta pieza de sátira, de escarnio y de ridículo, pero no de parodia. El sujeto de toda la atribución cómica es el marión u homosexual. Pero veamos de qué forma. Porque lo primero que llama la atención, y como tal ha de constatarse, es que se trata de un homosexual asexuado.

Hay sátira desde la posición social de quien ve en la homosexualidad una deficiencia o adulteración de la sexualidad convencionalmente establecida y exigida. Esta dimensión se subraya rodeando al marión de un ambiente femenino fuertemente andrógeno, un padre anciano más agresivo que protector, y finalmente una esposa por completo masculinizada. No por casualidad uno de los personajes femeninos, comadre de la consorte del marión, recibe el nombre de doña Andronia. No cabe hablar de carnaval, porque la inversión se limita a los papeles sexuales definidos desde el punto de vista de su significación social en el Siglo de Oro, y no de inversión de valores serios en burlescos. Tan seria es la sexualidad masculina como la femenina. No hay carnaval que pueda fundarse en la inversión sexual. En todo caso, habrá travestismo social de roles sexuales. Y la experiencia cómica vendría dada, para Quevedo

y sus contemporáneos, en la dialéctica que se establece entre el varón afeminado (*facta consummata*) y el varón viril (*facta oportebant*).

En la segunda parte del mismo entremés, la sátira se convierte claramente en escarnio, dado el tratamiento que la esposa infringe al marido: «¿Lagrimitas conmigo, maricote? / Con un látigo, a puro latigazo / no quedéis en dos meses de provecho» (*El marión,* 632). La esposa no tardará en salir para gastar su ocio en una casa de juegos, mientras el marión pasa su tiempo entretenido con una rueca, en labor propia de mujeres: «Eso me quitará de estar confuso, / porque digan que soy marido al uso» (633). Ni la sátira, ni el escarnio, ni el ridículo, persiguen en este entremés quevedesco otra finalidad que la de hacer reír al lector o espectador. No se pretende «corregir» la homosexualidad, sino simplemente reírse de ella y de quien la profesa, poniéndola en la picota. No se pretende moralizar a nadie, sino solamente burlarse de quien no actúa conforme a los hechos sociales sexualmente exigidos. Y burlarse del prototipo en cuestión mediante el escarnio público.

¿Hay parodia en este entremés? No. La parodia es imitación burlesca de un referente serio. Algo así implicaría que para escribir un entremés en el que se parodia a un marión, Quevedo tendría que tomarse la homosexualidad en serio, es decir, hablar de parodia en esta pieza es partir de una premisa imposible. Quevedo no cree que una sociedad sin homosexuales, sin maridos cornudos, o sin militares fanfarrones, sería una sociedad mejor, como probablemente sí lo creía Calderón de la Barca, y prueba de ello son las parodias a las que tales figuras quedan sometidas en sus entremeses y piezas de teatro breve (Maestro, 2005a). Quevedo está convencido de que una sociedad sin mariones, sin cornudos, sin médicos, sin sastres, sin dueñas, sin hipócritas, sin calvos, sin alcahuetas, sin gentes físicamente deformes…, sería una sociedad mucho más aburrida. Los chistes y las gracias de Quevedo nunca atacan –al menos en sus entremeses– a los poderes fundamentales del Estado y sus altos estamentos. Atacan, ridiculizan, satirizan y escarnecen, con frecuencia sin propósitos paródicos, a todo el plancton de que se nutren las sociedades gentilicias de la España aurisecular (pícaros, vejetes, putillas, celestinas, burgueses, sacristanes y alguaciles, y otras figuras alternativas y permutables entre sí), pero no toca en absoluto a los miembros de la alta jerarquía en que se articula la sociedad política y eclesiástica de esa misma España.

El caballero Tenaza (1657) es entremés cómico, de carácter satírico, contra la avaricia masculina frente a la mujer buscona y gastiza. Como la mayoría de los entremeses quevedianos, éste constituye ante todo una caricatura de prototipos. La disputa por el dinero objetiva una dialéctica polarizada sexualmente: el hombre tiene el dinero, es avaro y desconfiado, y recela de la mujer; por su parte, esta última representa la depredación y astucia máximas, por lo que a la obtención pedigüeña de dinero se refiere. El entremés caricaturiza una dialéctica de sexos enfrentados por la ansiedad del dinero, en una situación social, por otro

lado, determinada por la avaricia y la miseria. Cada uno de los protagonistas posee un nombre común, de lo más rupestre y expresivo, que funciona como propio, y que lo retrata como lo que es, una Tenaza y un Anzuelo, es decir, avaricia y raposería. Un cierto halo de alegorismo y simbolismo, muy frecuente en la configuración de los personajes de la literatura quevedesca, caracteriza a estas figuras tan simples:

ANZUELO: (*Aparte*) Este hombre es don Tenaza.
TENAZA: (*Aparte*) Doña Anzuelo es esta hembra[13].

Los prototipos representados son caricaturas de seres humanos, de naturaleza simbólica, sexualmente polarizados, y que, sin embargo, no logran una formulación paródica, al carecer de un referente serio al que imitar mediante un código que asegure su degradación. No cabe hablar formalmente de parodia, sino materialmente de agresión. Entre la androfobia y la misoginia los personajes se enfrentan simétricamente:

ANZUELO: Tábanos en tales lenguas.
Proseguid, mozas, y ¡a ellos!
TENAZA: Proseguid, mozos, y ¡a ellas![14].

La comicidad se objetiva formalmente en la caricatura desde la que se retrata al personaje masculino, como Tenaza, y al femenino, como Anzuelo, caricatura que a su vez se sostiene por la fuerza de la agresión satírica protagonizada por ambas partes, debido a su desenfrenada rapacidad de dinero.

El niño y Peralvillo de Madrid (1670) es entremés de desfile de figuras dominado por un personaje sobresalientemente simbólico, con ribetes de alegoría. Un niño que recibe el consejo de su madre ante sus pretensiones de ir a la corte matritense. Se reiteran aquí de nuevo ideas sintetizadas caricaturescamente en *El caballero de la Tenaza,* es decir, la obsesión por el dinero y la rapacidad de la mujer, en tanto que esencialmente buscona, rasgos a los que hay que añadir el de la peligrosidad de la corte, como lugar más indicado para el ejercicio de la picaresca, la pillería y el embuste. Desfilan figuras, todas alienadas por la ansiedad de depredación económica en un ambiente de miseria social. ¿Dónde está aquí el humor? Básicamente en los materiales satíricos, formalmente objetivados en la caricatura de los personajes y en los enunciados del «niño», quien habla y se comporta figurativamente como una suerte de *puer senex,* bien adiestrado en la defensa de su peculio y de su rol sexual masculino.

La ropavejera (1670). Desde el punto de vista de la formalización de los materiales cómicos, *La ropavejera* es uno de los entremeses más completos, pues la expresión cómica se manifiesta aquí a través de la caricatura, la sátira, lo grotesco y el ridículo. Así, por ejemplo, Rastrojo es el nombre propio del principal interlocutor de la protagonista, y como tal la acompaña caricaturescamente durante todo el entremés. La sátira y

[13] Quevedo, *El caballero de la Tenaza,* p. 604.
[14] Quevedo, *El caballero de la Tenaza,* p. 606.

burla sociales contra quienes tratan de subsanar o disimular ante la visión pública sus defectos físicos es inequívoca:

> Mancebitos, creed en bocas falsas,
> con dientes de alquiler como las mulas[15].

Por su parte, lo grotesco viene dado por la yuxtaposición entre lo humano, como cuerpo físico deteriorado o estropeado por la enfermedad y la vejez, y lo artificial, como «arreglo» o «apaño» incompatible con una realidad humana cuya verdadera causa de deterioro se oculta o falsifica:

> ¿Y a mano izquierda veis una mozuela?
> Pues ayer me compró todo aquel lado:
> y a aquella agüela, que habla con muletas,
> vendí anteanoche aquellas manos nietas.
> Yo vendo retacillos de personas,
> yo vendo tarazones de mujeres,
> yo trastejo cabezas y copetes,
> yo guiso con almíbar los bigotes.
> Desde aquí veo una mujer y un hombre,
> que no ha catorce días que estuvieron
> en mi percha colgados,
> y están por doce partes enmendados[16].

La grotesca reificación y muñequización de la persona es manifiesta, especialmente en la acotación final: «Va limpiando [la ropavejera] con un paño las caras a todos, como a retablos». He aquí el rostro vivo de lo grotesco:

> De cáscara de nuez tiene el pellejo,
> Y boca de concha con trenales;
> los labios y los dientes, desiguales[17].

El desfile de figuras a través de las que se articula el entremés gira en torno a un personaje principal, de nuevo dotado de dimensiones simbólicas y alegóricas, pero en el desarrollo de actividades seculares. Literalmente, el lector o espectador se encuentra ante una vendedora ambulante de ropa y objetos usados; simbólicamente, este personaje restaura la exterioridad física de los seres humanos. Como es costumbre, Quevedo subraya la hipocresía social, el embuste y la falacia, que se manifiestan ahora a través del aspecto físico de los prototipos sociales que sirven de combustible habitual a la sátira quevedesca (dueñas, viejas, sastres, calvos, desdentados, etc.) Los personajes estamentalmente ilustres están exentos de figurar en este grupo de *dramatis personae*. Si accediéramos a la España del Siglo de Oro exclusivamente a través de los textos de Quevedo, tendríamos la idea de que los únicos embusteros e hipócritas son los miembros de la clase media y baja. Es como si la virtud residiera estamentalmente en las alturas sociales.

[15] Quevedo, *La ropavejera,* p. 642.
[16] Quevedo, *La ropavejera,* p. 642.
[17] Quevedo, *La ropavejera,* p. 643.

El marido pantasma (1643) es entremés cómico de burlas y sátira contra una determinada idea de matrimonio y de familia, dada especialmente en las clases sociales medias y bajas. El protagonista, Muñoz es un personaje completamente ridículo que, vestido de novio, pretende casarse con una mujer carente de familia y exenta de realidad social:

Yo estoy enmaridado;
mas la mujer que quiero
no ha de tener linajes ni parientes;
quiero mujer sin madre y sin tías,
sin amigas ni espías,
sin viejas ni vecinas,
sin vistas, sin coches y sin Prado,
y sin lugarteniente de casado[18].

Quien pronuncia estas palabras, en contra de lo que pudiera esperarse, no es un personaje genuinamente bobo o simple, sino más bien todo lo contrario. Sin dejar de ser profundamente ridículo y grotesco, es una figura bien astuta, cuya acidez y acritud pone de manifiesto una de las imágenes críticas más satíricas y caricaturescas que, desde el punto de vista social, puede darse del matrimonio y la familia. Muñoz no habla desde la mera simpleza acrítica, sino desde la sátira más cruda, la cual, partiendo del escarnio y caricaturización de algunas figuras familiares, desemboca en la concepción del matrimonio como una aberración social, especialmente para el hombre.

No tenga madre, y llueva Dios culebras;
que una mama de estrado,
es chupa y sorbe y mazca de un casado.
A sí propia se arrastra la culebra;
mas la madre, mirad si es diferente,
arrastra al que la tiene yernalmente,
Item más, la culebra se hace roscas;
mas de cualquiera moscatel que asome,
la madre se las pide y se las come.
Item más, la culebra da manzana;
la madre pide toda fruta humana.
Item más, que da silbos la culebra,
y la madre (me corro de decillo)
hace silbar al triste yernecillo.
Muda el pellejo propio la culebra;
y la madraza, llena de veneno,
si arrugó el propio, desolló el ajeno.
Item más, la culebra sabe mucho;
y las madres y viejas que celebras,
dicen que saben más que las culebras,
¿No ha de haber una güérfana en el mundo?
¿Para mí se acabaron las expósitas?
La mujer del gran Turco tenga madre,

[18] Quevedo, *Entremés del marido pantasma,* p. 623.

y la expósita mía
tenga culebra y sierpes, y no tía.
No me tenga parientes ni allegadas,
amigas ni criadas,
y tenga tiña y sarna y sabañones,
y corcovas y peste y tabardillos;
que estos son males que se tiene ella,
y el parentesco es peste en cuarto grado,
que le padece el mísero casado[19].

Cabe preguntarse cuál es la finalidad de esta crítica, expresada a través de formas cómicas como la sátira, la caricatura y lo grotesco. ¿Qué tesis subyace a esta idea del matrimonio formalmente objetivada en la materia de este entremés? ¿La disolución del matrimonio como microsociedad política y religiosa? ¿La apología del celibato civil y secular? ¿La parodia de un personaje ridículo que busca una mujer imposible en una sociedad irreal? ¿Se trata simplemente de una propuesta de lectura cómico-crítica del mundo social del que es testigo el autor? ¿Es un simple divertimiento? ¿O se trata en realidad de exponer una idea de matrimonio propia de un hombre incapaz de casarse? La pieza de Quevedo no sugiere ninguna solución al conflicto que plantea: la incomodidad familiar de la vida matrimonial. A Quevedo no le interesa resolver este tipo de conflictos, sino dar cuenta cómica de ellos. Lo que realmente le interesa es servirse de ellos, utilizar este tipo de materiales para objetivarlos literariamente a través de las formas de lo cómico, en cuyo manejo es diestro artífice. En sus entremeses, Quevedo no es un moralista, sino un ludópata. Un ludópata de formas que permiten interpretar sólo de cierto modo sólo cierta realidad. La realidad que a él le incomoda y desde el modo que más satisfacción personal le produce el ejercicio de la crítica, esto es, desde las formas de lo cómico.

El zurdo alanceador (¿1628?) es entremés de figuras a las que un ridículo juez trata de desenmascarar en su hipocresía[20]. La hipocresía, sin embargo, se limita, en la mayoría de los casos, a disimular la alopecia, el envejecimiento o la neurosis de un zurdo ridículo y grotesco.

Yo me acuso a mí mismo de enfadoso
y en los enfados soy superlativo
[...],
que soy siempre enfadoso dentro y fuera
soy zurdo y zambo
[...].
Cuando me meto acaso a caballero
y se me entran los condes en el cuerpo,
llevo por esas calles
cara de comezón haciendo gestos,
sordo de gorra, rostro rempujado,

[19] Quevedo, *Entremés del marido pantasma,* pp. 623-624.

[20] «A esto es mi venida, a que los años / y los meses, los días y las horas / los confiesen por fuerza, aunque no quieran» (Quevedo, *El zurdo alanceador,* p. 646).

marqués de habla, duque de persona,
barba cola de pato juguetona,
y, por más devoción de caballero,
me voy disciplinando de sombrero.
Voy caballereando a todos lados:
Bésoos las manos, bésoos las manos,
servitor, servitor, servitorísimo;
y voy besoteando de manera,
que se enfadan el prado y la carrera,
pues que cuando a mis solas jineteo,
voy zancajo de fuera, a lo estribado,
y, cual manga de cruz, me bamboleo[21].

El lector comprueba una vez más que el chiste es el principal soporte de la experiencia cómica objetivada en los entremeses de Quevedo, y cuyas principales formas son, en esta pieza, lo ridículo y lo grotesco de personajes que son ridículos y grotescos no por ser calvos, zurdos o viejos, sino por subrayar de forma aberrante –y caricaturizable– su alopecia, su mímica siniestra o su mal disimulada vejez.

Los refranes del viejo celoso es el típico entremés de burlas protagonizado por una mujer joven, malcasada con un vejete celoso y bobo, en complicidad con su amante. La experiencia cómica se agota en una sucesión de chistes que se articula en el desarrollo de un entremés de figuras. El lector o espectador no encuentra aquí críticas explícitas al matrimonio desigual o transgeneracional. Insisto en que Quevedo, pese a apariencias, busca antes el chiste que la corrección moral, esto es, antes el escarnio que la sátira.

El hospital de los mal casados es entremés tan breve como complejo. De atribución quevedesca discutida por Crosby (1967), escenifica el desfile de una serie de personas con problemas matrimoniales, para concluir en una secuencia metateatral que oculta, a las pesquisas de la justicia, el fraude de los supuestos «consultores matrimoniales» que asesoran a los cónyuges en conflicto. He aquí los tres elementos determinantes de la pieza: metateatro, desfile de figuras y embuste de pícaros. Así, se confirma que el mundo interpretado es un fraude:

ALDONZA: Mi señor don Embuste, ¿qué me cuenta?
DON EMBUSTE: La verdad, mi señora doña Aldonza[22].

Los pícaros triunfan en sus ingenios engañosos merced a la estulticia social e individual: «Esta posada que hospital has hecho / llena de tontos es nuestro provecho»[23]. Y el artificio metateatral confirma un final feliz al engaño y al embuste incluso sobre la propia justicia:

Hagamos de repente una comedia.
Del rey Herodes ha de ser la historia.
No han de salir, ¡por Cristo!, con vitoria,

[21] Quevedo, *El zurdo alanceador,* p. 648.
[22] Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados,* p. 618.
[23] Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados,* p. 619.

los alguaciles que buscando vienen.
Voastedes han de dar notables gritos,
y los niños serán estos chiquitos:
tú harás el rey Herodes; yo, el verdugo.
Pónganse de figuras, ¡ea, señores![24].

Resultan inevitables las concomitancias de este entremés con *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El hospital de los podridos,* de atribución también cervantina (Pérez de León, 2005; Maestro, 2005). En este conjunto intertextual, *El hospital de los mal casados* es uno de los entremeses más críticos de Quevedo, si se confirmara definitivamente su atribución. Las formas de lo cómico alcanzan críticamente el ridículo, la sátira, la caricatura, lo grotesco e incluso la parodia, mucho más allá de una simple escena de costumbres. Se critica la estulticia social, el fraude jurídico, la impostura de los médicos, la ineficacia policial, y las aberraciones matrimoniales. Quizá es el único de los entremeses más enérgicamente críticos de Quevedo. ¿Acaso precisamente por eso puede dudarse de su autoría y atribución?

4. El concepto de parodia

La estética del entremés ha sido sin duda muy dignificada académicamente por el ejercicio de la crítica literaria. Al fin y al cabo, la Universidad acaba dignificando todo aquello que convierte en objeto de estudio. El entremés nace para entretener a la gente que asiste a los corrales durante los entreactos de las comedias. Ésta fue su función genética. Mantener y asegurar la diversión durante las pausas de la comedia[25]. Con el paso del tiempo esta función se hace autónoma, y se impone por sí misma frente a las obras de teatro mayor, sintetizando en el formato del entremés una serie de cualidades específicas de la experiencia cómica, que pueden identificarse desde una triple dimensión 1) sintáctica o formal –brevedad y rapidez, intensidad y concentración de elementos–, 2) semántica o conceptual –determinada por lo grotesco (la representación de una experiencia cómica dentro de la cual se integra material o sensorialmente un elemento incompatible con la risa, pero indisociable de ella) y la parodia (imitación burlesca de un referente serio)–, y 3) pragmática o funcional –la finalidad del entremés es entretener y divertir a la mayoría de la gente, es decir, de la sociedad, mediante la experiencia orgánica de la risa–.

Consideramos que la parodia y lo grotesco son, con la mayor frecuencia, los objetivos fundamentales de la poética de lo cómico en la es-

[24] Quevedo, *Entremés famoso del hospital de los mal casados,* p. 621.

[25] La crítica académica interpreta la realidad desde la realidad académica, y así idealiza inevitablemente, y siempre de forma muy ordenada, por supuesto, los hechos que somete a su interpretación. De este modo, Aubrun (1982) habla del entremés como de una «ruptura de la ficción», cuando realmente nada hay más ficticio que la acción de un entremés, destinada precisamente a continuar la ficción cómica (y evitar así su ruptura) que cesa durante los entreactos de la representación de la comedia.

tética del entremés. La parodia, entendida como la imitación o reproducción burlesca de un referente serio –perteneciente con frecuencia a un estatuto jerárquicamente superior del que corresponde al sujeto que ejecuta la parodia–, es fuerza motriz en la fábula del entremés, así como en los atributos que definen a sus personajes, y en los objetivos y consecuencias esenciales a los que responde la teleología de este teatro cómico breve.

Los personajes de entremés no actúan sobre el tablado para representar de forma sistemática la parodia de una forma de vida estamentalmente superior, sino la parodia de determinadas formas de conducta propias de gente socialmente baja, físicamente torpe o discapacitada, e intelectualmente subdesarrollada. Los personajes entremesiles no se burlan de la vida que llevan sus amos, que en realidad desearían para sí, como Sancho ansía el gobierno de la ínsula –pretensión de por sí grotesca–; sino que somos nosotros, el público lector o espectador, como el vulgo del siglo XVII, quienes, en complicidad con el autor o dramaturgo, nos reímos de ellos, al contrastar sus deseos con sus posibilidades, es decir, más crudamente, sus necesidades con su educación. Los personajes de entremés no ejecutan actos paródicos contra los ideales aurisecularesl, sino contra determinados arquetipos humanos que resultan caracterizados precisamente por su impotencia y sus limitaciones ante la exigencia de cumplir de forma correcta con esos ideales aurisecularesl. Son bobos o simples que no actúan con intención de imitar consciente y burlescamente a prototipos sociales superiores. Hacen justo lo contrario: imitan seriamente a personajes honorables, decorosos, ennoblecidos, con intención manifiesta de parecerse a ellos, de igualarse con ellos en valores como el honor, la cortesía o la riqueza. Naturalmente, no lo consiguen. Lo que hacen los personajes de entremés no es imitar burlescamente algo serio, de forma consciente y con sentido crítico o humorístico, sino imitar seriamente algo, o a alguien, que, superior a ellos, les resulta formalmente inalcanzable. Esta distancia, visible en la insuficiencia formal, en la impotencia material y corporal, en la experiencia cómica que retrata a estos personajes en el desarrollo y las pretensiones de su conducta, es una de las características esenciales del entremés, y en ella se basa toda una poética de la parodia y toda una estética de lo grotesco.

Cuatro son los elementos fundamentales que determinan la naturaleza de la parodia: 1) el artífice o autor de la parodia, 2) el sujeto o personaje que ejecuta la parodia, 3) el objeto o referente burlescamente imitado, y 4) el código de la parodia, que sirve de marco de referencia contextual a su interpretación, es decir, el sistema de referencias que hace posible y visible la degradación del objeto parodiado. Así, por ejemplo, en *El desafío de Juan Rana,* el artífice de la parodia no es otro que Calderón, su autor; el sujeto que la ejecuta es el protagonista que da título al entremés, Juan Rana; el objeto o referente de la burla es el prototipo humano del bobo o simple, caricaturizado y ridiculizado en la

figura del protagonista; y el código en virtud del cual interpretamos esta parodia es el código del honor aurisecular. Este esquema, con variantes exclusivamente accidentales, se reproduce de forma regular en casi todos los entremeses de Calderón. Sucede que la crítica calderoniana, al ocuparse de su obra cómica breve, se ha limitado con frecuencia a exaltar de forma más entusiasta que rigurosa lo paródico en el teatro de Calderón, así como a describir retóricamente algunos de los infinitos recursos formales usados por el dramaturgo para expresar comicidad. Resultado de esta tendencia ha sido confundir de forma reiterada el código de la parodia con el objeto de la imitación burlesca, es decir, el código del honor con el prototipo del bobo o simple, dicho con otras palabras, lo burlescamente imitado en el entremés con aquello que hace posible su degradación. En verdad se trata de dos realidades lógicas materialmente diferentes, que de forma obligatoria han de ser discriminadas para comprender la verdadera naturaleza paródica de estos entremeses. A partir de esta confusión de conceptos –del objeto de la parodia con el código–, la crítica ha dictaminado que Calderón parodia en sus entremeses la idea del honor, cuando lo que real y materialmente parodia es la estulticia y la torpeza de aquellos individuos incapaces de salvaguardar, poseer y hacer valer, la idea del honor que la sociedad española aurisecular exige a sus miembros. Lejos de discutir el dogma, Calderón lo confirma también en su obra cómica.

Consideramos, por estas razones, que la esencia del entremés, desde el punto de vista de la poética de lo cómico, está determinado por la expresión de la parodia y de lo grotesco, de tal modo que 1) la parodia debe ser interpretada como la imitación burlesca de un referente serio, que no son los ideales auriseculares, sino los prototipos humanos y sociales incapaces de hacer valer correctamente tales ideales, y 2) lo grotesco ha de ser entendido como la yuxtaposición o integración irresoluble entre una experiencia risible y un elemento incompatible con la risa, el cual es, sin embargo, parte esencial en la materialización y percepción sensorial de esa experiencia cómica.

He insistido en la risa como el efecto orgánico del placer cómico. Es, ante todo, una experiencia orgánica, corporal, más o menos instantánea y con frecuencia muy poco duradera. Desde un punto de vista actancial o pragmático no hay nada más inocente o inofensivo, pues no construye ni destruye materialmente nada, y apenas se prolonga momentáneamente durante unos instantes. Materialmente hablando, no hay nada más inofensivo que la experiencia cómica. Dígase lo que se quiera, la risa sólo afecta a los estados de ánimo, y muy momentáneamente: no cambia nada, los hechos, sociales y naturales, son por completo insensibles a la carcajada, y los seres humanos que se sienten suficientemente protegidos por determinados poderes o derechos son igualmente indolentes a la risa de los demás. La capacidad que tiene la tragedia para conmover y para discutir legitimidades no la tiene la experiencia cómica. Si el discurso crítico se tolera más a través de las burlas que a través de las veras

es precisamente porque sus consecuencias cómicas son mucho más insignificantes que cualquiera de sus expresiones trágicas. Cuando la comedia es posible, la realidad es inevitable. Sólo tolera la risa quien está muy por encima de sus consecuencias. Quien, sin embargo, se siente herido por el humor, es decir, quien se toma en serio el juego, es porque tiene razones para sentirse vulnerable. Su debilidad le hace confundir la realidad con la ficción. No puede soportar una relación tan estrecha, tan próxima, entre su persona y la imagen que de su persona le ofrecen los burladores. La comedia es una imagen duplicada de la realidad, que insiste precisamente en la objetivación de determinados aspectos, hasta convertirlos en algo en sí mismo desproporcionado, pero siempre característico de un prototipo totalmente despersonalizado y aún así perfectamente identificable. Esta despersonalización, este anonimato, de la persona en el arquetipo, hace socialmente tolerable la legalidad de la experiencia cómica, del mismo modo que la verosimilitud la hace estéticamente posible en la literatura, el teatro o la pintura.

En cierto sentido, podría decirse incluso que la risa es una declaración o manifestación de impotencia: cuando no es posible cambiar materialmente lo que nos disgusta, nos burlamos idealmente de ello. Es una forma de hacer posible la convivencia frente aquello con lo que disentimos, y con lo que no estamos dispuestos a identificarnos. Cuando no es posible modificar, suprimir, desterrar lo que nos incomoda, prescindir de aquello con lo que no nos identificamos; cuando no es posible anular lo que nos resta posibilidades de ser nosotros mismos, entonces, lo contrarrestamos, y lo contrarrestamos mediante la burla, la parodia o la risa. La ironía adquiere un sentido trascendente cuando sus referentes son reales. Y fácilmente se convierte en ironía trágica, perdiendo todo posible sentido cómico, si sus referentes son físicamente destructores del ser humano. La ironía, como la risa misma, prefiere siempre hechos reales, y a ser posible definitivamente consumados. Reírse de ficciones, ironizar sobre lo imaginario, es, por un lado, una de las cualidades de la inocencia. Por otro lado, es también una forma ideal y alienante de evitar un encuentro con la realidad, es decir, de cumplir con las exigencias de un determinado código moral, que un estado, una corporación, una iglesia, un gremio académico incluso, pueden asumir como propios para monopolizar y organizar desde él su propio sentido de lo cómico, sin penetrar para nada en los problemas reales de una sociedad –que abatirían sus fundamentos como tal gremio–, sin abandonar nunca un moralismo acrítico con sus propias contradicciones, un moralismo feliz, estoico, fabuloso.

El entremés quevediano de *Diego Moreno* presenta, sin embargo, una situación sensiblemente diferente. No es la parodia, sino lo patético, lo que determina el significado de la experiencia cómica formalmente objetivada en esta pieza. Diego Moreno no es un bobo o simple: es un cornudo consciente, convicto y confeso, y sobre todo es un cornudo sumiso

y obediente, cuyas formas de conducta y de impotencia están al servicio del adulterio que practica cotidianamente su esposa Justa.

> DIEGO: Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien[26].

La autonomización del personaje, que se califica de cornudo cada vez que entra y sale de su propia casa, haciendo múltiples ruidos para anunciar su regreso y advertir de su presencia, lo convierte no en un prototipo parodiado, sino simplemente en una figura grotesca y ridícula, en el sentido conceptual que aquí doy a tales términos. Diego Moreno aparece en muy pocas ocasiones, pues, si bien es el protagonista onomástico, el desarrollo de la acción tiende a exigir su ausencia. No por casualidad en la segunda parte del entremés se trata ya de la figura de un muerto, cuyo valor referencial sigue siendo de primera magnitud semántica. Con estas palabras interpreta la viuda, Justa, el papel de cornudo consciente y sumiso de su difunto esposo, Diego Moreno:

> JUSTA: Porque, cuando me acuerdo de aquella consideración y cordura que tenía mi marido en todas las cosas, pierdo el juicio, ¡Y luego entrara él en casa como otros a la sorda, sin gargajear, o hablar recio primero en el zaguán! Y si acaso hallara alguna visita, con la desimulación y la crianza que entraba, era para dar mil gracias a Dios, porque él era la honra del mundo [...]. Y cuando venía de fuera, abríase él, y, en preguntando la moza «quién es», respondía con el mayor agrado del mundo: Yo soy c'abro. Pues, ¡luego se metiera él en preguntar «¿a qué iglesia vais a misa?» o «¿en qué visita habéis estado?», ni «¿quién estuvo allá?», ni «¿qué hicisteis?», ni «¿qué tornásteis?», como otros enfadados que hay. Porque decía él que era gente cansada los que inquerían mucho las cosas, y decía bien. Porque era la honra del mundo (275-278).

Diego Moreno es, respecto a los maridos de las comedias calderonianas, la antítesis del arquetipo dramático, su rostro dialéctico, y, respecto a los maridos de los entremeses calderonianos, la subversión del arquetipo cómico, su rostro grotesco, amalgama de lo risible de su impotencia social y de lo patético de su sumisión personal.

Por su parte, *La vieja Muñatones*[27] ofrece una visión expresivamente cómica del ser humano, construida en función de los intereses de la sociedad en la que tal individuo se inserta. La virtud se utiliza y manipula precisamente para conferir al vicio carta de circulación. El mimetismo humano en sociedad queda descubierto microscópicamente desde las formas de lo cómico. Es un ejemplo manifiesto de la comicidad construida sobre el cuadro de costumbres, a partir de la dialéctica entre los hechos consumados –las relaciones prostibularias– y los hechos exigidos –la virtud social de unos individuos que sólo en apariencia son virtuosos–.

En los entremeses de Quevedo son escasos, ciertamente inexistentes, los bobos o simples. Todos los personajes gozan de ingenio extraordinario, de destreza suprema. La pieza a la que da título esta habilidad,

[26] Sigo la edición de Asensio, 1965, p. 264. En adelante cito entre paréntesis la página.
[27] Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

propia de busconas, es uno de los entremeses en los que simbólicamente la cualidad de la destreza se manifiesta de forma en extremo expresiva. La simpleza de la pieza se concentra en dar cuenta del arte de desplumar a los hombres «en metáfora de esgrima», como bien expresó en su momento Asensio (1965, p. 219), quien por cierto no dudó en considerar a esta pieza una «obrita tan endeble que no hemos de gastar tanto sudor».

En el caso de *La polilla de Madrid*[28], aunque inicialmente la acción y los personajes del entremés simulan parodiar la forma de vida pretenciosa de cierta nobleza, con aparato de dueñas, indumento y criados, muy pronto todo se disuelve y se simplifica en el arquetipo de la pidona o buscona: el timo de una mujer y sus cómplices frente a tres galanes que, inicialmente, se han presentado muy advertidos ante las polillas de la corte. El entremés queda reducido a un cómico, y aparemente acrítico, cuadro de costumbres. No hay parodia, ni hay bobos ni simples, sino galanes de la corte, urbanitas bien conscientes de las acciones y engaños de las pidonas, los cuales, con todas sus advertencias, se dejan embaucar muy fluidamente. No deja de ser llamativo que los cinco entremeses editados por Asensio resulten ser, dentro de la comicidad quevedesca, los menos críticos de cuantos pueden atribuirse a su autor.

En la dialéctica de los sexos, Quevedo siempre presenta al hombre como una víctima que resulta dominada por la mujer. La «dama» persigue el éxito material y, sobre todo, sus símbolos (dinero, coche, joyas, vestidos…). El varón se comporta como un sufridor, como una víctima, pero no necesariamente como un bobo o simple, aunque las consecuencias del engaño lo conviertan en un patán, que tropieza una y otra vez en la misma piedra[29]. El galán que va a ser objeto de las burlas y engaños es con frecuencia consciente, al menos teóricamente, de que las mujeres son pidonas y busconas, falaces y embusteras. Sin embargo, consciente de ello, siempre acaba siendo engañado. Es como si la ejecución y el cumplimiento del embuste fueran un imperativo del destino social de las relaciones heterosexuales, planteadas siempre de forma dialéctica, engañosa e infiel. El caso de *El entremés de Bárbara*[30] es modélico en este sentido.

> Bárbara: Ahí verá vmd. Que no hay hombre que no sea un grandísimo mentecato en llegando a querer bien.
> Hartacho: Ni mujer que no sea una grandísima bellaca en llegando a conocer eso de un hombre (344).

Conocemos a Bárbara dialogando con el rufián Hartacho. La moza, más diestra que el propio rufián –de dilatada experiencia en Salamanca,

[28] Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto hacia 1624.

[29] Así lo sabe constatar la dueña de doña Bárbara, a propósito de uno de sus más recalcitrantes pretendientes: «No es tan bravo el león como lo pintan, que acostumbrado está a sufrir» (357).

[30] Asensio, 1965, p. 200, considera que fue compuesto antes de 1618-1620.

Toledo, Sevilla y Madrid–, le da lecciones de picardía, especialmente en lo que toca a cómo ha de ser el amante de una mujer de vida solicitada:

> Es menester que con unos se haga vmd. mi hermano, con otros mi primo, con otros mi tutor, o mi curador, o que me solicita mis negocios. Aquí ha de ser soberbio, allí manso y a maldecir, acullá loco o manco u tonto. Y si fuese menester, que se destierre y ausentarse (339).

La nota acaso más característica de los hombres burlados por las pidonas quevedescas es que no se trata de bobos o simples, sino de rufianes, galanes o incluso caballeros, bien advertidos. Se trata de hombres no menos astutos que las mujeres que los burlan, y que, sin embargo, caen una y otra vez en los embelecos de sus amantes. Hartacho no oculta la constancia del engaño que le acecha:

> – La vieja me quiere dar papilla, con estar examinado del mayor tahúr que hay en el juego de amor (355).
> – Señora Bárbara, pues yo he de ser como el nadador que al fin viene a morir en el agua. Yo no te vengo a enojar, sino a que me tengas por tuyo y mandes toda mi hacienda (355-356).
> – Dos veces de mí ha engañado y me engañará ciento (363).

Esta consciencia del engaño que se sufre o experimenta anula toda posibilidad paródica, dado que quien habría de ser objeto de parodia, el bobo o simple, no existe, al resultar subrogado por el hombre conscientemente burlado, que sufre las trampas de la moza inducido por la creencia y pretensión, siempre frustradas, de que puede llegar a dominarla.

La risa puede penetrar en la realidad o evadirse de ella, puede criticar lo que se constata a nuestro alrededor, discutiendo sus fundamentos materiales, o puede burlarse de ficciones y prototipos intrascendentes, es decir, puede parodiar el concepto del honor y sus fundamentos sociales, denunciando un prejuicio que excluye del grupo al que es distinto (*El retablo de las maravillas* de Cervantes), o puede simplemente burlarse de un tonto vulgar y simpático que no es capaz de comportarse en público con el sentido del honor que la sociedad exige de él (*El desafío de Juan Rana* de Calderón). En el primer caso, se parodia el honor aurisecular; en el segundo, el tonto que no lo sabe hacer valer. Lo hemos dicho: no conviene confundir el objeto de la parodia –el honor en el caso de Cervantes; Juan Rana, como bobo o simple, en el entremés de Calderón–, con el sujeto de la parodia –los personajes del entremés, tanto en la pieza de Cervantes como en la de Calderón–. En el calderoniano *Desafío de Juan Rana* el concepto de honor aurisecular es imprescindible para que la burla y la parodia del personaje surtan efecto cómico; en el cervantino *Retablo de las maravillas* el mismo concepto del honor es indispensable para que lo cómico se transforme en humor amargo, y para que la parodia se convierta en crítica social. La risa puede ser crítica si atenta contra la realidad material, fundamental para el desarrollo o la pervivencia de determinadas instituciones o formas de conducta, o meramente inocente si busca recrearse en la ficción o el

imaginario intrascendentes. La risa de los entremeses calderonianos –a diferencia de la comicidad cervantina– discurre con gran fluidez por el último de estos caminos. La mejor forma de controlar un impulso moralmente tan inquietante como la risa no es suprimirlo, sino organizarlo desde lo imaginario intrascendente, desde una ficción socialmente acrítica, desde una fábula sin consecuencias, desde unos entremeses que hablan a la experiencia ya codificada de lo risible, sin abrir ni sugerir grietas nuevas o posibles en el edificio moral del Estado (en los Siglos de Oro casado con la Iglesia), a cambio eso sí de abrirlas, en todas sus posibilidades, en el anchuroso mundo de la retórica de la literatura y del espectáculo, algo en lo que Calderón, sin duda, fue uno de los mejores maestros, sino el primero, de su tiempo. Calderón sabe que el chiste y la risa no solucionan ningún problema concreto, pero sí está seguro de que contribuyen a formar una conciencia de lo inconveniente, de lo censurable, de lo proscrito, es decir, una conciencia del mal, y de todo cuanto resulte negativo para la confirmación de los ideales sociales de un estado. Podemos reírnos de todo, excepto de lo políticamente correcto. Calderón se burla en sus entremeses de las gentes singulares que, con frecuencia por su torpeza o impotencia, no se ajustan a las normas. Cervantes, por su parte, se burla de las normas. Quevedo, por la suya, se burla de la gente, polarizando esta burla en rasgos muy concretos y en prototipos bien ajenos al poder efectivo.

Bibliografía

Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», en *En torno al teatro breve. Foro hispánico, 19,* ed. M. Versteeg, Amsterdam, Rodopi, 2001, pp. 41-54.

Aristóteles, *Poética,* ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1992.

Asensio, E., «Hallazgo de *Diego Moreno,* entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review,* 27, 1959, pp. 397-412.

Asensio, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente,* Madrid, Gredos, 1965[1].

Aubrun, C. V., «Los entremeses de Calderón», en *Hacia Calderón. V Coloquio Anglogermano. Oxford 1978,* ed. H. Flasche y R. Pring-MillStuttgart, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1982, pp. 64-73.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Barcelona, Seix-Barral, 1974.

Bergson, H., *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico,* Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

Bueno, G., «Conceptos conjugados», *El Basilisco,* 1, 1978, pp. 88-92. <http://www.filosofia.org/rev/bas/bas10109.htm> (30/1/08)

Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español,* ed. M. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-304.

Cotarelo, A., *El teatro de Quevedo,* Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1945, tomo 24, cuaderno 114.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.
Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.
Freud, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente,* tr. L. López-Ballesteros y de Torres, en *Obras completas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1981[4], vol. 3, pp. 1029-1167.
García Valdés, C. C., ed., *Antología del entremés barroco,* Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias,* ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
Lázaro Carreter, F., «Originalidad del Buscón», *Estilo barroco y personalidad creadora,* Madrid, Cátedra, 1974, pp. 95-99.
Lida, R., «El Buscón (I)», *Prosas de Quevedo,* Barcelona, Crítica, 1981, pp. 239-276.
Maestro, J. G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes,* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.
Maestro, J. G., «El espacio antropológico en los entremeses atribuidos a Cervantes», *Hecho Teatral,* 5, 2005, pp. 95-147.
Maestro, Jesús G., «La parodia en el teatro cómico breve de Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Universität Heidelberg. Romanisches Seminar, XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón,* ed. G. Poppenberg, 24-28 julio 2005a (en prensa).
Maestro, J. G., *El concepto de ficción en la literatura. (Desde el Materialismo Filosófico como teoría literaria contemporánea),* Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006.
Maestro, J. G., *Las ascuas del Imperio. Crítica de las «Novelas ejemplares» de Cervantes desde el materialismo filosófico,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007a.
Maestro, J. G., «Mitos sociales del Barroco y su envés en los *Sueños* y entremeses de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. F. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007b, pp. 457-473.
Manzini, G., *Gli entremeses nell'arte di Quevedo,* Pisa, Librería Goliardica, 1955.
Pérez de León, V., *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
Quevedo, F. de, *El caballero de la Tenaza,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 601-608.
Quevedo, F. de, *El zurdo alanceador,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 645-649.
Quevedo, F. de, *Entremés de la venta,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 613-618.
Quevedo, F. de, *Entremés del marido pantasma,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 623-627.
Quevedo, F. de, *Entremés famoso del hospital de los mal casados,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 618-622.
Quevedo, F. de, *La ropavejera,* en *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2, pp. 641-645.
Quevedo, F. de, *Sueños,* ed. M. Etreros, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952[2], vol. 2.

Snell, A. M., «El lenguaje de los "bailes" en Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 171-79.
Soons, A., «Los entremeses de Quevedo: ingeniosidad lingüística y fuerza cómica», *Filologia e letteratura,* 16, 1970, pp. 424-456.
Thomson, P., *The Grotesque,* London, Methuen, 1972.

Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo

Adrienne L. Martín
Universidad de California, Davis

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 107-122]

¿Que nos puede sorprender hoy acerca de la textualidad, por así decirlo, del ano en Quevedo? Jean-Paul Sartre comentó una vez que el culo es la feminidad secreta de los hombres, su pasividad. Esta yuxtaposición de feminidad y masculinidad, de actividad y pasividad, y la fijación en el ano como imán o *locus amoenus* para el deseo homosexual, aunque parezcan de mal gusto y poca trascendencia literaria, aparecen y reaparecen en la obra de Quevedo. Tales consideraciones tampoco son ajenas al estado actual de los estudios de la sexualidad en el Siglo de Oro y sus literaturas. Debo asegurar desde el principio que no es mi propósito en estas páginas especular sobre las pulsiones sexuales de Quevedo, sino examinar el complejo sistema simbólico de algunos de sus textos que tratan la homosexualidad, situándolo en su encrucijada histórica, en la que las prácticas homosexuales se consideraban una abominación, el más grave de todos los pecados, y fueron castigadas con la hoguera[1]. Para hacerlo, me limitaré a algunos poemas protagonizados por sodomitas, para pasar en la segunda parte del ensayo al protagonista afeminado del *Entremés famoso «El marión»*.

Ahora bien, y como espero comprobar en estas páginas, el modo literario más receptivo al deseo homosexual en el siglo XVII es, sin duda, la sátira. Como todos sabemos, en el discurso de la sátira, todo está permitido y lo que no debe mencionarse se verbaliza libremente, sin eufemismos ni reticencias, y siempre desde una perspectiva crítica y polémica. Precisamente, hace tres cuartos de siglo, al hablar de la ciencia

[1] Como explica Tomás y Valiente, 1990, p. 37: «el más grave de los pecados en el mundo de la lujuria es el pecado contra natura […] y que reviste la mayor gravedad posible porque en él ya no se trata del simple acto de fornicación fuera del matrimonio, ni del dolo o la ofensa a otro sacramento, sino que el directamente ofendido es Dios, porque es su imagen de la creación la que se altera. Es el orden natural el que se perturba». Citado también en Díez Fernández, 2003, pp. 231-32.

RECIBIDO: 8-10-2007 / ACEPTADO: 5-11-2007

literaria, la poesía, y la crítica cotidiana como mundos espirituales, Sarnetzki manifestaba que:

> Rigen entre ellos leyes de atracción y repulsión a las que, al parecer, es difícil encontrar un fundamento, pero que cabe atribuir a orígenes históricos, espirituales y psicológicos, corrientes que se encuentran, se repelen o se entrecruzan y que, aun estando alimentadas por la misma fuente, se separan unas de otras en el camino espiritual hacia una meta concebida de distinto modo por cada una de ellas[2].

La libertad de expresión y concomitante dinámica entre literatura y vida es evidente cuando los escritores tratan el tema de la sodomía, el archiconocido *peccatum mutum,* o crimen que no puede mencionarse entre cristianos. En efecto, el pecado nefando se textualiza libremente en el discurso poético satírico del barroco español. A estas alturas del nuevo siglo, dada la investigación que están llevando a cabo historiadores y críticos literarios en el campo de la sexualidad, del erotismo y los estudios del género, esto ya no sorprende, aunque no se considere la discusión como parte del mundo espiritual hacia el que apunta Sarnetzki. Este filón de literatura satírico-burlesca se está estudiando más a fondo ahora, y no sólo porque revela mucho sobre la mentalidad de la época. Como asevera Jauralde Pou en su biografía, en la formación cultural del poeta «Ciencia, razón, inteligencia, sabiduría, etc., se proyectaban hacia horizontes abiertos, pero controlados, remitían siempre a arquetipos adquiridos o impuestos desde la ideología dominante»[3].

Antonia Morel D'Arleux, entre otros críticos, afirma que después del Concilio de Trento la religión recrudece su intolerancia, dictando normas que tienden a suprimir toda manifestación carnal, y la tentación y el pecado se convierten en una verdadera obsesión colectiva centrada en la condenación de la carne[4]. A lo largo del XVII, moralistas, humanistas, economistas y escritores (entre ellos Sancho de Moncada, Pellicer de Tovar, Castiglione, Jiménez Patón, Fray Antonio de Azcaray, y el mismo Quevedo) participan en esta preocupación generalizada al adjudicar la causa de la decadencia económica y política de España, por lo menos en parte, al afeminamiento de los nobles, cuyas costumbres ahora son cortesanas en vez de imperiales[5]. Como resultado de este tipo de actitudes y sospechas, durante el Renacimiento contrarreformista en España la ansiedad sobre las prácticas sexuales motivó un aumento en las leyes sobre la sodomía[6]. Quevedo hace referencia a las nuevas pragmáticas y al desorden producido en las relaciones entre los sexos por el afemina-

[2] Sarnetzki, 1946, p. 475.

[3] Jauralde Pou, 1999, p. 873.

[4] Morel D'Arleux, 1990, pp. 181-82. Ver también Cartagena-Calderón, 2000.

[5] Ver Cartagena-Calderón, 2000, pp. 139-143 y Velasco, 2006, pp. 106-111.

[6] Monter 1990, pp. 287-90, nota, por ejemplo, que durante las últimas tres décadas del siglo XVI y las primeras tres del XVII aumentó dramáticamente la persecución de crímenes contra natura en los tribunales inquisitoriales aragoneses.

miento masculino en *España defendida* (1609), al lamentar sobre los excesivos gastos en adornos de la mujer:

> Y lo que es más de sentir es la manera que los hombres las imitan en las galas y lo afeminado, pues es de suerte, que no es un hombre ahora más apetecible a una mujer que una mujer a otra. Y esto de suerte, que las galas en algunos parecen arrepentimiento de haber nacido hombres, y otros pretenden enseñar a la Naturaleza cómo sepa hacer de un hombre una mujer. Al fin hacen dudoso el sexo, lo cual ha dado ocasión a nuevas pragmáticas, por haber introducido vicios desconocidos de Naturaleza[7].

Pero si los temores del madrileño hoy darían rienda suelta a especulaciones sobre su sexualidad latente, en su época las suposiciones sobre el deseo sexual masculino junto con la norma social del matrimonio tardío hicieron que los tribunales se ocuparan con mayor intensidad de casos de estupro y desfloración, al igual que de la institucionalización y regulación de la prostitución[8]. No sorprende que esta creciente ansiedad social y control oficial de lo que se consideraban prácticas sexuales aberrantes se acompañara por un aumento concomitante en la sátira antisodomítica. Nótese el dato fijado por Morel D'Arleux:

> Poesías anónimas del erotismo más obsceno, que tratan sin rodeos todos los tabúes y prejuicios sexuales, circulan libremente ofreciendo a los lectores ávidos de burlas la otra cara del amor neoplatónico difundido por la poesía petrarquista[9].

Como también sabemos, la sátira antisodomítica se alberga en la corriente alternativa satírico-burlesca típica del barroco, pero con ciertas características definitorias, entre estas una marcada preferencia por la escatología. Por ejemplo, frecuentemente presenta al sodomita ligado al motivo de la desgracia, que dentro del discurso de la sodomía se relaciona íntimamente con el ano. Quevedo une a los dos –sodomita y ano– en el *enfant terrible* de todas sus obras en prosa, *Gracias y desgracias del ojo del culo*. En este breve texto, el más escatológico de todos los satíricos del Siglo de Oro expone las simpatías y diferencias de la parte convencionalmente menos poética de la anatomía humana, y termina diciendo lo siguiente:

> Finalmente, tan desgraciado es el culo que siendo así que todos los miembros del cuerpo se han holgado y huelgan muchas veces, los ojos de la cara gozando de lo hermoso, las narices de los buenos olores, la boca de lo bien sazonado y besando lo que ama, la lengua retozando entre los dientes, deleitándose con el reír, conversar y con ser pródiga y una vez que quiso holgar el pobre culo le quemaron[10].

[7] Quevedo, *España defendida,* p. 371; citado en Velasco, 2006, p. 176, n. 52.

[8] Schwartz y Finucci, 1994, p. 5.

[9] Morel D'Arleux, 1990, p. 182. Sobre el tipo de poesía a la que se refiere esta crítica, ver los ensayos recopilados en Díez Fernández y Martín, 2006.

[10] Quevedo, *Gracias y desgracias,* p. 37.

Su alusión final al *locus* convencional de la actividad homoerótica masculina y el castigo que sufrían los acusados de sodomía lleva al texto de la epistemología cómica anal al discurso sodomítico cultural, y a la farsa. Ya en las últimas décadas del siglo pasado, Juan Goytisolo (1978), Maria Grazia Profeti (1982 y 1984), e Ignacio Arellano (1984, pp. 75-82) discutieron la obsesión textual del poeta con el ano y excremento, de cierta manera replicando con erudición lo que es patente para lectores y críticos. Como nos recuerda Sarnetzki respecto a para quién escribe un poeta, «¿cómo quiere que sus obras encuentren comprensión, entusiasmo, devoción, si ya él parte del supuesto de que todos los considerados por él como 'profanos' carecen por el mero hecho de serlo de los órganos necesarios para poder entender su poesía?»[11].

No es necesario explicitar que durante el Renacimiento cristiano el término «sodomía» era un significante amplio y difuso que se aplicaba a todo pecado contra natura, o sea, a todo acto sexual que no condujera a la procreación. Según las creencias cristianas, y como Tomás de Aquino determinó en su *Suma Teológica,* el sexo fue creado exclusivamente para la procreación humana. Por lo tanto, cualquier acto que evitara la concepción o desperdiciara el semen se consideraba contra natura. De ahí que el jurista castellano Antonio Gómez dictaminara alrededor de 1550 que si alguien realiza un acceso carnal que no está ordenado al coito natural y a la generación dentro de su especie, comete delito y crimen contra natura. Este concepto del pecado es más amplio que la pura relación sexual entre personas del mismo sexo[12].

Quevedo tiene una serie de poemas, quizás entre los menos comentados por la tradición crítica, protagonizados por bujarrones, o sodomitas activos[13]. Entre ellos hay varios epitafios jocosos a presuntos homosexuales. Uno, «Epitafio a un italiano llamado Julio», podría referirse posiblemente al que era dueño de la Imprenta Real durante las primeras décadas del siglo XVII[14]. Ese texto también provee un marco social revelador para la sátira anti-homosexual, ya que durante la época de Quevedo, no es novedad, los italianos tenían el estereotipo de afeminados y por lo tanto, según la semiótica de aquellos tiempos, se les consideraba homosexuales. Por ejemplo, en su *Vejamen…* (BNM, Ms. 3941, fol. 20), Anastasio Pantaleón de Ribera afirma respecto al italiano José Camerino, «Es demás desto vicioso y mujeriego, si bien es en esto virtud, por haber nacido en país donde los más son hombreriegos»[15]. Gón-

[11] Sarnetzki, 1946, p. 495.

[12] Tomás y Valiente, 1990, p. 38.

[13] Esto dicho, Díez Fernández, 2003, dedica el capítulo 5 de su libro a «Imágenes de la sodomía». Ver, sobre todo, pp. 247-250 sobre Quevedo.

[14] El epígrafe completo en uno de los manuscritos es «Epitafio de Quevedo a Julio el librero», en otro «Epitafio al sepulcro de un caballero italiano que se llamaba Julio Bolti, y era muy inclinado al mal vicio, que lo son los demás de su nación italiana. Es extremado». Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, 1970, pp. 109-110. Según Blecua, en una nota a su edición de la *Poesía original completa,* Astrana Marín afirma que se trata de Julio Junti de Modesti, dueño de la imprenta real desde 1601 a 1618 (1990, p. 612).

gora también hacía la típica conexión entre italianos, sobre todo genoveses, y afeminados. En su soneto «Las no piadosas martas ya te pones» escribe: «Delanteras forraste con cuidado / de la húmida siempre delantera / que lluvias españolas han mojado; / aunque la Italia siente en gran manera / que la trasera no hayas aforrado / habiéndolas ganado la trasera»[16]; y en los versos 79-80 de su décima «Musas, si la pluma mía» leemos: «que ginoveses y el Tajo / por cualquier ojo entran bien»[17]. También en los versos 70-77 de su *letrilla* «Vuela, pensamiento, y diles» encontramos: «Más que a cuantos tiene Europa, / tu casa negarles puedes / a unos pobres Ganimedes, / mucho lindo y poca ropa; / a quien la dorada copa / no les fíes muchos meses, / porque no son ginoveses / ya que quieren ser gentiles»[18]. En el contexto del hecho conocido de que los hombres de esa nación fueron perseguidos enérgicamente por la Inquisición en España, vale notar que compusieron el 13,5% del número total de hombres procesados en Valencia entre 1566 y 1775 (un porcentaje igual al número de clérigos procesados). La mayoría eran soldados, marineros y vagabundos, napolitanos y sicilianos pobres que los españoles veían con recelo[19]. Era, poca duda cabe, parte de la mentalidad de la época, porque por su parte los protestantes ingleses popularizaron la figura del papista sodomítico, mientras los católicos lanzaron las mismas calumnias contra los protestantes[20].

La silva «Epitafio a un italiano llamado Julio» textualiza gráficamente aquellas suposiciones históricas respecto a nación y perversión, además de revelar actitudes contemporáneas comunes hacia la otredad sexual, y la consabida obsesión anal que hallamos en gran parte de la obra del poeta[21]. La primera estrofa habla del parecido de Julio con el mes de marzo («que a marzo parecía / en el volver de rabo cada día»), mes que en varios proverbios vuelve la espalda y trae vientos (es «ventoso»). Por supuesto que en la sátira «ventoso» suele referirse a la flatulencia. En este poema, sin embargo, la alusión es a la práctica diaria de Julio de volver la espalda para asumir la postura para el sexo anal pasivo. Por esto la voz poética exhorta al viandante y lector a proteger el trasero («Tú, que caminas la campaña rasa, / cósete el culo, viandante, y pasa»). Este tipo de advertencia es el *sine qua non* de la poesía satírico-burlesca que trata de la homosexualidad masculina, y obviamente alude al terror

[15] Citado en Carrasco, 1985, p. 218.

[16] Góngora, *Obras completas,* p. 548.

[17] Góngora, *Obras completas,* p. 331.

[18] Góngora, *Letrillas,* p. 71. El afán de Góngora por escribir este tipo de poesía sodomítica será criticado, curiosamente dada su tendencia de hacer lo mismo, por Quevedo, sobre todo en su décima «Ya que coplas componéis» y el soneto «Este cíclope, no siciliano» (Quevedo, *Poesía original,* pp. 1085-88 y 1096). Otros textos que equiparan a homosexuales e italianos se recopilan en Herrero García, 1966, pp. 349-352.

[19] Carrasco, 1985, p. 217.

[20] Ver Schleiner, 1994, sobre la utilización de epítetos homofóbicos como arma política en la Europa renacentista.

[21] Texto en Quevedo, *Poesía original,* p. 612.

de ser penetrado. En forma más desarrollada, el mismo miedo se vislumbra en *El Buscón,* cuando Pablos encuentra en la cárcel de Madrid «un mozo tuerto, alto, abigotado, mohino de cara, cargado de espaldas y de azotes en ellas»[22]. De todos los presos este es el más cargado de cadenas, y su condena resulta ser por «cosas de atrás [...] por puto»[23]. Su presencia en los calabozos incomoda a los demás presos y, como apunta Pablos, «Había confesado éste, y era tan maldito, que traíamos todos con carlancas, como mastines, las traseras, y no había quien se osase ventosear, de miedo de acordarle dónde tenía las asentaderas»[24].

Volviendo al epitafio a Julio, el lector se entera de que este joven murió de cabalgado como mula de alquiler, y su fallecimiento es celebrado con palma por todas las mujeres, incluida la Muerte, quien por celos suele conceder una corta vida a los putos. Como la expresión «enterrar con palma» también significa enterrar a una persona en estado de virginidad, con respecto a las mujeres Julio sí muere virgen, y por esto es enterrado con jubileo por ellas en el verso diez[25]. Finalmente, el montón de gusanos que devoran sus restos se retuercen obscenamente, posicionándose al igual que Julio, como bujarrones[26].

El aborrecimiento, algunos comentaristas dirían el miedo, que comunica el poeta por los putos en este poema y otros llama la atención, y no sólo por el conservadurismo del poeta que rastrea Jauralde Pou en su biografía. En un artículo perspicaz sobre la escatología en Quevedo, José Joaquín Blanco ha dicho que

> El odio de Quevedo contra los putos no se manifiesta de modo sólo racional, cristiano, humanista: la penetración anal aparece ante sus ojos como un sumirse en la mierda infernal, sepultarse en un culo. Un pecado bíblico, pero también un antihumanismo; no le va mejor a la vagina [...] una especie de mujeril culo frontal[27].

En efecto, las preocupaciones corporales y la obsesión anal evidentes en el epitafio a Julio reflejan el miedo común que se asocia con el ano y que la sátira intenta exorcizar. Según Arthur Gilbert, el tabú relacionado con el sexo anal en la Europa occidental se remonta a los orígenes del cristianismo, que escindió cuerpo y espíritu. San Pablo y otros se refirieron al cuerpo humano como un templo, un vaso sagrado. Los actos sexuales que incorporaban el ano se consideraban la forma más absoluta de la maldad, un pacto con el diablo, una violación del esfuerzo cris-

[22] Quevedo, *La vida del Buscón,* p. 221.

[23] Quevedo, *La vida del Buscón,* p. 222.

[24] Quevedo, *La vida del Buscón,* p. 222.

[25] La palma como símbolo de la virginidad aparece en el capítulo 69 de la segunda parte de *Don Quijote* cuando Altisidora, supuestamente muerta, yace con «un ramo de amarilla y vencedora palma» entre las manos (*Quijote,* p. 1185).

[26] Los gusanos son prueba externa de la corrupción interior de Julio, dado que la Iglesia enseñaba que el cuerpo inmaculado del bienaventurado no sufría el ataque de los gusanos ni en vida ni después de morir. Ver Morel D'Arleux, 1990, p. 193.

[27] Blanco, 2000, p. 28.

tiano por alcanzar la salvación. Añade Gilbert que el miedo del sexo anal era con toda certeza una fuerza tan poderosa en el imaginario occidental como el miedo de las relaciones homosexuales[28].

En el poema de Quevedo y otros de la época, el léxico sirve como código y protocolo de lectura que advierte al lector u oyente de la temática homosexual. También se suele designar al crimen como *pecado de Sodoma* y a su «corrupto» perpetrador como *sodomita*, *sodomético*, *somético*, *puto*, *bujarrón, marica, marimaricas,* o *marión*[29]. El vocabulario sodomítico-anal de Quevedo (con términos como *cola, culo, rabo, cabalgar, ojo* y sus derivados) amplían la nomenclatura del homoerotismo siguiendo la norma de la pluralidad discursiva barroca, y lo que ciertos sectores de la crítica descartan como la corrupción del buen gusto y estilo de los escritores barrocos. Esta actitud debe verse dentro del contexto de la desfachatez con que el poeta ostentaba modos de vida reprobables, como advierte Jauralde Pou al repasar el período durante el cual Quevedo escribió sus jácaras, entremeses y salmos[30].

Otro epitafio de Quevedo, a un tal Misser de la Florida, lleva el escueto epígrafe «A un bujarrón»[31]. En este texto la fórmula que iguala italiano con homosexual aparece una vez más con el italianismo «Misser» en el primer verso. El poema satiriza la inclinación del muerto por los niños (otro lugar común era tachar a los italianos, sobre todo a los sicilianos, de pedófilos), y declara la falta de atracción física que siente por la mujer y sus genitales («Ningún coño jamás le vio arrecho»). Las proclividades pedófilas de Misser se enfatizan a través de las referencias bíblicas en el texto; primero se le presenta como enemigo de Herodes. El poeta explica que Misser hubiera preferido que los niños inocentes de Belén fueran sodomizados en vez de descabezados y añade que si Misser estuviera en Babilonia, saltaría al fuego detrás de los tres judíos (Sedrac, Mesac y Abed-nego, transformados en niños en el poema) a quienes el rey Nabucodonosor había mandado arrojar a un horno ardiente por negarse a venerar un ídolo dorado (*Daniel,* 3). Otra vez, la voz poética exhorta a cualquier cosa o persona que pase por delante del túmulo a proteger sus nalgas. La agudeza final («Requiescat in culo, mas no in pace») sugiere un epitafio más apropiado para Misser, y es un atentado transgresor contra las fórmulas asociadas con la última esperanza del cristianismo para con el alma, que descanse en paz.

Dentro de este contexto de marginalidad social, otras figuras asociadas con la homosexualidad son miembros de las razas no-europeas. Por ejemplo, en su *Grandeza y miseria en Andalucía,* Pedro de León relata la ejecución de «Machuco el negro», un esclavo liberado notorio por ejercer de alcahuete entre caballeros y mozos sevillanos. Aparentemente, el

[28] Gilbert, 1980-1981, pp. 65-66.

[29] De ahí los entremeses *Entremés famoso* «*El marión*» de Quevedo, analizado más adelante, y *Los mariones* de Luis Quiñones de Benavente.

[30] Jauralde Pou, 1999, pp. 259-298.

[31] Texto en Quevedo, *Poesía original,* pp. 613-614.

21 de octubre de 1585, toda Sevilla se presentó para ver el espectáculo de Machuco, sacado a quemar,

> con una coraza y pintado a él en ella, con un cuello con muchas puntas de pita y el cabello rizado y con un gran copete, y a sus dos lados, dos mocitos pintados muy hermosos, y pintados con sus cabellos, ni más ni menos de punta y de pitas y sus copetes enrizados, y el negro negrigeado, tomándoles las manos como quien los casaba[32].

De manera similar, aunque los procesamientos por sodomía no eran comunes en Inglaterra durante el Renacimiento, Alan Bray cita el ejemplo de Domingo Cassedon Drago, un negro de una de las colonias españolas. Apunta que en Inglaterra el homosexual funcionó como chivo expiatorio durante épocas de revueltas sociales, cuando el miedo se cristalizaba alrededor de convencionales figuras de maldad[33]. El contexto español no era muy diferente, porque el período en que los poemas comentados en estas páginas fueron compuestos fue sacudido por contiendas religiosas y políticas contrarreformistas.

En otro poema de Quevedo, «A un ermitaño mulato», la voz poética acusa al protagonista, en quien se funden alteridad racial y sexual, de bestialidad y masturbación, entendidos entonces como crímenes sodomíticos por no conducir a la procreación, como he explicado[34]. El poeta amplía la figura convencional dentro de la sátira del ermitaño pecaminoso y remata el poema con la indispensable advertencia, esta vez presentada a través de la dilogía «abrir el ojo», que significa no sólo cuidarse sino también adoptar la postura para la penetración anal[35].

Como explica Rafael Carrasco, los autores del Siglo de Oro «difundieron hasta la más absoluta banalización el tópico del doble error de los moros, que veneraban a un falso profeta y violaban la ley natural, siendo incestuosos, bestiales y grandísimos sodomitas»[36]. Vale repetirse que en el poema de Quevedo sobre el mulato, al igual que en la sociedad de la temprana edad moderna, todos los crímenes contra natura se reducen a uno, el de *delito nefando*. Por muy repetitivo que sea como literatura, el concepto está perfectamente acorde con el modo de pensar contemporáneo hacia el homosexual, el sodomita, como suma de todos los vicios.

Del lenguaje de la poesía obscena que trata de cosas expulsadas del habla decente, el ya citado Blanco apunta:

> Siempre que nos referimos a lo prohibido de la cultura: mierda, majadería, sexo, robo… acudimos espontáneamente a formas torturadas del lenguaje:

[32] León, *Grandeza y miseria*, p. 439.

[33] Bray, 1995, pp. 71-72.

[34] Texto en Quevedo, *Poesía original*, pp. 613-614.

[35] Discuto la figura del falso ermitaño y su comportamiento impío en la sátira del Siglo de Oro en Martín, 1991, pp. 85-88.

[36] Carrasco, 1985, p. 212. Muchos escritores áureos creían que la sodomía era una práctica común entre los árabes. Ver, por ejemplo, Bunes Ibarra, 1989, pp. 236-39 y Herrero García, 1966, pp. 543-45. Un caso pertinente que ilustra esta creencia es el Cadí pedófilo en las comedias argelinas de Cervantes (al respecto, ver Martín, 1995).

> elipsis, albures, dobles sentidos, ingeniosas metáforas, frases hechas que no aluden sino con arabescos a lo mentado: esto es, hacemos espontáneamente conceptismo[37].

Pero el tema homosexual, seguramente considerado indecente por la mayoría heterosexual del barroco, no siempre acude a estas formas torturadas del lenguaje que especifica Blanco. Por lo tanto, queda por examinar qué pasa cuando el tema homosexual rebasa los límites del coto privado de la poesía satírica –de circulación manuscrita restringida– y sube a las tablas.

Este es el caso de las dos partes del *Entremés famoso «El marión»*. El tema salta de putos y sodomitas a afeminados e inversiones de género para asentarse en un mundo al revés cómico y carnavalesco. En el teatro desaparecen anos, sodomitas, referencias escatológicas, advertencias y calumnias raciales, y son reemplazados por gestos, amaneramiento, afeminamiento y espectáculo. El mismo título de la obra señala un cambio: el puto sodomita odiado y temido se ha transformado en marión risible y curiosamente asexuado. Dejamos atrás las convenciones de poesía y prosa y nos enfrentamos, en realidad, a un guión, con los ajustes críticos que esto impone. Mantengamos en mente, además, una afirmación de Jauralde Pou,

> Quevedo no estaba dotado para la imaginación dramática, más que cuando se estilizaba grotescamente en el subgénero entremesil, en el que probablemente, a la sombra de Cervantes, se va a dar a conocer durante estos años [1611-1613] con un puñado de ellos, en prosa[38].

A partir del estudio de Eugenio Asensio, la tradición crítica ha encontrado en este entremés la parodia de situaciones de las comedias de capa y espada[39]. Sobre todo la primera parte de *El marión* cae dentro de los parámetros convencionales de este género y a la vez llama la atención sobre él: don Constanzo, el personaje homónimo de la obra, protesta por su fama que se pone a riesgo al llegar tres pretendientas a su balcón de noche. Cuando tiran piedras y le silban, el asediado exclama, preocupado por su buen nombre y de que su padre se despierte, «¿Soy yo mala comedia?»[40]. Así desde el principio se establece cierta distancia metateatral entre personaje y obra. Después el mismo don Constanzo hace referencia al tema del hombre preñado[41] (parodia éste a su vez del de la dama encerrada, deshonrada y enviada al convento) al explicar su renuencia a aceptar regalos de las damas, que además son prendas asociadas con el lindo en la época: lienzos, guantes y randados cuellos:

> Porque no es bien que tomen los doncellos;
> que suelen sucederles mil desgracias.

[37] Blanco, 2000, pp. 29-30.
[38] Jauralde Pou, 1999, p. 271.
[39] Asensio, 1971, p. 231. Ver también Restrepo-Gautier, 1998 y 2000.
[40] Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, p. 64.
[41] Sobre el hombre preñado en la literatura áurea, ver el estudio de Velasco, 2006.

Que uno conozco yo que apenas vía,
no digo el sol, pero la luz del día,
y porque recibió un cierto presente
de una mujer, en pretendelle loca,
y[a] está con la barriga hasta la boca[42].

Este «cierto presente» alude, por supuesto, al órgano masculino generador, transformado en el mundo invertido del marión doncello en la amenazadora y temida vagina que le asalta. Más adelante las galanas riñen, sale el padre, y don Constanzo defiende su inmaculada honra y virginidad al proponer que el padre haga que le examine una comadre —otro momento de inversión sexual extravagante y paródica. Esta primera parte del entremés termina con el consagrado jolgorio y baile.

La segunda parte, que podría considerarse otro entremés independiente, es bastante más grotesca que la primera[43]. En ella don Constanzo está ya casado y sometido a doña María, una mujer violenta que abusa de él, le roba las joyas de la dote y empeña sus vestidos para jugarlos. Esta mujer varonil endemoniada no sólo agrede al marido, sino que le llama «maricote», le encierra en casa, y amenaza matarle con una daga. El dramaturgo vuelve al revés y parodia la consagrada situación de la esposa inocente y abusada por el marido celoso al poner en boca de don Constanzo las siguientes palabras, dirigidas a una pareja que se acerca:

Tiene una condición más que tirana.
¿Yo poderme asomar a la ventana?
¿Yo visitar? ¿Yo ver amigos, fiesta,
güerta? ¿Yo ver comedia?
No tengo más holgura conocida
que estar en un rincón toda mi vida[44].

El tópico de la mujer encerrada, materia prima de incontables comedias y tragedias barrocas, se convierte en espectáculo risible cuando el aprisionado con su rueca es hombre, por muy afeminado que sea.

Blanco ha señalado la incompleta inversión del género del personaje masculino en esta obra. En efecto, don Constanzo no se maquilla[45], no lleva cabello rizado ni abusa de los afeites y regalos masculinos que tipifican al afeminado o lindo en la época, dentro y fuera de la literatura. Como le dice doña Teresa, una de las tres pretendientas de la primera parte:

A mí me obliga [mucho] más tu talle,
que no destos mozuelos que hay agora,
que son ocupación de madres viejas,

[42] Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, 1981, p. 64.

[43] No se sabe con certeza si estos entremeses se representaban juntos, ni siquiera si se representaron alguna vez.

[44] Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, 1981, p. 70.

[45] Aunque en la segunda parte don Constanzo se queja de doña María ante los vecinos porque «Pues antaer pensé que se ardiese la casa / porque me vio poner sola una pasa» (Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 70). La pasa era un tipo de afeite femenino que se hacía con esa fruta.

rizándose el copete y las guedejas,
y un color en los labios tan agudo,
que dándole una vez un beso a uno,
[se] le quedó el carrillo, mal pecado,
sin papel de color, arrebolado[46].

Parece que don Constanzo tampoco sale travestido ya que en un momento cómico hace el gesto de bajarse los calzones para mostrar los cardenales con los que María le ha señalado las nalgas. Esta, sin embargo, sí va vestida en traje varonil, pues en la segunda parte le pide espada y manto a una criada.

Si don Constanzo no es sodomita ni puto, ni lleva las marcas distintivas externas del homosexual (maquillaje, rizos, etc.), ¿dónde se encuentra, entonces, la «mariconería» en él? En última instancia, el resorte cómico en esta obra tiene que buscarse, necesariamente, en la técnica de la actuación y la gestualidad codificada de la época. Como ha afirmado Maxime Chevalier, «con todo lo difícil que resulta para nosotros imaginar lo que sería la representación teatral del Siglo de Oro, conviene aceptar la idea de que el entremés fuera esencialmente gesticulación»[47]. Esta es otra parte de la historia perdida de los entremeses de Quevedo y es dificilísimo si no imposible de recuperar. No sabemos cómo esta obra se escenificaba, si es que se representó alguna vez, cómo se movían los personajes, cómo hablaban. La actriz que hacía el papel de María, ¿realmente le pegaba a su compañero actor?, ¿de qué manera?, ¿y cómo reaccionaba éste?, ¿en qué tono de voz?, ¿atiplado?, ¿amanerado? Sabemos que don Constanzo es una persona delicada, achacosa, preocupada por el sereno y las ojeras que le van a producir las serenatas nocturnas de las pretendientas. Pero, ¿qué decisiones tomaría el autor de comedias y el actor para dar vida a este prototipo del afeminado?

Creo que estas consideraciones irresolutas tienen mucha relevancia al intentar una lectura cabal de este entremés, porque un defecto de las interpretaciones que ven *El marión* como una obra totalmente grotesca y agria, es la falta de atención a la tradición escenográfica. José Luis Alonso Hernández, por ejemplo, insiste en que la risa en los entremeses de Quevedo no es sana sino amarga y moderna. En estas obras dramáticas, dice, todo es mentira, fingimiento, engaño y se crea un espacio negativo de sátira individual[48]. Según el mismo investigador, Quevedo practica las inversiones y rebajamientos de carnaval como una denuncia del ocultamiento de la realidad, lo que se ve es la apariencia, la realidad que está oculta bajo ella. Para Alonso Hernández el inmovilismo social de los personajes es absoluto, y es desde este inmovilismo que Quevedo critica las desviaciones de la norma de su verdad social y real[49]. Restrepo-Gautier llega a la misma conclusión, afirmando que como don Cons-

[46] Quevedo, *Obra poética*, vol. 4, 1981, p. 66.
[47] Chevalier, 1988, p. 160.
[48] Alonso Hernández, 2001, p. 52.
[49] Alonso Hernández, 2001, pp. 52-53.

tanzo es un ser de género amorfo, «se entrevé la posibilidad de un cortocircuito en la lógica autoafirmadora del discurso cultural. El espectador se siente incómodo y por lo tanto la risa no puede ser jovial, sino destructora y agresiva»[50].

Asensio, por su parte, asevera que este entremés,

> Más que una caricatura de los lindos afeminados que pululaban en el Madrid de los Felipes III y IV, es un simple juguete literario. La segunda parte en que, casado Constanzo, doña María le maltrata, roba sus joyas para jugarlas y le deja solo en casa, dudo que hiciese reír tanto a las damas de la cazuela. Nos asomamos a amarguras auténticas y nos percatamos de qué poco haría falta para virar lo cómico en serio[51].

O sea, Asensio establece una diferencia entre la primera y segunda parte basada en el presunto punto de vista de las espectadoras. Pero si las mujeres disfrutaban o no de las escenas en que don Constanzo es golpeado por su mujer, seguramente dependía de la actuación, de la misma manera que una burda pelea de bar en las películas del oeste puede ser brutal o cómica según la coreografía. Interpretado por una verdadera estrella de las tablas y especialista en hacer papeles de afeminados como, por ejemplo, Juan Rana, seguramente don Constanzo sería aclamado con aplausos y risas por un público ya advertido de antemano por el mismo título de la obra.

Propongo que otro aspecto descuidado en las interpretaciones hechas de *El marión* es no analizarlo dentro del contexto de los textos sodomíticos de Quevedo y la tradición entremesil de la figura del afeminado. Evidentemente, si comparamos el entremés con los poemas examinados aquí, no cabe duda de que hay una gran brecha entre ellos. El tono no mordaz, el lenguaje relativamente sencillo y los aspectos paródicos teatrales separan entremés de poesía. Los sodomitas poéticos están representados como seres abyectos, corruptos, amenazadores, y anclados en el excremento y el pecado. El marión, sin embargo, es un ser anómalo –ni hombre ni mujer– y ridículo, que no parece capaz de contagiar ni amenazar a nadie, y como tal es una figura apropiada para el escenario público. Si nos basamos únicamente en el texto escrito del entremés, en sí no necesariamente fidedigno[52] y con didascalias mínimas, se nos puede escapar el tono jocoso de la obra. Al respecto Jauralde Pou, en ausencia de otros datos, marca como escritos y representados durante los años 1623 y 1627 nueve entremeses, entre los que incluye el *Entremés famoso «El Marión»*[53]. Pero por otra parte, podemos suponer que, como todo entremés, éste fue pensado para buscar la comicidad y la complicidad del público con la burla de unos personajes estrafalarios.

[50] Restrepo-Gautier, 1998, p. 340.

[51] Asensio, 1971, p. 233.

[52] En su edición dice Blecua de esta obra que «el texto es un ejemplo perfecto de los estragos que se producían en las impresiones de los entremeses» (Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, 1981, p. 63).

[53] Jauralde Pou, 1999, pp. 492-493.

Tenemos entonces una obra de trama exigua, cuyos personajes son figuras convencionales trazadas en unas cuantas pinceladas, escrita en un lenguaje relativamente sencillo sin los juegos de palabras y virtuosismo lingüístico que tan bien han estudiado Lía Schwarz Lerner e Ignacio Arellano en la sátira de Quevedo[54]. Es más, *El marión* es una obra discorde dentro de su producción entremesil en términos de lenguaje y contenido. Es también, como he venido explicando, rara dentro de su producción antihomosexual, quizás un lamento muy endeble por la pérdida de los valores masculinos y «españoles» tan caros al poeta. Estas mismas discordancias incluso podrían hacernos dudar respecto a la autoría de Quevedo.

Cierta línea crítica muy popular en los Estados Unidos y que parte de los estudios gay apunta que

> En estos entremeses nunca se pone en escena el contacto sexual invertido (aunque sí se sugiere), sino que se confunden los papeles sexuales al sugerir que un hombre pueda tener sentimientos homosexuales. Estos entremeses revelan una ansiedad social por la conducta sexual y su risa se puede comprender a la luz de las llamadas teorías de relajación, donde la risa provee la catarsis que relaja tensiones sociales o sicológicas[55].

Existen ciertas dificultades con estas conclusiones. En primer lugar, podemos suponer sin mucho riesgo que los censores jamás permitirían que se representara el contacto sexual no-normativo, ni tampoco el normativo, en los corrales. Y en segundo lugar, en ningún momento se asoman tendencias sentimentales homosexuales en esta y en prácticamente ninguna otra obra de la literatura del Siglo de Oro, ya que la categoría normativa (y la única aceptada por la mayoría heterosexual) para el sentimiento amoroso es siempre heterosexual[56]. Por esto encuentro anacrónico el deseo de encontrar en *El marión* la revelación de la inestabilidad de la identidad sexual y un cuestionamiento de su formación en la sociedad española del Siglo de Oro, como asevera Restrepo-Gautier (2000, p. 214). Muy diferente a la producción poética sodomítica, sumamente crítica, de nuestro autor, repito, el *Entremés famoso el marión* resulta ser tan ambiguamente andrógino como su protagonista. Y en última estancia, el verdadero sentido de esta obra reside no tanto en las intenciones de Quevedo, sino en el cuerpo del comediante, del actor que le da vida. Y si nos fijamos en las palabras finales que dirige don Constanzo a su esposa cuando ella le manda bailar, palabras que rematan la obra y van dirigidas también al público del corral, quizás el punto del entremés se aclara: «Es muy justo / obedecerla en todo, y darle gusto».

[54] Ver, sobre todo, Schwartz, 1986 y Arellano, 1984.

[55] Restrepo-Gautier, 2000, p. 212.

[56] Sin embargo, Velasco, 2006, pp. 115-116, nota que en «Mal presagio casar lejos», de sus *Desengaños amorosos,* María de Zayas incluye una relación homosexual aparentemente basada en el amor, en vez de simples actos sodomíticos, aunque es tratada con absoluto rechazo.

Así, poesía y teatro le sirven a Quevedo más allá de las formas que no siempre comparten, para hacer plena justicia a su espíritu y propósitos, y para pisar el suelo como ciudadano cuya crítica de la sociedad circundante sólo podía surgir del reino de la literatura. Tal vez detrás de todos estos intentos estaba una condición que Sarnetzki atribuye a Novalis: «los poetas quieren vivir en un olimpo propio en el que sólo pueden poner la planta del pie los iguales a ellos, los iniciados en el misterio del arte, lo que equivaldría a establecer un culto del templo, un misterio para los iniciados y escogidos»[57]. Poco sospechaba Quevedo que sus peroratas poéticas llegarían a otros iniciados y escogidos, entre ellos los sociólogos, historiadores y críticos literarios que se interesan por la vida sentimental y sexual de los españoles que vivían durante nuestros siglos de oro. Pero no importa, porque todos nos beneficiamos de los aciertos y errores de los poetas.

Bibliografía

Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», en *En torno al teatro breve,* ed. M. Versteeg, Ámsterdam-Atlanta, Georgia, Rodopi, 2001, pp. 41-53.

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

Asensio, E., *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente,* Madrid, Gredos, 1971.

Blanco, J. J., «Grandeza y escatología: el oro y el culo», en *Cuestiones quevedescas,* Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2000, pp. 30-60.

Bray, A., *Homosexuality in Renaissance England,* New York, Columbia University Press, 1995.

Bunes Ibarra, M. A. de, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII,* Madrid, CSIC, 1989.

Carrasco, R., *Inquisición y represión sexual en Valencia: historia de los sodomitas (1565-1785),* Barcelona, Laertes, 1985.

Cartagena-Calderón, J., «"Él es tan rara persona". Sobre cortesanos, lindos, sodomitas y otras masculinidades nefandas en la España de la temprana Edad Moderna», en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain,* New Orleans, University Press of the South, 2000, pp. 139-175.

Cervantes, M. de., *Don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico, Madrid, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

Chevalier, M., «Caricatura quevediana y figuras del entremés», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987),* ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 149-161.

Díez Fernández, J. I., *La poesía erótica de los Siglos de Oro,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

Díez Fernández, J. I., y A. L. Martín, ed., *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española,* Madrid, Editorial Complutense, 2006.

Gilbert, A. N., «Conceptions of Homosexuality and Sodomy in Western History», *Journal of Homosexuality,* 6, 1, 2, 1980-1981, pp. 57-68.

Góngora, L. de, *Letrillas,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980.

[57] Sarnetzki, 1946, p. 494.

Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.
Goytisolo, J., «Quevedo y la obsesión excremental», en *Disidencias,* Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 117-135.
Herrero García, M., *Ideas de los españoles en el siglo XVII,* Madrid, Gredos, 1966.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.
León, S. J., P. de, *Grandeza y miseria en Andalucía. Testimonio de una encrucijada histórica (1578-1616),* ed. P. Herrera Puga, pról. A. Domínguez Ortiz, Granada, Facultad de Teología, 1981.
Martín, A. L., *Cervantes and the Burlesque Sonnet,* Berkeley, University of California Press, 1991.
Martín, A. L., «Images of Deviance in Cervantes's Algiers», *Cervantes,* 15, 2, 1995, pp. 5-15.
Monter, W., *Frontiers of Heresy, The Spanish Inquisition from the Basque Lands to Sicily,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
Morel D'Arleux, A., «Obscenidad y desengaño en la poesía de Quevedo», *Edad de Oro,* 9, 1990, pp. 181-194.
Profeti, M. G., «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Roma, Bulzoni, 1982, pp. 837-845.
Profeti, M. G., *Quevedo: La scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984.
Quevedo, F. de, *España defendida, y los tiempos de ahora,* en *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945, pp. 341-372.
Quevedo, F. de, *Gracias y desgracias del ojo del culo,* Alicante, Alcodre Ediciones, 1991.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón, llamado Don Pablos,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1982.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
Restrepo-Gautier, P., «Risa y género en los entremeses de "mariones" de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the Comediantes,* 50, 2, 1998, 331-344.
Restrepo-Gautier, P., «Afeminados, hechizados, y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses de los Siglos de Oro», en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain,* New Orleans, University Press of the South, 2000, pp. 199-215.
Sarnetzki, D. H., «La ciencia literaria, la poesía y la crítica cotidiana», en *Filosofía de la ciencia literaria,* ed. E. Ermatinger, trad. C. Silva, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 475-514.
Schleiner, W., «That Matter Which Ought Not to Be Heard Of: Homophobic Slurs in Renaissance Cultural Politics», *Journal of Homosexuality,* 26, 4, 1994, pp. 41-75.
Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz, R. y V. Finucci, «Introducción», en *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature,* ed. V. Finucci y R. Schwartz, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994, pp. 3-15.
Tomás y Valiente, F., «El crimen y pecado contra natura», en *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas,* ed. F. Tomás y Valiente, *et al.,* Madrid, Alianza, 1990, pp. 33-55.

Velasco, S., *Male Delivery. Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.

El *Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 123-144]

En las páginas que siguen pretendo analizar las relaciones de intertextualidad existentes entre tres obras que circularon en manuscritos antes de ser publicadas: la *Vida y trabajos* del soldado aragonés Jerónimo de Pasamonte, *El Buscón* de Francisco de Quevedo y el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda[1]. Mi intención es mostrar que el manuscrito de la autobiografía de Pasamonte seguramente fue satirizado en un pasaje de *El Buscón* en el que Quevedo realizó una pintura satírica de un soldado; que Avellaneda se vio reflejado en ese personaje, y que, al escribir el *Quijote* apócrifo, dio respuesta a la burla de Quevedo, lo que vendría a confirmar, en conformidad con la hipótesis de Martín de Riquer[2], que Avellaneda era en realidad Jerónimo de Pasamonte.

Para explicar adecuadamente las relaciones entre las obras mencionadas es preciso tener en cuenta la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda, que se ha expuesto detalladamente en otros lugares[3], y que podría resumirse así: Jerónimo de Pasamonte fue un soldado aragonés, natural del zaragozano pueblo de Ibdes, que en 1571 participó en la batalla de Lepanto, formando parte del mismo tercio que Cervantes. En 1574, cuando defendía la tunecina plaza de La Goleta, Pasamonte fue capturado por los turcos, sufriendo un largo cautiverio de dieciocho años, parte del cual pasó remando como galeote en las galeras turcas. Al ser liberado, regresó a España, y en 1593 hizo correr en manuscritos la primera versión de su autobiografía, titulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte,* en la que, al describir su participación en

[1] Sobre la importancia de la transmisión manuscrita en el Siglo de Oro, complementaria de la transmisión de las obras impresas, ver Bouza, 2001 y Martín Jiménez, 2006b, pp. 1-5.

[2] Ver Riquer, 1988.

[3] Ver Martín Jiménez 2001, 2002, 2004, 2005, 2005a, 2005b, 2005c, 2006, 2006a y Schlinder y Martín Jiménez, 2006.

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 31-11-2007

la toma de la Goleta (1573), en la que no hubo auténtico combate debido a la huida de los turcos, trató de atribuirse un comportamiento heroico similar al que había tenido Cervantes en la batalla de Lepanto[4].

Tras leer el manuscrito de la autobiografía de su antiguo compañero de milicias, Cervantes lo satirizó duramente en la primera parte del *Quijote,* convirtiendo al sufrido galeote de los turcos en el galeote Ginés de Pasamonte, al que presentaba como un condenado a las galeras reales por sus muchos delitos, y tildaba de cobarde, embustero y ladrón. Y para que no cupiera duda de a quién representaba su galeote, Cervantes le hizo autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte.* Pero Cervantes no se contentó con infamar a Pasamonte, sino que realizó además una imitación meliorativa de su *Vida y trabajos* al componer la *Novela del Capitán cautivo,* también inserta en la primera parte del *Quijote.*

Antes de que fuera publicada en 1605, la primera parte del *Quijote* cervantino circuló en manuscritos, seguramente ya en 1603[5], y en ella Cervantes no solo satirizó a Jerónimo de Pasamonte, sino que en su capítulo 48, en el que se recoge parte de la conversación entre el cura y el canónigo toledano, arremetió contra las comedias y contra la concepción dramática de Lope de Vega, realizando una dura crítica de las ideas expuestas por el Fénix en su *Arte nuevo de hacer comedias,* obra que también había circulado en manuscritos, y que Cervantes había leído antes de componer dicho capítulo[6]. Cuando Jerónimo de Pasamonte leyó la primera parte del *Quijote,* se vio en ella satirizado e imitado, por lo que decidió vengarse de Cervantes escribiendo el *Quijote* apócrifo, que firmó con el nombre falso de Avellaneda para no ser identificado con el galeote cervantino, y, tal vez, para ocultar su probable condición de fraile

[4] Como es bien sabido, Cervantes se encontraba enfermo de calentura cuando tuvo lugar dicha batalla, pese a lo cual, y desoyendo el consejo de su capitán, que le animó a quedarse en la cámara de la galera con los demás enfermos, se empeñó en pelear, recibiendo varias heridas en el pecho y en la mano izquierda, que le quedó inutilizada (motivo por el que se le conoce como «El manco de Lepanto»). El comportamiento heroico de Cervantes era bien conocido entre sus compañeros (entre los que se encontraba Pasamonte), como se desprende de los testimonios conservados de varios testigos (ver Sliwa, 1999, pp. 49-55). Y al describir la toma de la Goleta en su autobiografía, Pasamonte se pintaba como un enfermo de cuartanas o calenturas que, sin hacer caso a su capitán, quien le aconsejó que se quedara con los enfermos, se empeñaba en pelear: «Y me acuerdo que el día que tomamos el arenal de La Goleta con buena marea, me tenía la cuartana; y yo, armado con mi coselete y pica, con el terrible frío hacía crujir mis guazamalletas. El capitán, que me vio, me hizo subir del esquife. Yo dije: "¿Por qué?". El me dijo que me quedase con los malatos ['enfermos']. Y me torné a arrojar al esquife. Y el alférez Holguin, mío, dijo: "Soldado tan honrado, déjenle ir". Metiéronse los escuadrones terribles, huyéronse los moros y turcos de espanto y tomamos la ciudad sin pelear» (Jerónimo de Pasamonte, *Vida y trabajos,* pp. 8-9. En adelante indico entre paréntesis el número de página). Ver además Martín Jiménez, 2005, pp. 58-60.

[5] Ver Martín Jiménez, 2006b, p. 40.

[6] Ver Martín Jiménez, 2006b, pp. 7-22. A su vez, Lope de Vega daría réplica a las críticas vertidas en el manuscrito de la primera parte del *Quijote* en el prólogo de *El peregrino en su patria,* obra publicada en 1604 (Martín Jiménez, 2006b, pp. 23-41). El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* se publicaría en 1609.

bernardo del zaragozano Monasterio de Piedra[7]. Además, Jerónimo de Pasamonte tomó partido en la disputa que Cervantes mantenía con Lope de Vega, e hizo suya la defensa del Fénix al componer el prólogo y algunos otros apartados del *Quijote* apócrifo.

En la dedicatoria del *Quijote* apócrifo, dirigida «Al alcalde, regidores y hidalgos de la noble villa del Argamesilla de la Mancha, patria feliz del hidalgo caballero don Quijote...»[8], se lee lo siguiente: «Reciban, pues, vuestras mercedes, bajo de su manchega protección, el libro y el celo de quien *contra mil detracciones* le ha trabajado» (194). El término *detracción* ('acción y efecto de detraer'), remite, según el DRAE, al verbo *detraer*, que significa 'Infamar, denigrar la honra ajena en la conversación o por escrito'; Avellaneda, por lo tanto, quiso denunciar en su dedicatoria que había sido infamado, y de manera muy grave, como denota la expresión *mil detracciones* que empleó para ponderar la afrenta, y dejó claro que su libro representaba una respuesta contra la difamación de que había sido objeto.

En el prólogo de su obra, Avellaneda se refirió expresamente a Cervantes: «Como casi es comedia toda la historia de don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo; y así sale al principio desta segunda parte de sus hazañas éste, menos cacareado y agresor de sus letores que al que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra» (195). Y en dicho prólogo, Avellaneda sugirió los dos motivos fundamentales por los que proseguía la historia de don Quijote, denunciando que Cervantes había compuesto parte de su obra «con la copia de fieles relaciones que a su mano llegaron» (196), en clara alusión al hecho de que el manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, pasando de mano en mano, hubiera llegado a las de Cervantes, el cual se sirvió del mismo para componer la *Novela del Capitán cautivo,* y lamentando que le hubiera ofendido: «si bien en los medios diferenciamos, pues él [Cervantes] tomó por tales el ofender a mí» (196). Además, Avellaneda sugirió que la ofensa cervantina se había producido mediante la «ostentación de sinónomos ['sinónimos'] voluntarios» (197), es decir, mediante el empleo premeditado y ostensivo de un nombre similar al suyo, como lo era el de Ginés de Pasamonte con respecto al de Jerónimo de Pasamonte[9].

Así pues, Avellaneda indicó en su dedicatoria que escribía su obra contra la difamación de la que había sido objeto, y en su prólogo especificó que era Cervantes quien le había ofendido, por lo que no cabe duda de que su libro representa una respuesta contra un ataque cervantino. Y dado que su respuesta a la infamación consistió precisamente en la continuación de la primera parte del *Quijote,* resulta obvio que es en esa obra donde se le había denigrado, y que la escritura del *Quijote* apócrifo constituyó una réplica contra la sátira que Cervantes había he-

[7] Ver Martín Jiménez, 2005b, pp. 5-13 y Melendo Pomareta, 2006.

[8] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. Gómez Canseco, p. 193. En adelante cito la obra de Avellaneda por esta edición, indicando entre paréntesis el número de página.

cho de Jerónimo de Pasamonte a través de Ginés de Pasamonte y contra la imitación cervantina de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

Aunque en la portada del *Quijote* apócrifo figurara que había sido compuesto por «el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas» (187), Pasamonte dio a entender en el cuerpo de su novela cuáles eran su verdadera identidad y su auténtico lugar de origen. Para sugerir su nombre y su apellido, Avellaneda continuó el juego de los «sinónomos voluntarios» empleado por Cervantes, y se representó a sí mismo a través del soldado Ant*onio de* Br*acamonte*, cuyo nombre y apellido presentan una estrecha semejanza con los de Jer*ó*n*i*m*o de* P*as*a*monte*. Además, Avellaneda adjudicó a su soldado unas cualidades y experiencias muy similares a las que Jerónimo de Pasamonte se había atribuido en su autobiografía[10]. Y en cuanto a su auténtico lugar de origen, Avellaneda lo dio a entender a través de un pequeño «lugar» innominado, situado a poco menos de cinco leguas del pueblo zaragozano de Ateca, al que llegan don Quijote y sus acompañantes, el cual presenta una importantísima particularidad: tiene dos alcaldes. Y uno de ellos, al ver a don Quijote vestido con «sayo de hierro», –es de-

[9] Ver Riquer, 1988, p. 120-125. Enrique Suárez Figaredo, quien defiende que Avellaneda fue en realidad Cristóbal Suárez de Figueroa (2004, 2006, 2006a, 2007, 2007a), propone otra interpretación diferente de la expresión empleada por Avellaneda («huyendo de ofender a nadie ni de hacer ostentación de sinónomos voluntarios»). A su modo de ver, el término *ostentación* puede relacionarse con la jactancia y la vanagloria que Cervantes hizo de sí mismo en el siguiente pasaje del capítulo XL de la primera parte del *Quijote:* «Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo […], y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia» (Miguel de Cervantes, *Obras completas,* p. 278). Desde este punto de vista, los «sinónomos voluntarios» encubrirían a una persona real, pero no a Jerónimo de Pasamonte, sino al propio Cervantes, que se habría referido a sí mismo a través de la expresión «tal de Saavedra». En palabras de Suárez Figaredo, «Avellaneda reprochó a Cervantes el ensalzarse a sí y ofender a otros en su *Quijote* de 1605» (Suárez Figaredo, 2006a, p. 18). No obstante, la expresión «tal de Saavedra» no recoge un nombre o un apellido similar al de Cervantes, sino su mismo apellido, que aparecía estampado en la portada de la obra (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*), mientras que los nombres de Ginés de Pasamonte y de Ginesillo de Parapilla o de Paropillo pueden ser considerados con propiedad «sinónomos voluntarios», ya que, sin ser idénticos al de Jerónimo de Pasamonte, guardan con él una relación de similitud.

[10] Juan Antonio Frago, que también identifica a Pasamonte con Avellaneda, pone en duda que el personaje literario de Antonio de Bracamonte constituya un «sinónomo voluntario» de Jerónimo de Pasamonte, basándose en la existencia de un soldado real del mismo nombre que sirvió en la Torre de Espelunca (Aragón) después de abril de 1613, al cual podría haber conocido entonces Pasamonte, y en el cual se habría basado para crear a su personaje (ver Frago, 2005, pp. 70-71). No obstante, y como he explicado en otro lugar (Martín Jiménez, 2006, pp. 403-404), el *Quijote* apócrifo seguramente se compuso antes de que Pasamonte pudiera haber conocido a ese soldado, el cual, por otra parte, no es el único personaje de ese nombre documentado en la época; y aun en el caso de que Avellaneda hubiera creado a su personaje literario inspirándose en el nombre de una persona real, eso no impediría que pudiera constituir un «sinónomo voluntario» de sí mismo.

cir, con su armadura–, compara su aspecto con el de unos «judiazos despavoridos» que hay en un «tablón» de la iglesia de su pueblo:

> Entre los que allí a esto habían acudido, no habían sido de los postreros los dos alcaldes del lugar, uno de los cuales [...] le preguntó mirándole:
> – Díganos vuesa merced, señor armado, para dónde es su camino y cómo va por éste con ese *sayo de hierro* y adarga tan grande; que le juro en mi conciencia que ha años que no he visto a otro hombre con tal librea como la que vuesa merced trae. Sólo en el retablo del Rosario hay un *tablón* de la Resurrección, donde hay unos *judiazos despavoridos* y enjaezados al talle de vuesa merced; si bien no están pintados con esas ruedas de cuero que vuesa merced trae, ni con tan largas lanzas (528).

Pues bien, en toda la comunidad de Calatayud solo había en la época un «lugar» que tuviera dos alcaides: se trata de la pardina de Somet, que dependía de Munébrega y de Ibdes (donde nació Jerónimo de Pasamonte), pueblos que nombraban sendos alcaides para regirla. Y en la iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes, en la que fue bautizado Pasamonte, todavía se conserva una enorme sarga o puerta lateral del retablo con una pintura de la resurrección de Jesucristo, en la cual destacan en primer plano las grandes figuras de unos soldados judíos con armaduras, aterrados al contemplar la resurrección. La escena fue pintada en la iglesia de Ibdes entre 1555 y 1557, cuando Jerónimo de Pasamonte era un niño, y coincide exactamente con la descripción realizada por el alcalde avellanedesco (que sería el nombrado por Ibdes, y se referiría a la iglesia de su propio pueblo). Por lo tanto, Pasamonte quiso describir en su obra su propio lugar de origen[11].

El *Quijote* apócrifo circuló en manuscritos antes de ser publicado en 1614. Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda, así como la versión definitiva del manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte[12], y en varias de sus obras realizó continuas alusiones conjuntas a ambos manus-

[11] Ver Martín Jiménez, 2005b, pp. 25-26 y Melendo Pomareta, 2006, artículos en revistas digitales donde se ofrecen más detalles y se pueden ver fotografías de la pintura del retablo de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Ibdes. A este respecto, Javier Blasco, quien defiende que Avellaneda pudo haber sido Baltasar Navarrete (ver Blasco, 2005, 2007), aduce que escenas semejantes fueron pintadas en otros muchos lugares, y recuerda que en la Diputación de Valladolid se conserva un cuadro con la misma escena de la resurrección, proveniente del altar mayor del desaparecido Hospital de la Resurrección de Valladolid, en el que se sitúa el diálogo de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* (ver Blasco, 2007, pp. XXVII-XXVIII). Pueden verse fotografías de dicho cuadro, pintado en 1605 por Juan Pantoja de la Cruz, en Martín González, 1983, lámina CLX, y en http://www.lasedades.es/testigos/busqueda.php?CAPI=PRIMERO&OP1=AND&TITU=&OP3=&AUTO=&OP4=&DATA=&OP5=&MATE=&OP6=&LOCA=&OP7=&ESTi=&OP8=& LUGE=&PAG=3. No obstante, el cuadro de Pantoja de la Cruz no coincide con la descripción de Avellaneda, ya que los soldados que en él aparecen no llevan «sayo de hierro»; pero lo relevante no solo es que la descripción de Avellaneda se ajuste totalmente a la escena del retablo de Ibdes (y no a la del cuadro del Hospital de la Resurrección de Valladolid), sino que dicha escena se sitúe en un «lugar» aragonés distante poco menos de cinco leguas de Ateca (como Somet), y que tal lugar tenga dos alcaldes. Todo ello indica de forma indudable que Avellaneda conocía perfectamente el pueblo natal de Jerónimo de Pasamonte y su entorno, y que quiso describirlo en su obra.

critos, dando a entender que pertenecían al mismo autor. Así ocurre en el entremés cervantino de *La guarda cuidadosa* (que lleva una fecha interna de 6 de mayo de 1611, la cual seguramente corresponde al momento en el que se escribió), y en el *Licenciado Vidriera* y en *El coloquio de los perros,* relatos insertos en el tomo de las *Novelas ejemplares,* cuya solicitud de aprobación está fechada el 2 de julio de 1612[13]. Pero fue en la segunda parte de su *Quijote* donde Cervantes quiso dar una réplica más directa a Avellaneda. Para ello, decidió imitar el manuscrito del *Quijote* apócrifo, por lo que la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación meliorativa, satírica o correctiva del *Quijote* de Avellaneda. Asimismo, Cervantes denunció repetidamente y de forma expresa el origen aragonés de Avellaneda[14], y sugirió su verdadero nombre a través de dos personajes indudablemente relacionados con el *Quijote* apócrifo, como maese Pedro-Ginés *de Pasamonte* y don *Jerónimo.*

En efecto, Cervantes volvió a incluir en su segunda parte a Ginés de Pasamonte, y lo disfrazó ahora de maese Pedro para dar a entender que Jerónimo de Pasamonte se había disfrazado de Avellaneda. Y Cervantes relacionó claramente a maese Pedro-Ginés de Pasamonte con el *Quijote* apócrifo al hacerle dirigir un retablo cuya representación era interrumpida por don Quijote, de igual manera que el don Quijote de Avellaneda había interrumpido otra representación en la obra apócrifa.

Cuando Cervantes llevaba avanzada la redacción de su segunda parte, en la segunda mitad de 1614, supo que el *Quijote* apócrifo había sido publicado, adquiriendo una categoría más preocupante, por lo que decidió referirse a él expresamente para criticarlo, lo que hizo en el capítulo 59. Y en ese momento proporcionó otro claro indicio sobre la identidad de su autor, ya que el personaje que entrega a don Quijote el libro de

[12] Pasamonte culminó la versión definitiva de su autobiografía el 20 de diciembre de 1603, y los días 25 y 26 de enero de 1605 le agregó dos dedicatorias preliminares. Ver Jerónimo de Pasamonte, *Vida y trabajos,* pp. 5 y 72.

[13] Podemos suponer, por lo tanto, que Cervantes ya conocía el manuscrito de Avellaneda el 6 de mayo de 1611, y estar seguros de que lo leyó antes del 2 de julio de 1612. En algunas de sus novelas ejemplares, como *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros,* Cervantes se burló repetidamente de los dos manuscritos de Pasamonte (el de su *Vida y trabajos* y el del *Quijote* apócrifo), lo que explica que, en el momento de publicar su obra, Avellaneda realizara algunas modificaciones con respecto al prólogo del manuscrito original para referirse a la publicación (en 1613) de las *Novelas ejemplares* cervantinas, y que las calificara, muy significativamente, de «más satíricas que ejemplares» (195), dando así a entender que se había sentido satirizado en las mismas. Ver Martín Jiménez, 2005a y Schlinder y Martín Jiménez, 2006.

[14] En el capítulo 59, don Quijote hojea la obra de Avellaneda recién publicada y dice de ella que su «lenguaje es aragonés» (II, 59, p. 471); en el mismo capítulo 59, el narrador dice que don Jerónimo y don Juan «verdaderamente creyeron que éstos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonés» (II, 59, p. 472); en el capítulo 61, al ser reconocido en Barcelona, don Quijote afirma lo siguiente: «yo apostaré que han leído nuestra historia y aun la del aragonés recién impresa» (II, 61, p. 477), y en el capítulo 70, uno de los diablos de la visión de Altisidora se refiere a «la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha,* no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas» (II, 70, pp. 496-497).

Avellaneda recién publicado se llama, precisamente, don Jerónimo, el cual puede ser considerado otro «sinónomo voluntario» de Jerónimo de Pasamonte. De esta manera, a través de los personajes de don *Jerónimo* y de Ginés *de Pasamonte*, Cervantes dejó indicados en su obra el nombre y el apellido de su rival, *Jerónimo de Pasamonte,* indicando además su origen aragonés[15].

Pero seguramente no fue Cervantes el único autor de renombre que se burló del manuscrito de la *Vida y trabajos* de Pasamonte, sino que también lo hizo Quevedo al escribir un pasaje de *El Buscón.* Me refiero a un episodio que figura en el capítulo tercero del libro segundo de dicha obra, en el que su protagonista, Pablos, yendo de Madrid a Cercedilla, se topa con un soldado que le acompaña en su viaje. Y aunque la figura del soldado es frecuente en la literatura de la época, todo indica que Quevedo, a la hora de realizar la pintura caricaturesca de su personaje, tuvo en mente varios aspectos descritos en el manuscrito de la autobiografía de Pasamonte.

El soldado con el que se encuentra Pablos «Iba en cuerpo y alma»[16] (es decir, vestía miserablemente y llevaba todas sus posesiones encima), de igual forma que el soldado Jerónimo de Pasamonte, tal y como describía en su autobiografía, se vio sumido en la pobreza, viéndose obligado frecuentemente a mendigar en sus viajes, como se observa, entre otros, en los siguientes pasajes: «y si hubiese de contar la necesidad del camino y trabajo y poca caridad» (32); «viéndome pobre y a pie» (39). El soldado de Quevedo lleva también unas «cajas de hoja de lata para papeles» (123), es decir, para guardar las certificaciones de sus servicios de armas. Y en su *Vida y trabajos,* que se originó como un memorial destinado al rey en el que describía los servicios prestados como soldado, Pasamonte se había referido repetidamente a sus «papeles» y a las «fees» o certificaciones de sus servicios: «por los muchos trabajos que vio en mis papeles que yo había pasado en Turquía» (38); «y quedarse con mis papeles» (38); «que me diese mis papeles» (38); «me mostró el memorial y los papeles de Turquía» (39); «me dijo sacase mis papeles de Francisco Ydíaquez con alguna excusa» (39); «saqué los papeles y se los llevé [...]. Y de verdad que el señor don García de Toledo me firmó cuatro fees, porque el Lanz siempre hallaba escusas: "¡Oh, señor; en esta fe falta esto y en esta estotro!"» (39).

El soldado quevedesco se refiere después a su penosa experiencia en la corte, lamentando «las supercherías que se hacen a un hombre de bien» (124) y el trato que reciben en ella los soldados: «y si pedimos entrenimiento, nos envían a la comedia, y si ventajas, a los jugadores. Y con esto, comidos de piojos y de güéspedas, nos volvemos en este pelo a rogar a los moros y herejes con nuestros cuerpos» (124). Y como Pablos replica «que en la Corte había de todo, y que estimaban mucho a

[15] Ver especialmente Martín Jiménez, 2005, pp. 175-258.

[16] Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, p. 123. En adelante cito la obra de Quevedo por esta edición.

cualquier hombre de suerte», el soldado contesta enojado: «¿Qué estiman [...] si he estado yo ahí seis meses pretendiendo una bandera, tras veinte años de servicios y haber perdido mi sangre en servicio del Rey, como lo dicen estas heridas?» (124).

La experiencia que relata el soldado es casi idéntica a la que había tenido en la corte Jerónimo de Pasamonte, el cual también se consideraba un hombre honrado sometido continuamente a los engaños y a las injurias de los cortesanos, como expone detalladamene entre los capítulos 40 y 43 de su autobiografía, en los cuales narra sus experiencias en la corte madrileña. En efecto, tras ser apresado por los turcos en la Goleta y sufrir un largo cautiverio de dieciocho años, Pasamonte fue liberado, y, después de llegar a su tierra aragonesa, en la primavera de 1593 se dirigió a pie a la corte para solicitar alguna recompensa por los servicios prestados como soldado y por el largo cautiverio experimentado a consecuencia de los mismos. Pasamonte cuenta al respecto lo siguiente: «se dio memorial a Su Majestad y salió remetido a Francisco Ydiaquez [el secretario real], a quien se dieron mis papeles, que eran todos los trabajos que atrás están escriptos, con las jornadas y una fe del Señor don García de Toledo, autenticado y probado todo» (36). Con la promesa de que obtendría doscientos ducados de pensión sobre un obispado, volvió a Aragón para hacer los trámites que le permitieran ser eclesiástico, y, al no ver cumplidas sus esperanzas, se desplazó por segunda vez a la corte. Y como le ocurre al soldado de Quevedo, tras pasar medio año en la corte pretendiendo obtener su recompensa[17], a Pasamonte se le ofreció una bandera: «Señor Pasamonte, [...] mire si quiere una bandera, que esta tarde se le dará, y si no quiere bandera y quiere ser capitán, estese quedo, y a la primera elección será metido al número de los capitanes» (39). Y la expresión que usa el soldado de Quevedo a propósito de la sangre vertida («haber perdido mi sangre en servicio del Rey») es muy similar a otra empleada por Pasamonte: «el haber derramado más sangre que algunos en servicio de mi Dios» (60).

El soldado de Quevedo va como pretendiente a la corte, como hemos visto, tras «veinte años de servicios» y con la esperanza de obtener un «entretenimiento» o algunas «ventajas», y Pasamonte, que fue a la corte en 1593, unos veintidós años después de comenzar su carrera militar en 1571, solicitó «un entretenimiento que lo pudiera gozar en Roma» (39), y, a pesar de las promesas recibidas, hubo de conformarse, finalmente, con una «ventaja»: «vino la cédula de Su Majestad con seis escudos de ventaja, con obligación de servir. Cuando yo vi esto, me vi tan aburrido que no sabía qué hacerme» (39). Así pues, y como le sucede al soldado de Quevedo, Pasamonte no logró satisfacer sus aspiracio-

[17] Como indica Martín de Riquer, y a tenor de lo expuesto en su autobiografía, Pasamonte debió de emprender su segundo viaje a Madrid en la primavera o el verano de 1594, y su estancia en la capital pudo prolongarse hasta principios de 1595, por lo que estuvo alrededor de seis meses en la corte como pretendiente (Riquer, 1988, pp. 37-38).

nes en la corte, y se vio obligado a servir como soldado, contra su voluntad, en el Reino de Nápoles.

El soldado de Quevedo muestra después sus heridas: «Estas me dieron [...], en servicio de Dios y del Rey» (125). Y Pasamonte también muestra las muchas heridas recibidas («le informé mi voluntad y mis muchos trabajos, y vio mis heridas» [39]), y se refiere a las penalidades padecidas «en servicio de su Dios y Rey» (38). El soldado de Quevedo anima a Pablos a que lea sus «papeles»: «Lea estos papeles...» (125). Y también Pasamonte da a leer sus «papeles» a otras personas: «¿Ha leído todas esas desgracias que me han sucedido en Turquía?» (37); «por los muchos trabajos que vio en mis papeles que yo había pasado en Turquía» [38]).

Pablos dice después lo siguiente del soldado: «Comenzó a sacar cañones de hoja de lata y a enseñarme papeles que debían de ser de otro a quien había tomado el nombre» (126). Estas palabras sugieren que Quevedo, al crear a su personaje, podría estar pensando en otro soldado, y, de hecho, las características del soldado quevedesco se ajustan en gran medida a las que describió de sí mismo Jerónimo de Pasamonte, cuya autobiografía estaría satirizando. El soldado quevedesco alaba sus propios méritos («que no ha salido en campaña, [...] hombre [...] tan señalado» [140]), y Pablos, tras leer sus «papeles», lo ensalza de manera burlesca: «dije mil cosas en su alabanza, y que el Cid ni Bernardo no habían hecho lo que él» (126). El pasaje parece encerrar una clara burla de la manera en que Pasamonte encarecía sus propios méritos en su autobiografía: «que en todo mi linaje (si bien habían sido secretarios y tesoreros del Rey Católico) no había quien tan honrosos trabajos hubiese padecido [...] como yo» (38).

El soldado de Quevedo dice después que se le conoce como el «Mellado» (126), y justifica así el apelativo: «¿No me ve la mella que tengo en los dientes?» (126). Y Jerónimo de Pasamonte describe así la herida recibida en los dientes en uno de sus intentos de fuga del cautiverio: «y un revés a los dientes que me cortó los de abajo y uno de arriba» (12-13). Pablos y el soldado se encuentran después con un ermitaño que les acompaña en su viaje hasta llegar a una posada en Cercedilla. El ermitaño les propone jugar a las cartas, y los deja sin blanca. Y el soldado se lamenta de esta forma: «entre luteranos y moros me he visto, pero no he padecido tal despojo» (129). Y Pasamonte dice haber «estado entre turcos, moros, judíos y griegos», (18), y juzga que hay «más embustes entre cristianos que entre turcos» (31).

Cuando Pablos, el ermitaño y el soldado se van a acostar, este último encomienda al hospedero «sus papeles en la caja de lata que los traía y un envoltorio de camisas jubiladas» (129). Y al amanecer, el hospedero lleva el envoltorio al soldado, olvidándose de los «papeles», y se dice que el soldado «hundió la casa a gritos pidiendo que le diese los servicios» (143). Jerónimo de Pasamonte también se refiere en su autobiografía a sus «servicios» como soldado: «los muchos y honrosos servicios y trabajos en servicio de mi Rey» (59). Y la burla de Quevedo se con-

suma cuando el hospedero trae tres bacines, diciendo lo siguiente: «He aquí para cada uno el suyo, ¿quieren más servicios?» (130). El hecho de confundir sus «servicios» con orinales indigna al soldado, el cual arremete contra el hospedero, «jurando que le había de matar porque hacía burla dél, que se había hallado en la Naval» (130), es decir, en la batalla de Lepanto, en la que también había participado Pasamonte («y a 7 de octubre, domingo, salido el sol, año 1571, dimos la batalla al turco [...] y gozamos con la ayuda de Dios la felicísima victoria» [8]), el cual se refiere a ella con la misma denominación: «cuando se dio la batalla naval del señor D. Juan de Austria» (35).

En suma, aunque el soldado quevedesco no representa directamente al autor de la *Vida y trabajos,* y tiene algunas características ajenas al mismo (como el haber llegado supuestamente a ser alférez, o el haber participado en las batallas de París y de Flandes), cabe pensar que, al crear a su personaje, Quevedo quiso realizar una caricatura satírica de la generalidad de los soldados de su época, pero para ello tuvo muy en cuenta varios motivos expuestos en la autobiografía de un soldado particular: Jerónimo de Pasamonte.

Desde luego, si Pasamonte llegó a leer *El Buscón* tendría motivos más que suficientes para sentirse retratado en la grotesca figura del soldado quevedesco. Y si es así, sería de esperar que hubiera dado algún tipo de respuesta a Quevedo. Y esa respuesta se produjo, como enseguida veremos, en el *Quijote* de Avellaneda.

Aunque *El Buscón* se publicó en 1626, es sabido que circuló muchos años antes como manuscrito. Avellaneda sin duda leyó dicho manuscrito, pues la influencia de *El Buscón* es notable en el *Quijote* apócrifo. En su edición de esta obra, Luis Gómez Canseco señala *El Buscón* como una de las fuentes de Avellaneda, e indica una serie de episodios del *Quijote* apócrifo en los que se advierte claramente la influencia de la obra de Quevedo:

> La presencia de elementos picarescos en el *Quijote* de 1614 [el de Avellaneda] tiene una explicación inmediata en la imitación más que dilatada que su autor hizo de *El Buscón* de Francisco de Quevedo. La picaresca dejó su huella en un par de episodios agermanados, como las escenas carcelarias de Sigüenza, el ambiente que rodea la vida de Bárbara o hasta su misma cuchillada, elementos que, en buena parte, proceden directamente del *Buscón* de Quevedo. En lo que concierte a Bárbara, no hay que olvidar que el *per signum crucis* que lleva en la cara o la descripción de su entorno estudiantil vienen literalmente del *Buscón,* como también hay que atribuir a Quevedo la mención inequívoca de Escarramán. Tanto el escudero de Bramidán como el pícaro se visten burlonamente con una «calza de obra», y hasta la misma curación de don Quijote «con regalo de pistos y cosas conservativas y sustanciales» tiene su paralelo en don Pablos, al que en trance de enfermedad curan con «sustancias y pistos». Hasta el donaire de Sancho sobre el *don* pospuesto de su padre, Pedro el Remendón, procede de un chiste quevedesco: «Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante, le tiene por postre, como remendón». La circulación manuscrita del *Buscón,* compuesto hacia

1604 e impreso en 1626, permitió que Avellaneda copiara con bastante fidelidad todos estos fragmentos, y, en especial, el de la lluvia de gargajos, que Pablos sufre en el capítulo XXIII por parte de unos estudiantes alcalaínos, que el apócrifo transformó en zaragozanos[18].

A estas coincidencias podrían añadírseles, entre otras, la descripción inicial del padre de Pablos, castigado con doscientos azotes y sometido a vergüenza pública, que tiene su correlato en el episodio del personaje que recibe igualmente doscientos azotes y es sometido a vergüenza en el *Quijote* apócrifo; el hecho de que tanto en *El Buscón* como en el *Quijote* apócrifo los asadores de cocina se usen como armas[19]; el que en ambas obras aparezca una moza gallega que trabaja en una posada o venta[20]; la relación de Pablos con la compañía de comediantes, que dejaría sus huellas en el encuentro del don Quijote avellanedesco con el autor de la compañía de comediantes[21], o el hecho de que Pablos se convierta en galán de monjas, de igual forma que el protagonista del cuento intercalado de *Los felices amantes* del *Quijote* apócrifo trata de seducir a una monja[22].

No cabe duda, por lo tanto, de que Avellaneda leyó con atención el manuscrito de la novela picaresca de Quevedo, el cual, como hemos visto, se burlaba de la autobiografía y de la persona de Pasamonte a través de la figura del soldado. Y teniendo en cuenta que tras el seudónimo de Avellaneda se escondió Jerónimo de Pasamonte, sería extraño que éste no hubiera dado algún tipo de respuesta a Quevedo al escribir el *Quijote* apócrifo.

[18] Gómez Canseco, 2000, pp. 133-134. Ver además Gómez Canseco, 2000a, p. 767. A propósito de las coincidencias entre la madre de Pablos y la Bárbara de Avellaneda, cabe señalar que la primera es tildada de «puta y hechicera» (61), y la segunda de «muy puta, vieja, bruja, hechicera» (524); que la primera dice volar por los tejados y entrar por las chimeneas («lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado» [59]), y que a la segunda se la relaciona con las mismas prácticas: «¿quiere verse alguna noche volando por las chimineas?» (601), y que ambas son castigadas a vergüenza pública por brujas. Además, en *El Buscón* cobra cierta relevancia el ama de la posada de Alcalá donde se aloja Pablos, que ejerce de alcahueta, y Bárbara, asimismo alcahueta, también es de Alcalá. En cuanto a los episodios de los estudiantes, Avellaneda no solo copia la escena de Quevedo, sino que llega a reproducir alguna de sus expresiones. Así, tras recibir la lluvia de gargajos que le arrojan los estudiantes alcalaínos, Pablos recibe «un *gargajo* en los dos *ojos*» de un «*bellaco*», y afirma lo siguiente: «Quisieron tras esto *darme de pescozones*» (87); y dice el Sancho de Avellaneda tras recibir una lluvia similar de escupitajos por parte de los estudiantes zaragozanos: «me comenzaron a gargajear y a *darme de pescozones,* recibido aquel cruel *gargajo* con que [...] un grandísimo *bellaco* me tapó este pobre *ojo*» (563).

[19] Así, el personaje de *El Buscón* que admira la obra titulada *Grandezas de la espada* pretende enseñar a Pablos el arte de la esgrima con dos asadores («Deme los asadores, que no los quiero sino para esgrimir» [110]), y un ventero trata de defenderse del ataque del don Quijote de Avellaneda con un asador: «y cada uno tomó las armas que más cerca de sí halló. El ventero entró en la cocina y sacó un asador de tres ganchos bien grande» (281).

[20] Pablos narra lo siguiente: «Yo me recogía en mi posada [...]; subía una moza con la vianda [...] que era gallega» (213-214). Y estando el don Quijote de Avellaneda en una venta, se dice que «llegó una moza gallega» (271). Como hace notar Fernando Cabo en una anotación a su edición de *El Buscón,* «De Galicia eran oriundas, tópicamente, las mozas de las posadas» (214, nota 44), pero Avellaneda bien pudo tomar este motivo, como tantos otros, de Quevedo.

De hecho, las similitudes apuntadas entre *El Buscón* y el *Quijote* de Avellaneda no son las únicas destacables, pues hay otra clara coincidencia que resulta de gran interés: me refiero a la presencia en el *Quijote* apócrifo de una pareja de personajes formada por un soldado y un ermitaño, los cuales acompañan a don Quijote durante una parte de su viaje de Zaragoza hacia Madrid, de igual manera que Pablos era acompañado en el suyo hacia Cercedilla por otra pareja de personajes similar, también formada por un soldado y un ermitaño. Y este paralelismo, advertido desde antiguo por la crítica[23], cobra ahora un nuevo interés, como veremos, al tener en cuenta quién era en realidad Avellaneda.

Si entre la pareja formada por el soldado y el ermitaño de Quevedo y la constituida por el soldado y el ermitaño de Avellaneda hay una clara correlación, también hay otra notoria diferencia. Quevedo, como hemos visto, dibujaba de forma satírica tanto a su soldado como a su ermitaño. Pues bien, Avellaneda invierte totalmente la valoración que había hecho Quevedo de su pareja de personajes, ofreciendo una pintura muy positiva de los mismos, y especialmente de su soldado, presentándolo como una persona digna y alabando sus muchas virtudes. Si el soldado de Quevedo era retratado como un pícaro fanfarrón y el ermitaño como un tahúr, el soldado de Avellaneda es discreto, noble, valiente y con notoria habilidad para contar historias, habilidad que comparte con el ermitaño avellanedesco, que se caracteriza por su acentuada religiosidad. Y si el soldado y el ermitaño de Quevedo se enfrascaban en una timba, el soldado y el ermitaño de Avellaneda se dedican a dialogar apaciblemente

[21] En *El Buscón,* Pablos se topa con una compañía de comediantes que viajan en tres carros a Toledo, entre los cuales iba un antiguo compañero suyo de Alcalá (por lo que esta villa se relaciona con los comediantes en ambas obras, ya que los comediantes de Avellaneda se disponen a representar en Alcalá). Pablos se concierta por dos años con el autor, y él mismo aspira «a ser autor» (213), y el personaje del autor cobra también gran importancia en el *Quijote* de Avellaneda. En *El Buscón* aparece una mujer que «hacía las reinas» (209), y en el *Quijote* de Avellaneda será la mujer del autor la encargada de «hacer el personaje de la reina» (595). Y si Pablos se queja de que cualquier representante lego de su compañía escriba comedias, y añora los tiempos en que solo se representaban las de Lope de Vega y Fray Alonso Ramón («que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa» [210]), Avellaneda hace que sus comediantes ensayen «la grave comedia de *El testimonio vengado,* del insigne Lope de Vega Carpio» (595). Quevedo se había referido a la fama de Lope en otro pasaje anterior de *El Buscón,* en el que un clérigo poeta se preciaba de que «había estado en Madrid [...] cerca de Lope de Vega» (123), por lo que Avellaneda pudo pergeñar su idea de alabar a Lope al leer la obra de Quevedo.

[22] Incluso el error que comete Avellaneda al hacer que don Álvaro Tarfe regrese al final de la obra a Córdoba, como si fuera su lugar de origen («cuando dentro de ocho días, se volviese a Córdoba» [682]; «Cuando tuvo aprestada su vuelta para Córdoba» [705]), a pesar de que había sido presentado en el primer capítulo como caballero granadino, descendiente «del antiguo linaje de los moros Tarfes de Granada» (1, 66), podría deberse a la influencia de *El Buscón,* en uno de cuyos pasajes Pablos se hace pasar por «don Álvaro de Córdoba» (166).

[23] Ya Juan Millé y Giménez (1918) señaló las notables coincidencias entre los personajes del soldado y el ermitaño de Quevedo y el soldado y el ermitaño de Avellaneda. Ver además Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 402, nota 1.

sobre teología: «y como eran agudos y estudiantes, pudieron fácilmente meterse en puntos de teología» (506). Por lo tanto, es obvio que Avellaneda corrige las características que Quevedo había atribuido a los personajes del soldado y del ermitaño[24].

Pero lo más significativo es el nombre que Avellaneda otorga a su soldado, pues le llama Antonio de Bracamonte; es decir, le da un nombre muy similar al de Jerónimo de Pasamonte.

Ya hemos indicado que el soldado Antonio de Bracamonte constituye un «sinónomo voluntario» de Jerónimo de Pasamonte, a través del cual el aragonés quiso insinuar su verdadera identidad. Y no se trata solo de que tengan un apellido muy similar (y de que incluso compartan algunas letras en sus nombres de pila), ya que Avellaneda, además, atribuye al soldado Antonio de Bracamonte muchas de las características que Jerónimo de Pasamonte se adjudicaba a sí mismo en su autobiografía, valorándolas, al contrario de lo que había hecho Quevedo, muy positivamente. Así, Jerónimo de Pasamonte y Antonio de Bracamonte son soldados españoles de gran tamaño corporal, caminan a pie en sus viajes y son atacados por salteadores, se precian de su noble linaje, experimentan una extrema pobreza, presentan una herida de guerra en el hombro, conocen el latín y son aficionados a la teología. Además, Antonio de Bracamonte va acompañado por el ermitaño fray Esteban, y ese era el nombre de uno de los confesores de Pasamonte. Por otro lado, Antonio de Bracamonte es recogido en su casa por mosén Valentín, el cual tiene amigos clérigos, como Jerónimo de Pasamonte fue hospedado por el doctor Cabañas y regalado por sus amigos canónigos[25]. Pero sobre todo, Antonio de Bracamonte es relacionado expresamente con el galeote cervantino Ginés de Pasamonte.

[24] La relación entre el soldado de Avellaneda y *El Buscón* se acentúa por el uso que hace Avellaneda del motivo quevedesco de la toma de Ostende. En el primer capítulo del libro I de *El Buscón,* Pablos se encuentra con un arbitrista que propone una ridícula solución para acabar con el sitio de la ciudad flamenca de Ostende (cuyo asedio se prolongó durante tres años, hasta septiembre de 1604), consistente en chupar con esponjas el agua del mar para cortar su vía de abastecimiento. Avellaneda toma de Quevedo este motivo del sitio de Ostende, pero dándole otra significación: ahora es su soldado quien narra agradablemente los pormenores del asedio: «rogaron al soldado les contase algo de aquel tan porfiado sitio; el cual lo hizo así con mucha gracia, porque la tenía en el hablar, así latín como romance» (412). El paralelismo entre los dos episodios es notable; el loco arbitrista muestra a Pablos un dibujo del lugar: «sacando de la faldriquera un gran papel, me mostró pintado el fuerte del enemigo y el nuestro» (106); y también el soldado de Avellaneda pinta el fuerte de Ostende: «Mandó [...] tender sobre la mesa un ferreruelo negro y que le trajesen un pedacito de yeso; y traído, les dibujó con él sobre la capa el sitio del fuerte de Ostende, distinguiendo con harta propriedad los puestos de sus torreones, plataformas, estradas encubiertas, diques y todo lo demás que le fortificaba» (412). Pero mientras que la ridícula propuesta del arbitrista provoca «una gran risada» (107) de Pablos, quien le tiene por loco rematado, el relato del soldado de Avellaneda «fue [...] de mucho gusto para mosén Valentín» (412). Así pues, Avellaneda se sirve del episodio quevedesdo del loco arbitrista para ofrecer una imagen muy favorable de su soldado.

[25] Ver Martín Jiménez, 2005, pp. 112-120.

En efecto, al poco de que don Quijote conozca a Antonio de Bracamonte a las afueras de Zaragoza, llega Sancho, que se había quedado atrás, y se entromete en la conversación que su señor mantenía con el soldado. Éste, molesto por la intromisión de quien considera un extraño, se enfrenta a Sancho. El ermitaño intenta apaciguarles, el soldado muestra su intención de zanjar la disputa, y Sancho le pone entonces la siguiente condición:

> Quiero, pues, antes, y es mi voluntad [...], ya que te me has dado por vencido, que vayas a mi lugar y te presentes delante de mi noble mujer y fermosa señora, Mari Gutiérrez [...]; y puesto de rodillas delante della, le digas de mi parte como yo te vencí en batalla campal. Y si tienes por ahí a mano, o en la faltriquera, alguna gruesa cadena de hierro, póntela al cuello *para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte* y a los demás galeotes que envió mi señor Desamorado, cuando Dios quiso fuese el de la Triste Figura, a Dulcinea del Toboso, llamada por su propio nombre Aldonza Lorenzo (405).

Así pues, Sancho pide al soldado Antonio de Bracamonte algo muy parecido a lo que, en la primera parte del *Quijote* cervantino, don Quijote había solicitado al galeote Ginés de Pasamonte tras liberarlo de sus cadenas, y establece una correspondencia expresa entre ambas peticiones, lo que relaciona de manera indudable a Ginés de Pasamonte con Antonio de Bracamonte, e indica que ambos personajes son «sinónomos voluntarios» de la misma persona, Jerónimo de Pasamonte, como sugieren de manera clara las palabras que Sancho dirige al soldado: «para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte»[26]. Por lo tanto, podemos considerar que el soldado Antonio de Bracamonte constituye la réplica de Avellaneda a la figura de Ginés de Pasamonte.

Pero el soldado de Avellaneda no solo supone una respuesta a la burla que Cervantes había hecho de Jerónimo de Pasamonte mediante la figura del galeote Ginés de Pasamonte, sino también a la que había efectuado Quevedo a través de su soldado.

Tanto Cervantes como Quevedo escarnecieron a Jerónimo de Pasamonte, si bien la sátira de Cervantes fue mucho más directa e incisiva. En efecto, Cervantes sugirió claramente el nombre de la persona de la que se burlaba y el título de la obra que había escrito, pues la figura de Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte,* remitía con nitidez a la persona real de Jerónimo de Pasamonte, autor de una autobiografía intitulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte,* de manera que todos aquellos lectores que conocieran el

[26] Es de advertir que la expresión «*y es mi voluntad* [...] *que*», usada por el Sancho de Avellaneda en el parlamento que dirige a Antonio de Bracamonte, calca la que empleaba el don Quijote cervantino en su petición a Ginés de Pasamonte y a los demás galeotes: «*y es mi voluntad,* que, cargados de esa cadena que quité de vuestros cuellos, luego os pongáis en camino y vais a la ciudad del Toboso, y allí os presentéis ante la señora Dulcinea del Toboso» (I, 22, p. 210). No cabe duda, por lo tanto, de que Avellaneda prestó especial atención al episodio cervantino en el que Cervantes hacía burla de Jerónimo de Pasamonte a través de Ginés de Pasamonte, y de que, al crear al soldado Antonio de Bracamonte, quiso dar una respuesta directa a ese episodio.

manuscrito de esta obra sabrían que Cervantes se estaba burlando de su autor. El soldado de Quevedo, sin embargo, no presentaba una relación tan evidente con Jerónimo de Pasamonte ni con su autobiografía, por lo que dicha relación podía pasar inadvertida a la generalidad de los lectores[27]. De ahí que Pasamonte –a quien la burla que Quevedo realizó de su persona, claro está, no le pasó desapercibida–, sintiera en mayor medida la afrenta cervantina, y dirigiera sus diatribas contra Cervantes[28]. No obstante, la creación del soldado Antonio de Bracamonte constituye una respuesta conjunta a Cervantes y a Quevedo.

Si al leer la primera parte del *Quijote* Pasamonte se vio retratado en la figura del galeote Ginés de Pasamonte, al leer el manuscrito de *El Buscón* también se vio reflejado en el personaje del soldado. Por eso, al escribir el *Quijote* apócrifo, Pasamonte quiso dar una réplica simultánea a Cervantes y a Quevedo. Para ello, creó una pareja de personajes formada por un soldado y un ermitaño correlativa a la de *El Buscón,* con la diferencia de que el soldado que representaba a Jerónimo de Pasamonte ya no era un personaje grotesco, sino todo lo contrario. Y a la vez, al atribuir a su soldado el nombre de Antonio de Bracamonte, y al asociarlo de forma indudable con el galeote cervantino Ginés de Pasamonte («para que parezcas a Ginesillo de Pasamonte»), Pasamonte creaba un «sinónomo voluntario» de sí mismo equivalente al Ginés de Pasamonte cervantino, si bien con unas características positivas que le diferenciaban de las de este personaje.

[27] En el primer capítulo del libro segundo de *El Buscón,* Quevedo introdujo un ridículo aprendiz de diestro o espadachín que admiraba la obra *Grandezas de la espada* («este libro [...] que se llama *Grandezas de la espada* [...] es muy bueno y dice milagros» [109]), cuyo título remitía claramente al *Libro de las grandezas de la espada,* publicado en 1600 por su enemigo Luis Pacheco de Narváez. Pero al crear la figura del soldado, Quevedo no indicó ni sugirió el nombre de Jerónimo de Pasamonte ni el título de su autobiografía, lo que hacía menos evidente la relación entre su soldado y el autor de la *Vida y trabajos.*

[28] Mientras que en el *Quijote* apócrifo no hay un ataque directo contra Quevedo, Avellaneda arremetió en su prólogo expresamente contra Cervantes: «éste [prólogo], menos cacareado y agresor de sus letores que el que a su primera parte puso Miguel de Cervantes Saavedra, y más humilde que el que segundó en sus *Novelas ejemplares.* [...] y digo mano, pues confiesa de sí que tiene solo una; y hablando tanto de todos, hemos de decir dél que, como soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos, tiene más lengua que manos [...]. Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes y, por lo años, tan mal contentadizo que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos que, cuando quisiera adornar sus libro con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice, al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca» (197-199). Además, Avellaneda tachó a Cervantes de envidioso y recordó que estuvo encarcelado. Asimismo, en el capítulo IV de su obra, Avellaneda volvió a referirse al «castillo de San Cervantes», sugiriendo que Cervantes era un marido consentidor (ver al respecto las notas explicativas de Luis Gómez Canseco en su edición del *Quijote* de Avellaneda, pp. 260-262). Con todo, cabría pensar que, al escribir la comentada expresión de la dedicatoria del *Quijtote* apócrifo («Reciban, pues, vuestras mercedes, bajo de su manchega protección, el libro y el celo de quien contra mil detracciones le ha trabajado»), Avellaneda no solo estuviera pensando en los ataques de Cervantes, sino también en la chanza de Quevedo.

En definitiva, al escribir el *Quijote* apócrifo ocultándose tras el seudónimo de Avellaneda, Pasamonte dio réplica a la sátira cervantina y a la burla de Quevedo mediante el soldado Antonio de Bracamonte, a través del cual quiso presentar una imagen positiva de sí mismo que contrarrestara las ofrecidas por Cervantes y por Quevedo.

Y el hecho de que Avellaneda respondiera a la burla que Quevedo hizo de Pasamonte viene a ratificar que Avellaneda y Pasamonte eran la misma persona.

* * *

Las conclusiones obtenidas pueden proporcionar nuevos datos sobre un asunto tan controvertido como es la fecha de composición de *El Buscón*. Aunque la obra se publicó por primera vez en 1626, la crítica tiende a señalar una fecha de elaboración muy anterior; así, Pablo Jauralde cree su composición cercana al año 1604[29], y Fernando Cabo Aseguinolaza la supone en «la época [...] que va desde 1606 a 1613»[30]. Pues bien, la comprobación de que Quevedo satirizó la *Vida y trabajos* de Pasamonte y de que Avellaneda se vio influido por el manuscrito de *El Buscón* permite delimitar con mayor precisión la fecha de composición de esta última obra.

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que Quevedo se burló de las experiencias narradas en la versión definitiva de la autobiografía de Pasamonte. En efecto, su primera versión, que fue puesta en circulación en 1593, alcanzaba hasta el capítulo 38, en el que Pasamonte narraba su regreso al hogar tras la liberación del cautiverio. Y sus experiencias en la corte, que son el principal objeto de sátira de Quevedo, se describen, como hemos indicado, entre los capítulos 40 y 43 de la autobiografía, que formaban parte de la continuación o segunda parte de la misma. Pasamonte indica claramente el momento en el que culminó la versión definitiva del «libro de mano» o manuscrito de su autobiografía: «Acabé este presente libro en Nápoles, de mi propia mano, haciéndole copiar *de verbo ad verbum* y de mejor letra a los 20 de diciembre de 1603» (72). El encargado de copiarlo fue el Bachiller Domingo Machado, el cual escribió la siguiente apostilla en el manuscrito que se conserva:

> Domingo Machado, bachiller en Sancta Teología por la Universidad de Salamanca, hago fe cómo yo he copiado este libro, y como teniéndolo yo a encuadernar en casa de un librero, fue dicho libro tomado por orden del

[29] Jauralde escribe al respecto lo siguiente: «La lectura de cualquiera de los textos que nos han conservado sugiere una redacción en torno a 1604. Esa fecha presta coherencia a los datos internos de la obra, minuciosamente analizados por críticos y editores: alusiones al famoso secretario de Felipe II, Antonio Pérez; broma sobre el sitio militar de Ostende; comentario sobre el éxito dramático de dos dramaturgos, Alonso Remón y Lope de Vega, o sobre poetas como Espinel y Padilla; referencia a la muerte de un conocido delincuente; variaciones en el valor de la moneda [...]. A mi modo de ver las conclusiones no se van a ir muy lejos del final de los años vallisoletanos para terminar una obrita que pudo haberle tentado desde que leyó la primera parte de *El Guzmán de Alfarache* (1599) y observó la invasión editorial del *Lazarillo*» (Jauralde Pou, 2005, pp. 12-13).

[30] Cabo Aseguinolaza, 1993, p. 15.

> Sancto Oficio y llevado al Episcopio desta ciudad de Nápoles, donde estuvo por espacio de cuatro meses a reveer, hasta que, no hallándose en él cosa contra nuestra fe ni contra las buenas costumbres, fue restituido a Jerónimo de Pasamonte, autor del dicho libro, dándole por libre de la falsa acusación que malsines le habían hecho, imponiéndole ser herético y haber escrito en él herejías y nigromancias, por donde le fue forzoso aparecer él ante el provisor y vicario general, y yo, como escritor y trasladador de dicho libro. Y porque todo es verdad, para memoria de con juramento confirmallo yo, cada y cuando que será necesario y para que dello conste, he hecho la presente, firmada de mi mano y nombre, que es fecha en Nápoles, a 14 de noviembre de 1604 (72-73).

Así pues, durante el año 1604 el manuscrito estuvo retenido un tiempo por la Inquisición, hasta que le fue restituido a su autor. Y el 25 y el 26 de enero de 1605, Pasamonte añadió dos epístolas preliminares, a modo de dedicatorias, a la copia de su autobiografía realizada por Domingo Machado. La primera de esas epístolas dedicatorias fue dirigida al Padre Jerónimo Javierre, al cual Pasamonte oyó predicar al volver de su cautiverio, durante la cuaresma de 1593, en la Iglesia Mayor de Calatayud, recibiendo una gran impresión, hasta el punto de que casi doce años después le dedicó su autobiografía, rogándole que tratara de poner remedio a los males de la cristiandad:

> *Al Reverendísimo Padre Jerónimo Javierre, generalísimo de la Sagrada Religión de Santo Domingo, en Roma.*
>
> Habiendo estado dieciocho años cautivo de turcos, me hizo Dios merced fuese restituido en tierra de sacramentos, y merecía por su gracia la primera cuaresma oír los sermones de Vuestra Paternidad Reverendísima en la iglesia mayor de Calatayud, y así me ha parecido persona muy digna, si bien yo indigno para dedicar este libro a persona tal [...]. Y ansí suplico humilmente por las llagas del Hijo de Dios se dé remedio a tantos daños como hay entre católicos, y sólo por esto he escrito toda mi vida y mi intención, sin pretender ni haber ninguna vanagloria. [...] De Capua, a 25 de enero de 1605 (5).

Al día siguiente, el 26 de enero de 1605, y hallándose también en Capua (Italia), Pasamonte culminó el manuscrito de su autobiografía al escribir la segunda epístola dedicatoria, dirigida «Al Reverendísimo Padre Bartolomé Pérez de Nueros, asistente de España en la Compañía de Jesús, en Roma» (5), el cual se había encargado de pagar el rescate de Pasamonte.

Como se desprende de la primera dedicatoria, el 25 de enero de 1605 Pasamonte desconocía que el destinatario de la misma, el Padre Javierre, ya no estaba en Roma, pues en diciembre de 1604 se había trasladado a Valladolid, donde residía entonces la corte, para ser confesor y consejero de Estado de Felipe III. Esta circunstancia lleva a Martín de Riquer a escribir lo siguiente: «Es de creer que, al enterarse de ello, el soldado aragonés le debió de remitir una copia de su libro a Valladolid»[31]. Por ello, es muy posible que el manuscrito de la versión definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte circulara después del 26 de enero de 1605 en Va-

lladolid, donde seguramente lo leyó Cervantes, y donde también pudo leerlo Quevedo, que entre 1600 y 1606 residió en la corte vallisoletana. En consecuencia, *El Buscón* hubo de componerse en una fecha posterior al 26 de enero de 1605, después de que Quevedo leyera el manuscrito de la versión definitiva de la *Vida y trabajos* de Pasamonte.

Pero no solo podemos colaborar a precisar una fecha límite anterior a la composición de la obra (*ab quo*), sino también una fecha límite posterior (*ante quem*). Para ello, es preciso tener en cuenta la indudable influencia de *El Buscón* en el *Quijote* de Avellaneda, y, sobre todo, que esta obra, editada en 1614, circuló en manuscritos antes de su publicación.

Para precisar cuándo pudo culminarse el *Quijote* apócrifo, hay que tener en cuenta que Avellaneda, en el inicio de su novela, hizo referencia a la expulsión de los moriscos aragoneses:

> El sabio Alisolán, historiador no menos moderno que verdadero, dice que, siendo expelidos los moros agarenos de Aragón, de cuya nación él decendía, entre ciertos anales de historias halló escrita en arábigo la tercera salida que hizo del lugar del Argamesilla el invicto hidalgo don Quijote de la Mancha, para ir a unas justas que se hacían en la insigne ciudad de Zaragoza, y dice desta manera:
>
> Después de haber sido llevado don Quijote por el cura y el barbero y la hermosa Dorotea a su lugar en una jaula… (207).

La orden de expulsión de los moriscos aragoneses se dictó el 29 de mayo de 1610[32], por lo que el primer párrafo de la obra se escribió después de esa fecha. No obstante, y como han advertido algunos estudiosos, este párrafo inicial seguramente fue un añadido de última hora[33]. Lo más probable es que Avellaneda incluyera ese párrafo en el momento en el que se disponía a hacer circular su obra en manuscritos, para justificar que en ella aparecieran dos personajes moriscos (Álvaro Tarfe y el melonero de Ateca), a pesar de que ya se había publicado la orden de su expulsión. De hecho, el sabio Alisolán no es vuelto a mencionar en toda la obra, en la que se presenta a otro personaje, el sabio Alquife, como cronista de don Quijote. Todo indica que Avellaneda comenzó a escribir su obra antes de que se produjera la expulsión de los moriscos; que dicha expulsión tuvo lugar mientras la componía o al poco de culminarla, y que, antes de poner el manuscrito de su obra en circulación, se vio impelido a añadir ese párrafo inicial, en el que se indicaba que los

[31] Riquer, 1988, p. 50. Cabría conjeturar, incluso, que el propio Jerónimo de Pasamonte se trasladara a Valladolid, pues tenía dos buenos motivos para hacerlo: llevar personalmente su autobiografía al Padre Javierre y resolver sus asuntos en la corte, como había hecho anteriormente en dos ocasiones al regresar de su cautiverio. De hecho, en el *Quijote* de Avellaneda se alude al escabroso asunto Ezpeleta en el que se vio envuelto Cervantes, que tuvo lugar en Valladolid en junio de 1605 (ver Martín Jiménez, 2001, pp. 188-190), y tal vez Pasamonte tuviera noticia del mismo en ese hipotético viaje a Valladolid, donde podría haber puesto en circulación el manuscrito de la versión definitiva de su autobiografía, como había hecho circular su primera versión en la corte madrileña en 1593.

[32] Ver Riquer, 1989, pp. 55-58, p. 57, y Canavaggio, 1997, pp. 303 y ss.

[33] Ver Espín Rodrigo, 1993, p. 20; Pérez López, 2005, pp. 9-17.

hechos narrados habían acontecido con anterioridad a la expulsión[34]. Así, Avellaneda habría hecho correr el manuscrito del *Quijote* apócrifo poco después del 29 de mayo de 1610[35].

Como hemos comentado, la influencia del manuscrito del *Quijote* apócrifo es patente en el entremés cervantino de *La guarda cuidadosa.* Y aunque dicho entremés se publicó en 1615, en el tomo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados,* lleva una fecha interna de 6 de mayo de 1611, que seguramente corresponde al momento en el que se escribió, pues Cervantes acostumbraba a hacer coincidir las fechas internas de sus obras con el momento en el que las componía. En cualquier caso, podemos asegurar que Cervantes conoció y leyó el manuscrito de Avellaneda antes del 2 de julio de 1612, fecha de la solicitud de aprobación de las *Novelas ejemplares,* en algunas de las cuales, como se ha indicado, se observa con claridad la influencia del manuscrito de Avellaneda. En consecuencia, *El Buscón* de Quevedo seguramente se compuso antes de mayo de 1611, y, con toda certeza, con anterioridad al mes de julio de 1612, lo que permite precisar los términos *ab quo* y *ante quem* de su composición, situándola entre febrero de 1605 y junio de 1612. Y a esta fecha límite posterior habría que restar el tiempo que Avellaneda, después de leer el manuscrito de *El Buscón,* tardara en escribir el *Quijote* apócrifo y ponerlo en circulación, así como el tiempo que trascurriera posteriormente hasta que Cervantes leyera el manuscrito de Avellaneda y compusiera las *Novelas ejemplares,* lo que podría esquematizarse así:

PASAMONTE PONE EN CIRCULACIÓN EL MANUSCRITO DE SU *VIDA Y TRABAJOS* DESPUÉS DEL **26 DE ENERO DE 1605**

↓

QUEVEDO LEE EL MANUSCRITO DE LA *VIDA Y TRABAJOS* DE PASAMONTE, COMPONE *EL BUSCÓN* Y PONE SU MANUSCRITO EN CIRCULACIÓN

↓

AVELLANEDA LEE EL MANUSCRITO DE *EL BUSCÓN,* COMPONE EL *QUIJOTE* APÓCRIFO Y, DESPUÉS DEL **29 DE MAYO DE 1610,** PONE SU MANUSCRITO EN CIRCULACIÓN

[34] El párrafo en cuestión figuraba ya en el manuscrito del *Quijote* apócrifo, como demuestra el hecho de que Cervantes aludiera al mismo en varias de sus obras escritas con anterioridad a la edición de la obra apócrifa, como en *El coloquio de los perros,* en el inicio de la segunda parte de su *Quijote* (en el que Cervantes remedó el comienzo del manuscrito de Avellaneda) y en los primeros capítulos de esa misma segunda parte. Cabe descartar, por lo tanto, que dicho párrafo fuera añadido en el momento de la publicación del *Quijote* apócrifo en 1614. Ver Martín Jiménez, 2005, pp. 144, 156, 180-182 y 185-186.

[35] Ver Martín Jiménez, 2005, p. 144; 2005b, pp. 16-18.

↓

CERVANTES LEE EL MANUSCRITO DEL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA (SEGURAMENTE ANTES DEL **6 DE MAYO DE 1611,** PROBABLE FECHA DE COMPOSICIÓN DE *LA GUARDA CUIDADOSA)*

↓

CERVANTES, HABIENDO LEÍDO EL MANUSCRITO DEL *QUIJOTE* DE AVELLANEDA, COMPONE *EL LICENCIADO VIDRIERA* Y *EL COLOQUIO DE LOS PERROS,* Y EMPRENDE LOS TRÁMITES DE PUBLICACIÓN DE *LAS NOVELAS EJEMPLARES* ANTES DEL **2 DE JULIO DE 1612**

Bibliografía

Blasco Pascual, J., «Baltasar Navarrete, posible autor del *Quijote* apócrifo [1614]», en *Avance de las Actas del Congreso Internacional «El nacimiento del Quijote. A las orillas de Pisuerga bellas»,* Valladolid, Beltenebros Minor, *Avances,* II, 2005.

Blasco Pascual, J., «Introducción» a A. Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. J. Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. XIII-LXXXIX.

Bouza, F., *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro,* Madrid, Marcial Pons, 2001.

Cabo Aseguinolaza, F., «Prólogo» a F. de Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 1-52.

Canavaggio, J., *Cervantes,* Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

Cervantes, M. de, *Obras completas,* ed. F. Sevilla, Madrid, Castalia, 1999.

Espín Rodrigo, E., *El «Quijote» de Avellaneda fue obra del Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa,* Lorca, Grafisol, 1993.

Fernández de Avellaneda, A. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Fernández de Avellaneda, A. de, (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. J. Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Frago Gracia, J. A., *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte,* Madrid, Gredos, 2005.

Gómez Canseco, L., «Introducción» a A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 7-138.

Gómez Canseco, L., «Índices de fuentes, refranes y relaciones textuales», en A. Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000a, pp. 763-769.

Jauralde Pou, P., «Introducción biográfica y crítica», en F. de Quevedo, *El Buscón,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005, pp. 7-37.

Martín González, J. J., *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid,* en *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid,* Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983[2].

Martín Jiménez, A., *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Martín Jiménez, A., «Cervantes imitó a Avellaneda», *Clarín. Revista de Nueva Literatura,* 7, 42, 2002, pp. 8-14.

Martín Jiménez, A., «Cervantes *versus* Pasamonte ("Avellaneda"): Crónica de una venganza literaria», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos,* 8, diciembre 2004, 30 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum8/.

Martín Jiménez, A., *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Martín Jiménez, A., «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*», *Cervantes. Bulletin of The Cervantes Society of America,* 25, 1, spring 2005a, pp. 105-157, http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf.

Martín Jiménez, A., «El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento,* 9, 2005b, 32 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm.

Martín Jiménez, A., «De cómo Cervantes indicó que Avellaneda era el aragonés Jerónimo de Pasamonte (*Quijote,* II, LIX)», en José Manuel Oca Lozano (ed.), *La razón de la sinrazón que a la razón se hace. Lecturas actuales del «Quijote»,* Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005c, vol. 2, pp. 405-412.

Martín Jiménez, A., «De Avellaneda y avellanedas», *Edad de Oro,* 25, 2006, pp. 371-407.

Martín Jiménez, A., «Cervantes, Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda», en E. Martínez Mata (coord.), *Actas del Coloquio Internacional «Cervantes y el «Quijote»,* Madrid, Arco/Libros, 2006a, pp. 333-346.

Martín Jiménez, A., «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas,* 2, 2006b, http://www.uhu.es/programa_calidad_literaria_amatoria/etiopicas/num_2/martin.pdf, pp. 1-77.

Melendo Pomareta, J., «Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda», *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos,* 11, julio 2006, 40 pp., http://www.um.es/tonosdigital/znum11/.

Millé y Giménez, J., «Quevedo y Avellaneda. Algo sobre *El Buscón* y el falso *Quijote»,* Buenos Aires, Helios (Separata), 1918, pp. 3-18.

Pasamonte, J. de, *Vida y trabajos,* ed. J. M.ª de Cossío, en *Autobiografías de soldados (siglo XVII),* Madrid, Atlas, 1956, BAE, vol. 90, pp. 5-73.

Pérez López, J. L., «Una hipótesis sobre el *Don Quijote* de Avellaneda: De Liñán de Riaza a Lope de Vega», *Lemir,* 9, 2005, 60 pp., http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Perez/JoseLuisPerez.pdf.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2005[2].

Riquer, M. de, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda,* Barcelona, Sirmio, 1988[36].

Riquer, M. de, *Cervantes en Barcelona,* Barcelona, Sirmio, 1989[37].

Riquer, M. de, *Para leer a Cervantes,* Barcelona, Acantilado, 2003.

[36] Recogido con algunas adicciones en Riquer, 2003, pp. 387-535.

[37] Recogido en Riquer, 2003, pp. 283-385.

Suárez Figaredo, E., *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda,* Barcelona, Carena, 2004.

Suárez Figaredo, E., «Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir,* 10, 2006, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf, 40 pp.

Suárez Figaredo, E., «Los "sinónomos voluntarios": un reproche sin réplica posible», *Lemir,* 10, 2006a, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo2/Sinonimos-Voluntarios.pdf, 22 pp.

Suárez Figaredo, E., «Cervantes, Avellaneda y Barcelona: la "venganza de los ofendidos"», *Lemir,* 11, 2007, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/01SuarezEnrique.pdf, pp. 9-26.

Suárez Figaredo, E., «Piedra, mano y tejado en el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir,* 11, 2007a, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/04Suarez_Enrique 2.pdf, pp. 45-60.

Schindler, C. M. y Martín Jiménez, A., «El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*», *Hipertexto,* 3, invierno 2006, pp. 101-122, http://www.panam.edu/edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf.

Sliwa, K., *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra,* Pamplona, Eunsa, 1999.

Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*

Luis Martínez de Mingo
I.E.S. Ginés de los Ríos (Madrid)

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 145-158]

Al minuto de proponerme participar en este Congreso, tenía claro de qué quería hablar pero la ingenuidad, que en mi caso es incurable, me llevó por un momento a creer que ese era un terreno semivirgen y que allí podría echar mi cuarto a espadas sin cortapisas. Pues bien, ya en 1623, precisamente el año de sus esponsales con doña Esperanza de Mendoza, apareció en Venecia el libelo *El tribunal de la justa venganza* en el que por primera vez se asocia al autor de los *Sueños* con el nombre de El Bosco, nada menos que 22 años antes de morir en Villanueva de los Infantes:

> los jueces dijeron que don Francisco de Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateísta y pintor Jerónimo Bosque, porque todo lo que éste ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijesen que había demonios, pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dubitativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban[1].

Desde ese momento, apenas hay autor que no los relacione, como se puede ver en el citado libro de Xavier de Salas, y que además no cuestione la relación, cuya interpretación va de un extremo a otro. Así, Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* escritos en 1675, llega a decir que:

> muchos convienen que nuestro don Francisco de Quevedo, en sus *Sueños* se valió de las pinturas de este hombre ingenioso [Bosch][2].

Mientras que en 1943, el citado Xavier de Salas, en su discurso a la Academia de Bellas Artes de Barcelona, afirma lo contrario:

[1] Salas, 1943, p. 17.
[2] Martínez, 1950, p. 271.

RECIBIDO: 17-10-2007 / ACEPTADO: 12-11-2007

> No creemos en la posibilidad de una directa filiación de los *Sueños* de Quevedo. Estos la tienen extensa y lejana, y su larga genealogía la hizo Cejador. Demasiada facultad creadora poseía Quevedo para constreñirse a imitar: demasiados ejemplos literarios existían a su alcance para necesitar de estas pinturas, cuyo autor fue el primero en denunciar como ateo. Estilísticamente no nos parecen nada semejantes estas obras. Nada tienen que ver con los fantásticos personajes y los monstruos del Bosco habitando unos irreales paisajes siempre crudamente detallados por crudas luces. Tan lúcidamente detallados como ellos mismos lo fueron en su fantástica y alucinante realidad[3].

Y es que, claro, no era para menos el debate ya que el mismo Quevedo cita al Bosco no sólo en el *Buscón* y en dos de sus poesías satíricas, sino que además lo nombra en *El alguacil endemoniado* de la forma siguiente:

> Mas dejando éstos, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser aguiluchos, con cuernos, no siendo casados; con colas, habiendo diablos rabones, y malbarbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo:
>
> —Porque no había creído nunca que había demonios de veras[4].

Así pues, los estudiosos que tercian entre Jusepe y Xavier de Salas son numerosos y algunos tan ilustres como el propio Ernest Marimée, quien afirma que Quevedo admiró seguramente los cuadros del Bosco en el Museo del Prado y el *Triomphe de la Mort,* cuya autoría llega a atribuirle al Bosco en lugar de a Brueghel el Viejo. También lo hizo don Marcelino Menéndez Pelayo en su discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando, en 1901, donde dice que sus fantasías «parecen generadoras de los *Sueños* de Quevedo»[5]. Del mismo modo, se implicó en el asunto don Luis Astrana Marín, sobre todo en su *Ideario de don Francisco de Quevedo,* cuyas ideas repitió más tarde en *La vida turbulenta de Quevedo:*

> Adviértense reminiscencias de la *Divina Comedia* de Dante y de las Danzas de la Muerte medievales, y muchos detalles están inspirados en el realismo, bien que caricaturesco, moral y gótico, de las tablas fantásticas de Jerónimo Bosch o el Bosco. No hay sino contemplar algunos cuadros suyos en el Monasterio del Escorial o en el Museo del Prado, verbigracia, el *Triunfo de la Muerte* o *La Creación,* para advertir lo maravillosamente que armonizan estas figuras con los más felices rasgos de la pluma inquieta y torturante del satírico[6].

Donde, por cierto, constatamos que se vuelve a repetir el error de Marimée en cuanto a la autoría del *Triunfo de la Muerte.* No faltó tampo-

[3] Salas, 1943, pp. 31-37.
[4] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 96.
[5] Menéndez y Pelayo, 1942, pp. 201-202.
[6] Astrana Marín, 1940, p. 130.

co Américo Castro, quien en su edición del *Buscón,* alude en una de las notas a Bosch:

> Recordando algunas de sus obras del Prado, se explica bien la analogía en el espíritu y en la técnica que presentan ciertos pasajes de Quevedo con el Bosco. La falta de sensibilidad que, por ejemplo, muestran algunas figuras del cuadro de *La Creación* se armoniza bien con la dureza de algunos personajes de nuestro autor. Pero más de cerca imitó Quevedo lo grotesco y la complicación de las líneas, así como aparecen en los mil bichejos que en éste y en otros cuadros se revuelven en las posturas más inverosímiles[7].

Así cabría seguir citando a muchos otros autores que como René Bouvier y Antonio Papell, han admitido semejanzas, pero vamos a acabar con uno por demás significativo, que alude a estos dos artistas en su trabajo sobre «La enumeración caótica en la poesía moderna» en estos términos. Nos referimos a Leo Spitzer:

> La Edad Media no ha sabido presentar la multiplicidad del mal en alucinaciones macabras con la obsesiva insistencia que encontramos en el barroquismo de un Quevedo o de sus equivalentes en pintura, Jerónimo Bosch o Brueghel[8].

Y nos parece especialmente importante porque esa técnica de la acumulación sí que se puede señalar como común a la hora de presentar sus cabalgatas de personajes estrafalarios, grotescos y deformes, pero poco más. Lo que compartieron ambos por naturaleza fue un mismo punto de vista moral y despectivo con respecto al tiempo de sus vidas; ese que les llevó a ver el mundo como un cúmulo de vicios, corrupciones y pecado, pero aun así, aunque la denuncia fuera la misma, su origen y propósito, trataremos de mostrar que son bien diferentes. Además, y como muy bien ha captado Margherita Morreale, hay dos diferencias más, y son muy significativas: por un lado, Quevedo no necesita símbolos –sí alegorías, aportamos nosotros– como el Bosco (el huevo, el árbol hueco, la baya roja, la burbuja transparente, el sapo, el pez sin escamas, etc.), le basta con extender el concepto hasta sus últimas consecuencias; y por otro, así como en el Bosco la salvación está en no dejarse traicionar por la atracción de lo deforme, lo monstruoso y lo falaz, como vemos por ejemplo en las criaturas que rodean a San Antonio en las tentaciones, en los *Sueños* de Quevedo, en cambio:

> el mal ya no está concebido como la tentación demoníaca; los vicios no se presentan como atracciones traidoras, sino como ingénitos en la naturaleza caída del hombre, propios de su estado, su sexo, su edad, su vocación profesional[9].

Motivo este que intentaremos argumentar como definitivo a la hora de explicar los diferentes propósitos y catadura moral de uno y otro.

[7] Quevedo, *Vida del Buscón,* pp. 164-165.
[8] Spitzer, 1959, p. 326.
[9] Morreale, 1956, p. 40.

Así, pues, y si reparamos en ello, lo único que son capaces de detectar los distintos autores como similar a ambos artistas es el tema: las postrimerías (si exceptuamos la Gloria), el talante moral, y la actitud de condena de las costumbres sociales de su tiempo, nada de mímesis, plagio o copia descarada por parte del poeta. Comparte aquello a lo que se refiriera globalmente Borges tantos años después: la mirada artística es moralista en un 99%; sólo en 1% es geometría. No cito al pie de la letra.

Tablero de los Siete Pecados Capitales
y las Cuatro Postrimerías.
Madrid, Museo del Prado

Hay, y por no dejarnos nada en el tintero, unas cuantas figuras que sí que pudo haber tomado nuestro Quevedo del pintor estudiado. Son las referentes al cuadro *Los siete pecados capitales* que según Ponz, el editor de Felipe de Guevara, estaba en la alcoba del Escorial donde murió Felipe II –actualmente en el Museo del Prado– y que pudo haber sido visto por Quevedo. Esta tabla representa el Ojo de Dios, en cuya pupila descubrimos a Jesucristo rodeado por la inscripción: «*Cave, cave, Dominus videt*» y a su alrededor, en círculo, están representados no sólo los siete pecados capitales sino también las postrimerías. Pues bien, si se observa el círculo que representa el Juicio se pueden descubrir analogías bastante notables con el comienzo de *El sueño del Juicio Final:*

> Parecióme, pues, que veía un mancebo que discurriendo por el aire daba voz de su aliento a una trompeta, afeando con su fuerza en parte su hermosura. Halló el son obediencia en los mármoles y oído en los muertos, y así

al punto comenzó a moverse toda la tierra y a dar licencia a los huesos, que andaban ya unos en busca de otros[10].

La única diferencia consiste en que en el cuadro de el Bosco hay cuatro ángeles y aquí sólo uno. Un poco más adelante, en el mismo *Sueño del Juicio Final,* leemos:

> Andaban los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenían que dar de sus encomendados, y los demonios repasando sus tachas y procesos, al fin, todos los defensores estaban de la arte de adentro y los acusadores de la de afuera. Estaban los diez mandamientos por guarda a una puerta tan angosta que los que estaban a puros ayunos flacos, aún tenían algo que dejar en la estrechura[11].

Lasa tentaciones de San Antonio.
Tabla cental

Si comparamos esta descripción con el medallón que representa la Gloria, advertiremos de inmediato las semejanzas. Otro tanto podríamos decir de los dibujos del iris que representan el pecado de la Soberbia. En el cuadro de el Bosco vemos a una mujer que se adorna

[10] Quevedo, *Sueños y Discursos,* p. 72.
[11] Quevedo, *Sueños y Discursos,* p. 76.

minuciosamente mientras un demonio semiescondido le sostiene el espejo. En Quevedo encontramos lo mismo, sólo que no son las mujeres bonitas las que la padecen, sino las feas. En fin, en *Las tentaciones de San Antonio* vemos a ciertos comentaristas de una especie de misa negra que forman un coro sacrílego; pues bien, uno de ellos deja ver unas entrañas putrefactas que se derraman a través de un rasgón del manto. Podría ser un buen antecedente del Licenciado Calabrés, del que Quevedo dice entre otras cosas:

> Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por defuera blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro, pudrición y gusanos[12].

En fin, igualmente podríamos hablar para concluir con esto de ciertas figuras de *El carro de heno* que siguen al mismo, montadas a caballo. Se distingue a una que lleva corona y, en segundo plano, más desdibujada, a otra con mitra. Alrededor del carro se agrupan una serie de monjas y religiosas. Un grupo de ellas trabaja afanosamente en recoger cuanto más heno mejor, al parecer para un cura gordinflón, que está sentado en una mesa. Recordemos que un pasaje de *El sueño del infierno,* dice Quevedo que en el camino del mal, el de la mano izquierda, «no faltaron [...] muchos religiosos y muchos teólogos»; e incluso podríamos hablar del lado izquierdo como lugar del infierno en todos los trípticos –derecha del que mira– y del lugar que asigna Quevedo a todos los zurdos en *El sueño del infierno.* Podríamos concluir con que todos estos cuadros del Bosco sirvieron de antecedente inmediato a la obra de Quevedo, pero pronto veríamos que sería demasiado arriesgado, e incluso gratuito, aceptar esta conclusión. La razón es que, no sólo ellos, sino todos los demás artistas trabajaban con fuentes comunes, con medios y elementos tradicionales cristianos, así que la izquierda como lugar nefasto, la mujer ante el espejo como símbolo de vanidad, las puertas estrechas del paraíso, el individuo hipócrita, falsamente blanqueado, etc., reconocen como antecedente común a la Biblia y a la literatura patrística. Hay un aspecto, no obstante, que puede llevarnos más lejos en la relación que nos ocupa, y es concretamente la crítica a los eclesiásticos, muy evidente en el pintor y escasa, aunque no ausente, en el escritor. En el caso del pintor, se sabe que perteneció a la hermandad laica de Nuestra Señora de Bois-le-Duc, su ciudad natal. Esta hermandad, de principios muy estrictos, encargó una ceremonia fúnebre cuando el artista murió en 1516. La Reforma propiamente dicha no había comenzado aún, pero la relación del clero no pasaba desapercibida, como vemos en *El carro de heno* o *Las tentaciones de San Antonio.* Sabemos, además, que el pintor pertenecía a otra Hermandad, la de los Hermanos de la Vida Común, existente en su misma ciudad natal y en la que el mismísimo Erasmo completó su educación. Esto nos lleva a pensar de dónde parte la dura crítica del Bosco a la sociedad en general y a los eclesiásticos en particular: de un afán de perfección, de un rechazo

[12] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 90.

del Poder, del lucro y la hipocresía desde una perspectiva mucho más cercana a Cristo, tal y como va a hacer después el autor del *Elogio de la locura*. No es el mismo caso de Quevedo. El autor de los *Sueños* es un noble, señor de la Torre Juan Abad, que busca el favor de otros más poderosos –validos o no–, que sólo cuando no le conceden sus beneficios son repudiados e insultados. Jean Vilar ha estudiado, en un artículo en el que lo identifica con Judas, porque así termina comportándose con quien le protege, cómo:

> Quevedo está emplazado de lleno en el gran desafío en que Lerma, Uceda y Osuna se baten por el poder a golpes de corrupción. Cuando entra en la órbita de Olivares comprueba Quevedo que las mudanzas espectaculares de los famosos quince días de 1621 no han cambiado nada en el fondo[13].

Quevedo sabe y siente que la decadencia de España es la de su familia, la de su clase social y la de su bienestar, por eso critica las costumbres, los vicios y los pecados de su siglo. Es parte interesada, por ello y con toda la amargura que le embarga, ataca a la naturaleza de los médicos, de los sacamuelas, de los charlatanes, de los mentirosos, de los entrometidos y de todo lo demás a través de las alegorías: la muerte, la discordia, la ingratitud, etc., como vemos, por ejemplo en el orden de el *Sueño de la Muerte,* el último, el que firma en la prisión y en la Torre, el seis de abril de 1622. Quevedo no tiene esperanza ni ve salvación para el ser humano. Su amargura es opaca, rotunda, como se deduce de su célebre soneto «Miré los muros de la patria mía», «y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte», y es porque su interés político inmediato y su visión pesimista del mundo los transciende de forma correlativa a lo metafísico. Conviene aquí releer el soberbio soneto para reforzar la idea.

> Esta asociación sólida y profunda entre la concreción histórica más exacta y la abstracción metafísica más transcendental, ¿no infunde cohesión a lo que nos atrevemos a llamar, pese a su aparente desorden, el pensamiento de Quevedo?[14].

Mediante esta interrogación retórica llega a decirlo Jean Vilar, y es retórica porque antes y después aporta razones como éstas:

> En primer lugar –Quevedo piensa–, que mientras Cristo Rey da, sin pedir nunca nada, los reyes humanos sustraen por intermedio del fisco y sus funcionarios. Pero, sobre todo, el gran pretexto de la sonsaca pública, que es el bien común, no es más que una añagaza: el dinero de los tributos va a manos del mal ministro […] Quevedo confesará –en un paréntesis del *Discurso de todos los diablos*– que el Estado-Rey debería ser puro gasto y la nobleza su único beneficiario[15].

[13] Vilar, 1978, p. 115.
[14] Vilar, 1978, p. 117.
[15] Vilar, 1978, p. 110.

De ahí parte en gran medida el que Quevedo ataque tan escasamente a los eclesiásticos; y es que estos le sonsacan mucho menos que el fisco y los funcionarios. Los sastres, los sacamuelas, los ministros y las mujeres son malos, están corrompidos moralmente y además viven y se aprovechan de sus impuestos. Para justificar esa nefasta identificación con Judas, Jean Vilar trae a colación «los silencios de aquella hechura de Osuna a raíz de la desgracia de su antiguo patrón», «el odio antiolivarista del ocasional colaborador del Conde-Duque, el cinismo del santiaguista belicoso eludiendo sus deberes militares y quizá la felonía de la última causa grave –se refiere a su posible participación en una conjura contra España por la que fue encarcelado»[16].

Por todo esto nos extraña sobremanera lo que dice Margarita Levisi relativo al eramismo de Quevedo:

> Con respecto a la crítica a los eclesiásticos muy evidente en Bosch, y escasa, aunque no ausente en Quevedo, puede hablarse de influencias eramistas en el caso de este último[17].

Porque lo que opina Marcel Bataillon sobre el particular es que, si bien aunó al humanismo de san Francisco de Sales, el estoicismo cristiano de Justo Lipsio y el espíritu satírico más virulento, que es tan característico del erasmismo, «sin embargo no parece que Erasmo lo haya seducido». En *El Buscón,* por ejemplo,

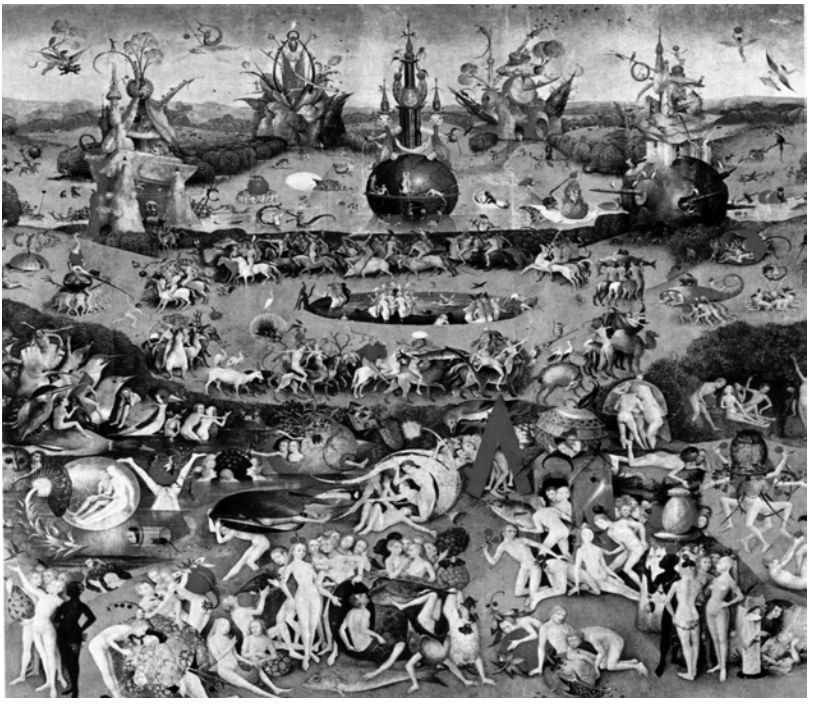
> su autor no podrá imprimirlo sin quitar de él buen número de alusiones a las cosas de la religión, que irritaban a los censores y que chocaban en un libro tan desvergonzadamente picaresco. Hay en esto algo que hace pensar en Erasmo, y que está a cien leguas de la manera de Erasmo[18].

Efectivamente, esa es la correcta interpretación. Coincidió en el humor, pero en nada más. Quevedo se explica mejor de acuerdo con el espíritu de la Contrarreforma; todo lo que tiene el Bosco de pre-erasmista, lo tiene Quevedo de lo contrario. Bataillon *dixit.*

A partir de aquí dejamos las relaciones entre moral, política y metafísica, que en el caso del poeta resultaron ser bastante capciosas, y nos adentramos en otros temas comunes y no menos interesantes. Hay que hablar primero del binomio sexo-alquimia, y recordemos que el objetivo de esta última era nada menos que encontrar la piedra filosofal para transformar todas las sustancias en oro. Como se encargó más tarde de mostrar el Padre Feijoo, en su *Teatro Crítico Universal,* todo esto caía entonces en los terrenos de la superstición y de la magia, de ahí que las virtudes transmutativas de la piedra filosofal se les asignase al azufre y al azogue; o sea, al mercurio. Dado que estos dos elementos eran considerados los principios masculino y femenino, respectivamente, de la unión de los dos, mediante su carácter erótico, se obtendría la virtud

[16] Vilar, 1978, p. 112.
[17] Levisi, 1963, p. 176.
[18] Bataillon, 1950, pp. 775-776.

que produce el oro. En los trabajos de el Bosco, por ejemplo en el tríptico de *Las tentaciones de San Antonio,* es fácil encontrar múltiples formas ovoides –el huevo mismo, frutas redondeadas, árboles huecos– y también peces sin alas, cornamusas y jarros de boca estrecha, de claro signo sexual. El huevo es el crisol donde se opera la «obra magna», el árbol hueco es el horno de los alquimistas, los peces, como sabemos, son símbolo del pecado, el jarro de boca estrecha es el mismo demonio, y la cornamusa ha sido considerada como el símbolo del sexo masculino. Todo esto se repite, aumentado, en *El jardín de las delicias,* donde una gran cantidad de parejas goza sexualmente en una supuesta libertad alejada de toda idea de pecado. Como afirma Fränger, así se ha tratado de ejemplificar la libertad de los iniciados en la secta de los Hermanos del Libre Espíritu, para quienes el poder de procrear era una forma de culto[19]. En España, y no en vano, este panel central ha sido llamado siempre *La lujuria.* Pues bien, en Quevedo podemos rastrear los mismos temas, pero con diferente intención. La alquimia aparece, por ejemplo, en *El sueño del infierno:*



El Jardín de las Delicias
Tabla central

[19] Franger, 1951.

> Eran astrólogos y alquimistas. Estos andaban llenos de hornos y crisoles, de lodos, de minerales, de escorias, de cuernos, de estiércol, de sangre humana, de polvos y de alambiques [...] Otros disputaban si se había de dar fuego de mecha, o si el fuego o no fuego de Raimundo había de entenderse de cal o si de luz efectiva de calor y no de calor efectivo de fuego [...] Uno decía que ya la habían hallado, y si la piedra filosofal se había de hacer de la cosa más vil, era fuerza hacerse de corchetes[20].

Quevedo ridiculiza, como vemos, el lenguaje abstruso de los alquimistas, utilizando expresiones que podían encontrase en los libros que corrían por España, a pesar de los esfuerzos de la Inquisición, ya que los libros árabes se conocían en la Península desde el siglo X. No relaciona la alquimia con símbolos sexuales, como el Bosco, y en cambio subraya su oscurantismo expresivo, su absoluta irracionalidad. En cuanto al sexo, se encuentra representado en los *Sueños* pero su objeto es producir hilaridad:

> De los putos y viejas, no sólo no sabemos de ellos, pero ni querríamos saber que supiesen de nosotros. Que en ellos peligran nuestras asentaderas, y los diablos por eso traemos colas, porque como aquellos están acá, habemos menester mosqueador de los rabos[21].

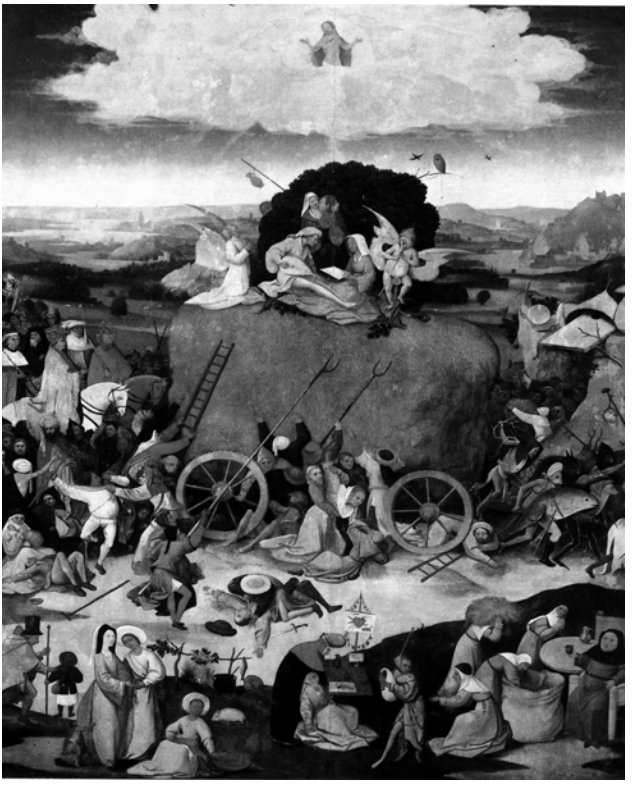
Y lo mismo hace, por ejemplo, con la dueñas y los adúlteros, unas páginas antes y en el mismo *Sueño.* Vemos, pues, que para él son materias separadas, que las trata de forma chocarrera y burda, sobre todo el sexo, y que a todas luces las interpreta de forma opuesta a la del Bosco: fuera de toda posible connotación esotérica. Aquí Quevedo, como corresponde a su condición de católico contrarreformista, cae dentro de la más pura ortodoxia de la Iglesia, mientras que la pintura del Bosco no sólo es transgresora, sino también lasciva y a todas luces heterodoxa. El Bosco está abierto a la utopía, a todo lo que pueda devenir fuera del ámbito de la Iglesia oficial, aunque también, claro, a la superstición y a la magia, mientras que el poeta español sólo adopta la pose del satírico resentido y amargo, dispuesto a hacer chistes y mojigangas de todo lo que no sea la ortodoxia. Ambos son moralistas, qué duda cabe, pero de forma bien diferente.

En cuanto a la concepción del mundo, la interpretación del Bosco la podríamos deducir de *El carro de heno,* tal y como ya lo hizo el Padre Sigüenza, gran admirador del pintor, a comienzos del siglo XX. Recordemos que el carro, símbolo de los bienes de este mundo, va dirigido por varios seres monstruosos, a la vez hombres, animales y vegetales, y va hacia el infierno, que es la tabla de la izquierda. También está plagado de símbolos, la lechuza, el cántaro del diablo, la cornamusa de la lujuria, etc. Esta visión la podríamos refrendar también en Quevedo, sobre todo en poemas como «Poderoso caballero» y en su *Sueño, El mundo por de dentro.* Cuando Quevedo sigue al viejo Desengaño por la calle de la

[20] Quevedo, *Sueños y discursos,* pp. 145-146.
[21] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 129.

Hipocresía, está desarrollando el mismo tema: los hombres creen en las apariencias, todo es vanidad y falsedad, incluso aumenta esa visión en la edición de 1631, añadiendo dos «figurones, entre fantasmas y colosos, con caras abominales y facciones traídas»[22], que sostienen la cuerda bajo la cual la humanidad toda cambia de aspecto para mostrar la verdadera cara, la hipocresía y el engaño. Ahora bien, tiene toda la razón Margarita Levisi cuando señala que

> la diferencia entre el desengaño de Quevedo y el que propone el Bosco es que para aquél no se trata tanto de un problema religioso como el de un caso moral. Para el pintor flamenco, la codicia enceguece y lleva al infierno. La hipocresía es ciertamente la base de todo pecado, y Quevedo […] describe hechos que exteriormente no tienen nada de malo –ir a un entierro sin ganas, aparentar dolor cuando no se siente la muerte del marido–, aunque luego las raíces de estas actitudes, sí son despreciables[23].



El carro de heno.
Tabla central

[22] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 180.
[23] Levisi, 1963, pp. 187-188.

Quizá también aquí, bien que de un modo indirecto, quiso protegerse, como si de un colchón se tratara, por su cortejo incesante del poder con todo lo que ello arrastra. Recordemos lo que hemos citado antes por boca de Jean Vilar y todo aquello de Lerma, Uceda, Osuna: la corrupción a la que él asistió tan de lleno. Es decir, que supo bien de veras cómo era el mundo por de dentro y no se retiró, intentó sacar tajada tal y como hacen todos los que acompañan al carro de heno; y más quizá porque no pudo.

Por último, cabe hablar de las técnicas usadas por ambos artistas, porque sin duda hay también similitudes y alguna diferencia entre ellos. Por ejemplo en la concepción de las visiones. Es cierto que Quevedo ya llamó a las suyas *Sueños,* lo que le permite plena libertad a la hora de mezclar realidad e invención, también a la hora de hacer todo tipo de juegos de ingenio, sobre todo homonimias, bisemias, paronomasias y metáforas de todo tipo. Lo mismo pasa en los cuadros del Bosco, donde la atmósfera de fantasía le permite una total libertad para crear personajes híbridos, descomunales, monstruosos o simplemente simbólicos. La misma creación de demonios, habida cuenta de lo irreal del asunto, y la falta de gravedad que parece regir en sus cuadros, no son sino producto de la propia representación onírica en la que ambos autores se mueven. Podríamos establecer múltiples diferencias, claro está, pero no serían nada significativas porque sobre todo se deducirían de los dos tan distintos campos en los que ambos trabajan. También, por supuesto, de sus diferentes temperamentos y del lugar que cada uno concede a aspectos como la alquimia y el sexo, pero eso ya lo hemos expuesto anteriormente. Esta atmósfera onírica es la que permite que ambos usen la técnica de la acumulación caótica a la que ya nos hemos referido al comienzo al citar a Leo Spitzer. Esos personajes yuxtapuestos que aparecen en tantos cuadros del Bosco, en *El jardín de las delicias,* siguen la misma técnica que la de los cirujanos, en *El sueño de la muerte:*

> Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos, que decía:
> —Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, amigota, rebana, descarna y abrasa[24].

En ambos casos, lo que nos atora es una sobreabundancia de elementos, una sobrecarga de imágenes que además de trasmitir una sensación de vida desbordante nos obliga a salirnos de la lógica y a estudiar qué nos quieren decir con todo eso.

La misma creación de monstruos emana también de lo onírico, que no surrealista. «La imaginación de ambos autores parece orientarse de la misma manera. A uno le interesa expresarse con el lenguaje de la magia, utilizando sus símbolos, y concentrando sus significados en el plano visual. Al otro le interesa en cambio hacer una crítica social y su lenguaje

[24] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 191.

mucha veces aparenta una independencia especial actuando por cuenta propia»[25], –matiza acertadamente la misma Margarita Levisi–.

El jardín de las Delicias

El Paraíso (El jardín del Edén)
Postigo izquierdo

El Infierno
Postigo derecho

Ocurre, por ejemplo, con los retruécanos –usa una frase y la invierte, y luego le da a uno de los elementos un significado distinto del que tenía en primer lugar: «así como se condenan otros por no tener gracia, ellos se condenan por tenerla o quererla tener» (se refiere a los bufones y aduladores en el *Sueño del infierno*)–. El Bosco pone un jarro como cuerpo de un caballo –doble figura–, pero no por eso el caballo deja de verse con tal. Los monstruos que arrastran el carro de heno son dos co-

[25] Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 196.

sas al mismo tiempo, pez, tronco de árbol y cerdo, pero a la vez tienen piernas y tiran del carro hacia el infierno. Nada de plagio por parte de Quevedo, sólo coincidencia en el recurso. Como lo hay por parte del Bosco en el juego de oposiciones que tanto le gustan a Quevedo (verdad-mentira, vida-muerte, belleza-fealdad): a la misma altura que en el panel de la izquierda de *El jardín de las delicias* se derrama la gran fuente del paraíso en un estanque ovalado, encontramos en el panel de la derecha –el del infierno– un monstruo con cuerpo de árbol hueco y cabeza humana. Es la supervivencia del mismo tema, positivo en un parte, negativo en la otra. En *El carro de heno* tenemos otro ejemplo palmario. A ambos lados de la pareja de enamorados, que culminan el carro, hay sendos ángeles, aunque de signo contrario: el de la derecha está en actitud de ruego, el de la izquierda es un ángel caído, un demonio verdoso que toca una trompeta formada por su propia nariz. Es decir, el uno opone conceptos, el otro naturalezas; ambos exigen del lector y el contemplador el máximo rigor interpretativo para extraer todos los significados posibles. No en vano son dos de los más originales genios de la cultura occidental, ligados, como dice Spitzer, por la similitud que existe entre el final de la Edad Media y el Barroco español: «El barroco español y el medioevo se dan la mano en muchos aspectos»[26].

Bibliografía

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

Bataillon, M., *Erasmo y España,* México, FCE, 1950.

Fränger, W., *The Millenium of Hieronymus Bosch,* Chicago, The University of Chicago Press, 1951.

Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, pp. 163-200.

Menéndez y Pelayo, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* Santander, Aldus, 1942.

Morreale, M., «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los *Sueños*», *Clavileño,* 7, 40, 1956, pp. 40-44.

Quevedo, F. de, *Sueños y Discursos,* ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.

Salas, X. de, *El Bosco en la literatura española,* Barcelona, Imprenta Sabater, 1943.

Spitzer, L., «El Barroco español», *Romanische Literaturstudien, 1936-1956,* Tübingen, Neimeyer, 1959.

Vilar, J., «Judas según Quevedo», *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 106-119.

[26] Spitzer, 1959, pp. 789 y ss.

La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l'alma, el corazón la siente»

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 159-173]

En este espacio tan vivido por Francisco de Quevedo, Torre de Juan Abad, que existe en la historia de la literatura gracias a él, y en este umbral que piso gracias a la generosidad de Rosa Regás, mis dudosos pasos sólo pueden llevarme a formular una invitación: la lectura de su obra. Y nada mejor para compartir este tiempo de homenaje al extraordinario escritor que adentrarse por ese bosque de intensísima belleza que es su poesía amorosa. No he podido más que escoger un verso suyo para expresar los efectos en el lector de esta poesía: «la entiende l'alma, el corazón la siente».

Pero antes, voy a hablar brevemente del lugar en el que se situaban los poetas áureos al escribir su poesía amorosa, porque no iba a ser el mismo desde donde escribirían los poetas románticos dos siglos más tarde. Hoy no es fácil pensar en que el poeta puede no sentir lo que dice o que lleva puesta una máscara en el poema.

El poeta en la Edad de Oro no hablaba de sus vivencias amorosas, sino que partía de una historia amorosa literaria, de lo que Fernando de Herrera llamaba el «argumento de amor». Siempre se lamenta en los poemas un yo poético enamorado sin esperanza alguna de una dama bellísima y desdeñosa. Y escriben así Quevedo y Góngora, y antes Garcilaso o Aldana o Herrera… La única excepción podría ser Lope, para el que amar y hacer versos era lo mismo, pero incluso él sigue casi siempre la senda de todos los demás y recrea parecida historia. El romántico ya hablará de sí mismo, y fundirá su yo con el yo poético en el momento de la escritura; aunque, como sabemos, todos somos una sucesión de yoes: ayer fuimos otros.

La recreación de ese idilio imposible entre un yo poético sintiente –no tiene retrato exterior, sólo interior– y una dama bellísima, que nunca le hace caso, permite a los poetas áureos alcanzar el objetivo que pretendían: demostrar que la lengua vulgar, el castellano, tenía la misma

RECIBIDO: 8-10-2007 / ACEPTADO: 5-11-2007

capacidad expresiva que el latín. Le aplican el arte de la elocuencia, la enriquecen con la imitación de los escritores grecolatinos e italianos, y el resultado es sencillamente espectacular.

La poesía se convierte en juego ingenioso y a la vez en hondísima sugestión de sentimientos: admira y asombra al que puede entenderla, al culto que conoce el arte que domina el poeta. Todos ellos parten de una afirmación platónica: lo difícil da placer; lo que cuesta entender, cuando se logra, aumenta el gusto. Lo decía muy bien en *El cortesano* de Baltasar Castiglione miser Federico Fregoso hablando con el conde Ludovico de Canosa:

> Si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca de dificultad o (por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee no sólo está más atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y doctrina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender las cosas difíciles[1].

Si se unen estas dos ideas: que hay que escribir difícil para que el lector culto se complazca en desentrañar esa dificultad, y que además sólo con el arte de la elocuencia se logra poner de manifiesto la belleza expresiva de la lengua, nos damos cuenta de qué estaban haciendo los poetas áureos: dignificar la lengua con su creación, en donde brilla el arte retórica, y a la vez escribir para unos pocos cultos, para que gozasen con la riqueza de alusiones, con la superposición de imágenes y metáforas.

Hay un concepto –que hoy nos resulta extraño aplicado a la lengua literaria– que es esencial para entender esa poesía: la evolución hacia esa meta de perfección que aspiraban para la lengua romance. Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso parte de esa idea, de que la lengua literaria se iba perfeccionando con la creación de los grandes escritores: «Ya osamos navegar el anchísimo océano y descubrir los tesoros de que estuvieron ajenos nuestros padres y sin conocimiento alguno de ellos»[2]. Por eso se atreve a corregir a Garcilaso, porque la lengua en el tiempo del poeta toledano no estaba aún tan perfecta como en el suyo (por ejemplo, les sonaba aún bien las rimas en palabras agudas, que ellos ya rechazaban)[3].

Así Góngora, con razón, puede comparar lo que ha hecho en sus *Soledades* con lo que hizo Ovidio en sus *Metamorfosis* (o *Transformaciones,* como él dice):

> De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía [las *Soledades*]: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina[4].

[1] Castiglione, *El cortesano,* p. 152.
[2] Gallego Morell, 1972, pp. 522-523.
[3] Véase Rico, 1983.
[4] Góngora, *Obras completas,* II, p. 297.

No hay ambigüedad alguna en la afirmación de Góngora: gracias a él el castellano puede equipararse al latín como lengua literaria.

Y llego ya al final, en ese preámbulo teórico, para que se entienda el arte de la dificultad de los poetas áureos[5]. Sólo se puede alcanzar esa cima llevando al extremo el arte de la elocuencia si el lector no tiene que averiguar qué se dice, sino sólo cómo se dice. Si los poetas hubieran cantado a mujeres rubias, morenas y castañas, el lector no hubiera tenido la clave para descifrar las metáforas que se crean a partir de la siempre rubia y ondulada cabellera de la dama cantada. Si ella hubiera hecho caso a veces al poeta y otras no, el lector tendría primero que saber cuál era la situación amorosa vivida por el escritor, y para ello no podía avanzar por una selva de metáforas y otras figuras retóricas.

Pero el argumento de amor siempre es el mismo: sabemos ya quiénes son sus personajes antes de empezar a leer un poema amoroso. No es posible encontrarnos con una dama de pelo castaño que habla del amor que siente por un caballero que le corresponde. El yo de todos los poemas amorosos es siempre masculino y habla del dolor inmenso que siente por una dama rubia, blanca, bellísima, que tal vez una vez le miró, pero que nunca más ha mostrado el mínimo sentimiento favorable hacia su adorador, que muere penando por ella.

Con esa base, podemos ya adentrarnos por la poesía amorosa de Quevedo, y, con unas cuantas claves, podremos llegar a desentrañar el juego artificioso del poeta que nos ofrece creaciones inolvidables.

I. «Relámpagos de rosa carmesíes»

En la poesía áurea, el retrato de la dama nos ofrece una primera metamorfosis, porque vemos la transformación de su «rara» –extraordinaria– belleza en naturaleza, en piedras preciosas, partiendo del color de su rostro[6]. Su cabello es oro, es luz, es fuego; sus labios, rojos, son grana, son púrpura, y su tez es nieve matizada por las rosas, las flores, de sus mejillas. Ella es suma belleza, luz, sol.

Quevedo nos ofrece algún soneto en donde las claves están a la vista, como el que comienza exhortando al navegante que va a buscar tesoros a Oriente que se detenga, que no vaya tan lejos:

> detente aquí, no pases adelante;
> hártate de tesoros, brevemente,
> en donde Lisi peina de su frente
> hebra sutil en ondas fulminante.

El oro lo encontrará en el cabello de Lisi, pero también hallará otras piedras preciosas en otras partes de su rostro:

[5] Ver Navarro Durán, 1991.
[6] Ver González Quintas, 2005.

Si buscas perlas, más descubre ufana
su risa que Colón en el mar de ellas;
si grana, a Tiro dan sus labios grana[7].

Si el hombre es mundo abreviado, la dama tiene «brevemente» en su bellísimo rostro todas esas riquezas que el navegante codicioso se afana en buscar tan lejos y con tanto peligro.

A partir de ese concepto de síntesis, de riquezas abreviadas en la belleza de la dama, llegamos a otro soneto, ya mucho más difícil, en donde el ingenio del poeta barroco consigue altas cimas de belleza e ingenio. Parte de una situación precisa, de una circunstancia concreta: el yo poético lleva el retrato de su amada Lisi en una sortija. ¿Qué sucede entonces? Sencillamente esta maravilla:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.

La dama es el sol, por tanto, trae aprisionado «en breve cárcel» (el anillo que tiene el retrato) ese astro. Pero la dama es también cielo, de ahí que siga diciendo:

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente…

Porque su enemigo, otro genial poeta, Góngora, comenzaba sus *Soledades* hablando del Tauro –o toro–, del signo del Zodíaco, como el animal que pace estrellas en campos de zafiro, forma que adoptó Júpiter al raptar a Europa: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas»[8].

En la sortija tiene, pues aprisionado el sol y el mismo cielo. Y tendrá también encerradas todas las perlas que se asociaban con las Indias:

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes,
pronuncian con desdén sonoro yelo;
y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo[9].

Los dientes son perlas, pero la boca no dice más que desdenes y desprecios, de ahí que sea dura como un diamante; los pronuncia por los labios, rojos como rubíes. Y la sonrisa de esa dama se convierte en esa maravilla nunca oída ni vista hasta ese momento: «relámpagos de risa carmesíes». Ya no podremos dejar de verla. También Flori se reía con

[7] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 641.
[8] Góngora, *Soledades,* pp. 195-197.
[9] Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 652-653.

relámpagos de púrpura: «Y cuando con relámpagos te ríes / de púrpura», y vencía a unos claveles, que quedaban marchitos renunciando a la competencia con ese rojo único de los labios de la dama[10].

Su belleza es tal que confunde a las mismas abejas, que se acercan a sus mejillas a libar las que creen flores; así se lo dice el yo lírico a Lisi, «cortando flores y rodeada de abejas»:

> Haces hermoso engaño a las abejas,
> que cortejan solícitas tus flores;
> llaman a su codicia tus colores:
> su instinto burlas y su error festejas[11].

Ese engaño parte de una interpretación literal de la metáfora: sus mejillas son flores, y así lo creen las mismas abejas.

Mucho más compleja es la adoración del yo poético, seducido por lo que dice Lisis y por esa belleza de su rostro, cuando dice:

> Doctas sirenas en veneno tirio
> con tus labios pronuncian melodía;
> y en incendios de nieve hermosa y fría,
> adora primaveras mi delirio[12].

Las palabras de la amada son melodía que pronuncian «doctas sirenas», y sabemos de la fuerza de seducción de esas aves mitológicas que llevaban a los navegantes a la muerte; pero en Lisis esa muerte llega por «veneno tirio», es decir, por sus labios, rojos como púrpura, que se fabricaba en Tiro, la ciudad fenicia. Y el delirio del yo poético le lleva a adorar «primaveras» –y volvemos a esas flores que confunden a las mismas abejas– pero lo hace en «incendios de nieve hermosa y fría», porque el fuego amoroso que le consume le lleva a vivir como incendios la bellísima tez blanca de su amada, que es «nieve hermosa», y también «fría», no como epíteto a la nieve, sino por su crueldad desdeñosa. Quevedo llega a la fusión de imposibles y lo hace apoyándose fielmente en el código fosilizado de la poesía amorosa.

2. Un bosque de flechas y guadañas

Podría seguir hablándoles del «hermosísimo invierno de mi vida» como la llama el yo poético porque su frialdad desdeñosa la convierte en hielo y, por tanto, en invierno, eso sí, hermosísimo. Pero voy ahora a llevarles hasta la voz que mira esa belleza infinita, hasta el yo poético, que nunca tiene perfil físico, rostro, sino que es sólo sentimiento, y lo alberga en un interior que también sufre continuas metamorfosis porque está subordinado a ese sentir que lo devora y que le da la razón de ser y le lleva al no ser, a ese fuego que es el amor que arde en sus venas y que ve él en todas partes:

[10] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 514.
[11] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 677.
[12] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 665.

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.
La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí proprio pruebo a ser Orfeo.
Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía[13].

Su vida es su prisión, su corazón está lleno de furias y penas, y en él reina, tirano, el fuego amoroso. Su interior se ha convertido en el Hades, y él mismo intenta suspender sus penas siendo Orfeo, cantando al son del hierro que lo encadena, del mismo modo que la armonía de la música órfica hizo que se olvidaran un rato de sus tormentos todos lo que penaban en ese reino de las sombras. Se desdobla, pues, en el atormentado y en quien intenta que ese mismo dolor desaparezca.

Ese espacio interior del sentimiento se convierte en un ámbito cambiante, siempre morada del dolor intenso o de quien lo causa, el Amor. En un apóstrofe al Vesubio (que comienza «Salamandra frondosa y bien poblada», porque la salamandra, según los bestiarios, podía vivir en el fuego), acaba exclamando en el terceto final:

¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,
callamos los volcanes florecidos[14]!

El Vesubio le imita en su silencioso fuego interno, porque ambos callan «los volcanes florecidos». El interior del yo poético se transforma en estancia de un volcán que no puede dejarse oír, es el fuego amoroso que le consume y que se derramará por sus venas; así se describe en el soneto «Arder sin voz de estrépito doliente»: «Del volcán que en mis venas se derrama»[15]. O que acabará convirtiendo en polvo las médulas de sus huesos: «medulas que han gloriosamente ardido» y «polvo serán, mas polvo enamorado»[16], como dice uno de los endecasílabos más bellos de nuestra literatura.

Siguiendo el camino de Petrarca, a quien tanto admiraba Quevedo, en otro soneto («Colora abril el campo que mancilla»), el yo poético ve cómo la primavera llena de color el campo y oye la armoniosa voz de las aguas del arroyo, libres del hielo invernal. Sólo su interior no goza de esa metamorfosis cíclica, y vemos en él uno de los más impresionantes paisajes morales nunca descritos:

[13] Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 489-490.
[14] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 493.
[15] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 504.
[16] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 657.

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que, habitadas de Amor, arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas[17].

Sus entrañas pueden esconder un volcán o ser un bosque de flechas y guadañas, fundidos Amor y Muerte en esa verticalidad hiriente, en ese paisaje interior.

Su alma además es el ámbito que encierra la herida que consume su vida:

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida[18].

Y encontramos de nuevo ese tormento amoroso tan hondo que se muestra como fuego que se extiende por el interior de sus huesos. El fin del soneto nos lleva otra vez a ese Hades en el que él mismo se interna buscando apaciguar las insoportables penas con su canto: «mi corazón es reino del espanto».

El yo lírico no huye de la muerte, ni siente el fin de la vida; pero sí le duele dejar vacío ese ámbito en donde el Amor reina:

No me aflige morir; no he rehusado
acabar de morir ni he pretendido
alargar esta muerte que ha nacido
a un tiempo con la vida y el cuidado.
Siento haber de dejar deshabitado
cuerpo que amante espíritu ha ceñido;
desierto, un corazón siempre encendido,
donde todo el Amor reinó hospedado[19].

La voz del poema resuena así en un espacio inmenso, donde el Amor reina, que se quedará vacío, despoblado, sin su bosque de flechas y guadañas, con la muerte; aunque ese amor tan intenso puede incluso atravesar el río del olvido, y perdurar: «nadar sabe mi llama la agua fría / y perder el respeto a ley severa»[20].

Ese ámbito interior donde mora el sentimiento es a la vez reino del espanto, claustro de la herida que le consume, volcán que no puede estallar; es, en suma, fuego y dolor, muerte viva, pero también, razón de su ser y del canto del poeta.

3. «Ser dios y enfermedad, ¿cómo es decente?»

Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua,* habla de la incorporación de la palabra *decoro* al castellano. Pone en boca del personaje Valdés la

[17] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 663.
[18] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 666.
[19] Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 661-662.
[20] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 657.

voluntad de tomar del latín unas palabras, y entre ellas, *decoro,* y define el concepto así:

> Cuando queremos decir que uno se gobierna en su manera de vivir conforme al estado y condición que tiene, decimos que «guarda el decoro»; es propio este vocablo de los representadores de las comedias, los cuales entonces se decía que guardaban bien el decoro, cuando guardaban lo que convenía a las personas que representaban[21].

La palabra ya la había usado Torres Naharro en el proemio a la *Propalladia,* partiendo de Horacio, y había glosado su contenido. El origen del término está, en efecto, en el *Ars poetica* horaciana. La comedia no quiere versos trágicos ni el verso familiar conviene a la cena horrenda de Tiestes, es decir, a la tragedia; que cada cosa esté en el lugar que le toca, con decoro: «*singula quaeque locum teneant sortita decenter»,* v. 91. No es lo mismo que hable un dios o que hable un héroe, un viejo caduco o un joven en plenitud de sus fuerzas…; el escritor tiene que seguir fielmente la fama o inventar personajes que se correspondan con ella, «*aut famam sequere aut sibi conuenientia finge»,* v. 119. Aquiles tiene que ser atrevido, insolente, implacable, impetuoso, que proclame a grandes voces que las leyes no se hicieron para él y confíe la justicia a las armas; y Medea debe ser feroz e inflexible. Pero si el comediógrafo se atreve a crear un asunto nuevo y un personaje, deben ser iguales al comienzo que al final, para que respondan a lo que son, «*seruetur ad imum / qualis ab incepto processerit et sibi constet»,* vv. 126-127.

Algo semejante dice Horacio a propósito de la edad de los personajes y de sus características: hay que subrayar las costumbres propias de cada una de las edades y dar el carácter adecuado a las naturalezas que cambian y a los años: para que no se le dé a un niño papeles de joven o a éste de un viejo, hay que tener en cuenta lo que conviene a cada una de las edades. En estos pasajes del *Ars poetica,* aparecen *decenter, decor,* palabras que están en la base del término *decoro.* Sólo con esa acepción del adjetivo *decente* se entiende lo que le dirá, en un espléndido soneto de Quevedo, el yo poético al Amor, después de haberle recordado su condición de dios:

> ¿por qué bebes mis venas, fiebre ardiente,
> y habitas las medulas de mis huesos?
> Ser dios y enfermedad ¿cómo es *decente*?[22].

Esa falta de «decoro» del Amor será uno de los rasgos más geniales de la poesía amorosa del madrileño. ¡Cómo puede ser dios y a la vez una enfermedad, la fiebre que le consume! Antes le ha recordado como fue su madre Venus, la diosa de la hermosura; y sus abuelos, «herida deshonesta y la blancura / de la espuma del mar»; y nunca se ha desmitificado con tanto ingenio y belleza la historia del nacimiento de Venus: el

[21] Valdés, *Diálogo de la lengua,* p. 220.
[22] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 497.

semen de los órganos sexuales cortados de Urano –la herida deshonesta– fructificó la espuma del mar. (La mitología es un elemento esencial del código que poetas y lectores compartían).

La indignación que le causa ese Amor que deja libre a Floralba y le tiene a él encadenado se plasma en un soneto de lengua satírica, pero plenamente amoroso por su asunto. Al yo poético se le va la mano contra ese dios, y sus improperios alcanzan también a su madre:

¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero
adoraré por dios la sombra vana.
Hijo de aquella adúltera profana,
dudoso mayorazgo de un herrero;
viejo de tantos siglos embustero,
lampiño más allá de barba cana;
peste sabrosa de la vida humana,
pajarito de plumas de tintero,
¿dejas libre a Floralba, y en sus manos
me prendes, donde ardiendo en nieve, enjugo
mis venas con incendios inhumanos?
Si quieres coger fruto, dios verdugo,
aprende a labrador de los villanos:
que dos novillos uncen en un yugo[23].

No hace falta glosar el consejo que le da, furioso, al tirano Amor: sólo se consigue que fructifique el campo labrándolo con dos novillos uncidos en un yugo, o disparando flechas de oro –y no de plomo– a los dos; no sólo a él, sino también a la esquiva Floralba. Ni tampoco es necesario –creo– poner en otras palabras lo que dice de su madre. Me quedo en ese remachar su condición de enfermedad placentera: «peste sabrosa de la vida humana», y ese asombroso «pajarito de plumas de tintero», que sólo pudo imaginar el genial Quevedo. Si el Amor tiene alas y vuela, es pájaro, pero sus plumas lo son de tintero, con doble juego: porque con las plumas de ave se escribía, pero también porque los tinteros se hacían de cuerno, y está apuntando con ello a lo mismo que en sus poemas satíricos: a los cornudos.

Se despachará contra ese Amor que no sabe doblegar a su amada en otro soneto, igualmente indecoroso como apóstrofe a un dios. Parte de la duda de su condición de tal para desembocar en otra desmitificación ingeniosísima:

Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?
Si señor, ¿de qué renta y de qué estados?
¿Adónde están tus siervos y criados?
¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?
Si te disfraza nuestro mortal velo,
¿cuáles son tus desiertos y apartados?
Si rico, ¿dó tus bienes desvinculados?
¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?

[23] Quevedo, *Obra poética*, I, p. 507.

¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto?
Que el pintarte con alas y vendado
es que de ti el pintor y el mundo juega;
y yo también, pues sólo el rostro honesto
de mi Lisis así te ha acobardado:
que pareces, Amor, gallina ciega[24].

No ha podido con Lisis; el Amor está acobardado; es, por tanto, «gallina», y «ciega» puesto que lleva los ojos vendados; pero a la vez están jugando con él a la gallina ciega. El Amor llega a ser «pajarito de plumas de tintero» o «gallina ciega» en boca del yo poético, furioso porque las flechas del dios son incapaces de doblegar el pecho de la desdeñosa dama, como le dirá en «Amor, prevén el arco y la saeta», que se cierra con «no permitas, despreciado, / que tu poder desmienta Lisis dura»[25].

El amor es esclavo de Lisi –le dirá en otro soneto– y, por tanto, no puede ser dios. No sólo le dice adiós porque él no está dispuesto a servir a un esclavo, sino que le dice que puede ya cerrar su palacio; y su padre, el herrero Vulcano, tendrá que forjar no rayos, sino grillos que lo aprisionen según su condición de esclavo exige:

Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres;
que servir a quien sirve es vil locura.
Esclavo eres de Lisi en prisión dura,
¿Y que te sirva yo de esclavo quieres?
Ni templo habites ni holocausto esperes,
pues yaces, sacrificio a la hermosura
de aquella vista que me abrasa pura,
donde, ardiendo, con flechas y arco mueres.
El virote, que fue peso a tu aljaba,
en tu cuello te muestre fugitivo,
de humana majestad, deidad esclava.
Cierra el palacio en otro tiempo altivo;
forje grillos tu padre, que forjaba
para tu enojo el rayo vengativo[26].

No va a tener templo ni holocausto, pues él mismo es sacrificio a la belleza de la mirada de la dama, y muere él también ardiendo. El virote, flecha con casquillo, se ha convertido en hierro que se pone en el cuello del esclavo –que ambos sentidos puede tener el término–, y así indica su condición de fugitivo «de humana majestad», y él es, en cambio, «deidad esclava»: la fuerza de la mirada de la belleza de la dama sojuzga al mismo dios. Y el final contiene ese «Cierra el palacio» que supone la cumbre de la ingeniosa idea y del espléndido soneto.

También la dama se verá alcanzada por esa falta de decoro del lenguaje; va a ser homicida porque le provoca la muerte al yo lírico, y también su verdugo, a quien a la vez él adora: «¡Triste de mí, que mi

[24] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 678.
[25] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 673.
[26] Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 654-655.

verdugo adoro!», se lamenta[27]. Y la llamará «ministro hermoso de mi muerte» y, como a tal, como a su verdugo, le entregará sus vestidos; así se lo dice en una estancia de la canción «Besando mis prisiones»:

Y pues te son debidos,
como a ministro hermoso de mi muerte,
recibe mis vestidos,
que, para más dolor, quiso mi suerte
que a mi verdugo fiero,
en pago de matarme, haga heredero[28].

Tal vez la cumbre de expresión «indecorosa» en estos poemas amorosos será llamar «retraída» a la dama como si fuera un delincuente refugiado en la iglesia. Se lo dice además en un soneto de comienzo petrarquista en donde imita el enamoramiento de Petrarca por Laura en la iglesia de Santa Clara de Aviñón:

Aunque cualquier lugar donde estuvieras
templo, pues yo te adoro, le tornaras,
ídolo hermoso, en cuyas nobles aras
no fuera justo que otra ofrenda vieras,
templo fue del señor de las esferas
donde sentí las dos primeras jaras
que afiló Amor en esas luces raras,
bastantes a que más valor vencieras[29].

Se enamora de ella en el «templo del señor de las esferas», es decir, en una iglesia (Quevedo recuerda a fray Luis, al que editó), donde siente las dos primeras flechas que Amor afila en los ojos de la dama. En esa iglesia cambia la adoración a Dios por la idolatría a la dama y ve en ese lugar la muerte:

Volví la adoración idolatría,
troqué por alta mar seguro puerto;
vi en la iglesia mi muerte en tu hermosura,
que entonces a los dos nos convenía:
por retraída a ti, que me habías muerto,
y, como muerto, a mí por sepultura[30].

Esa iglesia les conviene a los dos: a él, como muerto, para encontrar allí sepultura; y a ella, como homicida suya, para refugiarse como «retraída», perseguida por la justicia. Es tan enorme el salto de registro que hace Quevedo que Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo lo imita glosando esa idea y la introduce nada menos que en su novela picaresca, *La hija de Celestina*. Esta ingeniosa explicación del porqué les conviene a los dos, dama y enamorado, la iglesia, la cuenta la protagonista, Elena, en la sarta de mentiras que urde para sacarle dinero al viejo don Rodrigo:

[27] Quevedo, *Obra poética*, I, p. 532.
[28] Quevedo, *Obra poética*, I, p. 560.
[29] Quevedo, *Obra poética*, I, p. 534.
[30] Quevedo, *Obra poética*, I, pp. 534-535.

> Cuando Vuestra merced, por mi desdicha, este verano pasado envió a ese caballero a nuestra tierra, me vio en una iglesia, adonde, si fuera verdad lo que él me dijo, los dos pudiéramos quedar en ella: yo retraída como matadora, y él sepultado como difunto, porque me afirmó que mis ojos habían sido poderosos a quitarle la vida valiéndose del lenguaje común y tretas ordinarias[31].

De poema amoroso a novela picaresca sin que disuene nada, y no lo hace precisamente por el ingenioso juego de registros lingüísticos que lleva a cabo Quevedo.

4. «Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida»

La condición del yo poético de muerto en vida me lleva a un último espacio asombroso por su ingenio, por su belleza, en la poesía amorosa de Quevedo. Con un tono coloquial se dirige nada menos que a la Muerte diciéndole que «pierde el tiempo en su herida»:

> Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida,
> pues quien no vive no padece muerte;
> si has de acabar mi vida, has de volverte
> a aquellos ojos donde está mi vida.

El razonamiento es impecable: quien no vive no puede morir; por tanto, es inútil su intento de acabar su vida. Y además la orienta para que sea eficaz su acción: tiene que ir a los ojos de la dama, causantes de esa muerte en vida y donde reside ahora. Pero no se detiene aquí el ingenioso razonamiento –además va a utilizar de nuevo la palabra ya comentada «retraída»–, porque le añade una advertencia a la propia Muerte:

> Al sagrado en que habita retraída,
> aun siendo sin piedad, no has de atreverte;
> que serás vida, si llegase a verte,
> y quedarás de ti desconocida.

La Muerte no debe atreverse a entrar en ese lugar sagrado –la dama–, donde la vida del yo poético está refugiada, porque si llega a ver a la Muerte esa dama, que mata a los que viven, le dará vida, y la Muerte, ya vida, no se reconocerá a sí misma.

Concluirá el soneto con unos tercetos igualmente admirables. Primero describe el yo su estado, consumido por el fuego amoroso:

> Yo soy ceniza que sobró a la llama;
> nada dejó por consumir el fuego
> que en amoroso incendio se derrama.

Y luego se dirige otra vez a la Muerte y le exhorta a cambiar su punto de mira:

> Vuélvete al miserable cuyo ruego
> por descansar en su dolor te llama;
> que lo que yo no tengo no lo niego[32].

[31] Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina,* III, p. 499.

No tiene que pretender en vano acabar con la vida que no tiene; lo que debe hacer la Muerte es hacer caso al desgraciado, al «miserable», que le está pidiendo que acabe con su vida para poder descansar de su dolor. Como él dice, «lo que yo no tengo no lo niego».

En una de sus canciones, va a añadir un matiz a esa situación, a la no vida y a la vez a la no muerte, en esa tierra de nadie en que se encuentra: su condición de eterna. Cierra la canción «Besando mis prisiones» diciendo:

Sólo estoy temeroso
de que no he de morir eternamente
hasta que sea dichoso;
pues mientras mi dolor esté presente,
porque en tristeza viva,
eterno me ha de hacer Fortuna esquiva[33].

No es, por tanto, extraño que pueda hablar en otra canción de una «nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas»[34]. Él puede demostrar, con su experiencia, cómo el agua no apaga el fuego porque el diluvio inmenso que ha llorado no ha muerto una sola de las centellas «del fuego que en mis venas alimento». Vive además en dos lugares sin dividirse: «pues vivo en mi desdicha de ti ausente, / ¡oh gran mal!, y en tus ojos juntamente». Vive sin alma porque está en la dama; ama a una fiera cruel que le da muerte, aunque todos los animales aman a sus semejantes; se juntan en él dos contrarios porque en su pensamiento se unen «el placer y el tormento», y por último, como cima de toda esa destrucción de la verdad conocida: es y no es, muere y vive; pero mejor es oírlo en sus versos:

Bien puede, en mi cadena,
el ser con el no ser a un mismo punto
estar, por mi mal, junto;
pues muero al gusto, estoy vivo a la pena;
y ansí es verdad, Inarda, cuando escribo,
que soy yo y no soy, y muero y vivo[35].

Quevedo destruye así todo el conceptismo cancioneril; pero a la vez es tal su ingenio y su dominio del verso que pinta asombrosamente con esos oxímoros absolutos el estado amoroso del yo poético. Parte de los poemas de definición, que él también recrea, los que siguen el «Pace non trovo, e non ho da far guerra» del Petrarca («Osar, temer, amar y aborrecerse», por ejemplo) y llega mucho más allá: ya no a la sucesión de paradojas que plasman la zozobra angustiada del enamorado, sino a la destrucción de la lógica en el puro ser.

[32] Quevedo, *Obra poética,* I, pp. 668-669.
[33] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 561.
[34] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 545.
[35] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 548.

5. Final

El ingenio se aúna con la belleza en esta asombrosa poesía amorosa. Quevedo lleva al lenguaje literario a las más altas cimas de originalidad, pero también de intensidad sentimental: «la entiende l'alma, el corazón la siente». No importa que todo sea un trampantojo literario, que hable del argumento de amor que conocemos, es sumamente eficaz porque llega directamente al corazón una vez aprehendemos su sentido.

El yo poético se nos muestra desgarrado gracias a la exhibición que hace el poeta de una lengua llena de matices, enriquecida por su dominio del arte retórica, gracias a la maravillosa armonía de su verso. Y la dama aparece con todo su esplendor, porque el yo poético nos cuenta cómo su corazón «en crespa tempestad del oro undoso / nada golfos de luz ardiente y pura»[36]. ¿Cuándo lució más bella una cabellera? Pero podemos descender incluso al lenguaje cotidiano porque basta la armonía del ritmo para seducirnos:

> Una risa, unos ojos, unas manos
> todo mi corazón y mis sentidos
> saquearon, hermosos y tiranos[37].

Y aunque ella desaparezca, y quede en el poema sólo el sentimiento que provoca, ese amor devastador que llena días y noches sigue maravillándonos y conmoviéndonos.

Como cierre, un último asalto: el que al alba hacen «enemigos pensamientos» al barco del yo poético en su navegación existencial, cuando duerme su razón, pero él vela:

> Algunos enemigos pensamientos,
> cosarios en el mar de amor nacidos,
> mi dormido batel han asaltado.
> El alma toca al arma a los sentidos;
> mas como Amor los halla soñolientos,
> es cada sombra un enemigo armado[38].

Esos piratas que son algunos pensamientos suyos porque han nacido en el mar de amor lo atacan en ese amanecer en que sus sentidos todavía están adormecidos por el sueño, y ve en cada sombra un enemigo.

Precisamente con ese verso, «el alma toca al arma a los sentidos» –con una paronomasia y una aliteración intensificando la sonoridad de un contenido asombroso–, quisiera terminar porque es también lo que nos sucede a los lectores con la poesía amorosa de Francisco de Quevedo: «El alma toca al arma a los sentidos». No hay más que obedecerla y gozar con ellos.

[36] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 644.
[37] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 639.
[38] Quevedo, *Obra poética,* I, p. 524.

Bibliografía

Castiglione, B., *El cortesano,* trad. J. Boscán y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Góngora, L. de, *Epistolario,* en *Obras completas, II,* ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.

González Quintas, E., «La mujer en la metáfora quevediana», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 55-77.

Horaci, *Sàtires i epistoles,* ed. I. Ribas Bassa, Barcelona, Bernat Metge, 1927.

Navarro Durán, R., «El placer de la dificultad. (En torno a la creación de la lengua poética en la Edad de Oro)», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos,* 1, 1991, pp. 63-76.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1999.

Rico, F., «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecua,* Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.

Salas Barbadillo, A. J. de, *La hija de Celestina,* en *Novela picaresca, III,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Valdés, J., *Diálogo de la lengua,* ed. C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982.

Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 175-199]

¿Vidas paralelas? Los albores

Quevedo y Villamediana son dos poetas a los que la vida enlazó de muy diversas maneras. Miembros notables de una misma generación literaria, la nacida hacia 1580, que hizo sus primeras y precoces armas literarias en los últimos años del siglo XVI: de 1599 es el soneto de Quevedo «Bien debe coronar tu ilustre frente» (núm. 283); y de esa época deben de ser los dos sonetos que Villamediana dedica a la muerte de Felipe II: «Yace aquí el gran Felipe, al claro nombre» y «No consagréis a la inmortal memoria» (núms. 324 y 325)[1].

A propósito de la datación del primero, señala Ruiz Casanova: «me cuesta creer que se escribiera en el momento de la muerte del monarca (1598). Parece posterior»[2]. No hay que olvidar que en ese momento el futuro conde de Villamediana tenía dieciséis años, edad temprana, aunque no tanto, para pergeñar un soneto técnicamente correcto; sin embargo, no sería extraño que lo recogido en la edición príncipe y póstuma de 1629 sea una versión más o menos retocada y mejorada de un poema compuesto entre la caterva de versos que se dedicaron como homenaje fúnebre al rey prudente[3].

[1] Salvo que se indique lo contrario, los poemas de Quevedo se citarán por la edición de Blecua (Quevedo, *Poesía original*); los de Villamediana, por la edición de Ruiz Casanova (Villamediana, *Poesía impresa completa*); se indicará el número del poema y, cuando resulte pertinente, el de los versos. Lamentablemente, la edición de Ruiz Casanova, la más completa de la obra del conde, adolece de numerosas erratas (véase Pinillos, 1995). Para no cansar al lector, corrijo sin indicarlo las evidentes e indudables.

[2] Ruiz Casanova, 1990, p. 410, nota al núm. 324.

[3] Véanse los que le dedicó Lope y se incluyeron entre los doscientos sonetos de las *Rimas* (núms. 197 y 198), y los recogidos en el ms. 4117 de la BNE (ver Pedraza, 1996), entre otros muchos.

RECIBIDO: 8-10-2007 / ACEPTADO: 5-11-2007

Los dos poetas coinciden en la nueva corte vallisoletana entre 1601 y 1606. De Quevedo conservamos algunos poemas que aluden de manera indudable a esta etapa: «De Valladolid la rica», «Dime, Esguevilla, ¿cómo fuiste osado?» (núms. 781 y 830). No ocurre lo mismo con Villamediana: posiblemente, por su tendencia a eliminar de sus versos nombres y referencias concretas (excepto en los panegíricos y en las sátiras personales), lo que llevó a Rozas a colocar como rótulo de un amplio sector de su obra el de «cancionero blanco»[4].

Deseos y profecías en el nacimiento del príncipe

Una de las efemérides más cantadas de esos años vallisoletanos fue el nacimiento del príncipe de Asturias, futuro Felipe IV (8 de abril de 1605). Muchos ingenios pusieron su musa a contribución, entre ellos Lope, en un poema que se recogió en *La vega del Parnaso*.

Contrastan en este punto nuestros poetas. Entre las obras de Villamediana se cuentan seis sonetos en torno al acontecimiento: «Émulo al sol saldrá del cielo hesperio», «Para dar ley al mundo al mundo venga», «Templa lira feliz, sacro mancebo», «Gloriosa cuna al bien nacido infante», «Crece, oh pimpollo tierno, entre leales» y «A virtudes más altas ascendiente» (núms. 195, 197, 212, 217, 218 y 263). En cambio, entre los versos de Quevedo no se encuentra huella de ese evento, cosa lógica si se repara en que por las mismas fechas murió en Madrid su hermana menor María de Santibáñez Quevedo. Precisamente testó el mismo día en que nació el príncipe y pasó a mejor vida unos días después: el 16 de abril[5].

La venida al mundo del futuro Felipe IV dio pie a Villamediana para expresar, en medio de la hojarasca de la lisonja, una serie de conceptos que —más que ideas o principios— se convirtieron en obsesión para el conde y una parte de las élites intelectuales de su generación, entre las que se cuenta Quevedo. Le cuesta disimular el desdén que siente hacia Felipe III y su abúlico irenismo. El futuro rey estará

> alimentado
> no del valor paterno ya heredado,
> sino del propio… (núm. 218)

Lo compara repetidamente con Hércules y Atlante (núms. 197, 212, 217); anuncia un exaltado belicismo:

> un rayo de las armas… (núm. 195)
>
> Leche de honor te dé Belona… (núm. 217)
>
> los rayos de tu acero afiles… (núm. 212)
>
> Digna corona sea de tus sienes
> el yelmo de las plumas guarnecido… (núm. 218)

[4] Villamediana, *Obras,* pp. 75-130.

[5] Véase Jauralde, 1998, p. 152, aunque la redacción, algo confusa, parece señalar que el príncipe nació una semana más tarde.

Dibuja un porvenir impregnado de mesianismo político-religioso, en el que la actuación regia será «norte de luz en golfos tenebrosos» (núm. 263), regido por «la espada / que con filos de fe templan los cielos» (núm. 195). A través de ese activo militarismo —supone el poeta— se alcanzará una anhelada unidad cuya expresión se acrisola en versos inspirados en el famoso de Hernando de Acuña:

> uno el ovil, una la ley perfeta,
> habrá un solo pastor y un solo imperio. (núm. 195)

> cuando una grey y un solo pastor tenga. (núm. 197)

Muchas de estas cláusulas las firmaría sin escrúpulos ni reservas el joven Quevedo e incluso el maduro de los *Grandes anales de quince días*. El retrato que en 1621-1623 traza del jovencísimo rey no dista mucho del que, años antes, había perfilado en profecía el correo mayor:

> Su caminar es por la posta; su holgura, la montería; su entretenimiento, las armas: todas promesas de aliento y empeño animoso para grandes victorias. Amartelado remunerador de la milicia con desvelo; premio y amparo de las letras con virtud. Si lo poco del mundo que no le obedece fuere dichoso, será suyo[6].

A pesar de la diferencia de fechas, tanto los versos como la prosa proyectan no lo que era y significaba Felipe IV, sino las esperanzas puestas en él por esa minoría belicista y mesiánica (quizá por mera reacción ante el estado de cosas con Lerma y Uceda).

No parece demasiado atrevido afirmar que estos augurios condicionaron (para mal, según demostró el devenir histórico) la actitud, el comportamiento y la política de Felipe IV. Si Quevedo loaba a un rey que era —mejor—, que podía ser «premio y amparo de letras con virtud», Villamediana, glosando a Garcilaso —otro soldado poeta del emperador—, anunció las dotes poéticas y la sensibilidad artística que le asistieron, aunque sin pasar de lo discreto, a lo largo de su vida:

> Alterna de Minerva y de Belona
> el uso ora en la pluma, ora en la espada… (núm. 212)

Y pronostica una «edad de oro restaurada» cuando «seas la trompa tú mismo y la materia» (núm. 212).

Parece que el joven Felipe IV fantaseó con hacerse digno de estas quiméricas profecías de tan altos poetas. No le acompañaron la fortuna ni el seso ni la fuerza.

Con ocasión del asesinato de Enrique IV

El asesinato de Enrique IV, rey de Francia, el 14 de mayo de 1610, dio pie para que nuestros vates expresaran su pesar y admiración en una

[6] Quevedo, *Grandes anales,* p. 112. La última frase guarda estricta correspondencia con unos versos de Villamediana: «Que con estos presagios su fortuna / saldrá de sí, añadiendo y conquistando / el poco mundo que le queda ajeno» (núm. 197).

serie de poemas fúnebres. Hasta cinco en el caso de Quevedo: «Su mano coronó su cuello ardiente», «No pudo haber estrella que infamase», «No llegó a tanto invidia de los hados», «Aquí una mano violenta» y «Detén el paso y vista, mas no el llanto» (núms. 257, 258, 259, 275 y 280); y cuatro de Villamediana: «Hace el mayor Enrique cuando lidia», «Este que, con las armas de su acero», «Cuando el furor del iracundo Marte», «En tierra sí, no en fama, consumida» y «El roto arnés y la invencible espada» (núms. 196, 317, 340 y 341)[7].

Esta abundante cosecha, pareja a la de otros poetas de su entorno, parece particularmente significativa en el caso de Quevedo y Villamediana. No se trata solo de sumarse al luto oficial y a la obligada execración del magnicidio, sino de expresar una actitud política en oposición al pacifismo de Lerma y Felipe III. Nuestros poetas se sitúan en las antípodas de la displicencia que notamos en el epistolario de Lope, entre la chufla y la defensa de las gloria patrias, menoscabadas por la turbamulta de exaltadores del asesinado:

> De la muerte del rey francés no se me entiende mucho, porque entre otros desatinos míos nunca creí que había reyes en otras lenguas [...]. No porque carezca de consideración que un rey muera sin enfermedad, y, como dicen los portugueses, *muito contra sua voluntade;* que realmente lastima que no pueda su poder reservarse del furor[8].

> Yo quise hablar en el rey de Francia, mas no de suerte alabarle, que hiciese las armas de España inferiores a las suyas[9].

> Este gran rey mereció grandes alabanzas, por cierto; pero a nosotros no nos pone tanta obligación, que no sea mayor la que tenemos a la verdad y a la patria. [...] Porque yo nací en Madrid, pared y medio de donde puso Carlos Quinto la soberbia de Francia entre dos paredes[10].

Muy lejos de esta actitud se mueven los poemas de Villamediana y Quevedo. Admiran el belicismo del rey francés, al que proponen, de manera indirecta pero meridiana, como modelo al indolente Felipe III. En un implícito contraste, que debía de resultar mortificante para el monarca español, don Juan elogia el afán belicoso y justiciero de Enrique IV:

> El templo de la paz cierra, y bajando
> del cielo a Astrea... (núm. 196)[11].

[7] Curiosamente, un error de edición determinó que los dos primeros sonetos se imprimieran por partida doble en la edición príncipe de las *Obras* (1629), pp. 70, 82, 150 y 159. Probablemente, los dos poemas aparecían copiados dos veces en el manuscrito del que partía el impresor.

[8] Lope, *Epistolario,* núm. 18, tomo III, p. 23.

[9] Lope, *Epistolario,* núm. 19, tomo III, p. 24.

[10] Lope, *Epistolario,* núm. 19, tomo III, p. 25.

[11] Poco después (1612), otro poeta español se acordaría también de la diosa de la Justicia en contraste con la realidad histórica de su tiempo: «Peculio propio es ya de la privanza / cuanto de Astrea fue, cuando regía / con su temida espada y su balanza» (Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio,* vv. 25-27).

Los dos poetas pintan a Enrique IV como un hombre que ha labrado con su esfuerzo su destino: «rey por la espada» lo llama el conde (núm. 317), y habla de «el roto arnés y la invencible espada» (núm. 341), o apunta

Hace el mayor Enrique cuando lidia
en el marcial honor de la estacada
corona el yelmo y cetro de la espada,
paz de la guerra y fe de la perfidia. (núm. 196)

Quevedo se expresa en estos términos conceptualmente próximos:

Su mano coronó su cuello ardiente
y el acero le dio cetro y espada;
hízose reino a sí con mano armada;
[…]
Su diestra fue su ejército valiente.
[…]
Su herencia conquistó, por merecerla;
nació rey por la sangre que tenía;
por la que derramó, fue rey famoso. (núm. 257)

cuya corona la alcanzó su espada,
por hijo de sus obras heredada. (núm. 280)

Son tópicos que aparecen en buena parte de los poemas que suscitó el magnicidio; pero las semejanzas entre las concretas expresiones de Quevedo y Villamediana nos llevan a pensar que sus versos pudieron escribirse para una misma academia o cenáculo.

Los perfiles de la materia son similares cuando contrastan el extraordinario poder conquistado por el rey francés y su calamitoso e inopinado fin:

puesta la mano a la atrevida espada,
ofreciendo fortuna fin sangriento
de la dudosa guerra a la victoria,
cortó el hilo la Parca apresurada
a la vida y al alto pensamiento,
dejando eterna al mundo su memoria.
(Villamediana, núm. 340)

cuando poner presume en mil victorias
tintos los campos y los mares rojos,
desnudos centros de invidiosas glorias,

viste el suelo un traidor de sus despojos;
de horror, su lis; de ejemplo, las memorias;
de ocio, las manos; de piedad, los ojos.
(Quevedo, núm. 275)

Los dos poetas insisten en la gloriosa madurez del rey, que se encontraba ya de retirada, buscando un honorable descanso conquistado con su sangre:

La cana edad le perdonó piadosa;
la flaca enfermedad le guardó vida
con que buscar pudiera honrosa muerte.
(Quevedo, núm. 269)

[La espada] pudiera ya en el templo estar colgada
y en descansado honor resplandeciente…
(Villamediana, núm. 341)

Si algún matiz puede establecerse entre la expresión de uno y otro poeta, posiblemente sea el sentido providencialista, muy acentuado en estos versos de Villamediana:

Mas el discurso y el saber humano
no alcanza aquella esencia sin medida
que el poder de los ánimos limita,
dando fuerza y valor a flaca mano
contra el heroico rey, en cuya vida
altos designios y esperanza quita.
(Villamediana, núm. 341)

En cambio Quevedo, a pesar de su senequismo, insiste mucho más en la traición, en el delito humano como desencadenante de la tragedia:

A Fortuna quitó (por no deberla
solo a la sucesión) la monarquía:
y vengó a la Fortuna un alevoso.
(Quevedo, núm. 257)

Todo lo malogró mano alevosa,
quitando al mundo el miedo en una herida…
(Quevedo, núm. 259)

La reiteración del vocabulario, los conceptos e incluso la perspectiva adoptada (con los matices que hemos visto) me llevan a pensar que las dos series de cuatro sonetos (de Quevedo conservamos, además, una silva, núm. 280) pudieron escribirse, como he dicho, en el mismo marco conmemorativo.

Que por esas fechas Quevedo y Villamediana frecuentaban los mismos círculos literarios parece avalarlo el que coincidieran en los preliminares de *El buen repúblico* (Salamanca, 1611) de Agustín de Rojas Villandrando. Al frente del mismo se estampan una mostrenca aprobación, con el curioso título de *Chría de don Francisco de Quevedo a Agustín de Rojas*[12], y un irrelevante soneto de Villamediana (núm. 291).

Los dos participan, aunque sin el fervor que vimos en el caso de Enrique IV, en las exequias poéticas de la reina Margarita de Austria. Quevedo le dedica el soneto «Las aves del imperio, coronadas» (núm. 260) y Villamediana, dos poemas «De este eclipsado velo el tomo oscuro» y «Del cuerpo despojado el sutil velo» (núms. 321 y 323). Ninguno de los

[12] Quevedo, *Obras completas. Prosa,* ed. Buendía, p. 459.

tres pasa, al menos desde nuestra sensibilidad actual, de discretos versos de compromiso, que en nada comprometen al poeta.

Juventud licenciosa y huida a Italia

Los dos viven en medio de cierto ambiente escandaloso. Los incidentes que protagoniza Villamediana son públicos y sonados: sus violentos amores con la marquesa del Valle, su pasión por los naipes, que dio ocasión en 1608 a un primer destierro de la corte. Más íntimos y sordos los de Quevedo, pero, al parecer, existentes si hemos de creer las protestas tópicas de las dedicatorias del *Heráclito cristiano,* en que habla del «sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho» y anuncia el propósito de enmienda ante su tía Margarita de Espinosa, «ya que la voz de mis mocedades ha sido molesta a Vm. y escandalosa a todos»[13].

Si de estas palabras graves pasamos al autorretrato jocoso del *Memorial que dio Francisco de Quevedo en una academia,* nos encontramos con el mismo panorama:

> ordenado de corona, pero no de vida. […] hombre dado al diablo, prestado del mundo y encomendado a la carne, rasgado de ojos y de conciencia[14].

Sin embargo, frente a estos dudosos testimonios autoinculpatorios, no hay que olvidar que son años en que se consagra al estudio de los estoicos y en que compone sus mejores versos morales y metafísicos.

Quizá como resultado de esa juventud licenciosa (en el caso de Quevedo, es probable que la licencia se quede en lo puramente literario) los dos poetas se ven llamados a buscar nuevos horizontes en Italia.

Villamediana viaja a Nápoles en 1611 y se incorpora a la corte virreinal del conde de Lemos. Allí actuará como mantenedor de un celebrado torneo el 13 de mayo de 1612 y conocerá al que será su colaborador en la fiesta de Aranjuez del 15 de mayo de 1622, el capitán Julio Fontana.

Quevedo emigra también a Italia un par de años después, en octubre de 1613, para incorporarse a la otra corte virreinal, la del duque de Osuna en Palermo. Su papel en Sicilia va a ser políticamente más activo, aunque menos vistoso (su posición social es muy distinta), que el del conde en Nápoles.

El conflictivo retorno a la patria

Ambos regresan a España en 1615, aunque por razones y con objetivos muy distintos. Quevedo viaja como comisionado del parlamento siciliano. Su misión: conseguir, sin reparar en intrigas y sobornos, el virreinato de Nápoles para su señor.

[13] Quevedo, *Obra poética,* p. 19.
[14] Quevedo, *Prosa festiva completa,* ed. García Valdés, pp. 320-321.

Villamediana se reintegra, al parecer, definitivamente a la patria (hay quien mantiene que permaneció en Nápoles hasta 1617[15]). Continúan los pleitos y deudas que lo persiguieron toda la vida. Se sitúa en una oposición radical al gobierno del duque de Lerma, escribe poemas satíricos y se le atribuyen otros que, probablemente, no había escrito. El resultado es una nueva orden de destierro –en noviembre de 1618, gobernando ya Uceda– que no le permitirá residir en la corte ni «donde hubiere audiencia del rey, Salamanca ni Córdoba»[16].

Quevedo tuvo éxito en su embajada de 1615. Osuna sustituyó a Lemos en el virreinato de Nápoles. El poeta regresó a Italia en setiembre de 1616 y se incorporó al ambiente cultural que poco antes había vivido Villamediana. Allí se verá envuelto en conflictos políticos, alguno tan grave como la conjuración de Venecia de 1618, que no gustó ni poco ni mucho en las altas esferas de la monarquía hispánica[17]. En medio de estas tensiones, va y viene a Italia, y regresa definitivamente en junio de 1619.

No tardará en seguir los pasos de Villamediana, ya que a finales de 1620 un proceso, instigado –al parecer– por Fernando de Acevedo, presidente del consejo de Castilla, lo destierra primero a Uclés y más tarde a la Torre de Juan Abad[18].

Si hemos de atender a sus escritos, Quevedo y Villamediana tuvieron opiniones muy distintas sobre la figura del presidente Acevedo. El conde le dedica tres sonetos elogiosos: «Sacro pastor, cuya vigilia alcanza», «De este pastor, cuya cerviz exenta» y «Señor, por vos la virtud propia aboga» (núms. 206, 229 y 231); aunque en otra ocasión le echa en cara su humilde origen, si es suya la redondilla que le atribuye Cotarelo:

> Acevedo, montañés,
> y Pedro Manso, riojano;
> uno hidalgo, otro villano,
> presidentes al revés[19].

Quevedo en los *Grandes anales de quince días* acusa al presidente de haber instigado su prisión y destierro por razones bastardas:

> Fue mi culpa que le conocí en Alcalá criado del maestro Pedro Arias en el colegio del rey; y no se aseguró de mi memoria, porque consigo ha pretendido olvidarse de haber sido antes de la medra, y quisiera hacer creer a España que nació de su fortuna[20].

[15] Véase Jauralde, 1998, p. 334.

[16] Cotarelo, 1886, pp. 78-79.

[17] Véase todo el proceso en Jauralde, (1998, pp. 373-390), o en la reciente biografía de Osuna de L. M. Linde (2005, pp. 99-203), donde se encontrarán amplias referencias documentales y bibliográficas.

[18] Véase Quevedo, *Grandes anales,* p. 79, y Jauralde, 1998, p. 418.

[19] Cotarelo, 1886, p. 102. También hay una alusión satírica al «burgalés» en Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. 31, vv. 15-16. Cotarelo (1886, pp. 101-102) publicó un documento alusivo al momento en que Acevedo perdió el poder y tuvo que regresar a su diócesis de Burgos (setiembre de 1621). En él Villamediana aparece reconciliado con el obispo: le ofrece varios regalos, de los que solo acepta «un cuadro del Ticiano, de valor de 1000 escudos, para que se acordase de él».

Según todos los indicios, los dos poetas conocieron la muerte de Felipe III el 28 de marzo de 1621 desde sus respectivos destierros. La situación cambió vertiginosamente y de ello se benefició de inmediato Villamediana, entre otros muchos. El 13 de abril ya estaba camino de la corte, donde se le recibió con honores, se le nombró gentilhombre de la reina y se le restituyó en su cargo de correo mayor. El destino parecía sonreír a don Juan.

La situación de Quevedo era harto más confusa y disparatadamente paradójica. Sufría destierro ordenado por los ministros de Felipe III, lo que pudiera haberle favorecido en la nueva coyuntura[21]; pero, al mismo tiempo, estaba implicado en el proceso contra Osuna. Este asunto seguía vivo y los nuevos gobernantes no estaban dispuestos a olvidarlo. Las iniciativas del virrey, aunque chocaron en varias ocasiones con los designios de Lerma y Uceda, eran una parte notable de la política general del reinado anterior, y el joven Felipe IV quiso escarmentar en su cabeza tanto lo que hizo obedeciendo a los antiguos validos, como lo que emprendió en una actitud próxima a la sedición. Zarandeada por este juego de fuerzas, se movía la frágil barquilla de Quevedo.

Sin embargo, el propio poeta parece insinuar que la nueva situación favoreció la causa de su libertad: «a no morir su majestad, por muchos años no se me concediera la vuelta a Madrid»[22].

Si hiciéramos caso a Tarsia, a Quevedo no le hacía maldita la falta reintegrarse a la corte: en el destierro vivía en el mejor de los mundos posibles y aun imaginables:

> Hallábase don Francisco muy bien en la solitud, acompañada de sus libros y sazonada con la docta comunicación de tantos autores como tenía en su librería, no dejando a veces de divertirse, intermitiendo el rigor de sus estudios. Conversaba con los serranos de la Torre de Juan Abad con igual llaneza que con los hidalgos de ella, tratando a todos los del lugar como a hijos; y usaba de tal moderación y templanza con algunos testarudos que se le oponían en las cosas tocantes al gobierno y jurisdicción, que solía llevar por chanza los pesares[23].

La realidad que revelan los documentos es muy otra. Bien sea por lo insufribles que le resultaban los serranos y los hidalgos de la Torre, a los que trataba como a hijos… pegadizos, bien por el irrefrenable pru-

[20] Quevedo, *Grandes anales,* p. 82. La alusión a haber instigado su prisión, en p. 79.

[21] Tampoco había que hacerse ilusiones: Rodrigo Calderón fue apresado el 19 de febrero de 1619, reinante Felipe III, y murió ajusticiado el 21 de octubre de 1621, con Felipe IV en el poder.

[22] Quevedo, *Grandes anales,* p. 80.

[23] Tarsia, *Vida de Quevedo,* pp. 117-118. Esta impresión del biógrafo guarda una clara relación con un soneto de Villamediana que desarrolla el mismo tópico: *Al retiro de las ambiciones de la corte:* «Si para malcontentos hay sagrado, / dulce quietud del ánimo lo sea / en esta soledad, donde granjea / aviso y no fatigas el cuidado. […] / Yo entre estas mansas ondas, a las aves, / en canto ni adulado ni aprendido, / deberé el desmentir fatigas graves» (núm. 226).

rito de la política y el poder, Quevedo estuvo esos meses brujuleando para que se le permitiera regresar a la corte.

Para empujar en dirección a ese anhelado objetivo, intentó congraciarse con los nuevos ministros y la nueva situación: a ello obedece la rauda dedicatoria de la *Política de Dios* a don Baltasar de Zúñiga el 5 de abril de 1621. No parece que sirviera de mucho tanta premura. El poeta siguió sufriendo ciertas borrascas: al fin, como dice su primer biógrafo, «toda la vida de don Francisco fue una milicia continuada»[24].

«¿Doy a leer mis ojos, no mis oídos?»

Los datos precisos que se nos ofrecen sobre esta etapa de la vida de Quevedo no encajan con la perfección deseable: consta, por un lado, que estaba desterrado en esos días cruciales del cambio de poder; pero, por otro, con inusual rotundidad, en los *Grandes anales de quince días* afirma en relación a los momentos en que se produjo la sucesión en la corona:

> Yo escribo lo que vi y doy a leer mis ojos, no mis oídos. Con intención desinteresada y con ánimo libre me hallé presente a lo que escribo con más recato que ambición[25].

Con razón Cotarelo acumula los datos de que hoy disponemos y se pregunta:

> Quevedo estuvo desde fines de enero de 1621 preso en Uclés [...]. En 16 de mayo [...] ya se hallaba en la Torre[26]; en 8 de julio siguiente aún continuaba allí; el 13 de este mes le trajeron preso a Madrid; solicitó en 23 y 28 que le diesen la villa por cárcel, lo que no se le concedió hasta 6 de septiembre de dicho año de 1621. El 4 o 5 de enero siguiente (1622) fue encerrado de nuevo en la Torre, y hasta marzo de 1623 no se le puso en plena libertad.
>
> ¿Cuándo, pues, pudo *ver* todos los sucesos que narra en los *Anales* (y no de oídas)? Únicamente estuvo en Madrid los meses de septiembre, octubre, noviembre y diciembre de 1621[27].

Probablemente las expresiones «yo escribo lo que vi» y «me hallé presente a lo que escribo» hay que entenderlas, tal y como sugiere Arellano, como fórmulas retóricas «para asegurar la verdad de lo narrado»[28], más que como afirmaciones que haya que interpretar literalmente.

No obstante, Jauralde trata de casar los datos documentados con las palabras del poeta y señala que los pasajes históricos del *Sueño de la muerte* se han redactado entre marzo de 1621 y enero de 1622,

[24] Tarsia, *Vida de Quevedo,* p. 121.

[25] Quevedo, *Grandes anales,* p. 59.

[26] El prólogo de los *Grandes anales* lo data en los siguientes términos: «Preso en La Torre de Juan Abad a 16 de mayo de 1621» (p. 60).

[27] Cotarelo, 1886, p. 163. Quizá permaneció en Madrid los meses de julio y agosto a la espera de que el 16 de setiembre se le concediera el *placet* para residir en la corte.

[28] Arellano, 2006, p. 404.

> cuando Quevedo conoció la muerte del monarca y hasta puede que, en algunos casos, mientras deambulaba por Madrid el año trágico de 1621[29].

Y en otro momento habla de

> los *Grandes anales de quince días,* que empezó a redactar en mayo de 1621, que continuó semana tras semana y que dejó sin terminar […] cuando se le apartó del escenario principal de los hechos, desterrándole a la Torre[30].

Lo que parece documentado es que la mayor parte de los hechos narrados en los *Grandes anales de quince días* se corresponden con el tiempo que don Francisco pasó desterrado en la Torre, a no ser que, violando la real orden, entrara y saliera de la corte a su antojo. El propio Jauralde desecha esta hipótesis y apunta que «Quevedo no llegará a Madrid hasta julio […], llamado por la Junta que instruye el proceso al duque de Osuna»; pero añade: «a pesar de todo, su relato es muy de primera mano», basado en informes de parientes y deudos con cargos de confianza en palacio[31].

Osuna, entre Quevedo y Villamediana

Entre los hombres del antiguo régimen caídos en desgracia y satirizados por Villamediana se cuenta el viejo patrón y protector de Quevedo, el duque de Osuna.

La posición del señor de la Torre de Juan Abad no dejaba de ser complicada hasta el absurdo: presumiblemente, había roto con Osuna antes de regresar a España; pero, cuando el duque es llamado a Madrid, se ve agasajado e importunado hasta el extremo de levantar sospechas en las altas esferas:

> Vino el duque echado de Nápoles, y a vista de toda España hizo conmigo más demostraciones de amor que nunca […]. Y como le veían comer y andar siempre conmigo, y solo asistir a mi casa, los que me habían descompuesto con él, temiendo que yo desobligado le advirtiese de lo mal que le divertían sin remedio ni castigo, dejándole en manos de la persecución […], asiendo de los primeros achaques, me prendieron y desterraron[32].

El propio Quevedo cuenta el momento de su prisión, con pretensiones exculpatorias:

> El achaque con que dio el presidente [Acevedo] color a mi prisión fue que en mi casa estaba el duque de Osuna a todas horas […]. No me era lícito a mí dejar de servir al duque por mi obligación, […] ni mi casa la podía cerrar para nada a sus órdenes, ni debía, pues en ella se entretuvo sin escándalo, no sin envidia; ni yo tenía autoridad ni puesto para reprehender lo que llamaban perdición[33].

[29] Jauralde, 1998, p. 423.
[30] Jauralde, 1998, p. 429.
[31] Jauralde, 1998, pp. 432-433.
[32] Quevedo, *Grandes anales,* p. 82.
[33] Quevedo, *Grandes anales,* p. 79.

Mientras Quevedo se movía en la cuerda floja de las manifestaciones de afecto de Osuna y el odio de los ministros del agonizante Felipe III, Villamediana dedicaba sus ocios a escribir contra todos ellos, sin exentar a Osuna. Entre los poemas atribuidos al conde se cuenta el soneto *A un poderoso vicioso* («Aunque de godos ínclitos desciendas», núm. 349), en el que no se cita nombre alguno, pero cuyas señas concuerdan con las de don Pedro Téllez Girón. Más explícitas son las sátiras de los primeros meses del reinado de Felipe IV, como la burlesca procesión, en que leemos:

Por guión de estos Osuna
y por cetro San Germán,
ambos linda piedra imán
y ambos ladrones a una,
Milán llora su fortuna,
Nápoles su destrucción… (núm. 485, vv. 80-85)

Acaba la décima señalando que los delitos de Osuna ha de juzgarlos la Inquisición. Idéntica acusación encontramos en «Escucha, Osuna, a un amigo», donde parece aludir (todo resulta muy críptico desde la distancia del tiempo y las nieblas que han puesto sus intérpretes) a ciertas relaciones amorosas con una Zaida, de la que quizá tuvo hijos a los que no bautizó:

Que no te quemen recelo,
aunque eres Pedro Girón,
porque en aquesta ocasión,
aunque des al rey disculpa,
no te librarás de culpa
en la Santa Inquisición. (núm. 505, vv. 35-40)

A esta historia y a sus relaciones diplomáticas con los turcos parecen aludir estos otros versos:

por amigo del sultán
se publica, y su ley trueca
por la turca… (núm. 523, vv. 66-68)

Otros muchos dejan pocas dudas sobre la inquina del autor de estas sátiras, que bien pudiera ser Villamediana como señalan los manuscritos, contra el duque:

¿En qué pensaba el de Osuna
cuando el reino destruyó
que el Gran Capitán ganó? (núm. 522, vv. 41-43)

También Nápoles dirá
que Osuna la saqueó… (núm. 524, vv. 31-32)

No falta la acusación de querer alzarse con el cetro y la corona:

antes por respetos buenos,
fue tan humilde que el rey
le dio oficio de virrey,
y aspiró a dos letras menos. (núm. 524, vv. 37-40)

Las referencias a sus aventuras prostibularias se mezclan maliciosamente con la alusión a uno de los personajes literarios más celebrados de Quevedo, el jaque Escarramán, que había aparecido en el primer impreso a nombre del poeta en 1613 (dos hojas sueltas con la famosa jácara):

A Osuna dice que dan
cual el delito la pena;
que no es mucho esté en la trena,
siendo en todo Escarramán… (núm. 523, vv. 61-64[34])

Las sátiras continuarán tras la prisión del antiguo virrey (núm. 553, vv. 85-91) y, en el *Romance sayagués, hablando con la majestad de Felipe Cuarto en el principio de su gobierno,* se incita a la confiscación de sus bienes:

En Osuna hay muchas minas
de tan grandiosas riquezas,
que si las cogéis, par diobre,
vuestro estado desempeñan[35].

Osuna, finalmente, es uno de los «veinte borregos lanudos» que la majestad de Felipe IV debería trasquilar para mayo (a lo que entiendo, de 1621, es decir, dos meses después del cambio de monarca)[36].

Encarcelado de inmediato, el duque permanecería en esa situación hasta su muerte el 25 de setiembre de 1624. A propósito de ella, Quevedo, ya en mejor situación respecto al nuevo gobierno, escribirá cinco sonetos elegíacos (núms. 223, 234, 242, 243 y 244) y una silva (núm. 289), que son una poética reivindicación de la obra política y el talante personal de su mentor. Entre ellos se lleva la palma el muy conocido y alabado «Faltar pudo a su patria el grande Osuna» (núm. 223); pero los versos más sentidos son, sin disputa, los que cierran el núm. 242:

¡Y a tanto vencedor venció un proceso!
De su desdicha su valor se precia:
¡murió en prisión, y muerto estuvo preso!

El poeta que escribió estos endecasílabos (por mucho tópico que queramos ver en ellos) debió de mirar con profunda antipatía los atestados métricos que había destilado poco antes la pluma de Villamediana.

Pero es que, al margen de lo que Quevedo pudiera pensar de su patrón en los meses que discurrieron entre marzo de 1621 y agosto de 1622, había otro serio problema: las acusaciones de latrocinio y de sedición contra Osuna no dejaban de salpicarle a él, que fue su consejero y confidente en el virreinato, y de ponerle en mayores dificultades que las que ya sufría.

[34] No es necesario subrayar que estos versos son una glosa del romance quevedesco «Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán» (núm. 849).

[35] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. XX, vv. 61-64. La preocupación por «desempeñar» la monarquía está muy presente en Quevedo y a ella dedica unos párrafos de los *Grandes anales:* «Sea el primer artículo el desempeño justo y forzoso» (p. 105). Los versos de Villamediana no son más que una aplicación satírica de la misma preocupación política.

[36] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. XLIX, v. 9.

El caso Calderón: Quevedo frente a los satíricos

Muchos de estos poemas, que los manuscritos y los editores modernos han atribuido a Villamediana, bien pudieran no ser suyos. Es más: poemas similares contra los validos de Felipe III se han atribuido, al parecer con poco fundamento, a Quevedo. A veces, encontramos curiosos paralelismos en la expresión literaria de la convulsa purga que se estaba desarrollando ante sus ojos (o sus oídos). La crítica ha reparado en las similitudes entre la prisión de don Rodrigo Calderón «en una jaula fabricada en una sala de su casa», según los *Grandes anales*[37], y estos versos atribuidos a Villamediana:

> En jaula está el ruiseñor
> con pihuelas que le hieren;
> y sus amigos le quieren
> antes mudo que cantor. (núm. 557)[38]

El que todos y cada uno de esos versos sean, efectivamente, de Villamediana es cuestión de menor importancia para lo que ahora nos preocupa. Lo relevante es que existieron versos satíricos suyos contra Osuna y otros magnates del gobierno anterior, y que las atribuciones, aunque fueran falsas, gozaban de general crédito.

Naturalmente, Quevedo no podía esperar nada bueno de estas incitaciones contra su antiguo mentor, sobre todo después de la renovada amistad de que dio muestras el aristócrata al volver a Madrid, perseguido por los pleitos que arrastraba desde Italia[39].

Probablemente, esta conjunción de elementos reavivó una vieja antipatía entre los dos poetas, que se sobrepuso definitivamente a las afinidades que se pueden observar en algunos aspectos de su obra y en su actitud política.

Luis Rosales ya apuntó la reacción de Quevedo ante los poetas que persiguieron con sus sátiras a Rodrigo Calderón y lo exaltaron tras su muerte en el cadalso el 21 de octubre de 1621[40]. Entre ellos estaba Villamediana, que, según el recuento de Ruiz Casanova, le dedicó dieciséis poemas auténticos, según los indicios que han llegado a nosotros, y otros doce atribuidos con más o menos fundamento[41]. Estos poemas acusatorios tienen el aire del trallazo insultante que el conde prodigó a los poderosos del reinado de Felipe III.

Sin embargo, la gallarda actitud de don Rodrigo en el momento de subir al cadalso conmocionó a la sociedad española y desató una fiebre de poesía fúnebre, en términos generales muy favorable a la figura del antiguo ministro[42]. El propio Quevedo le dedicó un soneto elogioso:

[37] Quevedo, *Grandes anales,* p. 95.

[38] Véase Cotarelo, 1886, pp. 87-88.

[39] Quevedo habla de la «persecución porfiada de los napolitanos» (*Grandes anales,* p. 68).

[40] Rosales, 1969, pp. 202-204.

[41] Villamediana, *Poesía inédita completa,* p. 67, nota al núm. 1.

Tu vida fue invidiada de los ruines;
tu muerte de los buenos fue invidiada
[…]
y vida eterna y muerte desdichada
en un filo tuvieron los confines. (núm. 252, vv. 1-8)

No menos entusiasta es la prosa de los *Grandes anales:*

> Admiraron todos el valor y entereza suya, y cada movimiento que hizo lo contaron por hazaña, porque murió no solo con brío, sino con gala y –si se puede decir– con desprecio[43].

En la misma línea («un bel morir tutta la vita onora») se mueve una parte de los poemas de Villamediana al mismo asunto, en especial el soneto que empieza:

Este que en la fortuna más subida
no cupo en sí, ni cupo en él la suerte,
viviendo pareció digno de muerte,
muriendo pareció digno de vida.

Y se remata con este gallardo retruécano:

si glorias le conducen a la pena,
penas le restituyen a la gloria. (núm. 319[44])

Estas antítesis y oxímoros se repiten en otros poemas atribuidos al conde en elogio del hombre «que nos enseñó a morir», que alcanzó «una muerte inmortal», que «halló la vida en la muerte»[45]… En otros versos, la vena satírica se empeña en rememorar el dudoso ascenso del prócer y los latrocinios de que el propio Villamediana se había hartado de acusarlo:

dicen de él que vivió mal;
lo cierto es que murió bien[46].

que en la vida y en la muerte
[se] pareció al buen ladrón[47].

De nuevo nos encontramos con esas afinidades poéticas de nuestros escritores, pero también con una rotunda muestra de la antipatía que el señor de la Torre de Juan Abad profesaba al conde, cuyas raíces ya he señalado.

El cambio de actitud de Villamediana con motivo de la ejecución del marqués de Sieteiglesias dio pie a uno de los más certeros ataques quevedescos:

[42] Véase el *Romancero de don Rodrigo Calderón.*

[43] Quevedo, *Grandes anales,* p. 99.

[44] También se le atribuye, con escaso fundamento, el soneto «Hijo soy de una selva que florido» (*Poesía inédita completa,* núm. XXXII), de tono similar al citado.

[45] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núms. 33, 68 y XLI.

[46] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. XLII.

[47] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. XIII.

> Siguieron a la muerte de don Rodrigo elogios muy encarecidos, y los poetas que fulminaron el proceso en consonantes le hicieron otros tantos epitafios como décimas, llorando como cocodrilos al que habían comido[48].

Estas prosas se refrendan en las redondillas que empiezan «Yo soy aquel delincuente» (núm. 811)[49]. El poema es una glosa, una amplificación de las palabras de los *Grandes anales* y tiene ese punto de humor negro y agria concisión que es característico de Quevedo. Habla don Rodrigo:

Advertid los pasajeros
de lugares encumbrados
que menos que degollados
no aplacaréis a copleros.

Algunos octosílabos se corresponden en su literalidad con expresiones que ya conocemos:

Cocodrilos descubiertos
son poetas vengativos
que a los que se comen vivos
los lloran después de muertos.
[...]
Mi sentencia me azuzaron
en décimas que escribieron;
ellos la copla me hicieron
y muerto me epigrafiaron. (núm. 811, vv. 13-24)

Tanto la alusión a las décimas acusatorias como a los epitafios exaltadores se corresponden con la obra que circuló a nombre de Villamediana. Para que no haya duda de la intención, las redondillas quevedescas citan unos versos de cabo roto atribuidos al conde:

Hoy me hace glorioso ya
y antaño él propio cantó:
«Don Rodrigo Calderó-,
mira el tiempo cómo pa-[50]».

La copla atribuida a Villamediana reza así:

Don Rodrigo Calderó-,
atiende al tiempo que pa-,
saca el dinero de ca-,
y echa tu barba en remó-[51].

[48] Quevedo, *Grandes anales,* p. 100.

[49] Presume Rosales (1969, p. 203) que las redondillas de Quevedo son respuesta al romance «Las voces de un pregonero», atribuido con escasísimo fundamento a Villamediana (*Poesía inédita completa,* núm. LXIII), que narra la ejecución de don Rodrigo con tintes muy positivos y piadosos. No parece necesaria esa hipótesis: los textos a que alude Quevedo están claramente citados, como veremos enseguida.

[50] Para esta redondilla, estragada en la edición de Blecua, sigo las correcciones que propone Luis Rosales (1969, p. 202).

[51] Villamediana, *Poesía inédita completa,* núm. XLV.

No le falta razón a Rosales cuando afirma que «Quevedo se aprovecha del muerto para atacar al vivo»[52]; pero en ese juego macabro no estaba solo el señor de la Torre de Juan Abad. El desmantelamiento del sistema de corruptelas del reinado de Felipe III desató una orgía de acusaciones e incitaciones a la mano dura, a la que se apuntaban, con distintos designios, nuestros dos poetas y muchos otros.

Últimas vicisitudes

Como hoy sabemos –pero eso no se sabía en octubre de 1621 cuando ajusticiaron a Calderón–, tanto atestado poético y tanto epitafio restaurador de la honra de los mismos delincuentes «por ofender la reputación de los jueces»[53] acabaron siendo fatales para Villamediana.

Durante unos meses parecía que la fortuna iba por derroteros muy distintos a los que finalmente eligió. Contra Quevedo se dicta una nueva orden de destierro el 4 de enero de 1622. Es el rey en persona, que en aquel momento fingía tomarse muy a pecho las cuestiones de estado y aspiraba a controlarlas como su abuelo, quien dicta las instrucciones pertinentes:

> Don Francisco de Quevedo […] es persona que se puede excusar en la corte, y así, la junta, como de suyo, será bien que le ordene que se vaya a un lugar que tiene, y que no salga de allí sin orden[54].

Al conde, en cambio, parece sonreírle el destino. En razón del cargo de gentilhombre de la reina, con que le había honrado el nuevo gobierno, se apresura a organizar para el 8 de abril, cumpleaños del rey, una solemne fiesta teatral en Aranjuez. Como no era raro en este tipo de acontecimientos, el evento se trasladó al 15 de mayo, «por gozar más de aquel regalado sitio»[55], según la explicación oficial a lo que probablemente fue un retraso en los preparativos. Para ella escribirá una «invención» caballeresca, *La gloria de Niquea,* que escenificarían la reina, la infanta y otras damas de la corte.

Unos meses después (el 21 de agosto) muere asesinado en plena calle Mayor en un episodio que ha pasado al mundo de los mitos literarios y ha hecho correr la fantasiosa tinta de novelas, dramas y poemas líricos[56].

No nos interesan ahora esas derivaciones creativas de las peripecias del conde en la primavera y verano de 1622, sino el escalofriante relato que, de su muerte, nos ofrece Quevedo. Se trata del penúltimo episodio de los *Grandes anales* (el último es el de la muerte de Baltasar de Zúñiga), antes de la galería de retratos con que acaban la mayor parte de los manuscritos.

[52] Rosales, 1969, p. 204.

[53] Quevedo, *Grandes anales,* p. 101.

[54] Véase Jauralde, 1998, p. 453.

[55] Villlamediana, *Obras,* p. 3. Sobre *La gloria de Niquea* y su puesta en escena hay abundante bibliografía. Véanse Chaves, 1991, y Pedraza, 1992.

[56] De ese asunto me ocupé hace tiempo (Pedraza, 1987).

El relato ha dado mucho que hablar y que escribir. La primera cuestión que se nos ofrece es la ubicación de Quevedo en esos momentos. Todo indica que seguía recluido en la Torre: solo se le concede permiso, el 9 de marzo, para que se traslade a Villanueva de los Infantes a fin de curar una enfermedad que lo aqueja (tercianas, según Tarsia[57]). No ceja en sus esfuerzos para que se le permita volver a Madrid; pero, al parecer, no lo consigue hasta marzo de 1623, quizá en el marco de las medidas de gracia otorgadas con ocasión de la visita del príncipe de Gales[58].

En consecuencia, como de otros episodios de los *Grandes anales,* Quevedo solo pudo hablar del asesinato de Villamediana de oídas. Es una reelaboración minuciosa y precisa, pero radicalmente subjetiva. Su crónica es la versión más inmisericorde de este suceso, la que sustituye la compasión tópica de las necrológicas por un duro encarnizamiento con la persona y los actos de la víctima.

El breve relato no tiene desperdicio. Una prosa acerada resume en dos lances y unos comentarios no solo el fin de una vida, sino también el halo de escándalos, odios y violencias que agitaban la corte del joven Felipe IV[59].

La narración del atentado está precedida de un terrible episodio en el que Quevedo no se recata al sugerir la implicación de las más altas esferas del poder en el crimen. El confesor de don Baltasar de Zúñiga (tío de Olivares y, en apariencia, hombre fuerte del régimen en ese momento), «como intérprete del ángel de la guarda», le advirtió a Villamediana «que mirase por sí, que tenía peligro su vida». Al terrible aviso sigue una réplica desafiante y provocativa:

> le respondió la obstinación del conde de Villamediana: «que sonaban las razones más de estafeta que de advertimiento».

Otros manuscritos recogen una variante que también es plausible: «más de estafa que de advertimiento»[60]. El amenazado –gallarda pero temerariamente– califica al indigno sacerdote que se prestaba a estas complicidades, de correo, correveidile y partícipe en el conato de amedrentamiento.

Quevedo se complace en subrayar la inconsciencia del conde, que pasó el día tranquilo y despreocupado: «gozoso de haber logrado una malicia en el religioso, se divirtió de suerte…».

[57] Véase Jauralde, 1998, p. 468. La noticia de la enfermedad y del permiso para trasladarse a Villanueva, en Tarsia, *Vida de Quevedo,* pp. 91-92.

[58] Véase Jauralde, 1998, p. 468. Tarsia (*Vida de Quevedo,* pp. 92-93) da noticia del perdón de don Francisco, aunque sin relacionarlo con la sorprendente llegada del príncipe hereje a Madrid: «Por marzo, después del año siguiente, le dieron licencia de entrar en la corte, dándole por libre, sin habérsele hallado ni hecho cargo alguno».

[59] El relato del asesinato, sus circunstancias y notas, en *Grandes anales,* pp. 107-108.

[60] Las variantes de los manuscritos más notables (los *Grandes anales* se han conservado en multitud de copias) se encuentran en las pp. 538-563 del tomo III de las *Obras completas en prosa.*

Este episodio, desgarrado y que tan meridianamente apunta hacia los asesinos y sus cómplices y mensajeros, no lo he visto en otros cronistas del suceso[61]. Los más de ellos se limitan a narrar el atentado. Los poetas se alargan a la causa más verosímil del crimen: la venganza por los libelos poéticos de Villamediana[62]. Solo Quevedo pone este comprometido prólogo, con el confesor de don Baltasar de Zúñiga como emisario de la amenaza.

En su pluma, la escena del asesinato, común a todos los relatos, abunda en notas escalofriantes: el asesino actúa con fría profesionalidad: «llegó al conde y, reconocido, le dio tal herida que le partió el corazón»; aun en la agonía, Villamediana, «atendiendo antes a la venganza que a la piedad», salta tras su agresor y cae en medio de la calle: «corrió el arroyo toda su sangre».

Otros cronistas del mismo suceso señalan, por ser expresión sincera del sentimiento del autor o por tratarse de un tópico necrológico, que «causó gran lástima tan desgraciada muerte, porque era el caballero más amable y liberal que tenía la corte»[63]. Los ojos ausentes de Quevedo vieron otra realidad:

> concurrió toda la corte a ver la herida, que cuando a pocos dio compasión, a muchos fue espantosa. […] Tuvo su fin más aplauso que misericordia. ¡Tanto valieron los distraimientos de su pluma, las malicias de su lengua; pues vivió de manera que los que aguardaban su fin (si más acompañado, menos honroso) tuvieron por bien intencionado el cuchillo!

Creo que Luis Rosales no interpreta adecuadamente algunos pormenores de este pasaje. La expresión «su fin (si más acompañado, menos honroso)» no parece aludir al gentío que «presenció aterrorizado» la muerte, por ser domingo y producirse el atentado en plena calle Mayor[64]. No: según Quevedo, muchos esperaban que Villamediana, como don Rodrigo Calderón, muriera ajusticiado en medio de la plaza pública (¿quién sabe si en la hoguera?) con poca honra pero con nutrido acompañamiento. La idea queda aclarada –si es que hacía falta alguna aclaración– unas líneas más abajo y por partida doble:

> Otros decían que, pudiendo y debiendo morir de otra manera por justicia, había sucedido violentamente, porque ni en su vida ni en su muerte hubiese cosa sin pecado.
>
> La justicia hizo diligencias para averiguar lo que hizo otro a falta suya; y solo a sí se halló por culpada en haber dado lugar a que fuese exceso lo que pudo ser sentencia[65].

[61] Véanse varias de estas relaciones en el capítulo «Muere un hombre en la calle Mayor» del ensayo de Luis Rosales (1969, pp. 78-95).

[62] Ver el capítulo «La poesía como testimonio» del libro de Rosales (1969, pp. 96-144).

[63] Manuscrito de *Noticias de Madrid,* citado por Roncero en nota a su edición de *Grandes anales,* p. 108.

[64] Rosales, 1969, p. 93.

[65] Roncero, *Grandes anales,* p. 108, edita: «y solo así se halló culpada». Creo que la corrección es imprescindible.

A vueltas con una variante

Antes de exponer estas habladurías y sacar estas conclusiones, los *Grandes anales* se hacen eco de otras conjeturas:

> Y hubo personas tan encarnizadas en este suceso que nombraron los cómplices y culparon al príncipe, osando decir que le introdujeron el enojo por lograr su venganza…

Así se lee en el texto preparado por Roncero. En cambio, en 1852 Aureliano Fernández-Guerra editó:

> Y hubo personas tan descaminadas en este suceso…[66]

No dejó de señalar el ilustre quevedista que uno de los manuscritos que manejaba leía:

> Y hubo personas tan encarnizadas en vengarse del conde, que a los que solo lamentaban el morir sin confesión, respondían: *Gran desdicha y la postrera; mas ¿quién sabe si lo tuvo por ahorro quien primero dijo* esto es hecho*, que* confesión?[67]

Roncero registra en el aparato de variantes las siguientes:

> encarnizadas] encarecidas *B* // encaminadas *C F M N*[68]

No aparece, por lo tanto, la variante *descaminadas* que tenemos en Fernández-Guerra. ¿Es una corrección *ope ingenii* del ilustre quevedista? Sea una conjetura o la trascripción de algún manuscrito no controlado por Roncero, esta *lectio* indujo a Luis Rosales a pensar que, frente al texto que cree canónico (el que registra *descaminadas*),

> los copistas lo enmiendan, lo rectifican, desmienten al autor […], donde Quevedo escribió *descaminadas,* corrigen *encaminadas.* Ni más ni menos. Quienes así lo hicieron […] eran admiradores de Quevedo, pues copiaban con sus pulgares y para su solaz una larga obra suya escrita en prosa. […] Al llegar a este punto, rectificaban la opinión del autor, deshacían su calumnia sencillamente, denunciando a Quevedo como testigo falso[69].

Me temo que el asunto no es exactamente así. En primer lugar porque no tenemos certeza de que Quevedo escribiera *descaminadas.* La mayor

[66] Quevedo, *Grandes anales,* ed. Fernández-Guerra, p. 214.

[67] Quevedo, *Grandes anales,* ed. Fernández-Guerra, p. 214, nota. Este texto lo recoge Roncero como variante de los testimonios *A* y *L*.

[68] Las siglas se corresponden con los siguientes manuscritos: *A* = 18660-7 de la BNE; *C* = Add. 7822 de la Universidad de Cambridge; *F* = 4065 de la BNE; *L* = Eg. 338 del British Museum; *M* = 3706 de la BNE; *N* = 4065 de la BNE. Se presume que el resto de los manejados por el editor leen *encarnizadas.* A los testimonios registrados por Roncero hay que añadir un nuevo manuscrito, desconocido hasta ahora, de los *Grandes anales,* conservado en el hotel-museo Francisco de Quevedo de Villanueva de los Infantes, que también lee *encaminadas.* Milagros Rodríguez Cáceres está estudiándolo y ofrecerá en breve una detallada descripción de este códice, al que ha bautizado con el nombre de *Infantes.* El artículo se publicará próximamente en *La Perinola.*

[69] Rosales, 1969, p. 95.

parte de los manuscritos leen *encarnizadas*. Otro grupo no despreciable lee *encaminadas*, como quiere Rosales; pero me parece que ese adjetivo tiene un valor distinto al que le atribuye el autor de *La casa encendida*. Creo que, en este contexto, *encaminadas* no quiere decir «bien orientadas, en el camino de la verdad»; sino «inducidas, llevadas por un camino erróneo por personas interesadas en que no se conozca la verdad de los hechos». De modo que el adjetivo no es una corrección de los lectores contraria al designio adulador del escritor, sino que puede ser un término intencionadamente usado con el mismo propósito de justificar al monarca y de escandalizarse hipócritamente de los que lo acusaban.

Sin embargo, esa disculpa, que iría implícita tanto en el adjetivo *encarnizadas* como en *encaminadas*, casa mal con el aviso del confesor de don Baltasar, que solo Quevedo registra, como ya he señalado.

Tres propósitos inconciliables

Posiblemente, sobre este relato gravitan tres fuerzas difícilmente armonizables. De un lado, la antipatía personal que Quevedo pudiera profesarle a Villamediana. A pesar de las afinidades político-ideológicas (belicismo, aristocratismo, estoicismo), la vida escandalosa y la insolencia del conde, su rendida amistad con Góngora y sus sátiras contra Osuna crearon un abismo entre ellos. Por otro, los *Grandes anales* se quieren presentar como un texto objetivo, imparcial, cuyo sentido de la verdad y la justicia no se quiebra por vanas sensiblerías ni intereses del momento: de ahí que se desvíe deliberadamente de la tópica exaltación de la víctima; de ahí también que resalte la implicación del gobierno. Pero –aquí está la tercera razón– en esta crónica de actualidad hay un manifiesto propósito panegírico:

> Mi intento es poner delante de los ojos a todos cuánto rey y cuán grande cabe en diecisiete años, y cuánta providencia en doce horas, y cuántas maravillas en quince días, y cuánto seso se adelanta a la primera flor de la edad, no sin vergüenza del postrer cabello[70].

En el momento del atentado y en los meses siguientes a nadie se le ocultó que la cúspide del poder (es decir, Felipe IV y Olivares) miró, si no con complacencia, al menos sin escándalo ni ánimo vindicativo, el golpe que acabó con la vida del ya molesto correo real. Las secas acusaciones de Quevedo, que presumiblemente son muy sinceras, se presentaban como una justificación de la actitud de los poderes públicos en esa trágica circunstancia.

¿Por qué, pues, los *Grandes anales* no se imprimieron de inmediato? Porque lo que en ellos se cuenta y la manera descarnada de hacerlo –aunque tuviera la intención de exaltar la figura del joven rey– resultaba demasiado cínico y brutal para que ningún político sensato viera la conveniencia de difundirlo.

[70] Quevedo, *Grandes anales*, p. 59.

Un punto de piedad en prosa y su correspondencia en verso

A pesar de la dureza del relato y los comentarios, el episodio se cierra con una nota piadosa, que puede muy bien ser sincera, pero que sirve para subrayar la desastrada conducta del asesinado:

> Esperanza tengo que Dios mirará por su alma entre el desacuerdo y la desdicha del conde, pues su misericordia por desmedida cabe en menos de lo que comprenden nuestros sentidos.

Ya señaló Rosales cómo estas palabras enlazan, en ideas y expresión, con las que dedicó Villamediana a la muerte del conde de La Coruña, joven tarambana, asesinado el 9 de febrero de 1616[71]. En el soneto se invoca a la providencia divina y su infinita misericordia: «supla, pues, su piedad a la disculpa» (núm. 326).

Además del relato de los *Grandes anales,* se han señalado varios poemas atribuidos a Quevedo y supuestamente relacionados con la muerte de Villamediana. A veces la idea de que versan sobre el asesinato del conde no pasa de ser una conjetura con escasísimo fundamento. Tal el caso del epitafio «En esta losa yace un mal cristiano» (núm. 819), que es una composición burlesca contra un poeta noble («era caballero»), de buena posición, ladrón, lujurioso y maldiciente. Los candidatos al retrato son numerosos y, entre ellos, se han contado nuestros dos poetas. En la edición crítica de Blecua[72] podemos comprobar que la mayor parte de los manuscritos rotulan sencillamente *Epitafio;* en uno de ellos (el ms. 8252 de la BNE) se lee *Epitafio a la muerte del conde de Villamediana,* y en otros dos (ms. 3795 y 17683 de la BNE), *Epitafio de don Francisco de Quevedo a su sepultura*[73]. Parece claro que se trata de un epitafio satírico e ingenioso sin destinatario preciso.

Caso parecido, pero aún más claro porque no hay ningún manuscrito antiguo que dé ninguna pista, ni tan siquiera falsa, es el del poema «Yace Faetón en esta tierra fría» (núm. 822). Aunque Rosales sugiere que «pudiera ser un ataque de Quevedo contra Villamediana», se trata de un ingenioso y macabro chiste antisemita enteramente ajeno al conde[74].

En cambio, sí pudiera contener un puntazo contra el difunto poeta el romance que empieza:

> Los que quisieren saber
> de algunos amigos muertos,
> yo daré razón de algunos,
> porque vengo del infierno.
> Allá queda barajando

[71] Rosales, 1969, p. 80. El soneto del conde guarda estrecho paralelismo con el de Quevedo «Con la ocasión de la muerte violenta de un gran caballero de veintiséis años» (núm. 178).

[72] Quevedo, *Obra poética,* núm. 819, tomo III, p. 221.

[73] Rosales (1969, p. 104) señaló dos manuscritos más con este último epígrafe: los núms. 3921 y 8252-12 de la BNE.

[74] Rosales, 1969, p. 94.

aquel que acá supo cierto
a cuantos venía su carta,
como si fuera el correo. (núm. 786)

Hay un grave inconveniente para considerar estos octosílabos una sátira *post mortem* de Quevedo contra Villamediana: la imprecisa referencia a ese correo infernal.

Apócrifa me parece, y en este punto coincido con Rosales, la décima «Aquí una mano violenta», a pesar de que Blecua la edita como auténtica y genuina (núm. 274)[75]. Al menos, nadie negará que su contenido parece incompatible con la actitud que se respira en los *Grandes anales*. En los versos se acusa directamente a las altas jerarquías del asesinato y hay una dura admonición contra ellas, que va más allá de los límites de la justicia humana:

que el poder que, osado, intenta
jugar la espada desnuda,
el nombre de humano muda
en inhumano, y advierta
que pide venganza cierta
una salvación en duda.

La décima parece estar escrita en caliente: forma parte de las numerosas reacciones métricas ante el crimen; no tendría sentido fuera de ese momento emocional. Para admitir la autoría de Quevedo tendríamos que aceptar unas contradicciones íntimas que irían más allá del juego literario y rayarían en la esquizofrenia clínica.

El único poema alusivo a la muerte de Villamediana y cuya autoría no se discute es el soneto «Religiosa piedad ofrezca llanto» (núm. 273). Este soneto sí es coherente, descontadas las diferencias genéricas y el más limitado alcance de la reflexión, con el tono y los motivos de los *Grandes anales*. Los «distraimientos de su pluma, las malicias de su lengua» de la prosa reaparecen en verso: «que a su libre pensamiento / vinculó lengua y pluma» y «la muerte en cada acento / le amenaza, justa, el primer canto». En el relato leemos: «cada día que vivía y cada noche que se acostaba era oprobio de los jueces y de los agraviados»; en los versos se palpa la sorpresa «de verle vivir tanto». La «religiosa piedad» que ha

[75] Rosales (1969, p. 131) dice taxativamente: «atribuida falsamente a Quevedo». Blecua en sus notas a la *Obra poética* de Quevedo (tomo III, p. 524) recoge la objeción de Rosales, pero no acaba de aceptarla porque no encuentra una atribución alternativa en ningún manuscrito. En defensa de su hipótesis alega: «para Menéndez Pelayo la décima era auténtica y el soneto [núm. 273], atribución que había que desechar»; pero, cuando acudimos a la cita recogida por el propio Blecua (*Obra poética,* tomo I, p. 465), nos percatamos de que don Marcelino mantiene justamente lo contrario: «En las pruebas que devolví a usted [Rodríguez Marín] ayer, suprimí la décima a la muerte del conde de Villamediana, porque no la creo de nuestro don Francisco, aunque en algunos códices se le atribuye. Lo que indudablemente le pertenece es aquel enrevesado soneto [el núm. 273 de la edición de Blecua] a la muerte del mismo prócer». *Quandoque bonus dormitat Homerus,* pero nos facilita, con rigor y generosidad, los datos y claves para deshacer su error.

de ofrecer «llanto funesto» se corresponde con la misericordia divina que se invoca en el párrafo final de la prosa.

Naturalmente, el soneto no se extiende en razonamientos sobre la justicia ni sobre las acusaciones de tipo político, sino que se desliza hacia la reflexión moral para advertencia del tópico caminante de los epitafios:

> Con la sangre del pecho, que provoca
> a que el sacro silencio se eternice,
> escribe tu escarmiento, pasajero.

Y termina con un ingenioso juego de conceptos, zeugmas, repeticiones anfibológicas y paradojas:

> que quien el corazón tuvo en la boca,
> tal boca siente en él, que solo dice:
> «En pena de que hablé, callando muero».

Bibliografía

Arellano, I., «Notas», en Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días,* en *Los mejores textos en prosa de Francisco de Quevedo,* Madrid, Homo Legens, 2006.

Chaves, T., «*La gloria de Niquea.* Una invención en la Corte de Felipe IV», *Riada,* 2, Aranjuez, 1991, pp. 43-86.

Cotarelo y Mori, E., *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías del mismo,* Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1886.

Fernández de Andrada, A., *Epístola moral a Fabio y otros escritos,* ed. D. Alonso, Barcelona, Crítica, 1993.

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

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

Pedraza Jiménez, F. B., «Ecos literarios de la fiesta real de 1622 en Aranjuez», en *Aranjuez y los libros,* Aranjuez, Ayuntamiento de Aranjuez, 1987, pp. 43-61.

Pedraza Jiménez, F. B., «Prólogo» al facsímil de *La gloria de Niquea,* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, pp. VII-XV.

Pedraza Jiménez, F. B., «Poemas de Lope en el ms. 4117 de la BNE, algunos de ellos inéditos», *Anuario Lope de Vega,* 2, 1996, pp. 245-257. Ahora incorporado a *Lope de Vega: genio y figura,* Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 285-303.

Pinillos, C., «Escolios a la poesía impresa de Villamediana», *Criticón,* 63, 1995, pp. 29-46.

Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes. –Memorias que guarda a los que vendrán don…,* en *Obras, I,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Rivadeneyra, Madrid, 1876, BAE, vol. 23, pp. 193-220. La primera edición es de 1852.

Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes,* ed. V. Roncero López, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, t. III, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115. Variantes textuales, en pp. 538-563.

Quevedo, F. de, *Obras completas, I. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966[6].

Quevedo, F. de, *Obra festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas, I. Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1971[3].
Romancero de don Rodrigo Calderón, ed. A. Pérez Gómez, Valencia, La fuente que mana y corre, 1955.
Rosales, L., *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* Madrid, Gredos, 1969.
Ruiz Casanova, J. F., «Introducción» en Villamediana, J. de Tassis y Peralta, conde de, *Poesía impresa completa,* Madrid, Cátedra, 1990.
Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Pablo del Val, a costa de Santiago Martín Redondo, 1661.
Vega, L. de, *Epistolario,* ed. A. G. de Amezúa, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols.
Vega, L. de, *Rimas,* ed. F. B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
Villamediana, J. de Tassis y Peralta, conde de, *Obras,* ed. J. M. Rozas, Madrid, Castalia, 1969.
Villamediana, J. de Tassis y Peralta, conde de, *Poesía impresa completa,* ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
Villamediana, J. de Tassis y Peralta, conde de, *Poesía inédita completa,* ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1994.

Sobre Quevedo y Cervantes

Antonio Rey Hazas
Universidad Autónoma de Madrid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 201-229]

Deslindes biográficos

La única coincidencia biográfica reseñable es que los dos escritores nacieron en el mismo mes, bien que con 33 años de separación –Cervantes vio la luz, probablemente, el día 29 de septiembre[1] de 1547, y Quevedo el 17 o, como acaba de enmendarse, el 14 de septiembre de 1580– y que solo conservamos la partida de bautismo, por lo que la fecha real de su nacimiento se conjetura en ambos casos[2]. Lo demás, son diferencias. No obstante, ni la distancia biográfica, ni la cronológica, ni otras impidieron su confluencia literaria a principios del siglo XVII, en la corte vallisoletana de Felipe III, cuando el joven Quevedo escribía *El Buscón* y el viejo Cervantes acababa el *Quijote,* en 1604. Pero no fue una confluencia meramente personal, sino generacional, que afectó asimismo a los más destacados escritores de la época, como Góngora y Lope de Vega, con independencia de que tuvieran, como sucede en este caso, edades muy distanciadas. Entre nuestros dos escritores, en cualquier caso, hubo sobre todo diferencias de toda índole: diferencias de tiempo, de talante, de intereses, de personalidad y de estética; al par que alguna que otra semejanza interesante, debida a los años comunes que compartieron. Porque a la hora de analizar el caso complejo y apasionante de las relaciones entre Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes[3], encontramos un complejo trenzado de diferencias y, en menor medida, semejanzas.

En primer lugar, destaca sus disímil fisonomía, su distinta complexión física, indicativa de un distinto talante moral, obvia en sus dis-

[1] Lo único que sabemos con seguridad es que fue bautizado el 9 de octubre, aunque suponemos, dado su nombre de pila, que nació el día de San Miguel.

[2] La fecha habitual, desde Astrana Marín, es el 17, pero Luis Rivas, el organizador de este congreso, acaba de sostener en su clausura, con razones bien fundadas, que don Francisco debió de nacer en verdad el día 14.

[3] Para esta cuestión, es imprescindible el excelente trabajo de Pérez Cuenca, 2006.

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 31-10-2007

pares retratos literarios. El autor de las *Novelas ejemplares* (1613) se autorretrató así:

> Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y ésos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*. [...] Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo[4], donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto[5] la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros.

Pablo Tarsia, autor de la primera biografía de Quevedo, lo describió, en cambio, como sigue:

> Fue don Francisco de mediana estatura, pelo negro y algo encrespado, la frente grande, sus ojos muy vivos; pero tan corto de vista que llevaba continuamente antojos; la nariz y demás miembros, proporcionados, y de medio cuerpo arriba fue bien hecho, aunque cojo y lisiado de entrambos pies, que los tenía torcidos hacia dentro; algo abultado, sin que le afease; muy blanco de cara, y en lo más principal de su persona concurrieron todas las señales que los fisónomos celebran por indicios de buen temperamento y virtuosa inclinación[6].

En segundo lugar, existen diferencias asimismo muy notorias de educación, pues Quevedo estudió en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, luego en la Universidad de Alcalá de Henares, donde se hizo Bachiller, y más tarde cursó Teología en la Universidad de Valladolid, mientras que Cervantes no fue nunca a ningún colegio prestigioso[7] ni a ninguna universidad mayor, excepto, un par de años, a una menor, el Estudio de la Villa de Madrid, con Juan López de Hoyos. Y aunque no era un ingenio lego, como se ha dicho, tenía una formación académica bastante inferior a la de Quevedo, que sabía latín clásico y se carteaba con uno de los humanistas más célebres de su tiempo, Justo Lipsio; ya desde su juventud, leía el griego con cierta soltura, sabía algo de hebreo y de árabe, y se atrevía con la escritura de obras eruditas y cultas de tema moral, político, filosófico y religioso, que nunca entraron en la órbita de

[4] *Cautivo:* entre 1575 y 1580, en Argel, como es bien sabido.

[5] *Lepanto:* recuerdo inolvidable de Cervantes: «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros», dice en *Quijote, segunda parte*. No se olvide que nuestro autor sólo perdió en Lepanto «el movimiento de la mano / izquierda», como reza el *Viaje al Parnaso,* I, vv. 214-216.

[6] Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo,* p. 151.

[7] El de los jesuitas de Sevilla es una mera suposición.

Cervantes, como el *Heráclito cristiano,* el *Marco Bruto,* la *Política de Dios,* las *Lágrimas de Hieremías castellanas, La cuna y la sepultura* y tantas otras.

Diferencias familiares, en menor medida y, sobre todo, diferencias cortesanas, también los separaron. Cervantes era posiblemente hidalgo, como lo era sin duda Quevedo. Pertenecían por tanto, los dos al mismo tramo de la baja nobleza, aunque el origen montañés de la familia de Quevedo no dejaba lugar a las dudas, mientras que sospechas de una dudosa ascendencia judía empañaban el linaje paterno del autor del *Quijote.* Pero, sobre todo, los separaba el ámbito cortesano en que nació y se crió el autor de los *Sueños,* completamente distinto al entorno, mucho más humilde, del hijo de Rodrigo Cervantes, un cirujano, es decir, una suerte de medio médico, de Alcalá de Henares. Quevedo, en cambio, era noble indudable y nieto de una «azafata de la reina». Cuando Francisco nació en 1580, su padre, don Pedro Gómez de Quevedo, era «escribano de cámara» de palacio y secretario de doña Ana de Austria, mujer de Felipe III; su madre, doña María de Santibáñez, fue dama de la reina, y su tía Margarita estuvo en palacio hasta 1617. Quevedo estaba, por tanto, familiarizado con la corte, conocía el palacio real, e incluso «tuvo oportunidad de conocer cómo era la intimidad de los monarcas y cuál era la cara oculta de toda aquella majestad que dominaba el mundo»[8], y, desde luego, estaba familiarizado con los letrados y secretarios de los consejos y con el personal de palacio, aunque seguramente, dada su condición, más que con los grandes y títulos, debió de relacionarse con los hidalgos, con la hidalguía de origen campesino que había llegado a la corte. Su origen, su familia y su entorno son, por tanto, muy diferentes a los de Cervantes, lejos de palacio siempre, y en ocasiones muy a su pesar.

Cervantes intentó medrar, acercarse a la corte, a la nobleza, al patronazgo del cardenal Espinosa, primero, antes de irse a Italia; al de su sucesor en la gracia de Felipe II, a Mateo Vázquez, después, ya que incluso hizo un soneto al libro de Alonso de Barros *Filosofía cortesana* (1598), que era una suerte de juego de la oca de la corte, con caídas en casillas de los validos, trampas cortesanas, etc., únicamente porque este oscuro personaje estaba al servicio de Mateo Vázquez[9]. Pero no pudo acceder al patronazgo, por distintas circunstancias, y se limitó a tener, muy tardíamente, la protección y el mecenazgo del conde de Lemos y del arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval y Rojas, pero sin integración directa en sus respectivas cortes privadas. Quevedo, a diferencia, era de palacio, había nacido y se había criado en él, la corte real era su ámbito, un ámbito cerrado siempre para Cervantes, que tanto anheló acceder a él, y tuvo la protección directa de la reina, de la duquesa de Lerma y del duque de Osuna.

Quizá por eso, entre otras cosas, su mirada fue muy diferente, porque Cervantes conocía ese mundo aristocrático desde fuera, desde sus anhelos de pretendiente en corte, desde sus frustradas solicitudes, y no desde

[8] Jauralde, 1998, p. 41.
[9] He hablado sobre estas cuestiones en Rey, 2005, pp. 16-34.

dentro, desde sus máscaras, recovecos e intrigas, como Quevedo. La mirada de Cervantes es más limpia, por incontaminada quizá, incluso más auténtica; la de Quevedo es más sesgada, más encubierta, más cruda.

A consecuencia de su infancia palaciega, Quevedo reverenciaba a los nobles y despreciaba a los humildes. Cervantes no despreciaba a nadie. Su mirada era siempre tolerante, comprensiva, humana, y más aún con los más débiles, con los de baja cuna, justo al revés que la de don Francisco. La obra del autor del *Quijote* se sitúa siempre contra los abusos de poder, tan frecuentes en su mundo, incluidos los sexuales, pues únicamente los nobles y ricos son violadores en ella, como sucede concretamente en *La fuerza de la sangre,* donde la víctima es una hidalga pobre y hermosa, quizá a causa de que su propia familia –me refiero a sus hermanas, su hija y su sobrina– tuviera que soportar algún que otro abuso, a diferencia de la de Quevedo: de ahí, entre otras causas, la diferente mirada. Al autor del *Persiles* le parecía que la corte madrileña era muy peligrosa para las jóvenes bellas, pues una vieja peregrina dice a Periandro y Auristela

> que andaban en la corte ciertos pequeños, que tenían fama de ser hijos de grandes; que, aunque pájaros noveles, se abatían al señuelo de cualquiera mujer hermosa, de cualquiera calidad que fuese: que el amor antojadizo no busca calidades, sino hermosura. (III, 8)

Para Cervantes, en suma, «cada uno es hijo de su obras», pero no para Quevedo, defensor de la aristocracia de sangre y de dinero.

Es verdad que Quevedo no perdonó tampoco los vicios cortesanos, que conocía muy bien, desde dentro, e hizo críticas tan descarnadas como la siguientes:

> Para entrar en Palacio, las afrentas,
> ¡oh Licio!, son grandes, y mayores
> las que dentro conservan los favores.

Pero su visión fue siempre aristocrática, incluso en la parodia burlesca: basta con recordar *El Buscón.*

Quevedo, en fin, habló personalmente con Felipe III en alguna ocasión, por ejemplo en 1617, tuvo además el amparo de la propia reina Margarita, y de la duquesa de Lerma, como he dicho; y aunque acabó por enfrentarse con el de Lerma, lo hizo ya en la época baja del duque, después de 1616, unido al otro duque, al de Osuna, su protector, a quien demostró siempre lealtad y amistad. Además, pasó parte de su vida luchando por el aumento de su nobleza, para ser caballero de Santiago, primero, y después para lograr el señorío de la Torre de Juan Abad, pleiteando sin cesar en pos del mejoramiento aristocrático que tanto anhelaba, y que defendía, a la manera tradicional, como la unión indisoluble de linaje heredado y de posición económica suficiente para sostener una vida digna. Otra vez *El Buscón,* sin ir más lejos, es un magnífico ejemplo de lo que no es ni debe ser la aristocracia verdadera.

Cervantes, muy lejos de Quevedo, pensaba que la nobleza era fundamentalmente virtud, no herencia de sangre ni dinero, aun sabedor de que en el fondo sólo había dos linajes en el mundo, como dice Sancho Panza, «tener y no tener» dinero. Pese a ello, para él, dado que «la virtud y el buen entendimiento siempre es una y siempre es uno», como dice en el *Coloquio de los perros,* es decir, dado que no se puede confundir ni está sometida a modificaciones del entendimiento, la virtud va indisolublemente unida a la nobleza. Don Quijote se lo dice expresamente a su escudero:

> Mira, Sancho: si tomas por medio a la virtud y te precias de hacer hechos virtuosos, no hay para qué tener envidia a los que padres y agüelos tienen príncipes y señores, porque la sangre se hereda y la virtud se aquista, y la virtud vale por sí sola lo que la sangre no vale. (*Quijote,* II, 42)

Para él, como para Cervantes, cada uno era, en verdad, «hijo de sus obras», como tantas veces dice don Quijote; únicamente de sus obras, nada más: no de sus padres ni de una raza o de un determinado lugar; no, por poner algún ejemplo, una deleznable gitana ni una dudosa moza de mesón, en los casos de Preciosa y Constanza, sino dos mujeres ejemplares y honestas, en contra del supuesto estigma de su herencia de sangre y del determinismo del medio ambiente negativo en que viven. Preciosa y Constanza, las heroínas de *La Gitanilla* y *La ilustre fregona,* son mujeres libres, pese a todos los pesares, y acaban triunfando y casándose con nobles auténticos, e incluso siendo ellas mismas aristócratas, en contra de su origen bajísimo, de su casta y del adverso ambiente en el que se crían, porque lo merecen sus obras individuales, porque se lo merecen personalmente, en buena justicia poética. Si finalmente resultan ser nobles de origen, mejor que mejor, pero ya han demostrado antes, cuando se sabían gitana y moza de mesón, todo lo que tenían que demostrar. Tal es la lección libre y antideterminista de Cervantes, opuesta a la de Quevedo.

En el fondo, estaba siempre la debatida cuestión de la hidalguía, clase social posiblemente compartida por nuestros dos autores, aunque vista desde una óptica mucho más conservadora por don Francisco de Quevedo en la única novela que salió de su pluma, *El Buscón,* escrita hacia 1604. Porque lo cierto es que Pablos de Segovia no desea llegar a la hidalguía, sino que, desde pequeñito, todo su afán de medro se encaminaba a ser caballero. Tal es su obsesión, repetida una y otra vez: alcanzar la condición de caballero. Y no deja de ser curioso que ni una sola vez se le pase por las mientes ser hidalgo, aunque sólo fuera como tránsito hacia la caballería, pues era el paso habitual en la época, como en el caso del hidalgo que es don Quijote, al fin y al cabo, antes de su encumbramiento caballeresco, o en el del propio Quevedo, o incluso en el del escudero del *Lazarillo,* cuando piensa en la posibilidad de servir a «caballeros de media talla», aunque no le gusten demasiado. Pero lo cierto es que este pícaro quevedesco redomado, es descendiente de

conversos por los cuatro costados, hijo de un barbero ladrón, borracho y cornudo, y de una bruja, alcahueta y prostituta, los dos de ascendencia judaica, para mayor baldón; este abyecto despojo social, harto significativamente, desprecia la hidalguía hasta el punto de que ni siquiera piensa en ella como escalón intermedio para llegar a ser caballero. No hay mayor desprecio que éste: él quiere ser caballero. Más aún, el pícaro supera con facilidad al hidalgo paupérrimo con el que se encuentra, a don Toribio, y le deja en la cárcel, mientras él escapa de ella, y, tras usurpar la identidad de un falso comerciante rico, intenta hacerse pasar por un caballero de verdad, por un noble rico. El pícaro fracasa, a la postre, en su intentona, pero supera con creces al hidalgo y, repito, ni siquiera menciona la hidalguía como fase intermedia de su ascenso. El menosprecio es absoluto. ¿Por qué? Porque a don Francisco de Quevedo, caballero de la Orden de Santiago, noble auténtico, que se pasó la vida luchando para acrecentar su aristocracia, le parecía, con razón, que los hidalgos indigentes desprestigiaban a la nobleza verdadera, y, por tanto, a los caballeros como él, sobre todo, dada su cercanía de clase, a consecuencia de que se veían obligados a vivir como pobres de solemnidad, como auténticos desheredados, por lo que podía fácilmente confundírselos con ganapanes y vagabundos. Y, en tal caso, alguno podría preguntarse ¿qué hacía distintos a los hidalgos pobres de los pícaros?

En última instancia, el problema fundamental, como hemos visto, radicaba en el patrimonio económico. La situación social dependía, en buena medida, de la salud monetaria. En este sencillo análisis coincidían curiosamente el *Quijote* y la novela picaresca, pues no sólo se trataba de la ubicación central del hidalgo en la escala social barroca, sino también, simultáneamente, de una cuestion de dinero, o, por mejor decir, y en los mismos términos que utilizan todas estas novelas, se trataba de «tener o no tener» dinero: «Dos linajes solos hay en el mundo, como decía una agüela mía, que son el tener y el no tener» —dice el *Quijote* (II, 20)—. «Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener» —asegura el *Guzmán de Alfarache* (I-ii-4). «Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo no tener» —reza, en fin, *La pícara Justina* (I-ii-1)—. No deja el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener y el otro de ser significativa la semejanza casi total entre Cervantes, Mateo Alemán y Francisco López de Úbeda, o entre el *Quijote* y la novela picaresca, si se quiere. En definitiva, todo era cuestión de dinero, en efecto, pues, como decía don Toribio, el vapuleado hidalgo de *El Buscón* quevedesco,

> Veme aquí v. m. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne no se sustenta buena sangre y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada[10].

[10] Cito por mi edición de *El Buscón,* p. 193.

Como decía González de Cellorigo en su *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España,* se había perdido el imprescindible equilibrio social entre las clases, por haber

> venido nuestra república al extremo de ricos y pobres sin haber medio que los compase, y a ser los nuestros o ricos que huelgan o pobres que demanden, faltando los medianos que ni por riqueza ni por pobreza dejen de acudir a la justa ocupación que la ley natural nos obliga[11].

La ausencia de medianos que notaba Cellorigo era, precisamente, el gran problema de España: la falta de una clase media hacía, en efecto, a nuestro país diferente de los de su entorno. ¿Pero qué grupos constituían, en la época, los medianos? ¿Qué individuos podían configurar esa clase media inexistente y necesaria? ¿Quiénes, en todo caso, al margen de que no existiera una clase media diferenciada, estaban verdaderamente en medio de la pirámide social? Los hidalgos, desde luego. Junto a otros grupos sociales[12], o solos; pero los hidalgos, sin duda. Oigamos a Alonso López Pinciano, que no nos dejará mentir: «el estado medio ocupan los hidalgos –dice– que viven de su renta breve y los ciudadanos y escuderos dichos y los hombres de letras y armas constituidos en dignidad»[13].

Los hidalgos se hallaban en el centro del arco social áureo. De ahí que su figura se encuentre, asimismo, en la base de la novela moderna. No es casual que fuera así, ya que la hidalguía constituía el gozne que abría o cerraba el paso hacia la nobleza, máxima aspiración de todos los que tenían dinero para intentarlo, apetecible siempre por el prestigio y los privilegios que comportaba. Los hidalgos, ciertamente, estaban en medio, como decía el Pinciano, y eran censurados por todos: por unos, los de abajo, los burgueses, porque no entendían las razones de su su-

[11] Ver Elliott, 1973, p. 337.

[12] Los juristas y hombres de leyes también formaban parte de ese indefinido grupo social medio, pues así lo dice el gran poeta y humanista don Diego Hurtado de Mendoza, no obstante su noble origen familiar, pues era hijo de don Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla y marqués de Mondéjar, en su *Guerra de Granada,* p. 105: «letrados, gente media entre los grandes y pequeños, sin ofensa de los unos ni de los otros».

[13] López Pinciano, *Philosophía antigua poética,* II, p. 166. Además del héroe, el *Quijote* ofrece sendos modelos ejemplares del ejercicio de las armas y de las letras en los dos hermanos Pérez de Viedma, el capitán y el oidor, de origen hidalgo, que se encuentran casualmente, después de muchos años sin verse, en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Por medio de ellos entra la realidad de las dignidades que aportaban armas y letras a los españoles del Siglo de Oro. Porque lo cierto era que, mediante su ejercicio, los plebeyos podían acceder a la hidalguía, y los hidalgos a dignidades más altas, como la caballería, por supuesto. Estos son, significativamente, hijos de un hidalgo montañés. De hecho, «el hombre por uno de dos caminos reales viene a disponerse, y merecer que el rey le conceda la nobleza, e hidalguía, y éstos son, o por saber, o por bondad de costumbres […]; en el camino del saber, se comprehende todo género de letras […], y en el otro camino de la bondad de costumbres se incluyen las armas» –dice Bernabé Moreno de Vargas, en sus *Discursos de la nobleza de España,* fols. 12-13–. Y en ello coincide con don Quijote, para quien «dos caminos hay […] por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro, el de las armas» (II-vi, 580). Lo que sucede es que, aunque estos análisis son válidos para la realidad, no lo son para don Quijote, cuya locura se constituye en obstáculo insuperable, como ya hemos analizado.

perioridad; por otros, los de arriba, los caballeros, porque su miseria desprestigiaba a la clase nobiliaria. Por *fas* o por *nefas,* arremetieron contra ellos desde ambos lados de la contienda, a consecuencia de su posición central, a consecuencia de que eran medianos. Quienes dieron cauce a la novela moderna, quienes, por las mismas fechas, crearon el *Quijote* y la novela picaresca, detectaron tales tensiones sociales y las llevaron, con sensibilidad extraordinaria, al centro de la mejor y más original prosa de nuestro Siglo de Oro. La novela, intuitivamente, aunque sin perfiles claros ni bien definidos, estaba ya atisbando y entreviendo con acierto pleno, en todo caso, que en los grupos sociales intermedios, y en torno a ellos, en sus aledaños, se hallaba la clave de las inquietudes sociales de su época, y que tales inquietudes eran tema preferente de su quehacer literario, o, si se quiere, novelesco. Cervantes y Quevedo, obvio es decirlo, estuvieron en el centro del debate, aunque ocuparan en él posturas radicalmente distintas[14].

No todo son diferencias, sin embargo, porque los dos escritores sin par eran lectores empedernidos de enorme capacidad de lectura y de aguzado sentido crítico. De Quevedo dice Pablo de Tarsia que leía incluso mientras comía, y varias obras a la vez, ocho libros en concreto:

> Sazonaba su comida, de ordinario muy parca, con aplicación larga y costosa, para cuyo efecto tenía un estante con dos tornos, a modo de atril, y en cada uno cabían cuatro libros, que ponía abiertos, y sin más dificultad que menear el torno, se acercaba el libro que quería, alimentando a un tiempo el entendimiento y el cuerpo[15].

Asimismo, apenas cenaba, con el fin de tener más tiempo de lectura, y le quitaba después muchas horas al sueño, e incluso en coche llevaba siempre la pluma dispuesta a anotar cualquier cosa que le interesara:

> Saliendo de la corte para ir a la Torre de Juan Abad, o a otra parte, y en todos los viajes que se le ofrecieron, llevaba un museo portátil de más de cien tomos de libros de letra menuda, que cabían todos en unas bisacas, procurando en el camino y en las paradas lograr el tiempo con la lectura de los más curiosos y apacibles[16].

Habla Pablo de Tarsia, en fin, de que llegó a tener cinco mil libros, de los que sólo se conservaron casi dos mil después de su muerte, que son, sin duda, cifras muy exageradas, dado que una biblioteca muy grande tenía entonces unos trescientos ejemplares, y una habitual, de uso profesional medio, no más de sesenta o setenta. Pero en cualquier caso, y exageraciones numéricas aparte[17], lo indudable es la pasión lectora de Quevedo, equiparable a la de Cervantes, pese a que el complutense nunca debió de tener una biblioteca tan considerable como la de

[14] Estas palabras proceden de mi artículo 1996; reproducido con variaciones en mi libro 2005; concretamente son las pp. 290-292.

[15] Tarsia, *Vida,* pp. 29-30.

[16] Tarsia, *Vida,* p. 34.

[17] Ver Pérez Cuenca, 1999, 2003 y 2004; también Maldonado, 1975.

don Francisco. Es verdad que Cervantes menciona unos 300 libros en su obra, y que don Quijote le dice a Cardenio que tiene «más de trescientos» en su aldea (I, 24), pero ni una cosa ni otra significan que el escritor tuviera una biblioteca personal equiparable de otros 300 volúmenes. Don Diego Miranda, por ejemplo, el rico hidalgo manchego, a veces denominado caballero, que significa en cierto modo el anverso social del hidalgo pobre don Quijote, dice que tiene «seis docenas» de libros de romance, latín, historia y devoción, lo que parece estar más en consonancia con la realidad[18]. Aunque es verdad que Alonso Quijano ha vendido muchas fanegas de tierra de labor para comprar libros de caballerías, y quizá antes no fuera tan pobre.

Sea como fuere, y al margen del número real de ejemplares que poseyeran, lo cierto es que Cervantes era tan empecatado lector como Quevedo, pues no en vano, como «segundo autor» del Quijote, así lo afirma rotundamente: «yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles» (I, 9). No todo eran diferencias entre ellos. Al menos, los dos estaban igualmente enamorados de los libros y su sentido crítico era muy notable, más aún en el caso de Cervantes. Pocas afinidades más los aunaban, aunque alguna queda.

No deja de ser curioso y significativo que el encuentro positivo entre Lope y Quevedo se produzca al mismo tiempo que se fragua la ruptura entre Cervantes y Lope. De hecho, el soneto elogioso escrito por Cervantes en 1598, cuando las cosas entre ellos aún iban bien, para la *Dragontea,* no se publica hasta su edición junto con *Las rimas de Angélica,* en 1602, cuando ya se había producido la quiebra entre ambos, e irrumpía, en cambio, la amistad de Lope con Quevedo, explícita ya, curiosamente, en un soneto del Fénix, el número 128 de las *Rimas,* que dice:

> Vos, de Pisuerga nuevamente Anfriso,
> vivís, claro Francisco, las riberas,
> las plantas atrayendo, que ligeras
> huyeron dél con vuestro fuerte aviso…

Sorprende, en efecto, como dice un biógrafo «el tempranísimo elogio, nada menos que de Lope de Vega, al enviarle *La hermosura de Angélica*»[19], pero más sorprende que don Francisco escriba a continuación un soneto preliminar al *Peregrino en su patria* (1604), que dice:

> Las fuerzas, peregrino celebrado,
> afrentará del tiempo y del olvido
> el libro que, por tuyo, ha merecido
> ser del uno y del otro respetado…

Respetado del tiempo y del olvido, sin duda, pero no de Cervantes, a quien Lope alude veladamente y ataca en el prólogo al mencionado libro, clave de la ruptura acaecida entre ellos. De modo que surge simul-

[18] Ver Infantes, 2005.
[19] Jauralde, 1998, p. 126.

táneamente la nueva amistad de unos, Lope y Quevedo, y la enemistad de los otros, Cervantes y el Fénix.

¿Envidiaría Cervantes a Quevedo porque tenía, sobrada, la gracia de poeta que no quiso darle el cielo a él? No creo. Desde luego, lo único que expresa Cervantes es su admiración por el joven y ya celebrado poeta. Pero el hecho es que Cervantes era en 1604, cuando ambos debieron de conocerse en Valladolid, un viejo escritor fracasado, y Quevedo un joven poeta triunfante, del que la antología más importante del momento, las *Flores de poetas ilustres,* de Pedro de Espinosa, publicadas en 1605, pero recopiladas en 1603, recoge nada menos que 18 poemas, pese a ser apenas un chaval, y ninguno de Cervantes, que no se consideraba mal poeta, como se ha dicho, sacando de contexto los versos del *Viaje del Parnaso* que acabo de prosificar, pues tenía, «por honra principal de mis escritos», dice allí, uno de sus sonetos, no una obra en prosa, el dedicado al túmulo sevillano de Felipe II, en 1598, que comienza «Voto a Dios que me espanta esta grandeza». Además de que, por decirlo con la autorizada voz de José Manuel Blecua, el siguiente terceto, que acaba el soneto de Gelasia en el libro VI de la *Galatea* (1585):

> Del campo son y han sido mis amores;
> rosas son y jazmines mis cadenas;
> libre nascí y en libertad me fundo

es «uno de los mejores tercetos de toda la poesía española»[20]. Seguramente Cervantes ni se consideraba ni era mal poeta, pero el hecho fue que ni el soneto de 1585 ni el de 1598 estaban en las *Flores,* y sí 18 poemas del joven Quevedo.

Con todo, lo cierto es que el respeto entre Cervantes y Quevedo, con algunos altibajos, fue mutuo, pese a la alusión burlesca del primero a la cojera del segundo y a las burlas quevedescas sobre don Quijote. Y si «Lope fue una de las debilidades de Quevedo»[21], otra, bien que en menor medida, fue Cervantes, aunque no en el terreno de la poesía, sino en el de la novela corta y los entremeses, como veremos.

Hubieron de conocerse hacia 1604 en Valladolid, pues «a pesar de no disponer de documentación que lo atestigüe —dice Isabel Pérez Cuenca[22]—, lo cierto es que la pluma de Quevedo se hizo notar en la corte vallisoletana, sus diatribas con Góngora, por ejemplo, tuvieron que andar de boca en boca y correr de manuscrito en manuscrito, por lo que estos inicios literarios de Quevedo no pudieron pasar desapercibidos ante los atentos ojos de Cervantes, de la misma manera que [...] don Quijote ya era conocido» por Lope de Vega, amigo de Quevedo, que dice en una carta fechada en agosto de 1604 que ningún poeta hay «tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote»[23].

[20] Blecua, 1947, p. 179.
[21] Jauralde, 1998, p. 129.
[22] Pérez Cuenca, 2006, p. 190.
[23] Cito por la edición de Nicolás Marín, Lope de Vega, *Cartas,* p. 68.

A principios de agosto de 1609 Quevedo ingresa como esclavo del Santísimo Sacramento en el oratorio de la calle del Olivar, donde ya habían ingresado Salas Barbadillo, Espinel y Cervantes, y lo haría después Lope de Vega. Allí, en consecuencia, también debieron de coincidir, así como en la academia del conde de Saldaña, que se había reunido seis años antes en Valladolid, concretamente en 1603, a pesar de que Diego Duque de Estrada no menciona a Cervantes entre sus asistentes y sí a Lope, Quevedo, Góngora y otros, en su biografía[24]; pero dadas las peculiares relaciones vallisoletanas que hubo entre el señor de Híjar, el conde de Saldaña y Cervantes por aquellas fechas, como ha visto Alfredo Alvar[25], es muy probable que sí asistiera el autor del *Quijote* y se encontrara en ella, por tanto, con Quevedo alguna que otra vez. Desde luego, no hay duda de que los dos asistieron a la misma academia de don Diego Gómez de Sandoval, ya en Madrid, cuando se reunió en la villa y corte entre 1611 y 1612. Antes, seguramente hacia 1608, frecuentaron ambos la tertulia erudita y literaria que presidía el afamado padre portugués Francisco Mazedo o Macedo en el Colegio Imperial de los jesuitas, a la que asistían también el conde de Lemos y el duque de Villahermosa, cuyo mecenazgo posiblemente buscaban.

Aunque no estaba presente Cervantes ese día, transcribo una anécdota que nos ha relatado Pablo de Tarsia, porque nos habla de los demás y resalta el ingenio de Quevedo:

> En una Academia que con grande solemnidad y prevención se hizo en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, presidiendo el Padre Mazedo, portugués, donde se discurrió de letras humanas, medicina y leyes; habiendo hablado en el primer asunto con mucha erudición el conde de Lemos y el duque de Villahermosa; luego en la medicina hizo su lección un médico muy afamado de la corte, y después entró un letrado en la materia de *Testamentis,* y así que propuso el título de su dicurso, don Francisco, que se halló en la Academia, dijo: «*Ya me espantaba yo que, tras doctor, no hubiese luego testamento*»[26].

En 1613, en Nápoles, se publica la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones,* de Diego Rosel y Fuenllana, en cuyos preliminares figura un soneto de Quevedo y otro de Cervantes, lo que hace suponer, dado que uno estaba allí y el otro no, buenas relaciones entre ellos, pues seguramente «Quevedo consiguió esta colaboración» de Cervantes[27].

Nápoles tiene interés, al menos hipotéticamente, para analizar estas relaciones. Había entonces dos virreinatos de gran prestigio, el de Nápoles, en primer lugar, y el de Sicilia, en segundo término. Italia era la perla, la joya de la corona, el lugar del arte, la literatura, el renacimiento, la aventura, por donde habían pasado Encina, Naharro, Garcilaso, Aldana, Figueroa, Cervantes, Virués, etc. Y adonde iría Quevedo,

[24] Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo,* p. 96.

[25] Alvar, 2004.

[26] Tarsia, *Vida,* p. 105.

[27] Jauralde, 1998, p. 264, n. 17: «A no ser que todo venga de las fechas de los preliminares, que nos llevan a 1607».

curiosamente, a partir de un hito clave para Cervantes, a raíz de las bodas napolitanas de 1612 entre Ana de Austria y Luis XIII, cuya relación, que tanto le hubiera gustado escribir a Cervantes, como dice en el *Viaje del Parnaso,* fue muy conocida. No deja de ser interesante el cruce de los destinos vitales de nuestros dos escritores, dado que Cervantes no fue, finalmente, adonde tanto quiso ir, a Nápoles, con el conde de Lemos, y se quedó en Madrid: pero sí fue en sueños, en su viaje literario y ensoñado del *Parnaso,* mientras que por la misma boda real de Nápoles mencionada, seguramente, fue llamado Quevedo a Sicilia por el duque de Osuna, su señor, en 1613, pues como dice Jauralde, «no parece casualidad que sea entonces cuando Osuna llama a Quevedo a Sicilia»[28].

Es verdad que sus inquietudes y las intrigas políticas en que se vio envuelto Quevedo son ajenas a Cervantes y a su vida de soldado heroico en Lepanto, pero no es menos cierto que su experiencia literaria de Italia fue en parte similar, y que Cervantes quiso ser con el conde de Lemos lo que fue Quevedo con el duque de Osuna, al menos en cierta medida.

Cervantes deseaba mucho, sin duda, estar presente en los desposorios reales entre la infanta española doña Ana de Austria y el rey de Francia Luis XIII, el día 13 de mayo de 1612, y en las bodas, que habían de celebrarse el 22 de agosto de dicho año:

> porque luego me vino al pensamiento
> de ponerlas en verso numeroso,
> favorecido del febeo aliento. (*Parnaso,* vv. 358-360)

Sin embargo, reconoce, dolido, que no tuvo ocasión de hacerlo:

> puesto que después supe que con alta
> magnífica elegancia y milagrosa,
> donde ni sobra punto ni le falta,
> el curioso don Juan de Oquina en prosa
> la puso y dio a la estampa para gloria
> de nuestra edad, por esto venturosa. (vv. 367-372)

Le hubiera encantado hallarse en Nápoles para ser el cronista de las celebraciones nupciales. Cuando Cervantes leyó en Madrid, a mediados de 1612, por las mismas fechas en que estaba escribiendo su *Viaje del Parnaso,* la *Relación de las fiestas que el Excelentísimo señor Conde de Lemos virrey, y Capitán general del Reyno de Nápoles ordenó se hiciesen a los felices casamientos de los serenísimos Príncipes de España, con el Rey e Infanta de Francia, en treze de Mayo de mil y seiscientos y doze años. En las cuales ayudó a mantener su Excelencia el Conde de Villamediana, como adelante se dirá* (en Madrid, por Cosme Delgado, 1612), en ese momento, debió de acentuarse considerablemente su anhelo insatisfecho de haberse hallado presente en las fiestas de Nápoles para «ponerlas en verso numeroso». No fue así, en cualquier caso. Quevedo tuvo más suerte con el duque de Osuna, y fue allí, mientras el conde de Lemos dejaba en España a Cervantes (y

[28] Jauralde, 1998, p. 309.

a Góngora) para llevarse a Mira de Amescua y los Argensola. Su protector le había fallado, en este caso, no así el de don Francisco.

Por estas fechas de 1612, aunque el texto del *Parnaso* se publicó finalmente en 1614, debió de escribir Cervantes su broma sobre la cojera de Quevedo, seguramente sin mala intención y, al parecer, sin réplica de don Francisco, quizá acostumbrado a que le reprocharan siempre sus notorios defectos físicos. Lo normal, pese a todo, no era el talante amistoso, sino el insulto, como hará en 1629 el desconocido autor de *Venganza de la lengua española:* «lástima tengo de verle toda la vida andar de pie quebrado y que, con la experiencia ya mediana, no mude de pelo o no mejore de ojos». La acusación de cojera era la más repetida, así como la de ser algo jorobado, miope y del color del pelo de Judas, esto es, pelirrojo. Siempre le tildaban además de borracho; así acaba un soneto de la polémica de Montalbán, que compara maliciosamente a Quevedo con Mahoma y se burla de sus pies como cuernos y de su afición desmedida al vino, que le convierte en cuero, esto es, en un borracho, porque, como se sabe, en cueros de piel, como los que don Quijote confunde con gigantes, se guardaban los vinos de la época:

Si ver el zancarrón[29], no peregrino
vayas a Meca, el meco pies[30] de cuerno
cuelga en el aire de un triforme pino[31].
Solo se diferencia un mismo infierno
en que Mahoma nunca bebió vino
y Quevedo bufón es cuero eterno[32].

El propio Quevedo había ironizado a veces sobre sus propios defectos, en el *Memorial pidiendo plaza en una Academia,* escrito seguramente en la corte vallisoletana, cuando posiblemente debió de conocer a Cervantes:

> hombre de bien nacido para mal, […] ha echado muchas veces el pecho al agua por no tener vino, […] es corto de vista como de ventura, […] rasgado

[29] El *zancarrón* de Mahoma: el zapato de Mahoma. Comp.: «se sostenía en el aire, como dicen que se sostiene el *zancarrón* de Mahoma», Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano,* vol. 1, p. 1116; «Meca. Aquí vienen a visitar los turcos con suma devoción el sepulcro de Mahoma; y a los peregrinos ninguna otra cosa se muestra que un *zapato dorado* de Mahoma, el cual está colgado en la bóveda de la mezquita o templo», *La Cosmografía* de Pedro Apiano.

[30] No es, seguramente, una errata por *pie,* en singular, ya que los dos pies de Quevedo eran deformes, como el de Mahoma en La Meca; pero lo era mucho más uno de ellos, como un poco más abajo cuenta Pablo de Tarsia. De ahí la confusión voluntaria entre plural y singular.

[31] Es decir, si quieres ver el celebrado zancarrón de Mahoma que se conserva suspendido de la bóveda en la mezquita de La Meca, no es necesario que peregrines a ella, como hacen los musulmanes, basta con que veas a Quevedo, y su «pies meco» (de la Meca, musulmán, y de mico, de mono: su pie más deforme y sus dos pies deformes a la vez, como ya he explicado), pero no dorado, sino de cuerno, con la forma hacia dentro de un cuerno y, claro está, de un cornudo, que cuelga de un pino triforme, tres veces deforme, porque su cuerpo deformado por sus dos pies, añade una tercera punta que sobresale, triangular, de su verticalidad, la punta asimismo deforme de su joroba.

[32] Jauralde, 1998, p. 886.

de ojos y de conciencia; negro de cabello y de dicha, largo de frente y de razones, quebrado de color y de piernas; blanco de cara y de todo; falto de pies y de juicio; mozo amostachado y diestro en jugar las armas, a los naipes y a otros juegos; y poeta, sobre todo, hablando con perdón. [...] Por todo lo cual, y atento a sus buenos deseos, pide a vuestras mercedes, pudiéndolo hacer a la puerta de una iglesia, por cojo, le admitan en la dicha cofradía[33].

Pablo de Tarsia confirma el mismo talante quevedesco, al contar la siguiente anécdota, que demuestra, además de la aceptación de sus defectos y de su capacidad de autoironía, que, pese a tener deteriorados ambos pies, uno de ellos estaba más deformado que el otro. Leámosla:

Habiendo entrado don Francisco con algunos caballeros en casa de unas damas para oírlas cantar y tocar el arpa, en que eran tan estimadas que las visitaban los mayores señores, y como iba de hábito largo para encubrir la fealdad de los pies, descubriósele casualmente un pie. Viéndole la una de ellas, dijo: «¡Oh, qué mal pie!». Reparó inmediatamente otra y añadió: «Con mal pie entraron vuesas mercedes aquí». Reíanse las demás de la conversación, haciendo mofa y burla: muy propio de las mujeres de Madrid, que son prontísimas y se precian de entendidas. Estuvo don Francisco muy severo, y con igual prontitud respondió: «Yo les prometo a vuesas mercedes, señoras mías, que otro hay peor en el corro». Empezaron entonces a mirarse unas a otras, y a registrar los pies de los que venían en su compañía, diciendo: «¿Cuál será?». Y después que le hubo detenido algún rato en duda y curiosidad, sacó el otro pie y dijo: «Éste, señoras». Pues tenía el un pie más mal hecho y más torcido que el otro[34].

Quevedo era, por tanto, muy capaz de ironizar sobre sí mismo: por eso, y sobre todo por su indudable buena relación con el autor del *Quijote,* no debió de molestarle mucho la broma de Cervantes en el *Viaje del Parnaso,* que insistía en su cojera. Recordémosla:

«Mal podrá don Francisco de Quevedo
venir», dije yo entonces, y él me dijo:
«Pues partirme sin él de aquí no puedo.
Ése es hijo de Apolo; ése es hijo
de Calíope Musa; no podemos
irnos sin él; y en esto estaré fijo.
Es flagelo de poetas memos,
y echará a puntillazos del Parnaso
los malos que esperamos y tenemos».
«¡Oh, señor!», repliqué, «que tiene el paso
corto y no llegará en un siglo entero».
«Deso», dijo Mercurio, «no hago caso,
que el poeta que fuere caballero
sobre una nube entre pardilla y clara
vendrá muy a su gusto caballero». (II, vv. 304 y ss.)

[33] Jauralde, 1998, p. 887.
[34] Tarsia, *Vida,* pp. 105-106.

La referencia a la nube, sin embargo, es bastante más maliciosa y satírica, porque no debemos olvidar que, poco después, lo mismo le sucede en el *Viaje del Parnaso* al principal enemigo literario de Cervantes, a Lope de Vega, a quien incluye finalmente y de mala gana, en la galera que navega hacia el Parnaso con todos los poetas españoles, de la siguiente y burlesca manera:

> Llovió otra nube al gran Lope de Vega,
> poeta insigne, a cuyo verso o prosa
> ninguno le aventaja, ni aun le llega. (II, vv. 388-390)

Y es que Lope no había aparecido antes con los demás escritores de relieve, ni había subido con ellos a la galera de Mercurio en Cartagena o en Valencia, sino que cae, risiblemente, llovido del cielo, junto con la «poetambre» enojosa de mala calidad; esto es, de manera harto ridícula. Era obvio que Cervantes no podía excluir a un escritor tan importante como Lope de Vega de su *Viaje del Parnaso;* por eso lo incluyó, bien que con una ironía más que obvia, para reírse de él y de sus ínfulas.

No es el caso de Quevedo, sin duda alguna, pero la alusión de Mercurio a la nube no deja de ser algo sospechosa. Con todo, para evitar cualquier sesgo satírico que fuera más allá de la broma o de la sonrisa, Quevedo es para Cervantes hijo de Apolo y de Calíope, además de «flagelo de poetas memos»; o dicho de otra manera, posiblemente el mejor poeta español de su época, después de Góngora. No hay duda, en consecuencia, de que, por una parte, Cervantes conoce muy bien la poesía de Quevedo, pese a no estar apenas impresa y haberse transmitido fundamentalmente de manera manuscrita hacia 1612, ni de que, por otra, ha leído y gustado en concreto de la *Premática del desengaño contra los poetas güeros,* escrita hacia 1605, según Azaustre[35], pues la toma como modelo estructural e incluso retórico evidente para pergeñar sus *Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles* añadidos en la *Adjunta.* Como muestra baste este botón, ya seleccionado por Isabel Pérez Cuenca:

> Quevedo: Ítem. Por estorbar los insolentes hurtos que hacen, mandamos que no se puedan pasar coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España, so pena de callar un mes el poeta que tal hiciere, y si reincidiere, de andar un día limpio.
>
> Cervantes: Ítem se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco.

Para confirmar, en cualquier caso, su altísima valoración, vuelve a incluirlo elogiosamente en la carta de Apolo que contiene también la mencionada *Adjunta* en prosa al *Viaje del Parnaso:*

> Si don Francisco de Quevedo no hubiere partido para venir a Sicilia, donde le esperan, tóquele vuesa merced la mano, y dígale que no deje de llegar

[35] Quevedo, *Premática,* ed. Azaustre, pp. 5-6.

a verme, pues estaremos tan cerca; que cuando aquí vino, por la súbita partida, no tuve lugar de hablarle.

No hay influencias de Quevedo en la *Primera parte del Quijote,* 1605, pero sí parece haberlas, al contrario, del *Ingenioso hidalgo* en *El Buscón.* Me refiero al episodio en el que Pablos de Segovia camina sobre un asno al que llama «rucio de La Mancha»:

> Partía aquella mañana del mesón un arriero con cargas a la corte. Llevaba un jumento, alquilómele. […] Yo iba caballero en *el rucio de La Mancha,* y bien deseoso de no topar nadie, cuando desde lejos vi venir un hidalgo de portante, con su capa puesta, espada ceñida, calzas atacadas. (*Buscón,* II, 5)

Durante muchos años ha prevalecido la idea defendida por Fernando Lázaro Carreter de que la cita no se refiere al *Quijote,* sino a «un jumento gris o blanco con manchas oscuras», que eso significa «rucio», o bien a un asno «natural de La Mancha»[36], pero no al de Sancho Panza. Sin embargo, ya Domingo Ynduráin[37] pensó que se trataba del asno del escudero, tanto por lo que dice como por la mención inmediata del hidalgo, obviamente quijotesca; añadiendo que en Quevedo a veces *manchado* significa con mancha de sangre, es decir, lo que, si se dice de un caballo, significa que no es un pura sangre, como en estos versos:

> cuando sobre un caballo más *manchado*
> que biznieto de oros y judíos,
> *rucio,* a quien no consiente ser *rodado*
> los brazos de su duelo. (*Orlando,* II, vv. 193-196)

Pero eso, dice, «no tendría sentido en un burro».

Además, a lo que entiendo, «rucio», que significaba «pardo» o «tordo» era adjetivo que únicamente se aplicaba entonces a los caballos, hasta que Góngora dio la pauta del cambio, en un celebrado romance que se reía de otro aún más famoso de Lope de Vega. Como estudió Orozco[38], se trata precisamente de los dos romances que inician la guerra literaria entre Lope de Vega y Góngora exactamente en 1591, cuando se publican juntos en el mismo volumen (*Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte,* Barcelona). Son además los dos romances que están en el origen del *Entremés de los romances,* y con él, en el del *Quijote*[39]; esto es: «Ensíllenme el potro rucio», de Lope, y «Ensíllenme el asno rucio», de Góngora, aunque probablemente se habían escrito uno en 1583 y el otro en 1585. Cervantes, para reírse de Lope, a quien incluso confundió malintencionadamente a veces con el asno[40], y siguiendo a Góngora, transformó el potro de Lope en el «rucio de San-

[36] Ynduráin, 1966, p. 119.

[37] En su *Buscón,* p. 187, n. 222.

[38] Orozco, 1973, pp. 30 y ss.

[39] Pero no quiero, ni es de este lugar, entrar ahora en esta cuestión. Ver, si se quiere, mi estudio y edición del *Entremés de los romances,* con la colaboración inestimable de Mariano de la Campa, en México, Guanajuato, 2006.

[40] Rey Hazas, 2005, pp. 123 y ss.

cho», y el éxito inmenso de su obra llegó hasta el punto de que, después del *Quijote,* «rucio» se aplicó casi siempre a los jumentos, y fue dejando paulatinamente de aplicarse a los caballos. Así, a causa de la inmortal novela, «rucio» ha cambiado su significado y se ha convertido finalmente en un sinónimo de «asno», ya que acabó por ser, por definición, el «rucio de Sancho», muy lejos de su significado anterior. La impronta quijotesca en el idioma es, por tanto, incuestionable, pero su origen gongorino y antilopesco también, que es lo que me interesa en este momento, porque Lope de Vega, como he dicho, tampoco anda muy lejos del asunto.

De hecho, don Quijote confunde también un caballo rucio con un asno rucio, puede que malintencionada y antilopescamente:

> —Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?
>
> —Lo que yo veo y columbro —respondió Sancho— no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra. (I, 21)

Todo este problema, claro está, afecta directamente a la debatida fecha de escritura de *El Buscón* de Quevedo, que de este modo sería posterior a 1605, seguramente de 1608 o 1609, como ha estudiado Rosa Navarro[41], aunque no tenemos seguridad. Sí de que la novela de don Francisco se estaba difundiendo en forma manuscrita y le había llegado a Cervantes, como demuestra el *Coloquio de los perros,* con esas cuatro figuras finales: un alquimista, un poeta, un matemático y un arbitrista, que tanto recuerdan a los personajes caricaturescos y risibles que Pablos encuentra de regreso a Segovia: un arbitrista, un diestro, «con el que se puede emparentar el matemático cervantino, que dice lleva veintidós años tras el punto fijo»; un poeta con la conversación previa del *Coloquio* entre un poeta y un comediante, etc. Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio,* que parece obra de madurez, y probablemente lo sea, en su última redacción, aunque hay una hipótesis reciente de Rico según la cual las *Novelas ejemplares* serían todas ellas anteriores a 1605, y no es disparate pensar que el *Coloquio* sea de esas fechas, en torno a 1605, aunque sin duda fue revisado después[42].

En cualquier caso, el recuerdo de *El Buscón* aparece también en *El rufián viudo,* probablemente escrito hacia 1611-1612, cuando, a poco de empezar, se menciona la afición de Trampagos a la destreza de la espada:

VADEMECUM	¡Bueno, por vida mía! Quien le quita a mi señor de líneas y posturas, le quita de los días de la vida.
TRAMPAGOS	Vuelve por el mortero y por el banco, y el broquel no se olvide. Vademecum.

[41] Navarro Durán, 2006.

[42] Rico, 2005. Véase también mi trabajo «La palabra católico: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes», en prensa, en el último congreso de la Asociación de Cervantistas, celebrado en Alcalá de Henares en el 2006.

VADEMECUM Y aun trairé el asador, sartén y platos. (vv. 43-48)

La referencia «al asador», en vez de espada, es la misma que hace el diestro de Quevedo en su novela: «deme los asadores para dos o tres ángulos», «deme los asadores, que no los quiero para esgrimir». Trampagos es un personaje burlesco, próximo al esgrimidor quevedesco de *El Buscón,* pues su desconsolado llanto de viudo no le impide estar prendado por los movimientos del arte de la espada. Los paralelismos con el esgrimidor que se encuentra con Pablos de Segovia se acentúan por el hecho de que su criado le trae «asador, sartén y platos», lo que recuerda la espátula de asador con la que contiende el ridículo esgrimidor quevedesco con un mulatazo que porta una enorme daga de garfios.

De nuevo en el *Quijote,* ahora en la segunda parte, en el episodio del retablo de maese Pedro, Cervantes inserta dos versos de Quevedo, en concreto, dos versos de la «Carta de Escarramán a la Méndez», aplicados a un moro que se había atrevido a besar a Melisendra en los labios y fue castigado a que le azotaran por las calles, paseado sobre un asno a la vergüenza, con pregoneros y verdugos detrás golpeando; exactamente como le sucede a Escarramán:

con chilladores delante
y envaramiento detrás

Reproducción expresa de la jácara quevedesca, cuando dice:

Y otra mañana a las once,
víspera de San Millán,
con chilladores delante
y envaramiento detrás,
a espaldas vueltas me dieron
el usado centenar. (*PO,* núm. 849, vv. 53-58)

Sin embargo, el recuerdo explícito de Escarramán y el pequeño homenaje a Quevedo que implica no es ingenuo ni está en este episodio quijotesco como pudiera hallarse en cualquier otro, dado que ahora Cervantes sigue a Góngora, en cierta medida, para reírse de Lope de Vega, cuyo entremés de Melisendra también imita satíricamente. En este contexto gongorino y antilopesco del *Quijote,* los versos de Quevedo adquieren un significado muy particular, puesto que era el amigo del Fénix y el rival feroz de don Luis, del enemigo mortal de Lope. Por eso, Cervantes quiere reírse de Lope, loco por los romances moriscos y confundido a menudo él mismo con un moro en el romancero de la época que lideraba, en la figura quijotesca de ese moro atrevido que besa a Melisendra en los labios y es castigado, por ello, con versos de Quevedo, de su amigo, así implicado en la burla, y para mayor ridiculización de Lope, pues no sólo se le compara con el rufián de los rufianes, con Escarramán, y se descubre su desmedido deseo sexual, sino que además quien le hiere y zahiere es Quevedo, su amigo, son sus versos, no los de Góngora ni los de Cervantes. La sátira tiene desperdicio. No se olvide que Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que –en palabras de Márquez Villanueva[43]– «for-

ma un notable trío» antilopesco con Góngora y Cervantes, en el romance número 9 de su *Manojuelo,* «Señor moro vagabundo», acusa de morisco a Lope, entre otras lindezas, identificándole con su célebre potro:

Válgate el cielo por moro,
que ansí has cansado los hombres
con tu larga soledad
y melancólicas noches;
el potro rucio te dé
en la barriga seis coces,
y quien amén no dijere
en malas galeras bogue[44].

Es más, el propio Cervantes, por boca de Chiquiznaque, el personaje de *El rufián viudo,* no el de *Rinconete,* y por lo tanto, ya en 1611, muchos años después de la polémica, todavía se refería a la fama del célebre romance morisco de Lope de Vega: «muy más que *el potro rucio* eres famoso» (v. 313), lo que demuestra que lo tenía muy presente.

Góngora y Cervantes[45] recrean jocosamente el romance de don Gaiferos, aunque de manera bastante distinta, ya que mientras Góngora centra su burla en el regreso de Melisendra con don Gaiferos a París, una vez salvada de su prisión en Sansueña, y en el relato de las novedades parisinas –realmente, aluden a la corte madrileña de 1588– que hace Pierres[46]; el conocido retablo del Maese Pedro quijotesco (II, 26) centra su risible juego teatral en la desidia de Gaiferos por rescatar a Melisendra, el enfado de Carlomagno, y en los apuros que pasa la dama para sostener su virginidad en Sansueña. Con todo, lo más interesante para mi propósito es observar que hay correspondencias de interés, a pesar de las enormes diferencias de sus tratamientos respectivos, dado que Góngora y Cervantes se ríen de la misma situación poco airosa de Melisendra sobre las *ancas del caballo* de Gaiferos. Sus respectivos textos no me dejarán mentir. Veámoslos:

con haber quinientas leguas,
las anduvo en treinta días
la señora Melisendra
a las ancas de un polaco,
como Dios hizo una bestia,
de la cincha allá, frisón,
de la cincha acá, litera.
Llevábala don Gaiferos,
de quien había sido ella

[43] Márquez Villanueva, 1988, p. 312.

[44] Lasso de la Vega, *Manojuelo de romances,* pp. 30-31.

[45] Las páginas que siguen, proceden de Rey Hazas, 2005.

[46] Es muy probable que los nombres caballerescos de Góngora oculten personajes conocidos de su entorno cordobés. De hecho, Hozes antepone al romance el siguiente preámbulo: «A un caballero de Córdoba que decía que Córdoba se llamó Sansueña, y que por una reja que tenía en su casa sacó don Gaiferos a Melisendra, y así destos como de otros chistes que pasaban por otros caballeros ridículos, hizo este romance».

para lo de Dios, esposa,
para lo de amor, cadena.
Contemple cualquier cristiano
cuál llevaría la francesa
lo que el griego llama nalgas
y el francés asentaderas. (vv. 6-20)

Muy significativamente, también Cervantes se fija en este hecho, que relata así:

> vemos que se descuelga del balcón para ponerse en las ancas del caballo de su buen esposo, [...] llega don Gaiferos, [...] la hace bajar al suelo y luego, de un brinco, la pone sobre las ancas de su caballo, a horcajadas como hombre, y la manda que se tenga fuertemente y le eche los brazos por las espaldas, de modo que los cruce en el pecho, porque no se caiga, a causa que no estaba la señora Melisendra acostumbrada a semejantes caballerías. [...] No faltaron algunos ociosos ojos, que lo suelen ver todo, que no viesen la bajada y subida de Melisendra.

Aunque desde una óptica menos grotesca que la de Góngora, no deja de percibirse, a lo que creo, la burla larvada de Cervantes sobre las reiteradas *ancas* del caballo y la subida y bajada de la dama sobre ellas.

Las referencias señaladas demuestran la familiaridad de nuestros dos grandes creadores con el romancero. No obstante, la última afinidad señalada afecta más de cerca a Lope y a Cervantes que a Góngora, dado que nuestro novelista se ríe descaradamente del *Entremés de Melisendra* (1605), de Lope de Vega[47], cuya heroína es la única que está dispuesta a tirarse desde la torre en que está presa hasta el caballo de don Gaiferos, a diferencia del romancero (donde baja por la escalera), y como también hace la de Cervantes, al descolgarse. A la Melisendra de Lope le preocupa que se le vean las piernas y las «cavernas» que ocultan, aunque don Gaiferos le dice: «Yo os taparé las cavernas». Ella se tira, en fin, y el caballero la recoge en sus brazos. La Melisendra de Cervantes, al descolgarse, se le engancha «una punta del faldellín de uno de los hierros del balcón», por lo que sus «cavernas» quedan también al descubierto, para deleite de los «ociosos ojos» varoniles que la contemplan. Es obvio que Cervantes piensa también en Lope, por ser el único que traza el rescate de Melisendra como un descenso, lleno de referencias eróticas, desde una torre o un balcón.

Cervantes se burla de Lope, como hace siempre que tiene ocasión, estableciendo una serie de asociaciones –no hay que desdeñar la erótica, dada la vida amorosa del Fénix– que se nos escapan en buena medida, porque lo cierto es que sólo él y Avellaneda sustituyen al rey moro del romancero, que es Almanzor, en cuyo poder está cautiva Melisendra, por el rey Marsilio de Zaragoza, lo que aprovecha Cervantes para reírse una vez más del Fénix, porque Marsilio es el rey a quien acompaña siempre en el romancero nuevo un héroe morisco llamado Bravonel de Za-

[47] Como ha visto Percas de Ponseti, 2003, pp. 63-115.

ragoza[48], a menudo identificado como un heterónimo morisco de Lope, que se disputa con el rey el amor de Guadalara, es decir, de Elena Osorio. Ello aparte de que en el romancero artístico ambos caudillos moros son aliados de Bernardo del Carpio contra los franceses, lo que no es casualidad, dado que el escudo de Bernardo se lo atribuyó Lope de Vega sin el menor fundamento, como le recordó burlescamente Góngora: «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diecinueve torres de tu escudo». En tal contexto de alusiones barrocas, nada tendría de extraño que el moro que besa furtivamente a Melisendra en Cervantes ocultara al mismo Lope de Vega[49] y fuera así castigado como un vulgar delincuente, como el Escarramán de Quevedo, para ser exactos, cuyos versos 55 y 56 de la «Carta de Escarramán a la Méndez» reproduce Cervantes, para mayor claridad ridiculizadora: «con chilladores delante / y envaramiento detrás» (II, 26).

Si recordamos ahora el retrato impar del dómine Cabra, y sus «ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes»; o la relación conflictiva entre la nariz y la boca: «la nariz de cuerpo de santo, comido el pico entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas, descoloridas, de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes le faltaban no sé cuántos». No hay duda de que Cervantes, sensible a su grandeza literaria, quiere hacer, ahora sí, un homenaje explícito a la pluma quevedesca en su retrato de Clara Perlerina, que no pierde de vista el de *El Buscón,* como podemos comprobar por los siguientes trazos:

> la doncella es como una perla oriental, y mirada por el lado derecho parece una flor del campo: por el izquierdo no tanto, porque le falta aquel ojo, que se le saltó de viruelas; y aunque los hoyos del rostro son muchos y grandes, dicen los que la quieren bien que aquellos no son hoyos, sino sepulturas donde se sepultan las almas de sus amantes. Es tan limpia, que por no ensuciar la cara trae las narices, como dicen, arremangadas, que no parece sino que van huyendo de la boca; y, con todo esto, parece bien por estremo, porque tiene la boca grande, y, a no faltarle diez o doce dientes y muelas, pudiera pasar y echar raya entre las más bien formadas. (II, 47)

Tampoco hay duda ninguna, claro está, del reconocimiento explícito de la jácara de Escarramán que hace *El rufián viudo.* Es notoria la impronta de la «Carta de Escarramán a la Méndez» de Quevedo sobre Escarramán, escritas hacia 1610, que además de servirnos para fechar el entremés, fueron tan famosas y populares, que una de ellas llegó a ser vuelta a lo divino. Cervantes las tiene delante para escribir su piececilla burlesca, y, como ha estudiado Asensio, «una atenta comparación del modelo de Quevedo con la réplica de Cervantes nos descubre claros

[48] Ver el *Romancero general* de 1600-1604, donde se establece la relación apuntada en los romances que llevan los números 19, 391 y 1073.

[49] Percas de Ponseti piensa que Lope se oculta detrás de Ginés de Pasamonte.

contrastes del modo epigramático, discontinuo, atento a la sorpresa y al pormenor ingenioso de don Francisco, con los movimientos amplios, con los ritmos sostenidos, con la tendencia ennoblecedora, aun dentro de la ironía, del autor de *El rufián viudo*»[50].

Lo más relevante no es eso, con serlo mucho, sino que el entremés explota la fama literaria de Escarramán hasta el máximo extremo posible, dado que le hace traspasar las fronteras que separan la vida de la literatura y lo presenta en escena ante los demás rufianes y ninfas, recién llegado del cautiverio, en carne y hueso, con lo cual, la «realidad» del famoso jaque quevedesco otorga vida a los demás personajes que conviven con él y se sitúan en su mismo plano, «saliéndose» todos, por así decirlo, de los límites estrictamente literarios. De este modo, hacen su aparición entremesil los juegos cervantinos de ficción y realidad.

Cervantes, además, se olvida de la segunda jácara, de la «Carta de la Méndez a Escarramán», como ha señalado Isabel Pérez Cuenca, y se centra únicamente en la primera y en dar respuesta a la historia truncada del célebre jaque, que cuenta ahora en escena lo que le acaeció después de su condena en las galeras, esto es, su cautiverio y su posterior liberación:

Dio la galera al traste en Berbería,
donde la furia de un juez me puso
por espalder de la siniestra banda;
mudé de cautiverio y de ventura;
quedé en poder de turcos por esclavo;
de allí a dos meses, como el cielo plugo,
me levanté con una galeota;
cobré mi libertad y ya soy mío.
Hice voto y promesa inviolable
de no mudar de ropa ni de carga
hasta colgarla de los muros santos
de una devota ermita, que en mi tierra
llaman de San Millán de la Cogolla;
y éste es el cuento de mi extraña historia,
digna de atesorarla en mi memoria. (vv. 280-294)

El baile final, rehace y responde a los versos de Quevedo, pues:

Ya está guardado en la trena
tu querido Escarramán,
que unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar.

Se transforma en:

Ya salió de las gurapas
el valiente Escarramán,
para asombro de la gura,
y para bien de su mal.

[50] Asensio, «Introducción», 1965, pp. 35-36.

También Quevedo leyó atentamente a Cervantes y gustó de sus obras, sobre todo de las *Novelas ejemplares* y de los *Entremeses,* aunque no tanto del *Quijote,* de cuyo personaje central solo captó la superficie degradada, burlesca y risible, sin ahondar absolutamente nada en sus valores más nobles, que se limitó a ignorar, desde una lente exclusivamente interesada en lo grotesco de su aspecto y de sus actos. Por eso, a poco de comenzar *La Hora de todos,* obra cuya escritura debió de comenzarse hacia 1628, describe así la entrada de Marte en el Olimpo:

> Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete y la insignia de viñadero enristrada, echando chuzos, y a su lado el panarra de los dioses, Baco[51].

Nos encontramos con un ser únicamente cómico, que sirve para ridiculizar a Marte hasta extremos ajenos a Cervantes, pues nuestro hidalgo nunca bebe, y este paródico dios de la guerra porta la «insignia de viñadero», como buen borracho, y va en compañía del dios Baco, para que no haya dudas sobre su afición al vino, además de llevar un capacete, que tanto puede ser un casco de su armadura como un capazo o «capacho de esparto donde se ponen, por ejemplo, las uvas»[52]. De este modo, Quevedo, exagera, hiperboliza los elementos risibles del inmortal héroe cervantino, e ignora, injustamente, todo lo demás.

En algún caso concreto, como en la *Sátira contra Francisco Morovelli de la Puebla,* la virulencia antiquijotesca del «flagelo de poetas memos» alcanza su máximo extremo, pues tras una serie de ataques durísimos contra el mencionado Morovelli, le compara con el ingenioso hidalgo a causa de sus múltiples desatinos:

> A ti, postema de la vida humana,
> afrenta de la infamia y de la afrenta,
> peste de la verdad introducida,
> conciencia desechada de una venta,
> alma descomulgada, entretenida
> en dar a Satanás almas en renta,
> rudísimo malsín Escarïote,
> de tantos desatinos don Quijote[53].

Es obvio que don Francisco no entiende en absoluto, o al menos en el caso de don Quijote, una de las claves de la poética cervantina, de la que don Miguel estaba además particularmente orgulloso, pues había afirmado en el *Viaje del Parnaso* (1614), a propósito de las *Ejemplares* lo siguiente:

[51] Quevedo, *La Hora de todos,* pp. 61-62.

[52] Como ha dicho Pérez Cuenca, 2006, p. 202.

[53] Cinco de las ocho octavas que componen el poema aparecen también en el quevedesco *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando,* que Blecua considera un desarrollo del anterior, mientras que Crosby, a la inversa, cree que la *Sátira* es posterior a las *Necedades.* Ver respectivamente, *Obra poética,* vol. 3, p. 411, y Crosby, 1967, pp. 45-46.

Yo he abierto en mis *Novelas* un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino. (IV, vv. 25-27)

Quevedo, obvio es decirlo, solo vio el *desatino,* sin entender, o acaso ignorando conscientemente, su propiedad literaria. Eran desatinos inteligente y conscientemente verosimilizados, de ahí su mérito artístico, pero a él eso le trajo sin cuidado, o bien no se percató de ello. El resultado, en cualquier caso, fue el mismo, como acabamos de ver: una lectura y una interpretación demasiado parcial, y desmedidamente agresiva.

Otra cosa distinta es, sin embargo, el magnífico poema titulado el *Testamento de don Quijote,* necesariamente posterior a 1615, que aunque sea igualmente burlesco, carece de la acritud de la *Sátira.* Más aún, Quevedo se ríe del ingenioso caballero con gracia y altura artística indudable, con ingenio impar, sin duda, pero sin ofender, o al menos sin la agresividad anterior. El caballero quevedesco muere loco, no cuerdo como el Alonso Quijano cervantino. Loco y apaleado:

De un molimiento de güesos,
a puros palos y piedras,
don Quijote de la Mancha
yace doliente y sin fuerzas. (*PO,* núm. 733, vv. 1-4)

Es don Quijote incluso exagerada, rematadamente loco, que quiere hacer testamento, a sabiendas, claro está, de que uno de los requisitos de los testamentos era que el testador estuviera completamente cuerdo:

Y en lo de «su entero juicio»,
que ponéis a usanza vuesa,
basta poner «decentado»,
cuando entero no le tenga. (*PO,* núm. 733, vv. 17-20)

La burla es propia del mejor ingenio de Quevedo, lo que equivale a decir el más agudo de nuestras letras, al menos para Lope de Vega, que en un soneto de las *Rimas de Tomé Burguillos* dice que para que la pluma se tiña de oro hay que «bañarla en el ingenio de Quevedo». Veamos algunas perlas:

Que embalsamado me lleven
a reposar a la iglesia,
que sobre mi sepulcro
escriban esto en la piedra:
«Aquí yace don Quijote,
el que en provincias diversas
los tuertos vengó, y los bizcos,
a puro vivir a ciegas».
[…]
De los palos que me han dado,
a mi linda Dulcinea,
para que gaste el invierno,
mando cien cargas de leña. (*PO,* núm. 733, vv. 29-60)

Quizá una de las más audaces y divertidas invenciones de Quevedo es que incluso hay un hijo, un heredero del hidalgo manchego, un «Quijotito», dice el poema, «mayorazgo de mi hacienda», en palabras de su progenitor, a quien el héroe deja sus armas. Sancho, sin embargo, no está loco en el poema, y advierte a su amo con cariño y con cordura que no diga «sandeces tan fieras», elija mejor a sus albaceas y actúe con cordura. No obstante, Quevedo, para no marcar excesivas diferencias entre el caballero y su escudero, le hace llorar por él, por su locura, a cántaros, aunque se trata de lágrimas que más parecen una riada o un torrente desatado por una tormenta, pues implican «un turbión de lluvia y piedra».

Como sigue loco, al final, en buena doctrina católica, ante la imposibilidad religiosa de dar la extremaunción a un loco, se queda sin ella. Es quizá lo más triste, en términos coetáneos, pero era lo más coherente con el planteamiento quevedesco, en buena ley católica[54]:

En esto la Extremaunción
asomó ya por la puerta;
pero él, que vio al sacerdote
con sobrepelliz y vela,
dijo que era el sabio proprio
del encanto de Niquea;
y levantó el buen hidalgo
por hablarle la cabeza.
Mas viendo que ya le faltan
juicio, vida, vista y lengua,
el escribano se fue
y el cura se salió afuera. (*PO,* núm. 733, vv. 109-120)

Quevedo ha cambiado pues, muchas cosas. No se ha limitado a glosar satíricamente el texto ni a proyectar sobre él su agudeza, sino que ha alterado numerosos elementos de Cervantes. Lo más interesante es su juicio sobre el final del *Quijote,* dado que el héroe cervantino recupera la cordura, se convierte en Alonso Quijano, y después, no antes, hace testamento, en «su entero juicio», como mandaban las *Artes de bien morir*[55]. Don Francisco, sin embargo, mantiene la locura caballeresca del héroe, como desearían tantos lectores actuales de la obra, que piensan que es lo que debería haber hecho Cervantes para mantener la defensa del idealismo hasta el final, pues cuando don Quijote recupera la cordura y renuncia a su locura caballeresca, entienden que es como si renunciara simultáneamente a su idealismo, a lo mejor de él.

La postura de Quevedo, por tanto, parece incluso coherente con el desarrollo del *Quijote,* al decir de muchos. Pero todo es mera apariencia, claro está: nada más lejos del verdadero quijotismo, porque el autor de *El Buscón* acentúa hasta tal extremo la locura quijotesca en el momento más grave de su vida para un cristiano, en el de su muerte, que incluso

[54] El *Testamento* ha sido objeto central del trabajo de David Felipe Arranz para este Congreso, por lo que es imprescindible consultarlo para ver todas sus implicaciones.

[55] De las que me he ocupado, dicho sea de paso, en Rey, 2003.

le niega la salvación de su alma, pues su don Quijote contraviene todas las normas testamentarias de los mencionados *Ars moriendi* de la época e incluso rechaza las misas por su alma, lo que todos pedían al testar:

> Mando que, en lugar de misas,
> justas, batallas y guerras
> me digan, pues saben todos
> que son mis misas aquestas. (*PO,* núm. 733, vv. 77-80)

Quevedo sabía muy bien que los testamentos insistían en pedir misas, muchas misas; cuanto más ricos y nobles eran los autores, más misas dejaban pagadas en sufragio de sus almas. Su caballero, en vez de eso, prefiere «justas, batallas y guerras», lo que parece llevarlo derecho a la condenación, pues eso implica que no siente arrepentimiento alguno.

El problema es que para Quevedo, don Quijote es como tantos y tantos personajes meramente risibles de su obra, como los que pululan por sus *Sueños,* o como el arbitrista, el esgrimidor, el poeta, el soldado y el ermitaño de *El Buscón,* que salen siempre distorsionados y esperpentizados de su pluma, porque su mirada veía mejor, a veces exclusivamente, el lado grotesco, el lado infrahumano, susceptible de un retorcimiento estilístico, eso sí, impar, únicamente a su alcance o quizá al de Góngora, pero sin valores humanos, de seres reducidos a meros autómatas, en su locura.

Quevedo, pues, mantiene loco a don Quijote a la hora de hacer testamento no para condenarle al infierno, al menos no principalmente, sino por razones meramente estéticas, porque esa locura del héroe cervantino se ajustaba muy bien a su inalcanzable capacidad de agudeza e ingenio, a su virtuosismo estilístico, a su capacidad literaria, en suma. Pero no le importaba nada la coherencia o incoherencia del personaje.

En cualquier caso, don Francisco demuestra un extraordinario interés, bien que a su manera, por la figura de don Quijote, lo que implica que había leído a Cervantes con mucha atención. Y no sólo el *Quijote,* sino también, cuando menos, los entremeses y las *Novelas ejemplares.*

Los dieciséis entremeses de Quevedo desarrollaron los mismos temas satíricos de su prosa y su poesía, como las prostitutas (Bárbara), los maridos cornudos consentidos (Diego Moreno), o los viejos impotentes en *Los refranes del viejo celoso,* entremés particular que se aproxima a la mojiganga y al baile de máscaras, por no mencionar el mesonero ladrón de *La venta.* Fueron además constantemente imitados entre 1640 y 1670, alcanzando una considerable fama. Y no sólo por sí mismos, sino también a través de las piezas de sus seguidores, como Salas Barbadillo y, fundamentalmente, Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), a quien se considera el verdadero popularizador del entremés de figuras, gracias a *El examinador Miser Palomo* (1617), revista satírica de tipos diversos ya completamente escrita en verso. Y lo que más me interesa destacar en este momento: a menudo bajo el influjo directo de los entremeses cervantinos, dado que «Quevedo no estaba dotado para la imaginación dramática, más que cuando se estilizaba grotescamente en

el subgénero entremesil, en el que probablemente, a la sombra de Cervantes, se va a dar a conocer durante estos años»[56].

De lo que no hay duda, en fin, es de la extraordinaria valoración que hizo Quevedo de las *Novelas ejemplares* (1613), que fue seguramente la obra cervantina más estimada por sus contemporáneos. Y lo hizo en su célebre *Perinola,* probablemente una de las más duras diatribas de toda la literatura española, escrita a la par con una acritud y con una agudeza verbal portentosa, contra el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán, el discípulo de Lope de Vega, o mejor, un «retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba». Y al hilo de esa crítica despiadada, Quevedo expresa de forma reiterada su juicio sobre las «novelas» –se refiere a las *Ejemplares*– de Cervantes, un juicio más que elogioso, pues son para él la referencia principal del género, a juzgar por lo que dice dos veces, unos veinte años después de la muerte de Cervantes, además, para mayor claridad e imparcialidad de su juicio:

> las novelas[57] [...] no son ni fábulas, ni comedias, ni consejas, ni no-velas, ni sí-velas, ni candiles, con ser tan sucios; no tienen pies ni cabeza. [...] El lenguaje, de cansado, jadea; los discursos[58] son tahona, que muelen como bestias; no cuento las impropiedades, porque son tantas como los dislates [...]. Y, para agravarlas más, *las hizo* tan largas como pesadas, *con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes.*

Y al final, cuando acaba *La Perinola,* insiste:

> deje la escritura; y deje la Teología; deje las malicias; y *deje las novelas para Cervantes;* y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón; los días, a la semana...

No hay duda, en fin, de que Cervantes y Quevedo, pese a sus múltiples diferencias de toda índole, se leyeron con detenimiento y se admiraron mutuamente, no obstante alguna que otra burla menor y en contra de su amistad / enemistad con Lope de Vega; pues si Cervantes, siempre más generoso, lo hizo antes, cuando el autor de los *Sueños* era apenas un chaval, Quevedo lo hizo después, pasados unos años de la muerte de Cervantes, para mayor imparcialidad. Uno y otro fueron ini-

[56] Jauralde, 1998, p. 271.

[57] Se refiere a las tres novelas cortas que incluye Montalbán en su *Para todos,* que, dicho sea de paso, no son tan malas como dice Quevedo. El *Para todos* es una miscelánea académica barroca, que sucede en siete días, en cada uno de los cuales un mantenedor, en primer lugar, expone tres discursos, luego una comedia o una novela, y al final unos poemas: se interpolan, por tanto, el lunes, miércoles y viernes, tres novelas, *Al cabo de los años mil, El palacio encantado* y *El piadoso bandolero,* y los días restantes cuatro comedias.

[58] Alude, o bien a los discursos que hay dentro de las novelas, dado que habla de ellas, o bien a los discursos del *Para todos,* que los tiene, en prosa, sobre los temas más peregrinos, porque eran tres cada día de sesión académica: el primero sobre lo que según el *Génesis* hizo Dios ese día concreto de la semana; el segundo, sobre el planeta relacionado con el día, el dios pagano en cuestión, la astrología, la mitología, etc.; y el tercero, de tema libre y diferente cada jornada, sobre asuntos como la filosofía, los misterios de la misa, la milicia, los ángeles, la predicación, las artes, y «lo mejor de lo mejor».

mitables en su terreno, y los dos lo sabían, por eso, aunque sin excesos, con mesura, se reconocieron mutuamente, a diferencia, dicho sea de paso, de otro de los grandes de la época, de Góngora, incapaz de reconocer mérito alguno a nadie que no fuera él mismo, aunque sabía muy bien que Cervantes, Lope y Quevedo lo merecían tanto como él.

Bibliografía

Alvar, A., *Cervantes. Genio y libertad,* Madrid, Temas de hoy, 2004.

Apiano, P., *La Cosmografía,* Salamanca, Cilus, 2000.

Arce de Otálora, J. de, *Coloquios de Palatino y Pinciano,* ed. J. L. Ocasar Ariza, Madrid, Turner, 1995, 2 vols.

Asensio, E., *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente,* Madrid, Gredos, 1965.

Blecua, J. M., «La poesía lírica de Cervantes», *Homenaje a Cervantes, Cuadernos de Ínsula,* 1, 1947, pp. 151-187.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Duque de Estrada, D., *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor,* ed. H. Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982.

Elliot, J. H., *La España imperial (1469-1716),* Barcelona, Vicens Vives, 1973.

Hurtado de Mendoza, D., *Guerra de Granada,* ed. B. Blanco-González, Madrid, Castalia, 1970.

Infantes, V., «La librería de don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)», en *«Por discreto y por amigo». Mélanges offerts à Jean Canavaggio,* Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 79-92.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1998.

Lasso de la Vega, G., *Manojuelo de romances,* Madrid, Saeta, 1942.

López Pinciano, A., y A. Carballo Picazo, *Philosophia antigua poética,* Madrid, Marsiega, 1953.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-428.

Márquez Villanueva, F., «Lope infamado de morisco: *La villana de Getafe*», en *Lope: vida y valores,* Puerto Rico, Universidad, 1988, pp. 293-331.

Moreno de Vargas, B., *Discursos de la nobleza de España,* Madrid, 1621.

Navarro Durán, R., «Más datos sobre la fecha de la escritura del *Buscón*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 195-208.

Orozco, E., *Lope y Góngora frente a frente,* Madrid, Gredos, 1973.

Percas de Ponseti, H., «Cervantes y Lope de Vega: postrimerías de un duelo literario y una hipótesis», *Cervantes,* 23, 1, 2003, pp. 63-115.

Pérez Cuenca, I., «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia,* 79, 1999, pp. 67-91.

Pérez Cuenca, I., «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 297-334.

Pérez Cuenca, I., «Localización y descripción de algunos impresos de la biblioteca de Quevedo», en *Actas del XIV Congreso de la AIH. II. Literatura Española, Siglos XVI y XVI,* Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 447-465.

Pérez Cuenca, I., «Cervantes y Quevedo», en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote,* Madrid, Eneida, 2006, pp. 187-211.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1982.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos,* ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado Don Pablos,* ed. D. Ynduráin y F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 2003.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1985, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Premática del desengaño contra los poetas güeros,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 3-18.
Rey Hazas, A., «El Quijote y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna», *Edad de Oro,* 15, 1996, pp. 141-160.
Rey Hazas, A., *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro,* Madrid, Lengua de Trapo, 2003.
Rey Hazas, A., *Poética de la libertad y otras claves cervantinas,* Madrid, Eneida, 2005.
Rey Hazas, A., *El nacimiento del Quijote. Edición y estudio del «Entremés de los romances»,* Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2006.
Rey Hazas, A., «La palabra católico: cronología y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes», en *Actas del Congreso de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2006,* (en prensa).
Rico, F., «Sobre la cronología de las Novelas de Cervantes», en *«Por discreto y por amigo». Mélanges offerts à Jean Canavaggio,* Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 159-165.
Romancero general: (1600, 1604, 1605), ed. Á. González Palencia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, 2 vols.
Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo,* ed. M. Prieto y F. Pedraza Aranjuez, Ara Iovis, 1988.
Vega, L. de, *Cartas,* ed. N. Marín, Madrid, Castalia, 1985.
Ynduráin, D., «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega,* Salamanca, Anaya, 1966, pp. 109-141.

Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo

José Luis Rivas Cabezuelo
Fundación Francisco de Quevedo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 231-235]

Decía Pablo Jauralde que es difícil hablar sobre Quevedo sin experimentar esa sensación de estar manejando datos falseados, manipulados o mal comprobados. De don Francisco de Quevedo y Villegas se han escrito innumerables biografías en las que se ha tratado su obra desde todos los ángulos posibles como son el jurídico, el teológico, el filosófico, etc. Su vida ha sido estudiada e interpretada por personajes eruditos que han esclarecido muchos de los aspectos más recónditos de la vida de don Francisco, que aún hoy, como dice Enrique Ortenbach en su biografía de Quevedo, está llena de lagunas, de episodios apenas conocidos, de situaciones nada claras, de incidentes manipulados por la leyenda y de cosas, en fin, a él atribuidas o del todo ignoradas.

Pero, a mi juicio, no siempre han sido bien interpretados los hechos y con el paso de los tiempos y a la luz de nuevos documentos se han ido revisando ciertos aspectos de la vida del ilustre escritor. Esto sucede con el nacimiento de Quevedo, sobre cuya fecha sólo se conocía que fue bautizado el 26 de septiembre de 1580 en la parroquia de san Ginés, en el corazón mismo de la, entonces, provinciana Madrid y cuya partida de bautismo transcribió su segundo gran biógrafo, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, por el que sabemos que en dicha fecha fue bautizado el niño Francisco Gómez de Quevedo y Santibáñez (recordemos que el apellido Villegas –en sustitución del Santibáñez–, correspondiente a la abuela paterna lo adoptó Quevedo hacia 1608).

Sin embargo, nada se sabía sobre su fecha de nacimiento hasta la publicación por el erudito don Luis Astrana Marín del *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo y Villegas,* en el que sacaba a la luz cartas, documentos y manuscritos hasta la fecha desconocidos. En una de esas cartas, don Francisco de Quevedo nos daba la primera pista: se trata, en concreto, de la carta dirigida a su amigo de Beas de Segura, don Sancho de Sandoval, fechada en Madrid a 31 de mayo de 1639 en la que le ma-

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 31-10-2007

nifestaba: «Yo aguardo el tratado que V. M., como por ser de la devoción que tengo a tan gran sancto, y tener su nombre por haber nacido el día de sus Llagas, V. M. me descanse desta ansia, abreviando el remitírmele». Decía sobre esta carta Astrana que

> Don Sancho de Sandoval había escrito, sin duda, una obra sobre san Francisco, que pensaba remitir a Quevedo, quizá para su corrección. Por las palabras de éste vemos (cosa que no consta por ningún otro documento) que nació el día de las Llagas de san Francisco; esto es el sábado 17 de septiembre de 1580. Sabido es que fue bautizado en la Iglesia de san Ginés el 26 de dicho mes y año[1].

Anteriormente a la publicación del *Epistolario,* normalmente no se mencionaba la fecha de nacimiento de nuestro escritor o si se hacía se mencionaba el 26 de septiembre, dándonos a entender que nacimiento y bautismo se celebraron el mismo día. Entre éstas propuestas anteriores a la de Astrana se encuentra, por ejemplo, la que aparece en la introducción de la *Política de Dios y gobierno de Cristo* (1930) que editó la Biblioteca de Filósofos Españoles dirigida por Eduardo Ovejero y Maury. Igualmente, Clara Campoamor en su *Vida y obra de Quevedo* menciona esta fecha, y ya el Duque de Maura en su conferencia sobre Quevedo de noviembre de 1945 establece como fecha el 17 de septiembre, pero es, como digo, a partir de la publicación del *Epistolario* que poco a poco se fue introduciendo como plausible esta fecha y todos cuantos desde entonces han tratado y estudiado la vida y obra de Francisco de Quevedo han dado por cierta la fecha de 17 de septiembre propuesta por Astrana, que es cuando, efectivamente, se celebra la festividad de las Llagas de san Francisco.

Y es precisamente este hecho el que, según mi criterio, indujo a error a Astrana Marín porque aunque inicialmente, por concesión del Papa Benedicto XI en 1304, se comenzó a celebrar la festividad de las Llagas el 20 de septiembre, fue a partir de 1337 cuando la Orden Franciscana comenzó a celebrar la llamada fiesta de la Impresión de las Llagas el 17 de septiembre. Ahora bien, siempre estamos hablando de la fecha de la festividad litúrgica o celebración del acontecimiento y no de la fecha en que ocurrió el acontecimiento milagroso. Todos los historiadores y cronistas de la Orden Franciscana coinciden en que la Impresión tuvo lugar en la madrugada del 14 de septiembre de 1224 e, incluso, una revelación de fray Maeso de Castiglione comunicada a su superior provincial y trasladada por orden dictada en el Capítulo General celebrado en Estrasburgo en 1282 por fray Bonagracia Tielci, a la sazón décimo Ministro General de la Orden Seráfica, así lo demuestra.

Efectivamente, de la lectura de las *Consideraciones sobre las Llagas,* en concreto la III Consideración –«Aparición del serafín e impresión de las Llagas a san Francisco»– y la V Consideración –«Apariciones a santas personas relativas a las sagradas Llagas»– queda establecido con clari-

[1] Astrana, *Epistolario,* p. 416.

dad que del 15 de agosto a 29 de septiembre de 1224 san Francisco (bautizado con el nombre de Juan, más tarde empezó a ser conocido como Francesco –pequeño francés– ya que su madre procedía de la Provenza francesa) pasa la cuaresma de san Miguel en el Monte Alverna, donde el día de la Exaltación de la Santa Cruz le son impresas las Llagas. La festividad de la Santa Cruz se viene celebrando desde el año 627 el día 14 de septiembre, ya que, según los historiadores, ese día del año 320 Santa Elena, madre del emperador Constantino, halló de manera milagrosa la verdadera Cruz (la Vera Cruz). Y fue esta coincidencia de fecha entre la Exaltación de la Santa Cruz y la Impresión de las Llagas la que llevaron a la Iglesia a dar prioridad a la primera, postergando la fiesta franciscana inicialmente, como decíamos con anterioridad, al 20 de septiembre y posteriormente al 17 de septiembre, hasta la actualidad. Queda, por tanto, esclarecido que el acontecimiento de la Impresión de las Llagas tuvo lugar el 14 de septiembre y que su celebración litúrgica se postergó al 17 de septiembre.

Francisco de Quevedo era un ser excepcional del que, como enumeraba el Duque de Maura en sus *Conferencias sobre Quevedo,* consta de modo indubitable que a los veintiséis años estaba en posesión de conocimientos doctorales, no sólo teológicos, sino de otras varias ramas del saber: dominaba el latín, el griego y el hebreo; entendía el árabe, el francés y el italiano (perfeccionado después durante su larga permanencia en Sicilia y Nápoles); escribía con rara corrección en castellano y rimaba, en esta lengua y en la portuguesa, con un ingenio y un desparpajo inigualables. Pero no solamente destacó en estas disciplinas; Quevedo fue muy versado en derechos civil y canónico, matemáticas, astronomía, física, medicina; fue licenciado en ética, retórica y filosofía, siendo un aventajado especialmente en la moral y en la política. Esta erudición le llevó a mantener abundante correspondencia con sabios humanistas españoles y extranjeros, como Justo Lipsio, quien dijo de Quevedo que era «la gran honra de los españoles».

Decía don Aureliano Fernández-Guerra que quien era tan docto en letras humanas debía aspirar a serlo también en las divinas, fuente inagotable de las vivas aguas de la sabiduría y de la verdad; y, en efecto, al profundo conocimiento de la Sagrada Escritura y de los Santos Padres consagró Quevedo mayor atención a medida que los sinsabores e infortunios de su azarosa vida iban reclamando este «eficacísimo consuelo», en palabras de su primer biógrafo, el abad Pablo Antonio de Tarsia. Y es que, efectivamente, si en algo fue un reputado estudioso fue en Teología, llegando a graduarse cuando aún no contaba los quince años y, tras iniciar la carrera eclesiástica, recibir las órdenes menores.

Todo lo anterior me hace pensar con absoluta certeza que don Francisco de Quevedo sabía, cuando escribía a su amigo Sancho de Sandoval de su devoción por san Francisco «por haber nacido el día de sus Llagas», de la diferencia existente entre el día del acontecimiento milagroso y de su celebración litúrgica. Pero es el mismo Quevedo quien nos da

nuevamente otra valiosa pista sobre su fecha de nacimiento, ya que él mismo la escribiría en el romance que comienza «Pariome adrede mi madre»:

Dos maravedís de luna
alumbraban a la tierra;
que, por ser yo el que nacía,
no quiso que un cuarto fuera.
Nací tarde, porque el sol
tuvo de verme vergüenza,
en una noche templada
entre clara y entre yema.
Un miércoles con un martes
tuvieron grande revuelta
sobre que ninguno quiso
que en sus términos naciera[2].

Si acudimos al calendario perpetuo con fases lunares, vemos que la semana del 12 al 18 de septiembre de 1580 la luna se encontraba en fase de cuarto creciente, que alcanzó el viernes 16. La noche del día 13, martes, al 14, miércoles, alumbraban la tierra los «dos maravedís de luna», que nos dice Quevedo. Es decir, la fase lunar se encontraba aquella noche exactamente a mitad de camino hacia el cuarto creciente, desde la luna nueva del día 9 y, por tanto, se encontraba en el octavo lunar. Quevedo se sirve de la metáfora del satélite como moneda (redonda, brillante, cobriza); en este sentido, la luna llena sería un real, el cuarto creciente y el menguante se corresponderían con la moneda del cuarto, y la fase entre la luna nueva y el cuarto creciente equivaldría poéticamente a la pieza del ochavo con valor de dos maravedís, es decir, a la octava parte del real «lunar» al que se refiere don Francisco. Por tanto, mal pudo Quevedo nacer el sábado 17 de septiembre de 1580 y sí, como él mismo nos indica, el paso del martes 13 al miércoles 14 de septiembre de ese año, en que la luna se encontraba en octavo creciente, en concreto durante la medianoche, ya que ambos días se pelearon porque Quevedo no naciera en ninguno de ellos. Sobre este aspecto vemos que Astrana Marín en su obra *Quevedo (El gran satírico)* escribe:

> Nací un sábado 17 de septiembre de 1580, día de la Llagas de san Francisco, como predestinado a sufrirlas. Digo día y miento, que fue noche y aciaga: la del viernes, en gran disputa con el amanecer del sábado, porque ninguno quería que naciera en sus términos[3].

Adaptando, de este modo, las palabras del poeta en su romance a fin de que el resultado fuese el óptimo para los intereses de su propuesta.

En algunas biografías se ha mencionado, creando mayor confusión sobre la fecha, la reforma gregoriana del calendario debiendo aclarar que dicha reforma, redactada por el matemático español Pedro Chacón

[2] Ver *PO,* núm. 696, vv. 5-16.
[3] Astrana Marín, *Quevedo (El gran satírico),* s. p.

que elaboró el *Compendium* con el dictamen de Luis Lilio y apoyado por el astrónomo y matemático jesuita Cristóbal Clavio, fue aprobada, precisamente el día del nacimiento de nuestro Quevedo, esto es el miércoles 14 de septiembre de 1580, pero no fue ratificada por el Papa Gregorio XIII hasta el 24 de febrero de 1582 en su encíclica *Inter gravissimas,* entrando en vigor en octubre de ese año en que se pasó del jueves 4 de octubre al viernes 15 del mismo mes; siendo, por tanto, irrelevante este acontecimiento para determinar la fecha de nacimiento de nuestro ilustre escritor, cuyo suceso aconteció dos años antes, de igual manera que no le afectó a la fecha del descubrimiento de América por Cristóbal Colón.

Llegados a este punto se ha de concluir que, tomando las palabras del poeta como datos biográficos de su vida y teniendo en cuenta su formación y la exactitud con la que utilizaba el lenguaje, Francisco de Quevedo nació el día de la Impresión de las Llagas y no el día de su celebración litúrgica, en la madrugada de un miércoles y no un sábado; esto es, que nació en Madrid la madrugada del miércoles 14 de septiembre de 1580. La carta escrita a Sancho de Sandoval, la metáfora lunar y la indicación explícita del día de la semana por parte de Quevedo así lo atestiguan.

Bibliografía

Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, Colección histórica «Gran capitán», 1945.

Astrana Marín, L., *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Instituto editorial Reus, 1946.

Astrana Marín, L., *Quevedo (El gran satírico),* Madrid, Boris Bureba Ediciones, 1946.

Campoamor, C., *Vida y obra de Quevedo,* Buenos Aires, Ediciones Gay-Saber, 1945.

Jauralde Pou, P., *Quevedo: leyenda e historia,* Granada, Centro de Estudios Hispánicos de Universidad de Granada, 1980.

Maura, Duque de, *Conferencias sobre Quevedo,* Madrid, Saturnino Calleja, 1946.

Ortenbach García E., *Quevedo,* Barcelona, Lumen, 1991.

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

Quevedo, F. de, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1852.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y gobierno de Cristo,* Madrid, Imprenta La Rafa, 1930.

Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero del Orden de Santiago, secretario de su Majestad y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad,* ed. M. Prieto Santiago, y F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1998.

Desde la Torre: la invención de un «Teatro de la Historia»

Lía Schwartz
The City University of New York

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 237-250]

De la historia de la transmisión y recepción de la obra de Quevedo puede afirmarse que aun «abunda en enigmas», como decía Jorge Luis Borges, admirador incondicional de nuestro autor, a propósito de «la extraña gloria parcial» que le había tocado en suerte. Borges se refería, en un ensayo publicado en *Otras inquisiciones* en 1952, al hecho de que el nombre de Quevedo no figurara «en los censos de nombres universales» pero, en verdad, también siguen siendo enigmáticas, en nuestro 2007, algunas cuestiones que atañen a la conformación del canon de obras compuestas por nuestro autor entre 1599 y 1645. Diversas son las causas que pueden aducirse pero una en particular parece incontestable. Me refiero al hecho de que Quevedo no se dedicó a forjarse la imagen de escritor profesional hasta la tercera década del XVII, cumplidos ya los cuarenta años. En efecto, aunque había adquirido tempranamente fama y reconocimiento intelectual como poeta, novelista y autor de sátiras, Quevedo conjugó siempre su ambición de literato y filólogo con la política. El deseo de ejercer influencia en este ámbito se manifestó tanto en la esfera práctica como en la teórica. Su gestión gubernamental en Italia y su acercamiento posterior al régimen del conde-duque de Olivares se corresponden con la redacción de varios escritos políticos, que abarcan el *Discurso de las privanzas* (1606) y el *Marco Bruto* (1644). Vida y obra de Quevedo, política y literatura, por tanto, están estrechamente imbricadas y su reconstrucción actual exige acercarse a estas dos realidades. Borges también decía, en un ensayo publicado en 1925 en *Inquisiciones,* que el legado intelectual de Quevedo no podía separarse de su experiencia como hombre de acción y resumía poéticamente su vida en estos términos:

> Hay la aventura personal del hombre Quevedo: el tropel negro y desgarrado que eslabonaron con dureza sus días, el encono que hubo en sus ojos al traspasar con sus miradas el mundo, la numerosa erudición que requirió

RECIBIDO: 8-10-2007 / ACEPTADO: 5-11-2007

> de tanto libro ya lejano [...] los tardeceres, su prisión, su chacota: todo su sentir de hombre que ya conoció el doble encontronazo de la vida segura y la insegura muerte[1].

En efecto, Quevedo nos dejó muchos testimonios de su quehacer incesante como moralista, literato, filólogo y comprometido defensor de la monarquía desde posiciones ideológicas que, aunque fueron ajustándose a las circunstancias históricas, se mantuvieron firmes en la defensa de los intereses señoriales y de una idea de la monarquía absoluta potenciada por los tratados políticos de Justo Lipsio y sus discípulos o simpatizantes españoles y europeos.

Es probable, pues, que esta doble vocación de Quevedo haya motivado la accidentada transmisión de su obra, que sólo en las últimas décadas parece ir revelándonos sus secretos. Este es precisamente el problema que presenta la doble circulación, manuscrita o impresa, de sus primeras obras literarias. Sabemos hoy, por ejemplo, que la primera edición impresa de los *Sueños* fue la publicada en Barcelona, en 1627, a la que le siguieron otras dos del mismo 1627 y de 1631, que llevaban títulos diferentes y habían sido expurgadas, cuestión que ha tratado en extenso Ignacio Arellano, a cuyas ediciones modernas remito[2]. Con todo, el número de manuscritos que difundió estas sátiras demuestran que las habían leído al menos un grupo selecto de receptores. Existen hoy trece manuscritos del *Sueño del Juicio;* doce de *El alguacil endemoniado* y trece del *Sueño del infierno,* frente a sólo tres de cada uno de los restantes, *El mundo por de dentro* y el *Sueño de la muerte.* Con respecto al canónico *Buscón* han llegado hasta el presente tres manuscritos de esta novela que, se conjetura, fue objeto de varias redacciones: la primera, fechada entre 1604 y 1606; las restantes, de años muy posteriores[3]. Este relato picaresco circuló, sin duda, en versión manuscrita pero la primera edición impresa data de 1626, a la que siguieron otras, ninguna de las cuales contó con la garantía de la autorización de Quevedo, quien, como se recordará, decidió no incluirlo en su proyecto de edición de *Todas sus obras.* Por tanto, se ha insistido en el hecho de que nuestro autor quiso modificar o borrar en la década de 1620 aquella imagen de autor cómico e irreverente que proyectaban sus sátiras, y que no condecía con la de severo y autorizado consejero del rey que fue trazando con sus traducciones de textos estoicos y poéticos clásicos, y con sus tratados sobre cuestiones políticas, filosóficas o religiosas y aun teológicas.

La primera obra que Quevedo envió a imprenta y reconoció por suya fue la *Vida de Santo Tomás de Villanueva,* obra de encargo, aparecida en 1620 en Madrid. La actividad febril que desempeñó en la esfera pública como secretario o consejero del duque de Osuna hasta 1618 habría hecho difícil su entrega total a la profesión de escritor, aunque no cabe

[1] Borges, *Inqusiciones,* p. 43.

[2] Ver Arellano, en Quevedo, *Los sueños,* 1991 y 2003.

[3] Para un resumen de las opiniones sobre esta cuestión, ver Cabo, en Quevedo, *La vida del Buscón,* 1993.

duda de que Quevedo compuso sátiras y poesía de diversos subgéneros desde su años de estudiante universitario hasta el final mismo de su vida, algunas recogidas ya en antologías famosas, como las *Flores de poetas ilustres* de 1604-1605. Por otra parte, antes de viajar a Italia en 1613, Quevedo ya había dedicado muchas horas de estudio a sus traducciones del latín y del griego, y aun del hebreo, entre las que cabe recordar su *Anacreón castellano*[4]. Redactó asimismo algún opúsculo filológico, tal como se concebía la filología o crítica en su época, que quedó inconcluso: *España defendida,* y que, por algún motivo que se nos escapa, tampoco llegó a publicar. Otros proyectos en los que desplegó sus intereses de humanista cristiano fueron surgiendo después de haber sido exonerado en la causa levantada contra el ex-virrey de Sicilia y de Nápoles, pero no sin librarse de la prisión en Uclés, y de una segunda prisión o destierro en su propia casa de la Torre de Juan Abad entre 1619 y 1621[5].

Los avatares de la vida de Quevedo giraron, pues, en torno a la acción y a la creación, y sus actividades quedarían pautadas en los prólogos y dedicatorias de las obras que finalmente comenzó a enviar a imprenta desde la década de los veinte, así como en las cartas que intercambió con sus amigos y conocidos desde la Torre o desde Madrid a partir de esas fechas, todas ellas significativas para reconstruir su trayectoria política e intelectual. En verdad, la información que poseemos sobre los pormenores de su vida en años anteriores a 1611 es escasa, ya que no se han hallado documentos que la fundamenten y es ínfimo el número de cartas que se han conservado. Además de las siempre citadas dos epístolas latinas a Justo Lipsio, que datan de 1604 a 1605, de momento, sólo pueden leerse en su *Epistolario* dos cartas nuncupatorias al duque de Osuna: en 1609 le dedica el *Discurso de la vida y tiempo de Focílides,* y su cuarto *Sueño, El mundo por de dentro* probablemente en 1612, aunque no hay certeza sobre la fecha de esta segunda. Ambas sugieren la búsqueda de patrocinio de un importante personaje de la corte de Felipe III, con el que Quevedo no parecía tener aun mucha confianza. También es nuncupatoria la misiva dirigida a don Tomás Tamayo de Vargas en 1612, al remitirle su *Doctrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas,* así como la dirigida a su tía, Margarita de Espinosa, construida con los esperados *topoi* de contrición y arrepentimiento por «la voz» de sus «mocedades», al enviarle las *Lágrimas de un penitente* en 1613.

En cambio, a partir de 1615, es decir, cuando ya está en funciones como secretario o consejero del virrey, se suceden numerosas cartas dirigidas a Osuna o a varios dignatarios de la corte o entidades gubernamentales como el Parlamento de Nápoles o el Consejo de Estado, que nos permiten reconstruir sus actividades políticas, y ya desde 1621, sus pasos como escritor, como señor de la Torre de Juan Abad, como crítico de la política del conde-duque de Olivares después de 1630, y como fiel

[4] Schwartz, 1999 y 2002.
[5] Ver López Poza, 1997.

a un grupo de oposición al privado, que sería una de las causas por las que fue confinado de 1639 hasta 1642 en San Marcos de León, desde donde redactó asimismo otras muchas y así, ya después de 1642, hasta su muerte[6].

Desde La Torre escribía Quevedo a su amigo, don Sancho de Sandoval el 13 de marzo de 1635, una extensa carta en la que alternaban comentarios sobre las novedades del pueblo, alguna escandalosa acerca del cura enviado por el consejo, que lo obligaba a marcharse a Madrid para intentar solucionar el conflicto, o sobre la marcha de la guerra en Alemania, la guerra de los Treinta Años, con un anuncio importante a propósito de su actividad de escritor.

> Yo he trabajado valientemente y he acabado el *Teatro de la Historia,* obra grande, política y ética, con erudición sabrosa, por tener veras importantes, todas de novedad, asistidas de donaire bienquisto de lo severo del tratado. Todo lo prometo para la vuelta, que habré convalecido deste cura-enfermedad a esta pobre villa, que está afligida.

En este párrafo, Quevedo nos revela su quehacer intelectual en La Torre de Juan Abad, en la que se hallaba su biblioteca, o la mayor parte de los volúmenes que poseía, y en la que podemos imaginarlo, si recordamos el famoso verso de su conocido soneto, conversando mentalmente con los autores de los libros que atesoraba *qua* fuentes de la *inventio*[7]. El comentario no puede sino despertar la curiosidad de los lectores actuales, que buscarían infructuosamente otras noticias sobre la obra en cartas posteriores a 1636. En efecto, este *Teatro de la Historia* figura entre los papeles que no le fueron devueltos a Quevedo después de su liberación de la cárcel, según lo declaraba ya su primer biógrafo, Pablo Tarsia, en una sección de su *Vida,* impresa en 1663.

> Dejó de su letra una memoria de los libros, y papeles, que le habían ocultado; y aunque después de su muerte se hayan hecho por su sobrino, y heredero muchas diligencias, y con censuras Eclesiásticas de dos Paulinas, para cobrarlos, quedan todavía sepultados, sin haber traza de sacarlos. (p. 43)

Como es sabido, han quedado varios testimonios de esta confiscación en la noche de diciembre de 1639, cuando dos alcaldes de corte lo fueron a buscar a casa del duque de Medinaceli para llevarlo a prisión. Ya Pellicer en sus *Avisos* contaba que «Don Enrique de Salinas recogió todos sus papeles y muebles y los llevó en casa de Josef González», acción que Quevedo lamentaría recordando que había sido «despojado» de sus escritos y a este hecho se refería Juan Chumacero y Sotomayor, presidente de Castilla, cuando, a la destitución del conde-duque, intervino en el proceso de excarcelación de nuestro autor. Por ello, Tarsia transcribía la «memoria» redactada por Quevedo, en la que el *Teatro* constituía el primer título de una lista de quince obras que declaró per-

[6] Sobre la relación de Quevedo con el poder, véase ahora Gutiérrez, 2005.
[7] Ver Schwartz, 1998 y Pérez Cuenca, 2003.

didas, y entre las que se cuentan *Algunas epístolas y controversias de Séneca, traducidas y ponderadas,* los *Dichos y hechos del Duque de Osuna* y *La isla de los Monopantos,* además de «Diferentes papeles muy curiosos de otros Autores, observados y margenados por don Francisco». Nicolás Antonio aprovechó esta cita de Tarsia para completar la nómina de obras de Quevedo que clasificó en la entrada correspondiente de su *Bibliotheca Hispana Nova* de 1672. Desde entonces seguimos lamentando la desaparición de este «severo tratado», siempre a la espera de que aparezca algún testimonio aun desconocido que lo haya transmitido. El reciente descubrimiento de otra de las obras mencionadas por Tarsia, las *Epístolas y controversias de Séneca,* el padre del filósofo, sugiere que deberíamos seguir examinando viejos manuscritos en bibliotecas españolas y europeas a la espera de cualquier sorpresa. Entretanto contamos ya con la edición de las *Controversias de Séneca* que realizó Fernando Plata, a partir de un manuscrito identificado en la biblioteca de la Fundación Bartolomé March entre los códices de don Juan de Iriarte, tío del autor de fábulas don Tomás de Iriarte[8].

Parecería, sin embargo, que el caso del *Teatro de la historia* es más complicado. Por de pronto sorprende que Quevedo no mencione su desaparición después de 1643, aunque sí se refiere a otras obras sobre las que está trabajando, o sobre otros proyectos de publicación, la edición de su obra poética, como se lee en carta a Francisco de Oviedo, redactada ya enfermo en Villanueva de los Infantes el 12 de febrero de 1645 en la que menciona a su editor: «Envióme Pedro Coello los *Marco Bruto* de la segunda impresión […] Y así me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*». El *Marco Bruto,* por ejemplo, que también figuraba en la lista mencionada, había vuelto evidentemente a sus manos, y en cuanto a otros papeles sustraídos en Madrid, Quevedo seguiría reclamando su restitución.

Es en el prefacio «A quien leyere» del *Marco Bruto,* precisamente, donde Quevedo se quejaba nuevamente del tratamiento recibido y fechaba la redacción de esta obra recuperada, mientras enumeraba otros textos que no le habían sido devueltos.

> Este libro tenía escrito ocho años antes de mi prisión; quedó con los demás papeles míos embargados, y fueme restituido en mi libertad […] Los que hasta ahora he echado de menos son: *Dichos y hechos del excelentísimo señor duque de Osuna en Flandes, Sicilia y Nápoles. Todas las controversias de Séneca, traducidas,* y en cada una añadida por mí la decisión de las dos partes contrarias. *Noventa epístolas de Séneca, traducidas y anotadas. Una súplica muy reverente a su Santidad por los españoles. El opúsculo de santo Tomás del modo de confesarse,* traducido y con notas. Todos papeles que muchos vieron en mi poder[9].

Parece extraño, pues, que Quevedo tampoco mencione aquí el *Teatro de la historia.* Como ya he señalado, en el mes de junio de 1643, a ins-

[8] Ver Plata, 2000 y 2001.
[9] Ver Quevedo, *Marco Bruto,* ed. Fernández-Guerra, p. 132.

tancias del padre Velázquez, Chumacero se abocó a la tarea de conseguir la libertad del preso. Así, en consulta dirigida a Felipe IV del 3 de mayo de 1643, para argumentar que Quevedo había sido condenado a prisión arbitrariamente por el conde-duque, Chumacero le informaba que no se habían hallado entre sus papeles ninguno que contuviera expresiones condenatorias contra el rey o la monarquía: «ninguno tiene noticia particular contra el preso». Pero ante la insistencia del rey de que se hiciera escrutinio de los escritos confiscados, en su segundo informe, escribía Chumacero que tanto Josef Pérez como el oidor de contaduría, don Martín de Arnedo, lo habían hecho y añadía para tranquilizar al monarca que habían tomado la precaución de censurar al menos dos obras que, por su temática, comprometían a Quevedo[10].

> Yo también los he hecho ver todos, y reconocido por mí mesmo los manuscritos, están en ellos originales de sus obras y otros muchos en verso a diferentes intentos conforme a su ingenio. Hanos parecido se debe retirar una sátira, por ser contra religiosos, y otros cuadernos que intitulo *Desengaños de la Historia.* No se ha hallado cosa particular concerniente a la causa por que se discurrió en su prisión.

Los textos retenidos son ahora una sátira y un manuscrito titulado *Desengaños de la historia.* ¿Serán estos *Desengaños* la misma obra que aquel *Teatro* citado en la «memoria»? No se ha encontrado hasta ahora, que yo sepa, ningún documento que lo refrende ni tampoco aquella «memoria» de Quevedo que transcribía Tarsia y a la que aludía Nicolás Antonio. Como en el prólogo citado del *Marco Bruto* no se menciona el *Teatro* entre las obras perdidas, cabe conjeturar que Quevedo redactara la lista original inmediatamente después de su regreso a La Torre y que en los meses siguientes llegara evidentemente a recuperar algunos de los textos confiscados como ocurrió con el *Marco Bruto:* «Este libro tenía escrito ocho años antes de mi prisión; quedó con los demás papeles míos embargados, y fueme restituido en mi libertad» (p. 132). Con todo, sorprende que, al dejar constancia de los que no le habían sido devueltos, omitiera el *Teatro* o los *Desengaños,* si es que se trataba de la misma obra. En fin, que en tanto no se materialice algún manuscrito que lo contenga, como ocurrió con las *Controversias,* no se resolverá el enigma; pero ello no será sencillo. No hay que olvidar que, aunque a la muerte de Quevedo hubiera desaparecido esta traducción, ya entrado el siglo XVIII se tienen noticias de alguna copia y, como recordaba Fernando Plata, el título aparecía en el índice de Juan de Iriarte, además del nombre de algún posesor.

[10] Ver las «consultas» en documentos CXLIX, CL y CLI, en *Obras,* ed. Fernández Guerra, pp. 676-677; si la respuesta de Felipe IV a la primera consulta de Chumacero del 3 de mayo de 1643 «sobre la causa de don Francisco de Quevedo» decía: «La prisión de don Francisco fue por causa grave. Decid a Josef González que se acabe de ajustar lo que resulta de sus papeles, y os dé cuenta de ello; y con eso se podrá tomar resolución», el Real decreto del 7 de junio de 1643, rubricado por el rey, como el anterior, ya dice: «hágase como parece». Para la relación temprana de Quevedo con Chumacero, ver Jauralde, 1996-1998.

Por ahora, pues, en lo que respecta al *Teatro,* nos movemos en el ámbito de las conjeturas. Por tanto, me atrevo a formular otra más, que se apoya en un comentario del último biógrafo de Quevedo, Pablo Jauralde, y en mi propio trabajo de edición y anotación de la última gran sátira menipea de Quevedo. No parece descabellado suponer que Quevedo hubiera desistido de reclamarlo porque halló una copia, o copias del autógrafo original del *Teatro de la historia,* hecha en años previos a 1639. Quien lee hoy su *Epistolario* en orden cronológico percibe la inquietud de Quevedo por recuperar baúles y cofres que habían quedado en casa de amigos o de sus agentes de negocios aun antes de la prisión. Esta evidente ansiedad sugiere cierta dispersión de sus papeles y de sus libros, motivada probablemente por frecuentes desplazamientos desde La Torre de Juan Abad a Madrid, y por el hecho mismo de que en la corte no se alojara en esa década de los treinta en casa de su propiedad. Cuando Quevedo se entera de la enfermedad de Alonso Messía de Leiva, por ejemplo, le escribe varias veces a don Sancho de Sandoval en 1638, rogándole que le ayude a rescatar algunos papeles. «Suplico a v. m. cobre, entre sus papeles, todos los que son de mi letra, principalmente la *Vida de Marco Bruto* y unas octavas de *Las locuras de Orlando,* que yo no los tengo, y será para mí gran pérdida quedar sin ellos». Y unos días más tarde, después de la muerte de Messía, vuelve a insistir: «Ya escribí a v. m. por si sucedía esta lastimosa falta, que tenía muchas obras mías de mi mano, que yo no tengo, y se las entregué a mi Archivo y toda mi confianza. Vuelvo a suplicar a v. m. me las cobre y recoja y tenga en su poder hasta que nos veamos», pedido que reitera nuevamente en carta fechada en La Torre el 30 de diciembre de 1638[11].

Sin embargo, aún si se acepta el argumento de que Quevedo pudo haber recuperado una copia de aquel *Teatro* que consignó perdido en la «memoria» a la que se refería Tarsia, sigue siendo enigmática la cuestión del nombre de tal obra. Es posible que el presidente del Consejo de Castilla se hubiera equivocado al citar entre los textos secuestrados un *Desengaños de la historia* que fuera, en realidad, aquel *Teatro de la historia* que había apuntado Quevedo; también es posible que nuestro autor hubiera vacilado en la elección del título de un texto del que parecía, por otra parte, estar orgulloso según lo describió a su amigo Sandoval. A propósito del pasaje ya citado de aquella carta decía en 1998 Pablo Jauralde: «Yo siempre he creído que con este título se alude a *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* tal y como hoy la leemos o en algún momento de su redacción»[12].

Creo que la opinión de Jauralde debe ser tomada en cuenta. En lo que a mí respecta, debo decir que me impulsó a releer cuidadosamente la dedicatoria a don Álvaro de Monsalve, el canónigo amigo de Quevedo, con la que se inicia el texto de *La Hora* transmitido por el ms. Frías, apógrafo, según su primer editor, Fernández Guerra, de un original au-

[11] Quevedo, *Epistolario,* pp. 412-414.
[12] Jauralde, 1998, p. 690.

tógrafo que no se ha conservado, y que Quevedo habría corregido hacia 1644 y hecho copiar a su amanuense en 1645, fecha que se lee al final del manuscrito. La obra fue publicada póstumamente en Zaragoza en 1650 en cuatro ediciones sucesivas que llevaban por título *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* a partir de un manuscrito censurado que, como era frecuente, debe haber desaparecido en la imprenta. Hasta hoy no se ha podido determinar quién fue el responsable de entregarlo al librero Roberto Duport de Zaragoza, quien publicó la obra con atribución falsa a un don Esteban Pluvianes, y la dedicó en abril de 1650 a don Vincencio Juan de Lastanosa. La *princeps* lleva censura del «dotor Juan Francisco de Andrés, cronista del reino de Aragón»[13]. Ahora bien, la existencia de dos manuscritos fragmentarios en los que se incluyen los pasajes omitidos en los primeros impresos indica que en la segunda mitad del siglo XVII circulaban aun algunas copias que permitieron a un lector interesado cotejarlas con los impresos para restaurar la versión transmitida por los testimonios manuscritos[14]. Pero sigue aun sin constatar que una copia de aquella versión de *La Hora,* tal vez ya corregida por Quevedo en 1636, llegara a manos de Monsalve, canónigo «de la primada de las Españas», quien lo había favorecido en 1628 a propósito de la defensa del patronato de Santiago, y a quien nuestro autor le había dedicado ya el discurso de la *Pobreza* en 1635. La última vez que se lee su nombre en el *Epistolario* es en carta del 21 de marzo de 1645 a Francisco de Oviedo. Enterado Quevedo de que Monsalve estaba gravemente enfermo –también se sentiría así él mismo unos meses antes de su muerte– le decía a su corresponsal que bien le gustaría viajar a Toledo para ver a su amigo pero evidentemente el viaje no llegó a materializarse a pesar de su deseo.

Otro era el tono de la dedicatoria del manuscrito de *La Hora de todos,* firmada el 12 de marzo de 1636, es decir, un año después de anunciarle a Sandoval que había concluido el *Teatro.* Decía en ella nuestro autor que *La Hora* se había originado «en una palabra» que le había oído a Monsalve, y que él la había hecho entonces crecer para el beneficio moral de sus lectores; por tanto, podía afirmar que: «El tratadillo, burla burlando, es de veras. Tiene cosas de las cosquillas, pues hace reír con enfado y desesperación». Al comparar esta descripción con la de la carta a Sandoval: «obra grande, política y ética, con erudición sabrosa, por tener veras importantes, todas de novedad, asistidas de donaire bienquisto de lo severo del tratado», no puede sino observarse que, según su autor, ambas obras coincidirían en su intención moral y en el registro cómico en el que habían sido compuestas. A las veras importantes de la primera, corresponde la afirmación de que *La Hora* es también de veras; a la afirmación de que el tratadillo es de burlas de la segunda, el comentario sobre el donaire que aligeraría favorablemente el mensaje serio, la «erudición sabrosa» de la obra. Ahora bien, si el primer tratado severo

[13] Ver Quevedo, *La Fortuna con seso,* 2003, pp. 568-576, y Crosby, 1990.
[14] BN de España, 17682 y 7379.

hubiera sido concebido como obra estrictamente historiográfica, sería improcedente que se insistiera sobre sus rasgos cómicos. El decoro exigía respeto a los códigos que regían tanto los discursos literarios como los historiográficos. En cambio, el único género practicado por Quevedo que permitía, por definición, la construcción de un discurso «jocoserio» era la sátira, de la que *La Hora* es exponente máximo dentro de su producción de madurez. Tanto en la variante latina de la menipea compuesta por Varrón o Séneca como en la griega, desarrollada por Luciano, se aprovechaba el discurso llamado *spoudaiogéloion* con el que se abordaba la crítica de situaciones históricas o de cuestiones filosóficas en tono cómico o irónico.

Con todo, para que sea plausible la propuesta de identificación de aquella obra perdida con su última sátira menipea, conviene revisar el concepto de historia que Quevedo compartía con sus contemporáneos, ya que no era equivalente al actual. En primer lugar, importa puntualizar en qué sentido debe entenderse la defensa de la veracidad de lo expuesto. Las veras del texto, o textos comentados, no pueden equipararse a la búsqueda de la verdad histórica de un investigador actual. Quevedo se veía como cronista de una época, la suya, y su aporte fundamental residía en el valor de testimonio de su relato. Por tanto, no debe esperarse que la verdad de las representaciones históricas que nos legó sea objetiva sino que, para citar a Josette Riandiére, habrá que hallarla en la «verdad de una representación mental que es en sí misma histórica». Por otra parte, también debe recordarse que en la historiografía renacentista y barroca, la narración de sucesos acaecidos estaba siempre puesta al servicio de la política. Su objetivo inmediato era transmitir una enseñanza sobre el presente del escritor. Quienes estamos familiarizados con la obra y la vida de Quevedo, sabemos que la política y los relatos de acontecimientos recientes terminaban siempre estrechamente unidos, que el ejemplo de la Historia cumplía una función política y que en el marco de la política militante que hizo suya Quevedo, sus escritos son claramente ideológicos y nos revelan fundamentalmente las relaciones que tuvo como individuo con el poder.

No es sorprendente, por tanto, que en el siglo XVIII Nicolás Antonio dividiera la producción de Quevedo en tres categorías mixtas, además de la poesía: 1) obras históricas de tema sacro o sacro-histórico o sacro-político; 2) obras de género profano, bien histórico-moral o político-moral; 3) obras jocosas o semi-jocosas o satírico morales y 4) el *Parnaso* y *Las Tres Musas,* a las que añade asistemáticamente las traducciones de Epicteto y Focílides. En el siglo XIX, Fernández Guerra había prescindido del adjetivo «histórico», y las había dispuesto en el siguiente orden: 1) discursos ascéticos y filosóficos; 2) discursos crítico-literarios; 3) discursos políticos; 4) discursos satírico-morales y 5) discursos festivos. Entre los discursos políticos editó la *Política de Dios,* el *Marco Bruto, Grandes anales de quince días,* los fragmentos de *Mundo caduco, Lince de Italia* y otros memoriales. Con criterio semejante, Astrana Marín y Feli-

cidad Buendía incluirían entre los escritos políticos, *España defendida, Política de Dios, Mundo caduco, Grandes anales* y el *Marco Bruto,* además de los memoriales que han llegado hasta nosotros.

Por otra parte, para reconstruir la concepción de la historia de Quevedo en su época, no deberían pasar inadvertidas las declaraciones que incluyó en sus prólogos y dedicatorias a propósito de su producción. En «A quien leyere» del *Marco Bruto* decía directamente Quevedo: «No escribo historia sino discurso con tres muertes en una vida» (p. 132). En el prefacio «Al lector» de la *España defendida* declaraba, por un lado: «Hijo de España, escribo sus glorias», mientras renglones más adelantes describía el opúsculo con el sustantivo memorias.

> Bien sé a cuántos contradigo, y reconozco los que se han de armar contra mí; mas no fuera yo español si no buscara peligros, despreciándolos antes para vencerlos después. Y lo haré con estas memorias, que serán las primeras que, desnudas de amor o miedo, se habrán visto sin disculpa de relaciones y historia (si este nombre merece), en que se leerán los ojos y no los oídos del autor.

En cambio, la palabra historia sí aparece en el subtítulo escogido para el relato de la muerte de Felipe III y la ascensión al trono de su hijo, *Grandes anales de quince días,* construida sobre modelos renacentistas de la historia reciente en la que el autor se presenta como testigo de los sucesos narrados. En efecto, Quevedo la describe en los siguientes términos: *Historia de muchos siglos que pasaron en un mes,* ampliando el concepto basado en antítesis que encierra el título: *Grandes (anales) – quince (días),* recurso sobre el que ya llamó la atención Carmen Peraita[15]. Dirigida en primer lugar «a los señores príncipes y reyes que sucederán a los que hoy son en los afanes de este mundo» Quevedo, como otro Tácito afirma: «Yo escribo lo que vi, y doy a leer mis ojos no mis oídos. Con intención desinteresada y con ánimo libre me hallo presente a lo que escribo con más recato que ambición». Si nos detenemos, pues, en estos prolegómenos del texto, Quevedo, en efecto, dice componer una crónica de sucesos que apenas acaban de ocurrir, con lo que recrea efectivamente las convenciones de un tipo de discurso historiográfico para el que había precedentes clásicos y humanistas.

En *Mundo caduco,* obra también compuesta en La Torre y de la que sólo se han conservado hoy fragmentos, Quevedo intentó asimismo narrar varios episodios de las intrigas políticas de Venecia en el mar Adriático y en los territorios que lo rodeaban cuando el duque de Osuna trató de ejercer su poder en los virreinatos de Sicilia y de Nápoles. De hecho, es al final de otro texto compuesto en La Torre en abril de 1621, su comentario a la carta de don Fernando el Católico al conde de Ribagorza, primer virrey de Nápoles, dedicada a don Baltasar de Zúñiga, donde anticipa la redacción de su *Mundo caduco* después de desarrollar el esperado topos de *captatio benevolentiae.*

[15] Ver Peraita, 1997.

> Suplico a vuecelencia, si se desagradare destos apuntamientos, reciba por disculpa la desigualdad del texto de quien se atrevieron a ser glosas. Que si lee lo que digo, y atiende lo que quiero decir, verá vuestra excelencia que no callo nada, y pondrá precio a mi trabajo; pues lo que he escrito lo he estudiado en el tumulto destos años, y en catorce viajes, que me han servido más de estudio que de peregrinación, siendo parte en los negocios que de su real servicio me encomendó su majestad que está en el cielo, y con Su Santidad y los potentados. Lo que leerá brevemente en un libro que escribo con este título: *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años 1613 hasta 20.*

Quevedo dice ser nuevamente cronista de unos hechos de los que fue testigo y aduce la experiencia adquirida en el desarrollo de su gestión para conferir autoridad a su discurso. Historiador, pues, pero tal como se entendía la escritura de la historia en el siglo XVII, y también autor de libelos, libelista, según lo definiera en varios trabajos Josette Riandière, por tanto, escritor político al servicio del poder o crítico de quien lo ejercía en contra de sus convicciones ideológicas, el conde-duque de Olivares, por ejemplo. Para reconstruir hoy las ideas políticas de Quevedo, testimonio de las mentalidades de su época y de su particular inserción en la sociedad monárquico-señorial en la que le tocó vivir, contamos con sus tratados políticos, del *Discurso de las privanzas* a la *Política de Dios* y al *Marco Bruto,* obras que dialogan evidentemente con sus crónicas de los gobiernos en la corte de Madrid y de las empresas imperiales españolas en sus posesiones europeas y americanas.

Aun más, con pleno dominio de los códigos literarios manipulados en los modelos clásicos y renacentistas de la menipea, Quevedo representó en sus sátiras el diálogo que sus crónicas de hechos ocurridos entablaban con sus tratados políticos. En efecto, en el *Discurso de todos los diablos,* impreso en 1628, ya había conjugado sus ideas filosófico-políticas sobre la gestión gubernamental y la relación entre el rey y sus privados, con la recreación de las figuras históricas de Séneca, ministro de Nerón, y de otras parejas famosas de la historia romana, vistas evidentemente, desde la perspectiva ideológica de un lector de las *Políticas* de Justo Lipsio, es decir, de un realista tacitista, cuestión para la que remito al estudio de Miguel Marañón en su excelente edición del *Discurso*[16].

Cuando en 1635 Quevedo le anunciaba a su amigo que había concluido una obra grande, política y ética, entendida esta frase desde la perspectiva filológica con la que he intentado recontextualizar las crónicas y los tratados políticos de Quevedo, podía haberse referido a los capítulos de *La Hora* en los que planteaba sus ideas sobre la gestión de la monarquía, sobre la justicia, sobre los tipos preferibles de gobierno: monarquías o repúblicas, sobre el papel que debían desempeñar el rey y sus consejeros, sobre la tiranía, y sobre la política interior y exterior de España. Como cronista de una época que se extendía aproximadamente de 1610 a 1635, Quevedo ofrecería información, por un lado, sobre la crisis económica del reino, sobre la proliferación de impuestos, la

[16] Ver Quevedo, *El discurso de todos los diablos,* ed. Marañón, pp. 110-125.

devaluación de la moneda, la codicia de los gobernantes que se fiaban de los consejos de los arbitristas mientras no vacilaban en arruinar al pueblo; por el otro, sobre los conflictos que provocó la invasión del Monferrato, y la guerra de sucesión de Mantua, sobre las tensiones que enfrentaron a franceses y españoles y culminaron en la declaración de guerra de Francia en 1635, sobre los venecianos que se oponían a España en la península Itálica, materia que trató desde la perspectiva ideológica de un defensor de la gestión del duque de Osuna, sobre los holandeses que desafiaban el poderío español invadiendo el Brasil, acercándose a Chile y apoderándose de la flota de Indias, sobre el progreso de la guerra de los Treinta Años y la participación de protestantes contra católicos. Un tratado de esta envergadura podía haberse concebido, metafóricamente, como 'el lugar en el que quedaba expuesta la historia reciente del imperio', el teatro en el que aparecían representadas con conceptuoso donaire las figuras censuradas por el autor, desde los reyes de Francia e Inglaterra, hasta el traidor letrado bermejo del capítulo 40, abogados, jueces y médicos, tramposos y alquimistas, prostitutas y terceras y otros tipos ridículos de la fauna humana con la que podría haberse topado en la corte y en las calles de Madrid.

Alababa Quevedo su *Teatro,* por haber sido escrito en La Torre de Juan Abad con erudición sabrosa. El concepto refiere al proceso de la *inventio,* calificado con un adjetivo impertinente que anticipa la descripción de aquel famoso Museo del Discreto de *El Criticón* (II, 4). Gracián la resumía afirmando que «el convite más delicioso para el gusto de un discreto» era la biblioteca en la que se atesoraban aquellas «preciosas alhajas de los entendidos», libros como hojas de plantas y verduras de sabor distinto que los visitantes iban probando a lo largo de la visita[17]. Y en la *Agudeza y arte de ingenio* reiteraba que «la universal noticia de dichos y hechos para ilustrar con ellos la materia de que se discurre» era alimento del alma.

> Tiene la memoria una como despensa llena de este erudito pasto para sustentar el ánimo y de qué enriquecer y fecundar los convites, que suele hacer a los entendimientos[18].

La Hora de todos, también compuesta en la librería de La Torre, ofrece asimismo una sabrosa transformación de las noticias recogidas en las relaciones de sucesos sobre las guerras del imperio y los desastres de la política interior y exterior del conde-duque. Quevedo las criticó apoyándose en las teorías políticas de Platón y Aristóteles, de Tácito y Justo Lipsio, cuyos libros releería, alternándolos con las sátiras de Luciano, a partir de las cuales imaginó otro encuentro de deidades olímpicas para construir, en una primera o en una última versión, una peligrosa crítica del espúreo manejo del poder que veía encarnado en la figura del privado de Felipe IV.

[17] Schwartz, 1998.
[18] Ver Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* 1969, vol. 2, p. 217.

Bibliografía

Borges, J. L., *Inquisiciones,* Madrid, Alianza, 1972.
Borges, J. L., *Otras inquisiciones,* Madrid, Alianza, 1974.
Crosby, J. O., «La versión manuscrita de *La Hora de todos*», *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 31-41.
Crosby, J. O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo. Estudio, edición crítica y anotaciones,* London, Támesis, 2005.
Gracián, B., *El Criticón,* ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1984.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Gutiérrez, C. M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
Jauralde Pou, P., «Los papeles de Chumacero», *Manuscrt. Cao,* 7, 1996-1998, pp. 46-61.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», en *Quevedo a nueva luz: literatura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 59-81.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV. El arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Pérez Cuenca, I., «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 659-669.
Plata Parga, F., «Hallazgo de las *Controversias de Séneca* y de otros textos de prosa inédita de Quevedo», en *Estudios de filología y retórica en Homenaje a Luisa López Grigera,* Deusto, Universidad de Deusto, 2000, pp. 387-410.
Plata Parga, F., «Edición de las *Controversias de Séneca,* texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 207-272.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. A. Fernández Guerra, Madrid, Atlas, 1946, BAE, vols. 23 y 48.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo, F. de, *El Discurso de todos los diablos de Quevedo,* ed. M. Marañón Ripoll, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
Quevedo, F. de, *La fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 561-810.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
Quevedo. F. de, *Marco Bruto,* en *Obras de don Francisco Quevedo y Villegas,* ed. A. Fernández Guerra, Madrid, BAE, 1946.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 1993, I, 1 y I, 2.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. I. Arellano, en *Obras completas en prosa,* coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 185-467.
Riandière La Roche, J. *Recherches sur la pensée politique de Quevedo: l'homme, l'historien, le pamphletaire,* Paris, 1993, 4 vols.

Schwartz, L., «*Las preciosas alhajas de los entendidos:* un humanista madrileño del siglo XVII y la difusión de los clásicos», *Edad de Oro,* 17, 1998, pp. 213-230.

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. 295-315.

Schwartz, L., «Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira», en *Encuentros en Flandes,* ed. W. Thomas y R. A. Verdonk, Leuven, Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain, 2000, pp. 227-274.

Schwartz, L., «El *Anacreón castellano* de Quevedo y las *Eróticas* de Esteban de Villegas: lecturas de la poesía anacreóntica en el siglo XVII», en *El hispanismo anglonorteamericano: Aportaciones, problemas y perspectivas sobre Historia, Arte y Literatura españolas (siglos XVI-XVIII). Actas de la Conferencia Internacional «Hacia un nuevo humanismo»,* ed. J. M. de Bernardo Ares, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 2002, pp. 1771-2001.

Schwartz, L. *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía,* Apertura del curso académico 2006-2007, Santander, Universidad de Cantabria, 2006.

Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas* (1663), ed. F. B. Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

«Poderoso caballero es don dinero»: Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente

Juan Victorio
UNED

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 251-257]

Y pues quien le trae al lado
es hermoso aunque sea fiero
[…]
pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero
[…]
y pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero
[…]
pero, pues da al bajo silla
y al cobarde hace guerrero
[…]
Y pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo
[…]
pero, pues da calidad
al noble y al pordiosero
[…]
Y pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero.
[…]
¿quién hace al tuerto galán
y prudente al sin consejo?
[…]
¿quién los jueces con pasión
sin ser ungüento hace humanos,
pues untándoles las manos
les ablanda el corazón?
[…]
¿y quién lo de abajo arriba
vuelve en el mundo ligero[1]?

La Perinola, 12, 2008 (251-257)
RECIBIDO: 3-1-2008 / ACEPTADO: 10-1-2008

Faze correr al coxo e al mudo fablar,
el que non tiene manos dineros quier tomar.
[…]
Sea un ome necio e duro labrador:
los dineros le fazen fidalgo e sabidor.
[…]
Si tovieres dineros, avrás consolación,
plazer e alegría e del Papa ración,
comprarás paraíso, ganarás salvación:
do son muchos dineros es mucha bendición.
Yo vi allá en Roma, do es la santidat,
que todos al dinero fazíanle omildat,
grand onra le fazían con grand solepnidat:
todos a él se omillan como a la magestat.
Fazié muchos priores, e obispos e abades,
[…]
a muchos clérigos necios dávales dignidades,
fazíé verdat mentiras e mentiras verdades.
[…]
Vi fazer maravillas do él mucho morava:
muchos merescién muerte, que la vida les dava;
otros eran sin culpa e luego los matava:
muchas almas perdía, muchas almas salvava.
Él faze caballeros de necios aldeanos,
condes e ricosome de no pocos villanos.
Yo vi a muchos monges en sus predicaciones
denostar al dinero e a sus tentaciones;
en cabo, por dinero otorgan los perdones,
absuelven los ayunos e fazen oraciones.
[…]
El dinero es alcalde e juez mucho loado,
es muy buen consejero e sotil abogado;
aguacil e merino, bien ardit, esforzado:
de todos los oficios es muy apoderado.
En suma te lo digo: tómalo tú mejor,
el dinero del mundo es gran revolvedor,
señor faze del siervo e del siervo señor,
toda cosa del mundo se faze por su amor[2].

Invitado a hablar de un autor perteneciente a una época de la que no soy especialista, se puede entender que, para salir del paso, desde el primer momento pensase en relacionarlo con otro autor del que sí pudiera hablar con más soltura.

Afortunadamente, Quevedo es lo suficientemente prolífico, rico y peculiar como para que esa labor no me resultara ni difícil ni ingrata, y desde el primer momento se me impuso otro personaje igual de singular. Me refiero al Arcipreste de Hita, no menos díscolo y satírico. Y, em-

[1] Quevedo, *PO,* núm. 660. Para todas las citas del poema, seguimos esta edición.

[2] Ruiz, *Libro de Buen Amor,* ed. Blecua, 1982. Para todas las citas del poema, seguimos esta edición.

peñados uno y otro en señalar los defectos que condicionaron la sociedad en que vivieron, no por casualidad van a tener que tratar uno de sus mayores males, si no el mayor. Me refiero al tema del dinero, en el que, si nos empeñamos, se pueden encontrar autores de cualquier otra época.

A partir de este aspecto, se impone una primera evidencia que debería ser tenida mucho más en cuenta para los estudios literarios, en los que se observa una generalizada tendencia en considerar influencias de un autor sobre otro (y por ende la cultura de este segundo, y hasta una oculta identificación, como demuestra un caso reciente) donde no hay más que necesaria coincidencia.

Empezaré, pues, delimitando los campos de estos conceptos, que quizás no convenzan a nadie. Se puede aceptar que se den influencias en cuanto a formas de expresión por cuanto estas formas son de libre elección por parte de cualquier autor. En este caso, encuentran su territorio la *imitatio* y la *emulatio,* gracias a las cuales un autor pretende igualar, y aun superar, a su referente. Pero, si nos referimos al tema social, esas semejanzas no tienen cabida por cuanto éste viene impuesto por motivos personales y sociales, los cuales pueden llegar incluso a que se dé una coincidencia formal.

Un ejemplo: el que los autores de las cantigas de amigo recurran al «ciervo» como símbolo del amado no significa que lo tomen prestado de la Biblia, como tantos doctos estudiosos pretenden. Significa simplemente que se han dado una vuelta por el campo y han visto, sobre todo en la llamada época de la berrea, actuar a este ejemplar. Y si queda algún escéptico ante esta afirmación, le aconsejo que repare no sólo en el autor, que puede ser muy culto y haber leído ese texto, sino en el público receptor, que a lo peor no sabe que existe tal texto y, en cambio, conoce muy bien la potencia de ese animal.

Pero vengamos a Quevedo y el Arcipreste. Que no hay conocimiento de la obra de éste por parte de aquél no ofrece duda alguna. En un famoso texto en el que compara autores latinos con otros castellanos de siglos precedentes, que le sirve para hacer gala de su erudición, no se hace la menor mención de Juan Ruiz. Debemos suponer, pues, que no conoce su existencia. Sin embargo, coinciden no sólo en la consideración de un tema, sino también en los recursos de su expresión. Y eso es debido a que, como he señalado, son las circunstancias personales y sociales las que determinan, haciendo buena la conocida frase orteguiana de «yo soy yo y mi circunstancia».

Se impone, pues, echar una breve mirada sobre lo que tienen de igual esas circunstancias, a esas respectivas épocas en que vivieron nuestros autores. Por lo que se refiere al Arcipreste, el siglo XIV que le tocó vivir es probablemente el más lamentable de toda la Edad Media, caracterizado por un continuo vacío de poder, con reyes incapacitados, con corrupción de costumbres generalizada en las instituciones que debían dar ejemplo, lo que produce un desamparo y desmoralización de la población.

El de Quevedo, detalles aparte, es también época propicia para el pesimismo dado el derrumbamiento económico, político y de mentalidad que caracteriza al siglo XVII.

Obviamente, un espíritu sensible no puede quedar impávido ante tal estado de cosas, ante el que va a mostrar su amargura haciéndose oír, con voz más o menos potente, y protestar, más o menos frontalmente. El mal que todo lo corrompe va a imponerse por sí mismo, aunque señalado con intensidades que dependerán de la particular situación de uno y otro. Y ese mal es concretado por los dos en el dinero, en el desmesurado deseo de su posesión y, sobre todo, en su poder destructivo.

Echemos, pues, una ojeada a esas diferentes situaciones que podrían explicar algunas cosas. Por lo que respecta a Quevedo, sabemos que se pasó toda la vida merodeando las cortes de poderosos nobles, con éxitos y fracasos sucesivos, pero siempre con la vista puesta en los círculos de decisión. Más aún, se sabe a través de su propio epistolario que fue un agente del duque de Osuna en Nápoles cuya misión consistía en comprar voluntades mediante cuantiosas sumas de dinero[3]. Estaba, pues, muy bien situado para poder tratar de ese asunto. Y desde esa situación es normal que lo defina como «poderoso caballero», al que no se denigra precisamente. Su sátira, si es que la hay, es más bien un ejercicio de cinismo, pues él es ejecutor de los desperfectos que denuncia. Y, así las cosas, y sin miedo a hacer el ridículo, me atrevería a afirmar que su objetivo podría reducirse a hacer reír más que a entusiasmar comentando cosas que todo el mundo pensaba y comentaba, al igual que cuando se refiere a médicos, jueces, taberneros, cornudos, putas y negros. Así, en grupo y sin dañar a nadie ni nada en particular, para evitar cualquier problema. Por ejemplo, tampoco se atreve a citar expresamente a su rival Góngora en el celebérrimo soneto que le dedica a su nariz ni a decir otra cosa de él que no sea ese apéndice. Y, desde luego, no hay el menor ataque a ninguna institución. Que yo sepa, no sufrió la menor persecución por ninguno de sus textos, ni éstos conocieron el menor problema para su publicación.

Por el contrario, el Arcipreste se sitúa frontalmente contra el poder establecido, como se deduce fácilmente por el tema, la forma y el contenido de su obra.

En cuanto al primero, ese loco o buen amor, supone ya un enfrentamiento con lo que predica la institución a la que pertenece. Y si la Iglesia condena todo trato amoroso, este arcipreste muestra los procedimientos para triunfar en él, mostrando una ironía que es por sí misma una desobediencia a la claridad que impone toda predicación. Y esa ironía es tanto más hiriente por cuanto el propio autor advierte de la utilidad de que se sea «sotil».

A esa ironía hay que añadir la parodia, centrada, entre otros aspectos, en el molde estrófico empleado para la demostración, la cuaderna vía. Por si alguien se ha preguntado alguna vez el porqué del empleo de esta

[3] Quevedo, *Epistolario*, ed. Astrana Marín.

métrica por parte del Arcipreste y no ha hallado respuesta, le sugiero que se sitúe en el terreno de la parodia combativa: el mismo molde para caminos opuestos. Es también lo que hace con las serranillas, que le sirven para parodiar las *pastourelles* provenzales, aunque haya otros estudiosos que prefieran ver vida real aceptando de buena gana que alguien en su sano juicio pueda contar sus éxitos eróticos con seres monstruosos y groseros. Y, para acabar con la parodia, y en este caso de lo sagrado, o de lo litúrgico (que en este caso son sinónimos), no hay más que reparar el burlesco uso de salmos en los que, pareciendo que se canta la llegada del Dios verdadero, se celebra la del dios Amor.

Desde luego, esto sólo lo podía llevar a cabo alguien que, dentro de una institución, se rebela contra ella, lo que sin duda puede hacer pensar que ni fue Arcipreste, ni de Hita ni de ningún otro lugar, ni se llamaba Juan Ruiz, nombre y apellido que eran, como he podido comprobar, los más corrientes de su siglo. Dar su verdadera identidad le hubiera supuesto gravísimos problemas, incluso la muerte. Los arciprestes, como la Iglesia manda, defienden su doctrina y pueden decir su nombre sin problema, como lo demuestra el de Talavera.

Juan Ruiz no sigue esas conductas. Seguro que se escandalizó y decidió seguir por otros senderos. Se opuso a esa institución que le hubiera permitido vivir cómodamente, como un cura (valga la expresión), y, lleno de amargura (al menos en lo tocante al tema que nos trae entre manos), va a denunciar con saña este terrorífico mal, al que le va a dedicar una gran cantidad de versos y al que va a considerar no como un «poderoso caballero», sino como un dios al que se le reverencia en la misma corte papal de Roma, así como a contemplarlo no desde una perspectiva general, sino desde una experiencia personal («yo vi…», repite continuamente). En este caso, quizás lograra arrancar algunas risas, especialmente en la estrofa con que inicia su ataque, pero inmediatamente despertaría rabia entre su auditorio.

Así las cosas, detengámonos ahora en lo que me propuse defender al principio: en primer lugar, el tratamiento de un mismo tema no significa que un autor ejerza influencia sobre otro, sino que lo imponen unas circunstancias históricas parecidas; en segundo, entre dos autores que no se conozcan puede haber también coincidencias expresivas al tratar ese mismo tema: sería muy difícil que eso no se produjera; en tercero, que eso no tendría que tener como único objetivo el establecer una mera y curiosa identificación, a un simple ejercicio de erudición. Los aspectos que acabo de exponer lo impiden. Queda sólo curiosear las diferentes frases.

Obviamente, ambos autores tienen que señalar las mutaciones que el dinero llega a provocar. O, si se prefiere, los «milagros». Y para dar cuenta de ellos, se está obligado a jugar con realidades, estados o conceptos opuestos, no precisamente para oponer, sino para mostrar la realización de lo imposible, para lo cual, cuanto más extremados sean los términos, más evidente quedará el poderío del dinero. En unos casos,

esos extremos llegan hasta lo improbable; en otros, y particularmente en Hita, hasta lo imposible.

Así, pues, que el dinero rompe barreras sociales es lo menos que se podía esperar, como uno y otro señalan. En Quevedo, por poner un ejemplo, «hace iguales al duque y al ganadero»; en Hita, «Faze caballeros de necios aldeanos, / condes e ricos omnes de no pocos villanos». Pero lo prodigioso verdaderamente, lo imposible, es cosa exclusiva de este autor, como lo demuestra la estrofa con que inicia su alegato. Así, «Faze correr al coxo e al mudo fablar, / El que non tiene manos dineros quier tomar».

Se comienza, pues, mostrando esas «propiedades» para continuar señalando los diferentes destrozos que provoca en la sociedad, que es el objetivo para el cual se escribe. Y uno y otro coinciden en el descarnado ataque al mundo de los letrados. Quevedo no deja de mortificarlos en sus dos poemas, en uno denunciando que «ablanda al juez más severo», y en otro, mucho más hiriente,

¿quién los jueces con pasión
sin ser ungüento hace humanos,
pues untándoles las manos
les ablanda el corazón?

Sin duda, esta insistencia hace intuir que este mal le afectaba muy de cerca. También a Hita, que extiende su ataque a todos los relacionados con la justicia:

El dinero es alcalde e juez mucho loado,
Es muy buen consejero e sotil abogado,
Aguazil e merino bien ardit, esforçado:
De todos los oficios es muy apoderado.
Vi fazer maravillas do él mucho morava,
Muchos merescién muerte que la vida les dava;
Otros eran sin culpa e luego los matava:
Muchos almas perdía, muchas almas matava.

En donde ya no hay puntos de contacto es en el ataque a las prácticas corruptas de los eclesiásticos. Obviamente, Quevedo no pertenecía a ese ámbito, pero no menos obvio es que no hace falta que se dé esa circunstancia para conocerlas. Pero atacar a la Iglesia es demasiado peligroso si se quiere vivir junto al poder, como le ocurría a Quevedo.

No es el caso de Hita. Como ya dejé apuntado, perteneció a esa institución y, por lo tanto, conocía no sólo cómo se actuaba, sino seguramente también a quienes así actuaban. Su repetida frase «yo vi» así lo demuestra. Y, dado su conocimiento, y sin duda también su aversión, se explaya a lo largo de muchos versos dando un panorama que empieza desde lo más alto, la corte papal en Roma, en donde todos se humillan al dinero como si fuera la suma «Majestad» (que hace rimar con «Santidad»), continúa con las dignidades conseguidas gracias a su adquisición

Facié muchos priores, obispos e abades
[…]
a muchos clérigos necios dávales dignidades

prosigue con la práctica de los predicadores que condenan las riquezas, pero que absuelven de todo pecado y liberan de toda penitencia a cambio de dinero, y termina retratándolos en torno al lecho mortuorio de un rico, por el que rezan… para que muera pronto después de hacerles donaciones.

Las posturas frente a ese mal, como puede verse, no pueden ser absolutamente idénticas, aunque muchos conceptos sí lo sean. Este es un aspecto que debería ser más tratado en los estudios literarios. Pues explica muchas cosas y aumenta el conocimiento.

Pues, tomando como base la frase «por sus obras los conoceréis», se puede comprender que Hita abandonara ese círculo de corrupción del que formó parte, se puede comprender que no diera pistas de su identidad (¡a pesar de haber dado esa magnífica obra!), y que no sepamos nada de su vida. Y se puede comprender también que de Quevedo lo sepamos todo.

Bibliografía

Quevedo, F. de, *Epistolario,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1945.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
Ruiz, J., *Libro de Buen Amor,* ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra, 1982.

La emoción y otras emociones varias

Raúl Guerra Garrido
Madrid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 259-266]

Emocionado en Torre de Juan Abad, y emoción es la palabra clave de cuanto voy a exponer, confiando en que ni la emoción ni el resto de mis palabras sean clausura sino punto y seguido de futuros congresos. Alocución la mía sin novedades dignas de ingresar en ningún estudio erudito o sistemático, pues no habla un crítico docto sino un lector entusiasta, asiduo aunque intermitente, de don Francisco (quizá Gómez) de Quevedo y Villegas. Un músico ciego, don Antonio de Cabezón, elegido por Dios y por los hombres, dijo pocos años antes de nacer Quevedo: «La música suscita los afectos del hombre». Referencia que me gusta aplicar al resto de las artes y de forma muy especial a la literatura. Sin afectos o emociones ningún libro merece ser leído por segunda vez, y sin relectura poesía o novela son simple entretenimiento. De mis primeras y meándricas aproximaciones a Quevedo, siempre provocadoras de relecturas, es de lo que voy a hablarles sin ningún sistema ni autoridad. Un memorándum de primeras emociones, con alguna que otra inverosímil asociación de ideas.

Asumiendo la situación histórica de España entre los siglos XVI y XVII y a nuestro autor como a un excepcional hombre de entresiglos, quizá ejemplo extremo de las contradicciones entre las que se desmoronaba el imperio por aferrarse a un casticismo contrario a la modernidad y, como consecuencia inevitable, por falta de una estructura socioeconómica en la que asentarse. El oro de las Indias, en los orígenes del capitalismo europeo, circulando por nuestro país pero tan sólo de paso hacia la industria del norte y la banca de Liguria. Topónimos éstos, las Indias y Liguria, que con aviesa intención crítica aparecen en su obra. Crítico con su sociedad, sarcástico desmitificador, obsesionado por la dignidad humana, lúcido hasta lo inverosímil, pero impregnado también de las querencias de una clase, la nobleza, a la que pertenecía. Antisemita, antifeminista, sectario y patriota a veces patriotero, pero alanceador de males que para su clase social eran virtudes como el ocio torpe, la razón

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 12-10-2007

desaliñada, la honestidad fingida y el desprecio por el trabajo basado en un falso concepto del honor, desprecio que se prolonga hasta nuestros días en la variante antropológica de «el hombre no está hecho para trabajar, la prueba es que se cansa». Complejo y contradictorio, capaz de ocuparse de una nariz superlativa y al mismo tiempo asumir altas responsabilidades políticas. Variable en tonos, temas y estimas. Conflictivo y estocástico. Para uno, alguien que vivió su existencia hacia la muerte como subjetiva experiencia personal y supo hacer de ella motivo de reflexión. Y, sobre todo, alguien dueño del don de la palabra exacta, prodigio que los dioses sólo conceden a quien llora en el vientre materno.

A partir de aquí mis emociones.

De joven, salvada la rumorología escatológica, mi primera lectura fue poética, un soneto amoroso: «Amor constante más allá de la muerte». El impacto fue el de un obús, lógico pues era el descubrimiento de una de las cumbres de la poesía amorosa escrita en cualquier idioma. Ese desgarro afectivo entre el sentir sublime y el razonar desesperado, o la desesperación como esperanza. Esa casi insoportable sensibilidad para describir con palabras algo tan inefable como el amor, algo que sólo quién lo probó lo sabe. Esa actitud de mi alma desatada, cita recurrente pero imprescindible: «Su cuerpo dejará, no su cuidado / serán ceniza, más tendrán sentido / polvo serán, mas polvo enamorado». La fascinación por la rebeldía romántica e intelectual que encierra el último verso, especie de idealismo militante y agresivo frente al canónico «polvo eres y en polvo te convertirás». El estéril pero deslumbrante enfrentamiento de la voluntad de ser a la trascendencia que de su aceptación se deriva.

Sucesivos impactos de su poesía amorosa, morosa y mortecina, pero siempre filosófica. Difícil contener pulso y emoción ante el fulgor de arranques como «Miré los muros de la patria mía» o «¡Ah de la vida!… ¿Nadie me responde?». De un pensamiento que gira obsesivo alrededor de la brevedad de la vida, o de algo peor que la brevedad, su fugacidad, nada se detiene un punto. Esa continua alusión al moroso pero frenético ritmo de la mismidad deshaciéndose a través del calendario existencial de ayer, hoy, mañana. Idea central, eje y fulcro, pero también textual cita que se repite en sucesivos poemas: «Fue sueño ayer, mañana será tierra», «Ya no es ayer, mañana no ha llegado, hoy se está yendo». No hay pausa ni sosiego, todos los días son el día de todos los santos, la vida es un fugaz sueño donde la voluntad de ser es minúsculo alveolo en la inmensidad de una trascendencia ignota e inmisericorde, y si en el principio fue el Verbo, entiende (entiendo yo que entiende él) que el único asidero del ser es el verbo transubstanciado en verso, digamos literatura: gran prodigio, pero mínimo refugio. Prodigio, por ejemplo, en la asombrosa sustantivación de las formas verbales: «Soy un fue, y un será, y un es cansado». Mínimo refugio para esa cansadera vital, para la adolorida marcha hacia la vejez, enfermedad terminal con dolor de corazón siempre doble como sensación física y sentimiento agonioso.

Con una consideración muy personal con respecto a esa su fugacidad de la vida. También de muy joven, me entusiasmó la respuesta de Gog, el personaje de Giovanni Papini, a la pregunta de: «¿Cómo resumiría usted el concepto de vida?» La respuesta fue: «Algo se mueve». Esa concreción de lo biológico como movimiento la incorporé de inmediato a mi vademécum. La vida biológica es tal porque se mueve, porque se desplaza en el espacio. Don Francisco complementó la idea, el paso de lo simplemente biológico a lo biológico racional es la toma de conciencia de lo móvil, pero no sólo en el espacio sino esencialmente en el tiempo: «¡Que sin poder saber cómo ni adónde la salud y la edad se hayan huido!…hoy se está yendo sin parar un punto…hoy pasa, y es, y fue con movimiento que a la muerte me lleva despeñado». Y ahí, en el justo momento del despeñe, la transfiguración en polvo enamorado.

Feliz encuentro reseñable fue el dar con *La vida del Buscón llamado Don Pablos,* la más extraordinaria novela picaresca del mundo, probablemente. Novela picaresca desde el supuesto argumental a los criterios de forma y estructura pasando por, o aún mejor, pesando sobre todo ello, la forma autobiográfica del autor-personaje que escribe en primera persona dirigiéndose a un destinatario anónimo que bien puede ser persona de respeto, simple amigo o más sencillamente lector casual. Ni demostrativo ni pedigüeño, Pablos escribe para desahogarse y bien pudiera ser él mismo ese destinatario anónimo para, contándose su propia historia, sino justificarse entenderse mejor. Opinión ésta tan discutible como cualquier otra interpretación de su sentido o significado. Lo indiscutible de la obra es su calidad literaria, y quiero ceñirme a la primera y última frase de la novela, a las palabras con que se abre y cierra la acción novelesca.

El Buscón comienza así: «Yo, señor, soy de Segovia». Una afirmación en apariencia simple, quizá hasta modesta, pero en el fondo contundente y eso que sólo podemos captar los matices lexicales pues los fonéticos se nos escapan y la modulación del acento podría influir sobremanera en la sugerencia del verbo.

En el principio Yo. Con mayúscula, pronombre de primera persona y primera palabra del libro, coincidencia esencial puesto que Yo soy el que soy, lo más importante que existe dentro de mi piel es lo que soy. Yo, el rey. Yo, el supremo. Sobre mi caballo yo y sobre yo mi sombrero. Afirmación explícita, descarada, rotunda, sin ese yo, o sea sin mí, la historia no existiría. Usted, querido lector, es lector porque me está escuchando.

De seguido, señor. El tratamiento denota respeto, reconocimiento de excelencia, no a todos con quienes charlas y a quien oyes les tratas de señor. Él no te oye, te escucha y por eso le muestras deferencia, incluso le concedes autoridad, pero por escrito ese señor va con minúscula en contraposición a Yo. También es cortesía y educación debidas, ese es el tono que se quiere mantener.

Remata la frase con una en apariencia banal información sobre su origen geográfico. No banal por cuanto sabe lo que tal denominación

de origen comporta para marcar un territorio sociológico. Segovia es Castilla Vieja y segoviano es castellano viejo, no sinónimo pero sí proximidad a cristiano viejo, no lo cita como limpieza de sangre pero lo deja correr. Quien así cita su topónimo está orgulloso de él y se suponen razones para tal orgullo. Lo deja correr en primera persona pues lo está contando de viva voz, con precisión y amenidad como si lo escribiera. Lo cuenta pues sabe que escribir así, tan de corrido y con encanto, para el inquisidor es fundada sospecha. En algún lugar dice: «¿Sois judío? Parecéislo por el ingenio».

«Yo, señor, soy de Segovia» me parece una de las más logradas primeras frases de la literatura universal. Desde que la crítica estructuralista, alguno de sus aledaños, a saber cuál, sopesó así la primera piedra del edificio narrativo, desde que se evaluó la primera frase como incandescente ejemplo de síntesis, metáfora argumental y pulso estilístico, los buscadores de perlas bucearon por citas ya tan reconocibles como memorables: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo», «Hoy en esta isla ha ocurrido un milagro», «Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento». Citas bruñidas por la reiteración, de la que es exponente máximo la de «En un lugar de la Mancha» a pesar de que los clásicos no suelen entrar en este canon de tajamares, puede que por considerar desdoro hacerles competir. Creo que esta valoración de la primera frase como absoluto inefable es excesiva, aunque en muchos casos sea cierta, pues en porcentaje no desdeñable suelen ser ganas de empezar, de romper el hielo de la página, y por lo tanto ajenas a cualquier rigor alegórico. En cualquier caso, voluntarias o aleatorias, alegóricas o no, entre estas frases memorables, y junto a la del lugar de la Mancha, debiérase incluir la de este paisano que dice ser de Segovia.

A título personal, y fuera de contexto, he de confesar que yo, señor, a saber de dónde soy, sólo una vez ensayé en una de mis novelas lo de hacer una primera frase memorable y decidí principiarla con un: «El escritor, nada más recibir la noticia, supo que aquel sería su último viaje». Pero la novela tiene vida propia, pulsiones ocultas con decisiones autónomas, no siempre o casi nunca decide el escritor, y el relato decidió que esa primera frase se conformara con entrar en el grueso del pelotón del primer capítulo.

El Buscón finaliza anunciando su propósito de pasarse a las Indias a ver si con el viaje, mudando de mundo y tierra, mejoraría su suerte, confesando de seguido que le fue peor y rematando sentenciosamente: «Nunca mejora su estado quien muda sólo de lugar, y no de vida y costumbres».

Es curiosa, reitero, la obsesión impuesta por cierta crítica en las primeras frases de las novelas, tanto más extraña por cuanto va unida a un cierto desinterés por las últimas, quizás en las que más afinan los autores en un vano intento de síntesis a la vez brillante y emotivo. «Era como si la vergüenza debiera sobrevivirlo», por ejemplo. Puede que mi última frase favorita sea: «Me fui como quien se desangra». La del Buscón es brillante por cuanto resalta el sentido común del pícaro, una especie de

guía (la vida, modo de uso) de la que quien vive a la droga, o busca, es consciente por más que incumpla sistemáticamente sus principios. Lo hace de forma sentenciosa, a modo de refrán, y eso nos lleva a una de las características para mí esenciales de Quevedo, su deslumbrante fecundidad y versatilidad como paremiólogo sin caer en la obsesión del miniador o «cuando no se me ocurre nada escribo pensamientos». Se le ocurren mientras escribe y en general son afluentes, no cauce matriz como es, por ejemplo, el caso de La Rochefoucauld. A pesar del símil fluvial se me recuerda al francés pero con dardos si cabe más afilados. Sus apotegmas son flechas que se disparan de improviso, a veces sin habernos percatado siquiera de la tensión del arco, la sorpresa y la apariencia de facilidad redundan a favor de su brillantez y eficacia. A veces son epitafios: «Aquí yace un contador que jamás erró una cuenta a no ser a su favor».

No es autoridad, pero sí dato significativo. No hay diccionario de citas que no incluya un prieto racimo de paremias quevedescas, frases ya hechas como «poderoso caballero es don dinero» o definiciones tan preclaras como «el amigo ha de ser como la sangre, que acude luego a la herida sin esperar a que le llamen». No es cuestión de hacer una antología, pero a título de mi querencia personal, sí quiero resaltar entre mil dos ejemplos del filo de la navaja conceptista por el que se desliza nuestro autor, la prosa impecable y la idea implacable.

Una, cuando dice: «Aquel monarca que de sus consultas elige por bueno lo que votaron los más, es esclavo de la multitud, debiendo serlo de la razón». La idea así, a quemarropa, nos remite a la reaccionaria pero también brillante de Borges definiendo la democracia como un abuso de la estadística, pero un segundo después nos percatamos de lo contrario puesto que en cualquier tiempo los votos no deciden exactitud ni calidad sino forma de administrarlas.

La otra, cuando dice: «Si te pide el pobre, no digas que le diste, sino que le pagaste, que el pobre que pide al rico lo que le falta y a él le sobra, mandamiento trae, a cobrar viene». La idea, así, a bocajarro, nos remite según militancias al evangelio o al manifiesto comunista.

La poesía nace del dolor. El dolor fue otro encuentro feliz reseñable, éste buscado como lo busco en todos los autores que me emocionan puesto que como León Felipe, poeta y farmacéutico: «Creo que la filosofía arranca del primer juicio y la poesía del primer lamento». Del primer ¡ay! «Este es el verso más antiguo que conocemos, la peregrinación de este ¡ay! por todas las vicisitudes de la historia, ha sido hasta hoy la poesía». Extendámoslo a la literatura entera. Es algo muy personal, mi segunda novela se tituló *¡Ay!*, mi título más sentido pero probablemente el peor título de toda la novela española.

El dolor es un fenómeno complejo y contradictorio, es una sensación terrible, injusta e intolerable, uno de los más profundos miedos instintivos del hombre y ponzoñosa esencia de la tortura, pero también es señal de alarma que como síntoma evita catástrofes mayores. Quizá sea la

máxima expresividad de la vida, puesto que aristotélicamente el sabio no busca el placer sino la ausencia de dolor, pero quien no sabe del dolor nada sabe de la vida. Quevedo era un experto en dolores varios y son frecuentes sus citas referentes a tan dual experiencia: «El dolor del cuerpo es medicina para el sosiego del espíritu» (es la *Virtud Militante*). De todas ellas, de las que conozco, quiero resaltar dos breves lecciones magistrales y la coda de una excepción.

Una hace referencia al dolor como síntoma, también de la *Virtud Militante,* ejemplo de una agudeza intelectual más propia de los novatores que de los poetas: «Más enmiendas han resultado de los dolores, que convalecencias de las purgas. Enfermedades hay en que es indicación de salud el dolor, y muchas veces el no sentir el dolor es señal de muerte».

En la otra define una conducta estoica, pero da un paso más allá de donde pisó Séneca, es *De los remedios de cualquier fortuna:*

> Padezco dolor, con sufrirle me padecerá a mí el dolor… El sabio siéntelo, el necio lo padece. Si le opongo la naturaleza, vencéreme; si la razón, vencérele. El dolor milita contra los sentidos de mi cuerpo; contra él militan las potencias de mi alma. Si me vence solamente me muestro cuerpo, si le venzo me muero hombre.

Esta última frase, «si le venzo me muero hombre», diferenciando cuerpo y hombre, es de una emoción tan honda, aunque de distinta naturaleza, como el verso «de polvo serán, mas polvo enamorado». Encierra la misma rebeldía, la misma dignidad en defensa de lo esencialmente humano, el estéril pero deslumbrante enfrentamiento de la voluntad de ser a lo ineluctable del no ser. No importa que la batalla esté perdida de antemano, «breve ocupación tenéis en llegarme hasta la muerte» le dice al dolor, sabe que si no es un envite será en el siguiente, pero que en el hombre lo importante es esa voluntad esencial ya referida.

En la excepción de la coda si aúna su paso a Séneca y le abraza, quizá le esté cacheando. A pesar de su militancia a favor de la vida (el aborto provocado es homicidio, la pena de muerte es castigo inhumano, ilícito e inútil, y la cesión al suicidio cobardía moral) en una única circunstancia sí se muestra tolerante con una forma de eutanasia, la piedad sobreponiéndose a su creencia religiosa: «En la enfermedad sin remedio, es caridad que el medicamento acabe con la vida, y desesperación dejarla que por sí acabe».

Otros felices y también rebuscados encuentros, correlato inevitable de los del dolor, fueron los referidos a las ciencias de la salud y a sus profesionales. La mala experiencia personal de alguien con constancia de cojera, malavista, herida e infección hace de sus opiniones sentencias demoledoras. «¿Boticarios vienen? Al infierno vamos». No se puede condenar a todo un gremio con menos palabras, reseñándolo al mismo tiempo como eslabón de una nefasta cadena: «el clamor del que muere empieza en el almirez del boticario, va al pasacalles del barbero, paséase por el tableteado de los guantes del doctor y acábase en las campanas de la

iglesia». Está en *Los Sueños* (en el *Sueño de la muerte*), ayer bien comparados y diferenciados con los espectrales de El Bosco. Opiniones demoledoras pero comprensibles si recordamos que quien habla es un moralista exigente, dotado de un ingenio excepcional, al que le fascina repartir doctrina y lo hace en un tiempo en donde a la triaca se le concedía poder terapéutico y circulaban simultáneos el gran elixir cordial para ricos y el pequeño elixir cordial para pobres. «Con diferentes métodos y en diferente vaso se da una purga a un príncipe que a un jornalero». Es lógico que a las pócimas de redoma califique de redomadas.

Es curioso y muy característico de don Francisco que sólo elogie a los boticarios en una ocasión y eso para atacar a los libreros, a quienes odiaba cordialmente. En *La Perinola:*

> el boticario es forzoso que sea latino, que sepa la filosofía y el arte nobilísima de componer remedios; y en él está depositada toda la legalidad de la medicina y todo el arte y ciencia. Y para ser libreros no sé que sea menester.

Con lo que tanto aparente elogio a los unos, resulta no tener más razón que el deseo de ofender a los otros. Estocada marca de la casa.

Médicos y demás oficiantes de la salud no salen bien librados en la *opera omnia* de Quevedo. «Médico fue, cuchillo de Natura». Las referencias son abundantísimos y con ellas bien se puede hacer una tesis sobre el arte de curar en la época, no otra cosa es la reciente *Antropología y ciencias médicas en la obra de Quevedo,* de Mariano Turiel de Castro, ilustre boticario regidor del casino de Madrid.

A título personal, otra vez fuera contexto, destaco de entre los sueños y referida a este tema, la retahíla de simples o productos medicamentosos de los que opina que sus nombres son tan desconcertantes que en vez de parecer nombres de remedios «parecen invocaciones de demonios: Buphlalmus opopónax, leontopelatum, tragoriganum, potamogetum, senos pugillos, diacatilicon, petroselinum, sacilla rapa. Y sabido es qué quiere decir tan espantosa barahúnda de voces, tan rellenas de letrones; son zanahorias, rábanos y perejil y otras suciedades». A título personal, digo, porque cuando leí por primera vez este mantra acababa de utilizar en un relato el mismo juego de la voz equívoca, un rosario de letanías en donde al socaire del latín, las denominaciones de plantas se alternaban con advocaciones de la Virgen: *Regina Celis, solidiago virgaura, Virgo potens, campánula glomerata, Stella matutina, hamamelis virgínica, Regina pecatorum, betula pubescens,* y así seguía hasta *solanum dulcamara, vulgo patata, ora pronobis.*

Y otro factor más personal si cabe, pura imaginación. Entre los muros de esta casa consumió tabaco en humo; el tabaco en polvo, picadura, se utilizaba como rapé y el tabaco en humo, en hojas liadas, se utilizaba como medicamento desopilante, entendiendo la desopilación como obstrucción en general y así se recomendaba tanto en la amenorrea, para facilitar el flujo menstrual, como en los varones con no muy ameno caudal de semen. Se supone a que a don Francisco, en su última estan-

cia, también en ocasiones anteriores, se lo recetaron para facilitar sus evacuaciones y como ventilación pulmonar. A uno, empedernido fumador de puros, le hubiera gustado compartir con él sendos habanos, no desopilantes sino de los de ese vicio hoy políticamente correcto. Es imagen fantasiosa en la que me complazco. Estoy seguro de su recomendación, echando humo por la boca como si un demonio se tratara, me diría: No te cohíbas.

De la emoción y de los remedios de cualquier infortunio. Del amor, del dolor, de la brevedad de la vida, de emociones varias, no de otra cosa habla Quevedo. Rotundo salvo cuando con la ironía trata de distanciarse de la suerte humana y con el sarcasmo protegerse de su propia angustia existencial. Y, sin embargo, jamás literalmente mencionó la emoción. Jamás escribió literalmente la palabra emoción porque era voz aún no en uso. Me lo comenta Víctor Canicio en Heildeberg, con la meticulosidad del erudito germánico ya instalada en su carácter. Una charla casual que aprovecho. La palabra emoción no aparece, ni siquiera con el disfraz de verbo transitivo o intransitivo, ni en Cervantes ni en Quevedo. Tampoco en el *Tesoro de la lengua española o castellana,* ni en el *Diccionario de Autoridades,* ni en el *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas. La emoción, definida como «agitación repentina del ánimo» no aparece en el Diccionario hasta 1843, pero así definida, como «*animi perturbatio*», si está en Quevedo. Por ejemplo: «Miedo es un dolor y una perturbación del ánimo que nace de la imaginación de un futuro mal». Esta ausencia de «emoción» es una paradoja para quien ha insistido tanto en la palabra, pero su importancia no va más allá de la simple curiosidad. Quizá sólo como evidencia del paso del tiempo.

Ayer se fue, el mañana no ha llegado, pero el hoy se produce aquí, en donde nuestro poeta escribió su emocionado «Desde la Torre». Con emocionado homenaje me despido:

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos pero sabios doctos juntos
vivo en conversación con sus asuntos
y escucho con mis ojos sus aciertos

Disculpen la osadía y muchas gracias por su atención.

La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la «Musa décima»[1]

María José Alonso Veloso
Universidad de Vigo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 269-334]

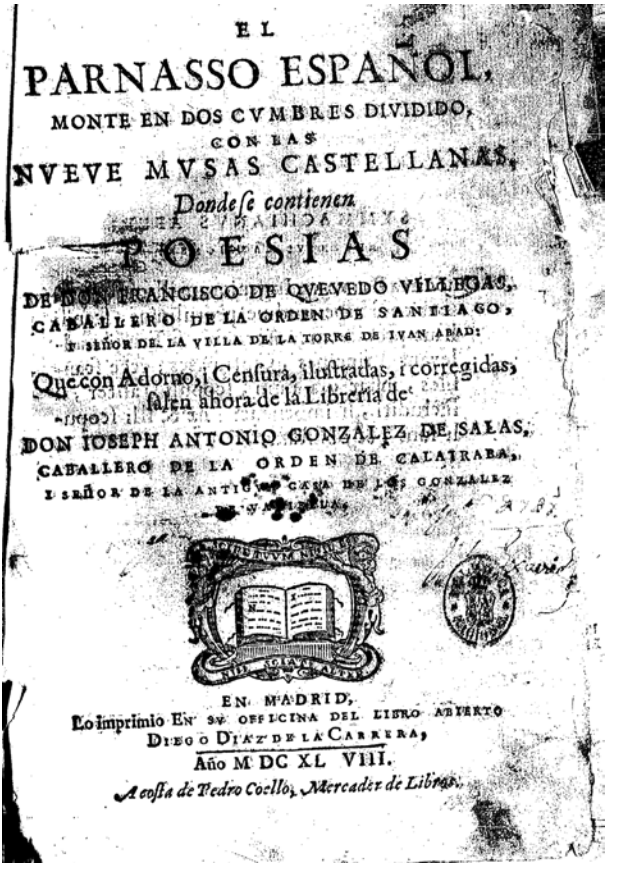
Como es sabido, Quevedo ultimaba, meses antes de su muerte, la publicación de su obra poética, en la que venía trabajando en silencio desde años atrás, corrigiendo poemas y cuidando su ordenación según criterios temáticos y métricos. Su muerte, acaecida en 1645, no sólo impidió la culminación de tal tarea sino que también acarreó el extravío de poemas, en cifra que es difícil cuantificar[2]. En 1648 González de Salas publicó, bajo el título de *El Parnaso español,* el equivalente a dos tercios de su poesía, sirviéndose de algunas notas de Quevedo y de las confidencias que éste le había comunicado sobre su labor. González de Salas pospuso la tarea pendiente, la edición de las tres últimas secciones de la poesía quevediana, para un momento posterior que ya no llegó. En 1670, es decir, veinticinco años después del fallecimiento de Quevedo y diecinueve del de González de Salas, Pedro Aldrete Villegas, sobrino del poeta, completó la labor del humanista con la publicación de *Las tres musas últimas.* El *Parnaso español* consta de 555 poemas distribuidos en seis musas de diversa extensión[3]; *Las tres musas,* de 213, además de algunos fragmentos de carácter religioso[4]. El origen de los problemas tex-

[1] Tal denominación, «musa décima», es una sugerencia del profesor Alfonso Rey, a quien agradezco la generosidad de su «préstamo» y también su imprescindible consejo durante el proceso de elaboración de este trabajo.

[2] La poesía de Quevedo se difundió, desde los albores del siglo XVII, sobre todo en manuscritos y pliegos sueltos. La fama del escritor explica, no obstante, que numerosas colecciones impresas tempranas, concebidas a modo de antologías de poesía contemporánea, recojan algunos de sus más conocidos poemas: *Flores de poetas ilustres,* de 1605, donde figuran 18; el *Romancero* del mismo año; *Primavera y flor de los mejores romances,* de 1629; *Maravillas del Parnaso,* de 1637; y *Romances varios* de 1640 y 1643.

RECIBIDO: 4-9-2007 / ACEPTADO: 24-9-2007

tuales de la obra poética quevediana arranca, pues, de lo sucedido en esos tres momentos: la dispersión de los cuadernos de Quevedo tras su muerte, la interrupción de la labor editorial de González de Salas y las imperfecciones de la edición de Aldrete. Al cabo de más de tres siglos, varios problemas siguen sin resolver, no sólo por la dificultad para verificar ciertos datos sino también por la ausencia de un criterio editorial bien definido.


EL
PARNASSO ESPAÑOL,
MONTE EN DOS CVMBRES DIVIDIDO,
CON LAS
NVEVE MVSAS CASTELLANAS,
Donde se contienen
POESIAS
DE DON FRANCISCO DE QVEVEDO VILLEGAS,
CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO,
I SEÑOR DE LA VILLA DE LA TORRE DE IVAN ABAD:
Que con Adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas,
salen ahora de la Libreria de
DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS,
CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRAVA,
I SEÑOR DE LA ANTIGUA CASA DE LOS GONZALEZ
DE VALDEPEÑAS.
EN MADRID,
Lo imprimio En su officina del Libro abierto
Diego Diaz de la Carrera,
Año M DC XL VIII.
A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros.

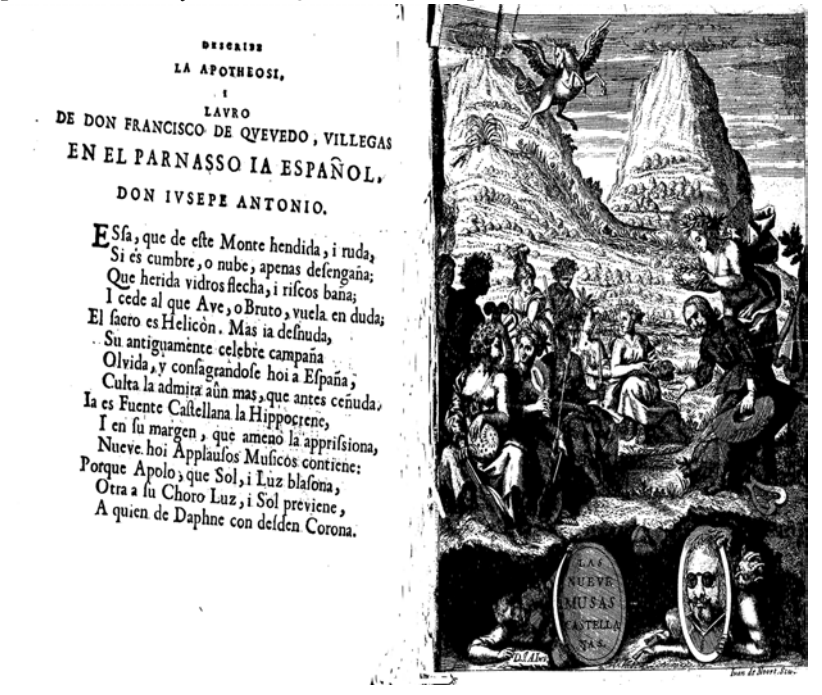
En vez de culminar la publicación de la «poesía completa de Quevedo», la edición de 1670 –a la cual no se le deben negar los aspectos po-

[3] Clío, de carácter encomiástico, 28; Polimnia, 112 morales; Melpómene, 35 fúnebres; Erato, 132 poemas amorosos, organizados en dos secciones: 76 de carácter general y 56 integrados en el cancionero *Canta sola a Lisi;* Terpsícore, 53, entre composiciones principalmente satíricas y poemas germanescos; y Talía, la más amplia, con 193 burlescos.

[4] Euterpe acoge 101 poemas, mayoritariamente amorosos y pastoriles, así como cuatro entremeses; Calíope, 38; y Urania, 74, sobre todo de carácter sacro, aunque destacan 17 salmos morales –uno de ellos apócrifo–, el *Poema heroico a Cristo resucitado* y el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado,* así como algún poema fúnebre.

sitivos que posee– inauguró una época de dudas y desconcierto filológico que todavía no se ha superado, pues Aldrete trabajó de forma menos diligente que Salas, hasta el punto de repetir composiciones ya editadas por él e incluso atribuir a su tío poemas ajenos[5].

El Parnaso se editó nueve veces en el XVII; en el siglo XVIII, en ocho ocasiones; a estas ediciones se suman otras cuatro en el siglo XIX y dos colecciones antológicas editadas en 1860 y 1875[6]. *Las tres musas,* por su parte, registró doce impresiones entre 1670 y 1791, en solitario o como parte de un conjunto integrado también por la edición de Salas[7].



DESCRIBE
LA APOTHEOSI,
I
LAVRO
DE DON FRANCISCO DE QVEVEDO, VILLEGAS
EN EL PARNASSO IA ESPAÑOL,
DON IVSEPE ANTONIO.

ESsa, que de este Monte hendida, i ruda,
Si es cumbre, o nube, apenas desengaña;
Que herida vidros flecha, i riscos bana;
I cede al que Ave, o Bruto, vuela en duda;
El sacro es Helicòn. Mas ia desnuda,
Su antiguamente celebre campaña
Olvida, y consagrandose hoi a España,
Culta la admira aûn mas, que antes ceñuda.
Ia es Fuente Castellana la Hippocrene,
I en su margen, que amenò la apprisiona,
Nueve hoi Applausos Musicos contiene:
Porque Apolo, que Sol, i Luz blasona,
Otra a su Choro Luz, i Sol previene,
A quien de Daphne con desden Corona.

[5] La inexistencia de un corpus poético quevediano definitivo está relacionada en muchos casos con la complejidad de su transmisión textual, marcada por la multiplicidad de códices. Las dificultades se acentúan en el caso de los poemas satírico-burlescos, que representan en torno al cuarenta por ciento de la producción de Quevedo: su fama explica que se le hayan atribuido infinidad de poemas, muchos de ellos incluidos en ediciones modernas, pese a ser apócrifos. En este tipo de composiciones es constante el cruce de atribuciones entre autores como Góngora, Villamediana o Quevedo; el problema se complica en el caso de las creaciones de escritores «menores», cuyos textos podían ser fácilmente adjudicados a los consagrados.

[6] Las del siglo XVII fueron las siguientes: Madrid, 1648; Zaragoza, 1649; Madrid, 1650; Lisboa, 1652; Madrid, con dos emisiones en 1659 y 1660; Bruselas, 1661; Madrid, 1668; Bruselas, 1670; y Amberes, 1699. Las del XVIII: Barcelona, 1703; Madrid, 1713; Madrid, 1724; Amberes, 1726; Madrid, 1729; Madrid, 1729 (hecha a plana y renglón sobre la de 1713); Madrid, 1772; y Madrid, 1794. Las del XIX: Barcelona, 1866; Barcelona, 1869; París, 1883; y Zaragoza, 1886. Tomo estos datos de Rey, en 1999. Para una descripción de las ediciones mencionadas, véanse las pp. 40-62.

En los siglos XIX y XX, diversos eruditos se interesaron por la edición de las poesías de Quevedo, labor que se tradujo, por un lado, en la recuperación de poemas desconocidos y, por otro, en el aumento de atribuciones falsas, así como en una falta de criterio a la hora de ordenar la poesía de Quevedo, rasgo este último muy visible en el trabajo de Basilio Sebastián Castellanos. Tras el intento de este, entre 1840 y 1851, Florencio Janer (1877) y Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1903) asumieron la responsabilidad de un proyecto que no llegaron a ver culminado.

Mención especial requiere Florencio Janer, que ha recibido más reproches de los merecidos, en tanto que los aspectos positivos de su edición suelen pasarse por alto. Estos, son, fundamentalmente, dos: mantener la ordenación en nueve musas y ofrecer, entre otros apéndices, una «Adición» que recoge poemas no incluidos en las ediciones de 1648 y 1670. En consecuencia, además de intentar preservar la voluntad de Quevedo y el criterio ordenador de González de Salas[8], trató de elaborar una apartado adicional, separando dentro del mismo los de atribución insegura[9]. En cierto modo, nuestro trabajo persigue un objetivo similar al de Janer, pues aspira a completar las ediciones de 1648 y 1670 sin introducir en las mismas más alteraciones que las exigidas por un criterio textual firme.

Fernández-Guerra y Menéndez Pelayo (1903-1907) no concluyeron una tarea editora en la que intentaron combinar dos criterios que, obligados a convivir, condujeron a grandes complicaciones prácticas: el hecho de consignar en una primera parte poemas con datación exacta o

[7] Fueron dos en Madrid, en 1670; una en Bruselas, 1671; Amberes, 1699; Barcelona, 1702; Madrid, 1716; Madrid, 1724; Amberes, 1726; dos en Madrid, 1729; Madrid, 1772; y Madrid, 1791. La información procede de la edición facsímil de Pedraza y Prieto, 1999, pp. xxv-xxvii, que incluye una descripción de estos impresos.

[8] Afirmaba Rey, 1999, pp. 23-24, que «debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya. Si se acepta esta propuesta, hay que concluir que el diseño y contenido de *El Parnaso español* son, fundamentalmente, obra de Quevedo […] Con respecto a *Las tres musas últimas* puede adoptarse, como punto de partida, la misma hipótesis de trabajo […] González de Salas, lejos de haber planificado la ordenación global de la poesía de Quevedo, se limitó a preparar para la imprenta los materiales que se iban reuniendo. Es posible, pues, que su papel en la ordenación de *El Parnaso* se restrinja a lo que dicen sus comentarios, centrados en supuestos muy concretos. Respecto a la edición de 1670, sus conocidas deficiencias no anulan la validez de su distribución general, independientemente del número de enmiendas que deban introducirse. Aldrete se ciñó, según todos los indicios, al plan establecido por González de Salas, que no parece haber alterado la voluntad de Quevedo en aspectos sustanciales».

[9] Aunque la separación que establece entre composiciones auténticas y sólo atribuidas está hoy superada, debido a los resultados de las investigaciones realizadas en los últimos años en torno a algunos poemas o grupos de poemas, interesa destacar su criterio editorial de deslindar la frontera entre unas y otras. En primer lugar, ofrece las que según él son de Quevedo y proceden no de las nueve musas, sino de «antiguas colecciones de poesías de diversos autores, de algunos libros raros, y de varios manuscritos inéditos» (p. 475); tras un apartado dedicado a varios entremeses, introduce otro dedicado a «obras poéticas que se han atribuido, entre otras varias, a don Francisco de Quevedo Villegas» (p. 527).

aproximada determinó que la ordenación de la segunda parte, basada en las musas, resultase por necesidad incompleta y alterase la distribución de poemas en cada uno de estos apartados.

La herencia de estos pioneros de las ediciones modernas fue recogida, en el siglo XX, por Astrana Marín, quien publicó en 1932 las *Obras en verso* de Quevedo. En su trabajo no sólo incluyó errores de distinto tipo, sino que atribuyó a la pluma del escritor numerosos poemas apócrifos y, aunque se adjudicó el hallazgo de hasta 200 producciones inéditas, muchas de ellas resultaron atribuciones falsas. Astrana desdeña la ordenación de Janer y las ediciones del XVII; aunque no de modo sistemático, adopta una organización preferentemente temática, que convive con criterios estróficos[10]. De este modo, al dejar de lado la ordenación en musas, se desdibuja el necesario deslinde entre los poemas preparados para la imprenta por González de Salas (tomados de los cuadernos de Quevedo) y los que, al proceder de otras fuentes, no son siempre de atribución segura.

La edición de Felicidad Buendía, de 1960, no mejoró la situación de la poesía quevediana. Aunque siguiendo criterios similares a los de Astrana, alejados en consecuencia de la estructura basada en las nueve musas del Parnaso, esta editora configuró apartados no coincidentes con los diseñados por su predecesor. Un primer capítulo está dedicado a «Poesías sueltas», título que sorprende por su vaguedad[11]; el segundo, bajo el título «Teatro», da cabida a entremeses, bailes y diálogos, como había sucedido en la edición de Astrana; el tercero acoge las «Traducciones»; el capítulo séptimo, «Escritos de atribución dudosa», difunde un pequeño grupo de poemas y el *Discurso de las privanzas*. Como se aprecia, la edición de Buendía no sólo contribuyó a relegar y confundir la ordenación en musas, sino que puso en práctica una mezcla de criterios dispares que condujo a la incoherencia del resultado final.

Hasta 1963 –*Poesía original*– y 1969-1981 –*Obra poética*– no apareció la primera edición de la poesía quevediana realizada con rigor científico y procedimientos filológicos modernos: José Manuel Blecua rastreó una parte importante de la tradición manuscrita e impresa, localizó nuevos códices y poemas sueltos, intentó ofrecer una filiación de

[10] Lo hace de acuerdo con el siguiente orden: poesías amorosas, satíricas, burlescas, jácaras, romances varios, poesías encomiásticas, morales, sagradas, fúnebres y, por último, «poesías varias», epígrafe en el que tienen cabida todo tipo de metros y temas. Tras estos apartados, incorpora un capítulo titulado «Teatro», en el que introduce letrillas, bailes, romances y entremeses. Como colofón, Astrana ofrece un apartado de «Traducciones en verso», otro en el que consigna las «obras de Quevedo de probable autenticidad» y también una colección de «poesías inéditas de Quevedo y algunas especies sueltas».

[11] Este apartado contiene poemas laudatorios (primero sonetos y a continuación otros); morales (sonetos, otro tipo de composiciones y salmos del *Heráclito*); fúnebres (primero sonetos y después el resto); sagrados, ordenados con el mismo criterio que en anteriores epígrafes; amorosos (sonetos, octavas, madrigales, quintillas, redondillas, romances, idilios, canciones y endechas); jácaras; letrillas (satíricas, burlescas y líricas); romances varios; poesías burlescas (sonetos, canciones, décimas, quintillas, redondillas y varias); poesías satíricas (sonetos, sátiras literarias, sátiras políticas y sátiras diversas); y poesías varias (alabanzas, imitaciones de Du Bellay e imitaciones de Marcial).

cada uno de los casi nueve centenares de composiciones editadas y, sobre todo, procedió a un primer y fundamental expurgo de las ediciones anteriores, con el objetivo de eliminar del corpus quevediano poemas indebidamente adjudicados. Desde entonces, la de Blecua es la edición más solvente para acercarse a la poesía de Quevedo, aunque debe ser corregida o matizada por el resultado de investigaciones de las últimas décadas, además de complementada con una exhaustiva anotación que acerque al lector tantos versos quevedianos aun necesitados de aclaración. Pero este editor abandonó la organización en musas, privilegiando un criterio de clasificación básicamente –aunque no exclusivamente– temático, que condujo a nuevas agrupaciones de poemas alejadas del criterio del escritor y a la confusión de fases redaccionales diversas en conjuntos de textos muy determinados[12]. Hoy, al tiempo que nadie regatea méritos a Blecua, se van abriendo paso dos ideas contrarias a sus criterios editoriales: 1) hay que respetar la ordenación en musas; 2) en el caso de versiones variantes de un mismo poema, las impresas (tanto en 1648 como en 1670) parecen preferibles a las manuscritas, como pone claramente de relieve la colección de silvas de la musa octava. Estos dos nuevos criterios proporcionan una perspectiva con cuya ayuda es posible afrontar con más orden y coherencia el problema de los poemas no impresos en las dos ediciones mencionadas.

A pesar de los intentos y de tan importantes avances, el corpus de la poesía quevediana está todavía hoy sin fijar: iniciado ya el siglo XXI, Francisco de Quevedo carece de una edición debidamente ordenada de su poesía, integrada por cerca de un millar de composiciones, 875 incluidas sólo en la edición canónica de Blecua, quien rechazó ya cerca de 30 compiladas en la antología de Aldrete, a las que se suman las que diversos autores han ido demostrando ajenas a Quevedo con posterioridad.

Intentos de recuperación de la ordenación en musas

El hecho de reconocer los grandes méritos de la edición de Blecua no impide afirmar que su alteración de la ordenación en musas es un proceder ecdóticamente injustificable. Es imprescindible partir de su trabajo, pero urge llevar a cabo una nueva edición de la poesía de Quevedo que recupere la organización en musas definitivamente abandonada desde la edición de Janer, en 1877. En este sentido se pronunciaron ya James O. Crosby en 1966[13] y, más recientemente, Alfonso Rey[14]. Este último, recordando las palabras de Crosby, apeló a la necesidad de man-

[12] Así, aunque ofreció al principio de su edición las «Ilustraciones» al *Parnaso* y el prólogo de *Las tres musas,* los apartados establecidos poco tienen que ver con ambas ediciones póstumas: poemas metafísicos; *Heráclito cristiano;* poemas morales; poemas religiosos; poemas líricos a diversos asuntos; elogios, epitafios y túmulos; poemas amorosos; *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante;* poemas satíricos y burlescos; sátiras personales; jácaras; bailes; *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando;* y, en apéndice, la *Sátira de Valles Ronces,* «Mala la hubisteis, franceses».

[13] Crosby, 1966a, p. 333.

tener la organización de la poesía de Quevedo en las nueve musas de 1648 y 1670:

> Es obvio que si tales ordenaciones responden a la voluntad del autor deben ser preservadas con el mismo esmero que sus versos y palabras. Una edición rigurosa de la poesía de Quevedo debe observar este elemental principio, pues en *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas* existen secuencias dotadas de indudable coherencia, las cuales no pueden ser alteradas sin un motivo justificado[15].

Resultado de esta nueva tendencia son diversas ediciones críticas, parciales, que han recuperado el criterio de la ordenación en musas, entre las que se cuentan la antología de la poesía quevediana preparada por James O. Crosby (1981)[16], en la que los poemas seleccionados se disponen de acuerdo con la primitiva organización de las ediciones póstumas de Salas y Aldrete. Aunque no es una edición completa, su selección antológica reviste un gran interés al abogar por la recuperación del criterio editorial de Salas:

> He optado por otro plan [afirma, respecto a los editores modernos que le precedieron]: presentar una selección de la poesía editada por González de Salas en *El Parnaso español* de 1648, respetando la clasificación temática y también el orden de poemas[17].

Crosby completa su antología en musas con una selección de composiciones juveniles y otra de *Heráclito cristiano,* poemas no publicados en 1648 ni en 1670[18].

La antología de Crosby abrió el camino para la definitiva recuperación de la ordenación en musas. En esa línea se inscriben trabajos restringidos a alguna de las nueve musas, como la edición crítica de la *Poesía moral (Polimnia)* realizada por Alfonso Rey (1992, 1.ª ed.; 1999, 2.ª ed. revisada y ampliada), que abarca ciento diez sonetos, una silva –el *Sermón estoico de censura moral*– y una epístola en tercetos –la *Epístola satírica y censoria.* En su edición, Rey considera que *El Parnaso* ofrece la etapa final de elaboración, habida cuenta de que «las versiones variantes que se conocen de veinte poemas parecen constituir redacciones primitivas, sin los últimos retoques y correcciones». Partiendo de esta hipótesis, Rey considera que

[14] En su edición de Polimnia, Rey, 1999, p. 27, subrayaba la necesidad de abordar «dos problemas preliminares estrechamente relacionados» a la hora de editar la poesía de Quevedo: «la ordenación en musas y la elección entre versiones variantes».

[15] Rey, 2006, p. 258.

[16] Crosby, en Quevedo, *Poesía varia;* las citas que haga proceden de la undécima edición, de 1997.

[17] Crosby, en Quevedo, *Poesía varia,* p. 20.

[18] Recuerda Crosby, en Quevedo, *Poesía varia,* p. 20, la colaboración de Quevedo con su editor póstumo, en la tarea de distribuir los poemas en musas, y señala que la edición de Aldrete de 1670 sólo resulta fidedigna en el caso de aquellos textos previamente preparados por Salas, de ahí que seleccione sólo trece poemas de *Las tres musas* para su antología de la poesía quevediana, que, en su opinión, «complementan de manera significativa los del *Parnaso* de 1648, y cuya autenticidad está fuera de duda».

«ningún criterio de ordenación ajeno a Polimnia parece poseer autoridad suficiente como para modificar, total o parcialmente, su configuración»[19].

De modo análogo, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, quienes en 2001 realizaron la edición crítica de los poemas encomiásticos, morales y de circunstancias contenidos en la Musa I, Clío. Esta publicación incluye un total de 28 composiciones, de acuerdo con el corpus y el texto de los poemas fijados en 1648[20]. Pese a reconocer las dudas que puedan existir sobre el grado de fidelidad que la edición de Salas ofrece respecto a los designios de Quevedo, Arellano y Roncero consideran que «todos los poemas que aparecen bajo el nombre de *Clío* encajan perfectamente en los límites de esta musa de la Historia» y que «el mismo Quevedo habría situado en primer lugar esta musa, la de la épica y la historia, pues responde a la clasificación de las ciencias que habían estipulado los humanistas de los siglos XV y XVI»[21]. En su estudio de este breve corpus proponen una posible subdivisión temática del mismo: poemas encomiásticos, poemas morales y poemas de circunstancias.

También Pablo Jauralde (2002) optó por basar su reciente edición antológica de la poesía de Quevedo en la organización en musas, una decisión que supone la confirmación de la tendencia apuntada y la apertura definitiva de un camino nuevo para futuras ediciones de Quevedo[22].

Tras replantear la organización de la poesía editada en 1648 y 1670, es posible abordar con más garantías otros dos importantes problemas: la ordenación, con criterios temáticos y métricos, de los poemas indiscutiblemente quevedianos no impresos en esos años y la confección de una sección dedicada a los poemas atribuibles a Quevedo, pero de autoría todavía insegura.

En tal sentido, Carreira propuso reunir en dos volúmenes la producción quevediana auténtica, integrada por los 660 poemas al parecer preparados para la imprenta por González de Salas, y en un tercer tomo los de autoría controvertida o copiados en manuscritos de autoridad cuestionable, que, según sus cálculos, supondrían 216 aceptados, además de alguno de los 245 rechazados con argumentos que en su opinión no resultan concluyentes[23]. En la misma línea, Plata apostó por publicar en volumen aparte los textos anónimos y atribuidos sin garantías, con el objetivo de deslindar definitivamente la frontera entre los poemas auténticos y los de atribución dudosa[24].

[19] Quevedo, *Poesía moral,* p. 39.

[20] Quevedo, *La musa Clío.*

[21] Quevedo, *La musa Clío,* pp. 6 y 9, respectivamente.

[22] Jauralde, en Quevedo, *Antología poética.* Esta publicación, que sigue el orden de las deidades del Parnaso reflejadas en la edición de Salas, incluye 6 poemas de Clío, 25 de Polimnia, 2 de Melpómene, 24 de Erato –15 de ellos procedentes de *Canta sola a Lisi*–, 9 de Terpsícore, 21 de Talía, 5 de Calíope, ninguno de Euterpe y 3 de Urania. A esta selección añade una pequeña muestra de poemas procedentes de obras teatrales en verso o atribuidos en manuscritos diversos.

[23] Carreira, 1989.

[24] Plata Parga, 2000.

Las consideraciones preliminares antedichas conducen al propósito de este trabajo: poner al día toda la información existente sobre los poemas no incluidos en 1648 y 1670 y sugerir un criterio de ordenación de los mismos en una hipotética «musa décima». Ello exige, como tarea previa, revisar lo relativo a la autoría, aún dudosa, de numerosos poemas atribuidos en algún momento a Quevedo. El objetivo mencionado supone un intento de avanzar un poco más en las propuestas realizadas en los últimos tiempos por diversos investigadores: Crosby, Rey, Arellano, Roncero, Jauralde… Este décimo apartado, situado a continuación de los otros nueve, podría albergar, en primer lugar, los de autoría quevediana no discutida, en segundo lugar, los simplemente atribuidos o atribuibles.

Las nueve musas y la necesidad de una décima sección

Antes de proceder a la revisión de los problemas de atribución y a la propuesta de ordenación de los poemas no editados en 1648 y 1670, haré un breve esbozo de cómo podrían quedar organizados los de ambas publicaciones en una edición moderna que recupere de modo riguroso su ordenación en musas, de acuerdo con las últimas propuestas realizadas por diversos autores. Además, abordaré de forma sintética el caso especial, pero muy frecuente en la prosa y en la poesía quevedianas, de los textos afectados por una pluralidad de versiones, en algún caso debidas a sucesivas revisiones del autor.

La edición de las seis primeras musas, ordenadas bajo la responsabilidad de González de Salas, ha de tener en cuenta los trabajos pioneros realizados por Arellano y Roncero en torno a la Musa I, Clío, y por Alfonso Rey a propósito de la Musa II, Polimnia. Los mencionados críticos parten de un corpus acotado y ordenado por González de Salas, aunque se introduzcan leves variaciones para mayor claridad y coherencia en la organización de unos poemas agrupados con criterios fundamentalmente temáticos.

En la primera de las ediciones críticas mencionadas se recogen sólo, de modo coherente con el diseño editorial que pudo realizar el propio Quevedo, los 28 poemas editados por Salas en el apartado dedicado a Clío[25]: «Oh cuánta majestad!, ¡oh cuánto numen» (211)[26]; «Mas de bronce será que tu figura» (212); «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!» (213); «Las selvas hizo navegar, y el viento» (214); «Vulcano las forjó, tocolas Midas» (215); «Llueven calladas aguas en vellones» (216); «Descortésmente y cauteloso el hado» (217); «Tú solo en lo errores acerta-

[25] Tal restricción supone una novedad respecto a ediciones como la de Blecua, donde, en el grupo de «elogios, epitafios y túmulos» se incluyen tanto los textos de *Parnaso* –no siempre manejados como texto base– como otros divulgados en la edición de Aldrete o incluidos, a modo de elogio, en los preliminares de obras de otros autores.

[26] Para mayor facilidad de consulta, indico el primer verso y el número correspondiente en la edición de Blecua; la de Arellano y Roncero establece una numeración correlativa, de 1 a 28, de poemas identificados con el epígrafe inicial que sirve como explicación de su contenido.

do»[27]; «Escondido debajo de tu armada» (219)[28]; «Bien con argucia rara y generosa» (220); «En el bruto, que fue bajel viviente» (221); «En dar al robador de Europa muerte» (222); «Faltar pudo su patria al grande Osuna» (223); «Tú, en cuyas venas caben cinco grandes» (224); «Yo vi la grande y alta jerarquía» (225); «Pequeños jornaleros de la tierra» (226); «Dove, Ruceli, andate col pie presto?» (227); «Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva» (228); «Aquella frente augusta que corona» (229); «Decimotercio rey, esa eminencia» (230); «Ansí, sagrado mar, nunca te oprima» (231); «Sea que, descansando, la corriente» (158)[29]; «Amagos generosos de la guerra» (232); «No siempre tienen paz las siempre hermosas» (233); «Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías» (235)[30]; «Esclarecidas señas da Fortuna» (236)[31]; «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta» (234); y «De una madre nacimos» (237).

También la musa II, Polimnia, ha sido editada modernamente de acuerdo con los designios de Quevedo y González de Salas. Alfonso Rey publicó esta parte del *Parnaso,* que comprende un conjunto de 110 sonetos morales y dos largas composiciones en silvas y tercetos del mismo carácter, adoptando decisiones que suponen una novedad respecto a la tradición editora de la poesía moral quevediana: mantiene en Polimnia

[27] Arellano y Roncero recuperan en su edición el texto del poema incluido en *Parnaso,* cuyo título reza «Celebra el esfuerzo de Quinto Mucio, después llamado Scévola». Blecua, por su parte, editó la versión del poema contenida en el ms. 84-4-39 de la Colombina –«Tú que, hasta en las desgracias invidiado» (218), titulado, más brevemente, «Túmulo a Scévola»–, el que también pudo haber seguido antes Astrana, por considerar que la de *Parnaso* era la primitiva «o retocada por González de Salas». Las diferencias entre ambos textos son notables; el preparado por Salas añade un epígrafe clarificador tanto del contenido como de las posibles fuentes del mismo: «Mucio, teniendo Pórsena, rey de los etruscos, sitiada a Roma, entró solo en su real a darle muerte. Sucedió que, por no conocer al rey, se la diese a uno de su cámara; pero, habiendo entendido su error, en su presencia se quemó la mano, y admirando su valor el rey, levantó el sitio. Tiene este soneto imitaciones de Marcial, epigr. 22 del lib. 1.º».

[28] En este caso, Blecua privilegia el texto de *Parnaso,* aunque ofrece a continuación la versión, notablemente variante, recogida en *Flores.*

[29] En este punto interrumpía Blecua la reproducción de los poemas incluidos en la musa Clío y trasladaba este texto al apartado dedicado a los de carácter religioso. La edición de Arellano y Roncero recupera la secuencia de poemas heroicos de *Parnaso,* con un soneto cuyo epígrafe es «A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a san Pablo de Valladolid, para el Santísimo Sacramento». Constataba Blecua que Aldrete volvió a publicar el poema, en una versión a su juicio anterior a la de 1648, «a no ser que la corrigiese González de Salas» (vol. 1, p. 318).

[30] Arellano y Roncero recobran, una vez más, el orden otorgado en *Parnaso* a este poema, con el epígrafe «Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos», que Blecua ponía después de «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta» (p. 234). Alfonso Rey (2006, p. 269) atribuye a la voluntad de Quevedo la decisión de retirar este poema de un inicial grupo de silvas, para integrarlo posteriormente en la musa I; en su opinión, tal decisión es coherente con su contenido heroico y, además, se habría conseguido así ampliar quizá la agrupación más breve de *Parnaso.* Tales argumentos le sirven para reivindicar su mantenimiento dentro del corpus de Clío, como hacen Arellano y Roncero.

[31] Rey, 2006, p. 269, defiende también la conservación de este poema, catalogado como «silva encomiástica», en Clío, por las mismas razones que en el caso de «Cuando glorioso entre Moisés y Elías».

cinco sonetos incluidos, con otra versión, en *Heráclito*[32] y uno publicado en tres versiones y musas diferentes[33], argumentando que «la solución más equilibrada consiste en editar cada versión dentro de la *musa* respectiva, en lugar de privilegiar la considerada más tardía, relegando las otras al aparato correspondiente» (1999, p. 30); y propone repetir en Polimnia y Urania los sonetos «Es la soberbia artífice engañoso» y «De los misterios a los brindis llevas», decisión que «puede, plausiblemente, considerarse como […] del propio Quevedo» (1999, p. 31). Apuesta el editor por no alterar la ordenación reflejada en Polimnia, la más próxima a la voluntad del escritor, por «razones científicas», que, además, ofrecen la solución «más sencilla» y «más rigurosa» (1999, p. 32). Respecto al caso de los veinte poemas morales que ofrecen una o más versiones variantes, la elección como texto base de los poemas contenidos en *El Parnaso* se justifica por el hecho de representar la versión final del proceso de escritura.

El análisis y las propuestas realizadas también por Rey (2006) sobre la colección de silvas –con el propósito de respetar la «colección dotada de uniformidad temática, estilística y métrica» (1999, p. 25) diseñada por Quevedo– y la poesía moral tienen consecuencias sobre la configuración de otras musas, para confirmar su disposición o para retocarla ligeramente. Así, defiende que se mantengan en la musa IV, Erato, los cuatro idilios amorosos que sirven de remate al cancionero *Canta sola a Lisi,* que en algún momento integraron el corpus de silvas: «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», «Voyme por altos montes, paso a paso» –incluida también en *Las Tres Musas*–, «¡Ay cómo, en estos árboles sombríos» y «Pues reinando en tus ojos gloria y vida», que, en consecuencia, deberían dejar de incluirse en Calíope.

También es partidario de mantener el emplazamiento de la silva «Deja la alma y la vida», editado en la musa III, Melpómene, como «Deja l'alma y los ojos»[34]. En el caso de las silvas «Al tronco y a la fuente» y «Yace pintado amante», la propuesta de Rey (2006, p. 271) es contraria: considera que, no incluidas entre las compiladas en 1670 sino en *Parnaso,* entre los poemas de Melpómene, deben dejar tal ubicación debido a que la misma obedeció únicamente a una decisión de González de Salas, para pasar a configurar la colección definitiva de silvas, tal como presumiblemente pudo haberla delineado Quevedo[35].

[32] Se trata de «Pise, no por desprecio, por grandeza», «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios», «Miré los muros de la patria mía», «Todo tras sí lo lleva el año breve» y «Desconoció su paz el mar de España».

[33] «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» figura en Polimnia, en Euterpe y en Urania, en este último caso como parte de la sección *Lágrimas de un penitente.*

[34] Para conocer las razones de tal decisión, véanse las explicaciones de Rey, 2006, p. 269.

[35] Argumenta este autor que ambas composiciones rompen el conjunto de poesías funerales dedicadas a personajes históricos o héroes, con un desarrollo amoroso protagonizado por animales.

Finalmente, Rey considera conveniente mantener dentro de la musa IV, Erato, tres poemas duplicados, editados tanto en *El Parnaso* como en *Las tres musas* y que, a su juicio, están coherentemente integrados entre los poemas amorosos publicados en 1648: el idilio integrado en *Canta sola a Lisi* «Voyme por altos montes paso a paso», ya citado, el romance «Tiempo que todo lo mudas» y el idilio amoroso «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso».

La edición de las tres musas últimas –Euterpe, Calíope y Urania– ha de partir de las propuestas realizadas por Felipe Pedraza (1999), en su edición facsímil de *Las tres musas últimas* (1670). Pedraza defiende la importancia de este conjunto de poemas frente a las acusaciones vertidas contra la labor descuidada del sobrino de Quevedo: por constituir el único testimonio de algunos poemas; por ofrecer un texto variante de ciertas composiciones, especialmente respecto a *El Parnaso;* y por representar a veces «la última voluntad de Quevedo en cuanto a la ordenación de las series poemáticas» (1999, p. xxiii).

En la musa octava, Calíope, el cambio más relevante que debe afrontar el editor de esta parte de la poesía quevediana entregada a la imprenta por Aldrete atañe al conjunto de las silvas. Partiendo del convencimiento de que Quevedo proyectó una colección de silvas, Alfonso Rey (2006) ha delineado la que presumiblemente fue la última voluntad del escritor en lo que atañe a la cantidad de textos y a los poemas que debían integrarla; para ello, ha propuesto recuperar *Las tres musas* como «referencia más segura para una edición crítica de la colección de silvas de Quevedo […] un material más valioso de lo que se ha venido admitiendo, tanto en lo que atañe al texto de cada poema como en lo que se refiere a la estructura del conjunto» (2006, p. 275). Tras sucesivos análisis, que conllevan cambios de ubicación, descartes y adiciones, este autor propone restringir el corpus de silvas a un total de 28 poemas, una cifra menor que la considerada por otros investigadores[36].

[36] Aldrete incluyó en su edición un total de 30; la lista de poemas oscilaba, antes de las propuestas de Rey, entre 34 y 36 (Rey, 2006, p. 272, nota 35); este último editor acepta los siguientes: «Ésta que veis delante»; «Con qué culpa tan grave»; «Diste crédito a un pino»; «Ésta que miras, grande Roma agora»; «¿Dónde vas, ignorante navecilla»; «¡Qué de robos han visto el invierno»; «¿Qué tienes que contar, reloj molesto»; «El metal animado»; «Este polvo sin sosiego»; «¿Ves, Floro, que prestando la arismética»; «En cárcel de metal, ¡oh atrevimiento!»; «Estas que veis aquí, pobres y obscuras»; «De tu peso vencido»; «Aquí la vez postrera»; «A vosotras, estrellas»; «O sea que olvidado»; «¡Oh tú, que, inadvertido, peregrinas»; «¡Oh Floris, quién pudiera!»; «Tú, blasón de los bosques»; «Éste, de los demás sitios Narciso»; «Muere porque le mires»; «Tú, si en cuerpo pequeño»; «El instrumento artífice de muros»; «Deja la procesión, súbete al paso»; «Oh tú, del cielo para mí venida»; «¡Qué alegre que recibes»; «Al tronco y a la fuente»; «Yace pintado amante». Por tanto, Alfonso Rey suprime del corpus integrado en *Las tres musas,* por razones diversas, los siguientes poemas: «Esta que miras grande Roma agora», «Voyme por altos montes, paso a paso», «Tiempo que todo lo mudas», «Y el famoso español» –que propone editar como apéndice por ser una posible versión variante de Quevedo de «Tú, si en cuerpo pequeño»–, «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso?» y «Estando en cuita y en duelo», que no es una silva, sino un romance (2006, pp. 272-273).

Pedraza (1999, p. xxxix-xl) actualiza los abundantes problemas de atribución detectados por sus predecesores –Crosby, Fucilla, Astrana– y señala la presencia de 20 poemas apócrifos, 9 de ellos de Pedro de Padilla, 4 de Argensola y otros de autoría diversa; 8 considerados dudosos; y 14 duplicados o publicados ya en *El Parnaso*. Los incluidos tanto en *El Parnaso* como en *Las tres musas* son los siguientes:

1. «Embravecí llorando la corriente», entre los poemas amorosos de Euterpe, la musa VII, con el epígrafe «En lo penoso de un amante ausente», una versión notablemente variante respecto al integrado anteriormente en la musa IV, Erato, bajo el título «Llanto, presunción, culto y tristeza amorosa», cuyo primer verso es «Esforzaron mis ojos la corriente» (317).

2. «Amor me ocupa todos los sentidos», también un soneto amoroso compilado en Euterpe, publicado antes en *El Parnaso* como «Amor me ocupa el seso y los sentidos» (486), con el epígrafe «Prosigue en el mismo estado de sus afectos», en una versión con importantes diferencias.

3. La canción amorosa «Quien quisiere nueva arte», titulada «Muestra el poder del amor», publicada en Erato, en una versión muy distinta, como «Quien nueva sciencia y arte» (387) y con el epígrafe «Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas».

4. «Tiempo, que todo lo mudas» (422), publicado por error de Aldrete en el conjunto de las silvas de Calíope, con el número 24, bajo el título «Al tiempo enamorada invocando su valentía contra el rigor de su mal», pero que en realidad es un romance editado ya por González de Salas, con ligeras variaciones pero con idéntico *incipit*.

5. «Cómo pudiera ser hecho piadoso» (385), incluido como silva 28 en Calíope, con el epígrafe «Cabellos de Aminta, que mandó un médico que se los cortasen en un tabardillo, ella no le obedeció: es agradecimiento a Aminta y reprehensión al Doctor», pero editado antes en *Parnaso* como idilio amoroso con el título «Celebra el cabello de una dama, que habiéndosele mandado cortar en una enfermedad, ella no quiso».

6. «Estando solo un día», canción fúnebre dirigida a la memoria de un «don Juan» impreciso y recogida en la musa novena, Urania, pero publicada también como «Miré ligera nave» (279) en *Parnaso* y dedicada a la memoria de Carrillo, como se recoge en el epígrafe «Canción fúnebre en la muerte de don Luis Carrillo y Sotomayor, caballero de la Orden de Santiago y cuatralbo de las galeras de España».

Los duplicados, reproducidos en dos lugares diferentes de la edición de Aldrete, son:

1. «Oh tú, que con dudosos pasos mides», en Euterpe y con el título «Pinta la vanidad, y locura mundana», y la versión variante «Oh tú, que inadvertido peregrinas» (12), editada en Calíope como «silva 18», con el epígrafe «El escarmiento».

2. «Esta que veis delante», la «Silva primera» de Calíope, cuyo epígrafe es «La soberbia», y el poema variante, mucho más breve aunque

con el mismo título, «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece» (135), editado en la musa novena, Urania.

3. «Esta que miras grande Roma ahora» (137), la cuarta silva de Calíope, titulada «Roma antigua, y moderna», pero también la silva decimotercera de la misma musa.

4. «Tú, si en cuerpo pequeño» (205), la silva 25 de Calíope, incluida con el epígrafe «El pincel», y «Y el famoso español que no hablaba» (205), editada como silva 26 con el título «En alabanza de la pintura de algunos pintores españoles», que es un fragmento de la anterior, aunque añada numerosos versos no incluidos en la otra.

Existe un único caso, «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» (31), en que se superponen los dos hechos, la aparición en ambas ediciones y la repetición del poema en *Las tres musas:* en Euterpe, bajo el epígrafe «A la brevedad de la vida»; en Urania, como salmo 9 y con pocas variantes respecto al anterior; y en Polimnia, con notables diferencias.

En los casos en que existen versiones variantes de un texto que Quevedo pudo desear situar en contextos editoriales diferentes, se debería ofrecer el poema en dos musas distintas, en lugar de favorecer una de ellas y relegar la otra o las otras al aparato de variantes.

El problema de la pluralidad de versiones

«Los problemas textuales más delicados que ofrece la extensa obra de Quevedo suelen estar relacionados con los frecuentes casos de pluralidad de versiones»[37]. Las advertencias de Alfonso Rey plantean la necesidad de ofrecer un tratamiento especial a los casos de poemas con versiones paralelas, que deben tratarse como piezas separadas, porque su objetivo «no es sustituir, sino duplicar con diferencias, dando como resultado dos obras muy parecidas pero independientes, generalmente ubicadas en marcos diferentes» (2000, p. 316). Tratar unos como variantes de los otros, desfigura, pero no resuelve el problema. En estas circunstancias se hallarían los siguientes poemas, según Rey: las silvas de la musa Calíope «¡Oh tú, que con dudosos pasos mides» y «¡Oh tú, que inadvertido peregrinas»[38]; los poemas «¡Cómo de entre mis manos te resbalas», editados con cambios como parte de tres musas diferentes: Polimnia, Euterpe y Urania; el soneto moral «¡Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones», integrado en Polimnia, y, con ciertas modificaciones, entre los preliminares de la traducción del *Manual* de Epicteto (2000, p. 317); y los dos sonetos encomiásticos «Si los trofeos al túmulo debidos», dedicados a Luis Carrillo y a Bernardino de Mendoza.

Mención aparte merecen ciertos casos que demuestran «el esmero con que corregía Quevedo mientras escribía» (2000, p. 314), una pre-

[37] Rey, 2000, p. 312.

[38] Arguye Rey, 2000, p. 316, que estos poemas paralelos comparten tema, estructura, disposición métrica y contenido semántico de muchas estrofas y versos, pero «constituyen dos poemas independientes», al registrar «diferencias verbales suficientemente acusadas».

ocupación que añade a una posible edición crítica de su obra el problema de los poemas por él retocados y que se constata con la revisión de ciertos textos autógrafos conservados[39]. En estos casos, algunos de los cuales forman parte del corpus de poemas atribuidos al escritor pero no editados por González de Salas y Aldrete, a los que me referiré más adelante, procede adoptar la propuesta de Alfonso Rey, cuando descarta la aplicación del concepto de «edición crítica» acuñado por Lachmann para las obras de Quevedo «con revisiones de autor o versiones variantes» y postula como requisito imprescindible «editar separadamente cada versión y no conceder a las variantes redaccionales –muy especialmente a las de autor– el mismo trato que a las de transmisión», advirtiendo que «no es posible hacer un estema mezclando las revisiones de autor y los errores emanados de un arquetipo corrompido» (2000, p. 337).

Así pues, y frente a lo sucedido en colecciones como la de Blecua, la edición de la poesía de Quevedo habrá de recoger, en el apartado correspondiente, las distintas revisiones de autor y las versiones variantes que se conservan de numerosos poemas[40].

La configuración de una «musa décima»

Las consideraciones anteriores atañen, pues, a los poemas editados en 1648 y 1670. Sin embargo, lo publicado en esas dos fechas no agota el corpus poético de décima, pues otros poemas indiscutiblemente suyos quedaron fuera, por motivos diversos. En consecuencia, una edición de la «poesía completa» de Quevedo debe añadir a las nueve musas una nueva sección, una «musa décima», donde queden recogidos tales poemas, para los cuales se debe proponer, igualmente, algún criterio de ordenación. Éste deberá, como primer paso, establecer dos apartados: el primero acogería los poemas de indiscutible autoría quevediana, presumiblemente siguiendo un criterio temático y métrico similar al de cada

[39] Entre las versiones variantes existentes en la producción poética de este escritor y citadas por Rey, se encuentran los casos que se mencionan a continuación: los ocho poemas autógrafos que se conservan en las hojas de guarda de un ejemplar del *Trattato dell'amore umano* de Flaminio Nobili, custodiado en la British Library, porque, a las reescrituras de diversos versos, se suma la nueva redacción recogida en los textos editados en *El Parnaso español;* el borrador autógrafo del poema «No con estatuas duras» copiado en la hoja de guarda de un ejemplar de *Pindari poetae vetustissimi;* las tres versiones del *Sermón estoico de censura moral,* que añaden temas e introducen cambios estilísticos; el conjunto de las silvas, que experimentó importantes modificaciones desde *Flores de poetas ilustres* hasta la musa Calíope ordenada por Aldrete; los poemas que configuraron el *Heráclito* y llevaron a Polimnia o *Lágrimas de un penitente,* en un proceso de transformación que afecta tanto al estilo como a la ordenación del poemario (Rey, 2000, p. 315). Para el caso concreto de las versiones del *Sermón estoico,* véase además otro trabajo de Rey, 1999, pp. 120-130.

[40] Tras señalar que las ediciones de 1648 y 1670 demuestran que Quevedo organizó conjuntos y subconjuntos poéticos «dotados de su específica articulación», Rey, 1999, p. 25, advierte que «algunas variantes redaccionales coinciden con el emplazamiento del poema en un lugar diferente, lo que obliga a suponer que, en determinados supuestos, hay una relación directa entre la nueva versión de un poema y su nueva ubicación».

una de las nueve musas; el segundo, los poemas simplemente atribuidos o atribuibles, que tal vez podrían jerarquizarse en función de su grado de fiabilidad.

Una propuesta de ordenación basada en las musas

Un intento de clasificación de los poemas no incluidos en alguna de las nueve musas debe partir del dato previo, muy obvio, de que la inmensa mayoría de los poemas atribuidos y en algún caso discutidos, con o sin argumentos de peso, pueden adscribirse al amplio ámbito de la poesía burlesca, esto es, al territorio que le es propio a la Musa VI, Talía.

Una posibilidad de ordenación consiste en intentar seguir –al menos como intención, y no de forma rígida– los criterios temáticos que Quevedo y González de Salas hubiesen quizá manejado[41], de haber querido o podido incluir estas composiciones en la edición póstuma de la poesía quevediana[42]. Aun siendo consciente de las incoherencias que de tal clasificación se derivan, reconocidas por el propio responsable de la edición, también es cierto que la agrupación propuesta por filólogos modernos incurre en ocasiones en posibles inconsecuencias[43].

Poemas encomiásticos

Poesías heroicas, esto es, elogios, y memorias de príncipes, y varones ilustres[44]. «Advierto ya, pues, en su cualidad ser para este género de cancio-

[41] Según las noticias que proporciona el propio editor de Quevedo al frente de su antología, el escritor habría «concibido […] el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve Musas diesen sus nombres; apropriándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una […] Admití yo, pues, el dictamen de Don Francisco, si bien con mucha mudanza, ansí en las profesiones que se aplicasen a las Musas, en que los antiguos proprios estuvieron muy varios, como en la distribución de las obras, que en aquellos rasgos primeros y informes él delineaba; según yo juzgué por mejor la conveniencia y el acierto, lo dispuse» (*Obra poética,* vol. I, pp. 91-92).

[42] Conocidas son las afirmaciones de Salas en las «Prevenciones al lector» sobre la pérdida de numerosos poemas: «las poesías mesmas […] se derrotaron y distrujeron. Sumo dolor causa el referirlo. No fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos, que conocieron muchos, quedaron en su muerte […] con pena siempre (y pena es grande volverlo a la memoria), mendigando olvidos, y aun desprecios tal vez, que fueron suyos, para hacer dellos cuenta; siendo tan copioso el número y tan ilustre que alguna iniquidad nos había usurpado, si no fueron muchas» (*Obra poética,* vol. I, pp. 91-92).

[43] Por citar sólo uno de los numerosos ejemplos posibles, piénsese en las afirmaciones de Salas sobre la dificultad de deslindar temáticamente el territorio adjudicado a cada Musa; así, en la explicación que precede a los poemas de la Musa V, Terpsícore: «Pero las letrillas, que se siguen luego, *burlescas,* confinan totalmente en su naturaleza con toda la musa Thalía, que a Terpsichore ha de seguir; como también las *líricas,* por la mayor parte, con cualesquiera *cancionetas* que, para la armonía de la voz, Erato suministre» (*Obra poética,* vol. I, p. 126).

[44] Salvo en el caso del último epígrafe que estableceré –el reservado a los poemas de carácter religioso–, reproduzco siempre en cursiva la explicación sobre el contenido de cada una de las musas, que figura en la edición de González de Salas tras el nombre y el número de la correspondiente deidad del Parnaso, para indicar el tono predominante de las composiciones incluidas en cada apartado.

nes la materia más oportuna los elogios, encomios y alabanzas, y, en suma, toda celebración de virtudes y hechos ilustres» (vol. I, p. 99), explicaba Salas en los preliminares de Clío, la Musa I. Ateniéndose sólo a estas consideraciones de contenido y dejando aparte otras de carácter métrico, este primer grupo estaría integrado por los siguientes poemas encomiásticos:

1. «Bien debe coronar tu ilustre frente» (283). A Lucas Rodríguez. Soneto de elogio, en los preliminares de los *Conceptos de Divina Poesía,* de Lucas Rodríguez, Alcalá, 1599.

2. «Coronado de lauro, yedra y box» (287). Al sargento mayor don Diego Rosel y Fuenllana. *Hieroglífico en su servicio.* Soneto de elogio, entre los preliminares de la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* de Diego de Rosel y Fuenllana, Nápoles, 1613.

3. «Dichosa, bien que osada, pluma ha sido» (290). A la señora doña Catalina de la Cerda. Canción de elogio, en preliminares del *Elogio del juramento…* de Luis Vélez de Guevara, Madrid, 1608, fol. 3 de preliminares.

4. «Es una dulce voz tan poderosa» (286). Al doctor don Bernardo de Balbuena. Soneto de elogio. Entre los poemas encomiásticos que figuran al frente del *Siglo de Oro en las selvas de Erífile,* Madrid, 1607.

5. «Hoy de los hondos senos del olvido» (285). En alabanza de Cristóbal de Mesa. Soneto de elogio, en los preliminares de *La restauración de España,* Madrid, 1607.

6. «Las fuerzas, Peregrino celebrado» (284). A Lope de Vega. Soneto de elogio, en preliminares de *El peregrino en su patria,* 1604.

7. «Si los trofeos al túmulo debidos» (271). Al túmulo de don Luis Carrillo. Soneto de elogio, en *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor,* Madrid, 1613, p. 43.

8. «¿Ves las cenizas que en tan breve asiento» (272). Otro a lo mismo (Al túmulo de don Luis Carrillo). Soneto de elogio, en *Obras de don Luis Carrillo,* 1613, p. 44.

9. «No con estatuas duras» (289). (Al duque de Osuna). *Strophe.* Elogio autógrafo en la hoja 3 de la edición de 1635 de *Pindari…*, R 642 BNE.

10. «Religiosa piedad ofrezca llanto» (273). Al conde de Villamediana. Soneto de elogio.

A esta decena de poemas no discutidos se añadiría otro de autoría dudosa: «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope» (288), un soneto en alabanza de Lope transmitido en un manuscrito tardío que lo copia como anónimo[45].

[45] En esta propuesta de ordenación incluyo, como referencia independiente, poemas discutidos que, provisionalmente, deberían ser adscritos al apartado final de atribuidos o atribuibles. Una vez abordado el contenido de esta «musa décima», ofreceré un estado de la cuestión acerca de esas composiciones dudosas, en el que intentaré justificar las decisiones adoptadas en cada caso.

Poemas morales

Poesías morales, esto es, que descubren y manifiestan las pasiones y costumbres del hombre, procurándolas enmendar. «Su materia, moral es en ambos, discurriendo en las costumbres del hombre; su forma, censoria y satírica, castigando lo que en las costumbres es culpable; el fin, la enmienda suya» (vol. I, p. 106), señalaba el editor póstumo en sus disertaciones previas a Polimnia, la Musa II. Entre los poemas no publicados en las nueve musas, podría acogerse a este grupo únicamente un soneto de acusado tono moral que no ha sido discutido por la crítica.

«Malhaya aquel humano que primero» (134). Don Francisco de Quevedo. Soneto moral, *Cancionero antequerano.*

Poemas fúnebres

Poesías fúnebres, esto es, inscripciones, exequias y funerales alabanzas de personas insignes. «A Melpómene le compete todo el género de las funerales poesías» (vol. I, p. 110), indica González de Salas, quien adjudica también a esta Musa III «las acciones trágicas». Podemos encuadrar en este apartado epitafios y túmulos que, por su propia materia, están impregnados de un característico tono de reconvención moral[46].

1. «Aquí una mano violenta» (274). Epitafio al Conde de Villamediana.
2. «Detén el paso y vista, mas no el llanto» (280). A la muerte de Enrique, rey de Francia. Epitafio recogido en *Cancionero antequerano.*
3. «Esconde pobre losa» (281). Túmulo a Belisario, ya ciego.
4. «Salvó aventuradas flotas» (282). Epitafio. Autógrafo, en las hojas preliminares del *Trattato dell'Amore umano,* 1569.

Entre los de autoría aún objeto de discusión habría que incluir otro epitafio: «En tierra sí, no en fama, consumida» (275). De don Francisco de Quevedo a la muerte del rey de Francia. Este soneto se publicó en el *Cancionero antequerano.*

Poemas amorosos

Poesías amorosas: esto es, celebración de hermosuras, afectos proprios y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el autor tiene, con variedad, la mayor parte […] canta con singularidad una pasión amorosa. «Y cuando a Erato escucharemos en ese concento cantar sentimientos amorosos de su poeta, veneremos aquella pureza, exenta de elementares impresiones, y admiremos la elegencia, sin contender sobre la posibilidad» (vol. I, p. 116-117). De acuerdo con las indicaciones del humanista González de Salas, cabrían en este grupo cerca de una veintena de poemas: la mayoría se incluirían entre los que refieren una pasión amorosa con carácter general, aunque figura uno relaciona-

[46] Excluyo de este apartado los epitafios burlescos, porque considero que encuentran mejor acomodo, por tono y tema, entre los poemas próximos al ámbito de influencia de Talía.

do con el cancionero dedicado a Lisi en exclusiva. Entre los que no parecen existir problemas de atribución a Quevedo, se pueden considerar los que siguen, la mayoría sonetos y romances amorosos:

1. «A Fabio preguntaba» (412). En que muestra festejos de amantes. Madrigal amoroso. Obsérvese que lo incluyo entre los que ofrecen mayor seguridad, basándome en las conclusiones provisionales que aporto más adelante, a propósito de los problemas de atribución.

2. «Ausente y desesperado» (434). De don Francisco de Quevedo. Romance amoroso.

3. «Cuando está recién nacido» (439). Un galán preso y desterrado y ausente de su dama, lamentándose de su desdicha. Romance amoroso recogido en *Maravillas del Parnaso.*

4. «Delante del Sol venía» (209). De Dafne y Apolo. Fábula lírica, *Flores de poetas ilustres.* Aunque el desarrollo de este poema se sustenta en la recreación de un relato mitológico y Blecua lo catalogó como «lírico», su contenido entra de lleno en la materia amorosa.

5. «No pueden los sueños, Floris» (440). Sueño. Romance amoroso.

6. «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas» (380). A las cenizas de un amante puestas en un reloj. Soneto amoroso.

7. «Piedra soy en sufrir pena y cuidado» (379). De Francisco de Quevedo. Soneto amoroso, publicado en *Cancionero antequerano.*

8. «Quien se ausentó con amor» (511). [A Lisis]. Redondillas. *Canta sola a Lisi.*

9. «Secreto tiene en un valle» (438). De don Francisco de Quevedo. Romance amoroso.

10. «Si yo tengo de pasar» (441). Estando preso, fuera de Madrid, un día de san Miguel, acordándose que otro tal había visto a Floris. Redondillas amorosas.

11. «Tú, rey de ríos, Tajo generoso» (378). El mismo. Soneto amoroso, recogido en *Cancionero antequerano.*

Mayores dificultades para una atribución segura plantean otros poemas amorosos, consignados más adelante entre los discutidos o de autoría quevediana no tan segura y que, por tanto, habrían de incluirse entre los textos atribuidos o atribuibles.

1. «Aquí, donde tus peñascos» (437). Del mismo autor (A Jacinta). Romance amoroso.

2. «Así, oh puerta dura» (414). A la puerta de Aminta. Silva amorosa.

3. «Atrevido pensamiento» (435). A su pensamiento por haberle puesto en parte muy superior. Romance amoroso.

4. «Hermosos ojos dormidos» (436). El mismo Quevedo, a una dama dormida. Romance amoroso, publicado en *Maravillas del Parnaso.*

5. «Los brazos de Damón y Galatea» (413). Madrigal pintando ejecuciones de amantes.

6. «Muda y tierna elocuencia derramada» (382). Soneto amoroso.

7. «Ojos, guardad al corazón secreto» (381). Soneto amoroso.

Poemas destinados al canto y al baile

Poesías que se cantan y bailan; esto es, letrillas satíricas, burlescas y líricas, jácaras, y bailes de música interlocución. «A esta Musa [...] asignamos con singularidad las poesías destinadas a la música de la voz y a los compases y medidas también de los bailes armoniosos [...] significan [los movimientos de manos y pies de Terpsícore] cuidadosamente medir, en un mismo tiempo, a la consonancia de su cítara, los compases de su voz y de sus mudanzas» (*Obra poética,* vol. I, p. 124). Frente a lo que sucede en otras musas, González de Salas debe sustentarse menos en criterios temáticos, debido a la heterogeneidad formal propia de este quinto apartado, correspondiente a Terpsícore. En este grupo sólo tendrían cabida las pocas letrillas y jácaras no publicadas en *Parnaso* y, en menor medida, en *Tres Musas.*

1. «Estábase el padre Ezquerra» (864). Jacarandina. Jácara.
2. «Flor con voz, volante flor» (208). Aunque se trata de una décima lírica, de redacción temprana por su inclusión en *Flores de poetas ilustres,* me inclino a situarla en este apartado debido a sus evidentes relaciones con la letrilla lírica «Flor que cantas, flor que vuelas» (206), consideradas ambas por Blecua «poemas líricos».
3. «¿Quién es poeta juanetes» (843). Sátira contra don Juan de Alarcón. Letrilla satírica.
4. «Ya se salen de Alcalá» (863). Jácara de la venta.

Entre las que ofrecen algún problema de atribución, figura sólo una: «Hay mil doncellas maduras» (671), letra satírica a diversos estados.

Poemas burlescos

Poesías jocoserias, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas, y de veras. «A Thalia con popriedad suma, le pertenezcan las poesías todas de gracia y de donaire, ingeniosamente licenciosas. ¿Cuándo, pues, tienen las burlas y los chistes su lugar propio y sazón tempestiva sino es donde la frente más triste y amarilla se enrojece y dilata, y el ingenio más severo y censorio indulge lo que llaman al genio?» (*Obra poética,* vol. I, p. 132). La ordenación propuesta para esta musa, la más amplia, responde sobre todo a criterios formales; aunque la heterogeneidad estrófica constituye un rasgo destacado, sonetos y romances son los tipos de poemas más abundantes.

Sonetos[47]

Entre los poemas que González de Salas no incluyó en su edición póstuma, abundan los sonetos, tipo de composición prioritaria cuando el tono burlesco se desliza hacia el ámbito de la sátira personal, en es-

[47] En este apartado y a partir de este punto, sigo, con alguna ligera variación, la clasificación estrófica que figura en *Parnaso.*

pecial los denominados «antigongorinos», copiados en muchos casos sólo en el manuscrito BMP 108[48].

1. «Adoro, aunque te pese, Galileo» (617). De Quevedo a un clérigo.

2. «¡Bizarra estaba ayer doña María!» (613). Pintando la vida de un señor mal ocupado.

3. «Casose la Linterna y el Tintero» (594).

4. «Convirtiose este moro, gran Sevilla» (844). Del mismo a don Francisco Morovelli de Puebla. Sátira personal.

5. «Cuando tu madre te parió cornudo» (601). A uno que se mudaba cada día por guardar su mujer.

6. «Cuernos hay para todos, sor Corbera» (593).

7. «Ésta es la información; éste el proceso» (612). A un hombre casado y pobre.

8. «Este letrado de resina y pez» (603). (Contra un juez).

9. «Este que, cejijunto y barbinegro» (630). Epigramas de Bellau Remi, francés, a los retratos que hizo Mezoloque, Ferrariense, traducidas en castellano.

10. «Este sepulcro contra el tiempo fuerte» (821). Al sepulcro de un varón de mohatra.

11. «Éstos son los obreros de rapiña» (604).

12. «Hijos que me heredáis: la calavera» (611). *Serta, ungüenta, meo me gratificare sepulchro…*

13. «La mayor puta de las dos Castillas» (599). Túmulo.

14. «La voz del ojo, que llamamos pedo» (610). *Te crepitus perdit, nimium si ventre retentes…* Versión del epigrama 395, lib. XI, *Antología griega.*

15. «Mientras que, tinto en mugre, sorbí brodio» (595).

16. «Por no comer la carne sodomita» (598). Túmulo.

17. «Puto es el hombre que de putas fía» (600). Desengaño de las mujeres.

18. «¡Qué amigos son de barba los Digestos» (606). A la barba de los letrados.

19. «Que tiene ojo de culo es evidente» (608).

20. «Quien quisiere ser culto en sólo un día» (825). Receta para hacer soledades en un día. Sátira personal, en *Aguja de navegar cultos, Libro de todas las cosas, Juguetes de la niñez,* 1631.

21. «Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero» (609).

22. «Rey que desencarcelas los gaznates» (607). Al haber quitado los cuellos y las calzas atacadas, y ver esgrimir por entretenimiento.

[48] Los poemas antigongorinos y las traducciones de Marcial recogidos en el ms. 108 de la Menéndez Pelayo y en el 87/V3/11 de la Biblioteca Bartolomé March han suscitado una gran controversia crítica. Los primeros fueron rechazados por Jammes, Carreira y Amelia de Paz; Jammes sospechaba que el verdadero autor de las invectivas antigongorinas pudiera ser González de Salas. Plata recogió tal suposición (2000, p. 291) y apuntó que el editor póstumo de Quevedo podría haber escrito también las traducciones de Marcial que se copian tanto en el manuscrito santanderino como en el de la Biblioteca March, a partir de las sugerencias de Candelas, 1999, dado que Salas se autoproclamó autor de un *Marcial redivivo* con traducciones del poeta latino.

23. «Si la ballena vomitó a Jonás» (602). A la ballena y a Jonás, muy mal pintados, que se compraron caros y se vendieron baratos.

24. «Tentación, no limosna, ha parecido» (605). Otro.

25. «Un tenedor con medias y zapatos» (597). Otro.

26. «Volver quiero a vivir a trochimoche» (596).

Entre los sonetos de carácter burlesco en algún momento discutidos, figuran los siguientes[49]:

1. «A las bodas que hicieron Diego y Juana» (615).

2. «A quien hace el Amor tantas mercedes» (616).

* 3. «Dime, Esguevilla, ¿cómo fuiste osado» (830). Contra el mesmo [Góngora].

4. «En cuévanos, sin cejas ni pestañas» (618). A una vieja, del mismo.

5. «¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo» (592). [Protestas del cornudo profeso].

* 6. «Este cíclope, no siciliano» (832). Contra don Luis de Góngora y su poesía.

7. «Llegó a los pies de Cristo Madalena» (193). [A la Magdalena]. Soneto religioso[50].

8. «Padre, yo soy un hombre desdichado» (619).

* 9. «¿Qué captas, noturnal, en tus canciones» (838). Contra el mesmo [Góngora].

10. «Si pretenden gozarte sin bolsón» (614). De Miguel de Musa.

* 11. «¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas» (834). Al mesmo don Luis.

* 12. «Sulquivagante, pretensor de Estolo» (836). Al mesmo Góngora.

* 13. «Tantos años, y tantos todo el día» (833). Otro contra el dicho [Góngora].

* 14. «Ten vergüenza; purpúrate, don Luis» (837). Otro soneto al mesmo Góngora.

* 15. «Verendo padre, a lástima movido» (835). [Otro soneto contra don Luis].

* 16. «Vuestros coplones, cordobés sonado» (831). Quevedo contra Góngora.

17. «Yo te untaré mis obras con tocino» (829). Sátira personal.

[49] Marco con un asterisco aquellos poemas que, según lo que se comentará en el apartado dedicado al análisis de las atribuciones, deberían ser reconsiderados como obras de autoría quevediana, en consonancia con otros que se encuentran en idéntica situación textual y no han resultado nunca discutidos. Esto no significa que postule su adscripción automática al corpus de Quevedo, pero sí considero necesario un análisis exhaustivo de estos casos, en la línea de lo sugerido por Plata a raíz de la descripción del manuscrito de la Biblioteca March que los copia.

[50] Blecua inserta este soneto entre los poemas religiosos. Aunque recrea personajes y un episodio bíblico, su desarrollo es rotundamente satírico. Como muestra de que se trata de una recreación burlesca, piénsese que fue suprimido en alguna edición de las *Flores de poetas ilustres,* quizá porque a alguien le pareció demasiado irreverente.

Canciones

«Mi juguete, mi sal, mi niñería» (628). A una mujer pequeña.

A esta canción satírica se añadiría otra de atribución aún dudosa: «No a náyades del río» (627). Otra a lo mismo [Arrepentimiento de la amistad que había tenido con una mujer a quien había dejado].

Madrigales

«De los miembros de aquella» (638).

Décimas

1. «El licenciado Libruno» (845). Contra Juan Pérez de Montalbán.
2. «Mota borracha, golosa» (817). Al mosquito del vino.
3. «Puede en tales ocasiones» (674). A una mujer que besó a un caballero, estando mirando un Judas.
4. «Saturno alado, rüido» (816). Al mosquito de trompetilla.
5. «Sola, amigo Coridón» (818).
6. «Yo vi la segunda parte» (842). A un poeta corcovado que se valió de trabajos ajenos de varios ingenios.

Las décimas de autoría aún no confirmada son:

* 1. «En lo sucio que has cantado» (827). Escribió Quevedo contra Góngora y [se] defendió Góngora [con] aquellas décimas suyas que empiezan «Musa que sopla y no inspira». Y dice Quevedo.
2. «Ya que coplas componéis» (826). Contra don Luis de Góngora.

Quintillas

1. «De Osuna y Aracïel» (813). A la muerte del duque de Osuna y de Garci Pérez de Araciel, que murieron en un día de san Miguel.
2. «Moisés rico mesonero» (814). A un mesonero morisco llamado Moisés.

Redondillas

1. «Aquí yace mosén Diego» (806). A un cristiano nuevo, junto al altar de san Antonio.
2. «Aunque me veis entre dos» (808). Otra [enigma] del clavo.
3. «Deleite y necesidad» (812).
4. «Doctor Don, tú te le pones» (846). Redondillas de don Francisco de Quevedo contra el doctor don Juan Pérez de Montalbán. Sátira personal.
5. «En aqueste enterramiento» (805). A un avariento.
6. «No sé a cuál crea de las dos» (807). A una vieja que traía una muerte de oro.
7. «—¿Quién es usted? —¿Quién puede ser» (810). A un letrado de mala fama y presumido de docto.

8. «Quien no cayó en la tramoya» (848). A Vallejo, cuando no quiso en una comedia bajar en la nube, y bajó su mujer, Luisa de Robles. Sátira personal.

9. «Yace aquí, sin obelisco» (809). A una alcahueta que no quiso la Extremaunción.

10. «Yace en esta tierra fría» (804). A Celestina.

11. «Yo soy aquel delincuente» (811). Epitafio. A don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, que murió degollado en pública plaza.

Romances

1. «A la orilla de un brasero» (785).

2. «A la orilla de un Marqués» (802). Fragmento autógrafo de un romance, *Epistolario,* Astrana, p. 23, carta 21 noviembre 1615, dirigida al duque de Osuna.

3. «Admitan vueseñorías» (798).

4. «Antoñuela, la Pelada» (791). A la perla de la mancebía de las Soleras.

5. «Apenas os conocía» (800). Romance burlesco. Al retrato del Rey.

6. «Así el glorioso san Roque» (795). Romance burlesco en que dice la novedad de pasar de empeños humildes y desnudos a ejecuciones de más gala.

7. «Cuando perlas orientales» (789). A una dama que pedía joyas, diciéndola que en sus partes y hermosura estaba junto un tesoro, donde era fuerza buscar lo que pedía.

8. «Érase una cena» (799). A una cena que dieron cinco caballeros, con una tortilla y dos gazapos, un jueves.

9. «Los que quisieren saber» (786). Sátira. Quevedo.

10. «No al son de la dulce lira» (790). Romance en que maltrata a una dama que supone ser hija de boticario.

11. «No os espantéis que me esconda» (796). Enigma del ojo de atrás.

12. «Poeta de *¡Oh, qué lindicos!*» (828). Respuesta de don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora. Sátira personal.

13. «Pues el bien comunicado» (792).

14. «Sábado en Guadalajara» (801).

15. «Ya que al Hospital de Amor» (788). Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona.

Los romances cuya autoría resulta todavía controvertida son los que siguen:

1. «Clarindo y Clarinda soy» (787).

2. «Con humildoso semblante» (794). Las hijas del Cid Rui-Díaz.

3. «En el ardor de una siesta» (797). De Quevedo.

4. «Érase una madre» (793).

5. «Mala la hubisteis, franceses». La toma de Valles Ronces. Romance satírico contra los franceses.

Tercetos

«Que pretenda dos años ser cornudo» (641). Sátira de don Francisco de Quevedo a un amigo suyo.

Otras formas poéticas

1. «Aunque el doctor vaya a mula» (823). Don Francisco de Quevedo a un médico. Poema satírico. *Cuentos recogidos por don Juan de Arguijo,* BAE, vol. 176, p. 259.
2. «De todo meridiano pasto mosca» (824). Versos satíricos.
3. «¿Ermitaño tú? ¡El mulato» (636). A un ermitaño mulato.
4. «Ésta que está debajo de cortina» (633). [A cierta dama cortesana].
5. «Este que veis hinchado como cuero» (634). [A un tabernero].
6. «Este que veis leonado de cabeza» (632). [A un viejo teñido].
7. «Éste, cuya caraza mesurada» (631). [A un pastelero].
8. «Maridito, ¿agora das» (847). Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer. Sátira personal.
9. «Si el tiempo que contigo gasté lloro» (626). Arrepentimiento de la amistad que había tenido con una mujer a quien había dejado. Liras.
10. «Yace en aqueste llano» (635). Epitafio a un italiano llamado Julio.
11. «Yace Faetón en esta tierra fría» (822). A Faetón. Epitafio satírico.
12. «Yacen de un home en esta piedra dura» (820). A un médico. Octava real.

Las composiciones de atribución insegura son las siguientes:

* 1. «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (841). Sátira personal.
2. «Aquí yace Misser de la Florida» (637). A un bujarrón. Epitafio satírico.
3. «Con enaguas la tusona» (815). A mi señora doña Ana Chanflón, tundidora de gustos, que de puro añeja se pasa de noche como cuarto falso. Octavilla.
4. «En esta piedra yace un mal cristiano» (819). Epitafio [a un poeta]. Epitafio satírico.
* 5. «Esta magra y famélica figura» (839). Al mismo [Góngora]. Sátira personal. Lira.
6. «Este que, en negra tumba, rodeado» (840). Epitafio al mesmo [Góngora]. Sátira personal.
7. «Las dos somos hermanas producidas» (629). Enigma de don Francisco de Quevedo y Villegas. Lira.

Poemas religiosos

Poemas ajenos al «Heráclito»

Son mis harmonías tales / en la alteza de mi metro, / q[ue] hasta con ellas penetro / las esferas celestiales[51].

> Me será lícito, ya que me ha llegado la ocasión a la mano, referir cómo supo juntar las prendas naturales con que Dios le adornó con las virtudes católicas, así en sus escritos como en sus obras personales. En lo escrito sacro y serio, se valió de la verdad evangélica de la Sagrada Escritura, y de los Santos Padres de la Iglesia y autores de buenas letras, hallando los lugares tan a su intento, que causa admiración, el cual fue sólo de reformar costumbres en todas edades y oficios (*Obra poética,* vol. I, p. 143).

Las palabras del sobrino de Quevedo que preceden a su edición póstuma de una parte de su poesía pueden servir para ilustrar el contenido de este último apartado, que acogería aquellos poemas de carácter religioso no publicados en alguna de las nueve musas, editados por Blecua y que no formaron parte del *Heráclito cristiano:*

1. «Atrevimientos son de pluma altiva» (199). Canción premiada en primer lugar en Salamanca, en la fiesta que se hace la Pascua del Espíritu Santo. Poema religioso, contenido sólo en el ms. 4117, fol. 363v-366 (Moore, 1987).

2. «El que a Esteban las piedras endereza» (194). Madrigal religioso. En Jiménez Patón, *Mercurius trimegistus,* fol. 96v (1621).

Aparte de los mencionados, formaría parte de las composiciones sacras de dudosa atribución «Si a compasión os provoca» (197), enigma, unas quintillas religiosas recogidas en dos manuscritos de la BNE, que, aunque a juicio de Blecua son muy seguros, no atribuyen el poema expresamente a Quevedo.

Los salmos del «Heráclito cristiano»

Quevedo encabezaba el *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David* con un breve texto dirigido al lector, en el que expresaba su voluntad de compensar pasadas ocupaciones literarias –de talante satírico, ha de entenderse– alejadas del fervor religioso que en ese momento tiñe su actividad poética[52]:

> Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora, con oído más atento, lo que me hace decir el sentimiento de todo lo demás que he hecho; que esto lloro, porque así me lo dicta el conocimiento y la conciencia, y esotras cosas canté, porque me lo persuadió así la edad[53].

[51] A falta de preliminares específicos que especifiquen el carácter y las funciones atribuidos a cada una de las tres musas últimas editadas por Aldrete, reproduzco los versos que figuran debajo de la lámina de la Musa Urania, según Blecua (*Obra poética,* vol. I, p. 146).

[52] Olivares, 1992.

[53] Cito por el manuscrito Asensio, fol. 57, cuyo texto he modernizado. Blecua sigue el *Cancionero de 1628* (*Obra poética,* vol. I, p. 167), cuya versión es ligeramente variante respecto a la reproducida. Habitualmente pero no siempre, edita la versión de *Las tres Musas* o, en su defecto, la de *El Parnaso;* las profundas divergencias existentes entre versiones variantes de lo que difícilmente puede ser considerado un mismo texto le llevan a ofrecer muchas veces como apéndice el texto de otros testimonios. Sirva como muestra de la complejidad el hecho de que el propio editor constate en el primero de los salmos reproducidos, «Un nuevo corazón, un hombre nuevo», que «Aldrete publicó, sin advertirlo, dos versiones de este salmo» (*Obra poética,* vol. I, p. 168).

HERACLITO
Christiano, y segunda Harpa
a imitacion de la de David

Don Francisco Gomez de Quevedo
y Villegas.

AL LETOR

Tuque me has oydo lo que he cantado y lo que
me dicto el Apetito, la passion o la naturaleza
oye ahora con oydo mas attento lo que me haze
dezir el Sentimiento de todo lo demas que
se Secho, que esto llovo, porque assi melo dicto
el conocimiento y la conciencia, y ess otras cosas
canto, porque melo persuadio assi la edad

Manuscrito Asensio

Las palabras del escritor se refieren a un conjunto muy concreto de poemas, concebido y organizado con ese propósito de coherencia interna, que constituye aún hoy una de las tareas pendientes de la investigación en torno a la obra de Quevedo: este grupo de composiciones todavía no cuenta con una edición crítica y anotada filológicamente segura; lo que se publica como tal es en realidad ajeno a una voluntad quevediana muy determinada, que quedó expresada de modo inequívoco en 1613.

> Son taracea las ediciones de *Heráclito cristiano* que, alterando lo que Quevedo dejó definitivamente plasmado en los manuscritos, sustituyen poemas en la versión de 1613 por otros impresos en 1648 encuadrados en el *Parnaso español* dentro de secciones que ya no se llaman *Heráclito cristiano,* no percatándose de que los epígrafes y comentarios de González de Salas que acompañan a las nuevas versiones de los poemas no tienen cabida en una fase redaccional de años atrás[54].

Las palabras de Alfonso Rey, referidas a las numerosas obras de Quevedo en prosa o en verso que registran una pluralidad de versiones, indican un método insoslayable para cualquier edición que se plantee en el futuro de la poesía en su conjunto o sólo de los salmos del escritor: con independencia de la versión correspondiente a la Musa Urania, una colección de 16 poemas morales –porque uno de los 17 entregados a la imprenta por Pedro de Aldrete, «Amor me tuvo alegre el pensamiento», se ha demostrado apócrifo–, el hecho de que Francisco de Quevedo hubiese concebido el *Heráclito cristiano* como un conjunto, que representa una fase redaccional diferenciada, obliga a editarlo como tal, con sus propias características en cuanto a número y rasgos estilísticos de las composiciones, diferentes de las de recopilaciones posteriores de esta parte de la poesía sacra quevediana[55].

Partiendo de estas premisas, correspondería dedicar una de las secciones del apartado asignado a la poesía religiosa a la edición del verdadero *Heráclito cristiano:* los 26 salmos que, a la altura de 1613, Quevedo consideró como tal, y no otros[56]. Este conjunto estaría integrado por los siguientes poemas[57]:

Salmo 1. «Un nuevo corazón, un hombre nuevo».

[54] Rey, 2000, p. 332.

[55] Lo que Blecua publica de modo independiente como *Heráclito cristiano,* después de lo que denomina «poemas metafísicos» y antes de los «morales», es un conjunto de 28 composiciones –numeradas de 13 a 40– de diversa procedencia y que mezcla fases redaccionales diferentes: además de los salmos editados por Aldrete en la Musa IX, se incluyen sonetos publicados en Polimnia, la Musa II de *El Parnaso,* además de poemas difundidos en recopilaciones previas del siglo XVII, como el ms. 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, que, datado en 1628 y editado por Blecua en 1945 como *Cancionero de 1628,* es una amplia antología de poetas del XVII que, entre otros, copia los poemas 13 a 38.

[56] Es el único caso, en esta propuesta de organización de los poemas, en que se añadirían textos no editados por Blecua, con el único propósito de salvaguardar la unidad de esta colección y cubrir una importante laguna en el conocimiento de la poesía de Quevedo.

Salmo 2. «Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño».
Salmo 3. «¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo».
Salmo 4. «Que tenga yo, Señor, atrevimiento».
Salmo 5. «Como sé cuán distante».
Salmo 6. «Que llegue a tanto ya la maldad mía».
Salmo 7. «¿Dónde pondré, Señor, mis tristes ojos».
Salmo 8. «Dejadme un rato, bárbaros contentos».
Salmo 9. «Cuando me vuelvo atrás a ver los años».
Salmo 10. «Trabajos dulces, dulces penas mías».
Salmo 11. «Nací desnudo y solos mis dos ojos».
Salmo 12. «Quien dijera a Cartago».
Salmo 13. «La indignación de Dios airado tanto».
Salmo 14. «Perdiole a la razón el apetito».
Salmo 15. «Pise no por desprecio, por grandeza».
Salmo 16. «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios».
Salmo 17. «Miré los muros de la patria mía».
Salmo 18. «Todo tras sí lo lleva el año breve».
Salmo 19. «Cómo de entre mis manos te resbalas».
Salmo 20. «Desconoció su paz el mar de España».
Salmo 21. «Las aves que, rompiendo el seno a Eolo».
Salmo 22. «Pues le quieres hacer el monumento».
Salmo 23. «Alégrate, Señor, el ruido ronco».
Salmo 24. «Para cantar las lágrimas que lloro».
Salmo 25. «Llena la edad de sí toda quejarse».
Salmo 26. «Después de tantos ratos mal gastados».
Los mencionados poemas son, a juicio de Rey,

> la primera versión de un proyecto que, finalmente, se bifurcó en otras direcciones […] no hubo una destrucción de aquel cancionero de 1613, sino una reordenación del mismo, con aprovechamiento de sus materiales para otros propósitos. Varios de esos poemas fueron objeto de revisión, de manera que la versión nueva del conjunto coincide, en más de un caso, con versiones igualmente nuevas de las partes componentes[58].

[57] Los testimonios que han legado este cancionero religioso temprano de Quevedo son el ms. 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, también llamado *Cancionero de 1628,* el único en el que falta alguno de los 26 poemas de la colección, en concreto «Todo tras sí lo lleva el año breve»; el Cod. CXV / 1-3 de la Biblioteca Provincial de Évora; el 3706 de la Biblioteca Nacional de Madrid; el HC: 398/1920 de la Hispanic Society; el (6) 8991 de la Biblioteca Nacional de Lisboa; y el llamado manuscrito Asensio. Este último es el que sigo para la mención del primer verso de los salmos, fols. 57-71. Véanse las consideraciones de Rey (1999, pp. 28-30) sobre el *Heráclito* y la reutilización de una parte de sus poemas en Polimnia, así como su descripción de los testimonios mencionados en el capítulo «Versiones variantes: fuentes» (1999, pp. 72-84). Otros manuscritos copian sólo una parte del conjunto.

[58] Rey, 1999, p. 29. El mismo autor ofrece datos que ilustran el complicado proceso de reelaboración y reaprovechamiento de esos textos: 13 están en *Lágrimas de un penitente;* 1, en *Lágrimas* y *Sonetos sacros;* 1, en *Lágrimas* y *Polimnia;* 2, en *Sonetos sacros;* 5, en *Polimnia;* y 4 no fueron impresos (Rey, 1999, p. 29).

Tales consideraciones apoyan la propuesta de editar de modo independiente el *Heráclito,* al tiempo que se mantienen en el corpus de las nueve musas versiones diferentes de algunos de estos poemas, reelaborados posteriormente con un propósito distinto.

Poemas de autoría discutida

El análisis precedente perfila un camino claro para acometer una futura edición de la poesía de Quevedo, fiel, aunque con ligeras modificaciones, a la distribución en nueve musas que se dio a conocer en 1648 y 1670. Como se ha propuesto, tal tarea debería complementarse con la configuración de una «musa décima», que acogería dos apartados diferentes: en primer lugar, los poemas quevedianos, quizá ordenados con un criterio fundamentalmente temático y de acuerdo con los apartados de las ediciones póstumas, basados en las nueve musas; a continuación, los poemas atribuidos o atribuibles, organizados en función del mayor o menor grado de fiabilidad que ofrecen los testimonios que los reproducen.

La organización de estos últimos materiales ha exigido realizar un somero repaso de los problemas de atribución, que han sido analizados de forma prioritaria en el caso de los poemas incluidos en la edición de Blecua. Los editores del siglo XX, en su legítimo afán por restablecer al ámbito de la poesía de Quevedo aquellas composiciones no impresas en 1648 y 1670, dieron cabida a piezas de muy desigual valor, cuya autoría no siempre es posible admitir sin discusión. Ofrezco a continuación una lista de poemas atribuidos a Quevedo por distintos investigadores, acompañados de las consideraciones que proceden en cada caso.

Entre los poemas publicados por Blecua y no tomados de alguna de las nueve musas se encuentra un único apócrifo, una canción satírica ya editada por Astrana y hoy adjudicada sin duda a Rodrigo Fernández de Ribera[59]: «Ven, Himeneo, ven; honra este día» (625)[60].

Entre ellos se hallan, además, una treintena de poemas cuya autoría ha sido objeto de discusión en alguna ocasión. Se indica a continuación tanto el primer verso y el número en la edición de Blecua como la información básica sobre el autor y / o la razón de las dudas.

1. «A Fabio preguntaba» (412). En que muestra festejos de amantes. Madrigal amoroso. Contenido en numerosos manuscritos de la BNE, Walters negó la autoría quevediana por razones estilísticas[61]. Una revi-

[59] Ver Lara Garrido, 1984 y Plata, 1997, pp. 28-29 y 2000, p. 293.

[60] Una muestra de la gran fiabilidad de la edición de Blecua respecto a las realizadas por sus predecesores se refiere al hecho de que, hasta el día de hoy, únicamente se ha constatado la existencia de tres poemas apócrifos de un total de 875 composiciones: aparte del ya mencionado, ajeno a la ordenación en musas, otros dos editados por Aldrete: «Amor me tuvo alegre del pensamiento» (40), adjudicado a Quevedo por un error inicial de atribución de su sobrino y que en realidad es de Pedro Padilla, pero que se reprodujo sin discusión en las ediciones modernas de Janer, Astrana, Buendía, Crosby, Furr, Blecua (1963 y 1969) y Schwartz y Arellano (1998), según constató Carreira (1989, p. 134); y «Cifra de cuanta gloria y bien espera» (361), que, publicado en *Tres Musas,* es también de Pedro Padilla (Carreira, 1990).

sión superficial de los testimonios conservados muestra la abundancia de atribuciones directas a Quevedo.

2. «A las bodas que hicieron Diego y Juana» (616). Se conserva en un único manuscrito, donde se atribuye a Quevedo por una mano distinta de la del copista[62].

3. «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (841). Sátira personal recogida en el ms. BMP 108, fol. 168. La autoría quevediana fue discutida por Jammes[63].

4. «Atrevido pensamiento» (435). Romance amoroso. Se atribuye a Quevedo sólo en el ms. BNE 3940, fol. 169; tanto Alfay (Zaragoza, 1654, p. 72) como el ms. BNE 3773, fol. 116v, lo adjudican a Jerónimo de Villayzán[64].

5. «Con enaguas la tusona» (815). Poema satírico recogido en las *Poesías varias de grandes ingenios* de Alfay (1654). Carreira expresó sus dudas sobre poemas conservados en un único apógrafo o impreso, como éste; en su opinión, lo atribuyó a Quevedo un libro tardío e inseguro y, además, Maluenda lo introdujo en una sátira del *Tropezón de la risa* (ca. 1631)[65].

6. «En esta piedra yace un mal cristiano» (819). Epitafio satírico, recogido en *Poesías varias de grandes ingenios.* La autoría quevediana fue cuestionada por Janer[66] y por Brown[67], quien sugirió el nombre de Pedro Méndez de Loyola como posible autor del poema, aunque ningún testimonio corrobora esta autoría. En los manuscritos de más reciente catalogación que lo copian se adjudica a Quevedo y a Villamediana, o bien figura como anónimo, como señaló Pérez Cuenca (2000a, p. 277), aspecto este último ya señalado por Carreira (1990, p. 106), mientras que Plata lo atribuyó con argumentos sólidos a Quevedo[68].

7. «En lo sucio que has cantado» (827). Décimas satíricas antigongorinas recogidas en el ms. BMP 108, fol. 181, así como en los mss. BNE 3917 y 3922. Su autoría fue cuestionada por Jammes (*Soledades,* p. 676-677).

8. «En tierra sí, no en fama, consumida» (275). Soneto con carácter de epitafio, compuesto tras la muerte del rey de Francia. Blecua nombró como único testimonio el *Cancionero antequerano;* Carreira (1989, p. 135) recordó que otro manuscrito lo atribuye a Góngora y que quizá

[61] Walters, 1984, p. 485.

[62] Pérez Cuenca, 1995, p. 128.

[63] En su edición de las *Soledades* de Góngora, 1994, pp. 676-677.

[64] Carreira, 1990, p. 100.

[65] Carreira, 1989, pp. 134-135.

[66] Quevedo, *Obras de don Francisco Quevedo Villegas,* ed. Janer, p. 479.

[67] Brown, 1986, p. 73.

[68] Plata, 1997, pp. 243-244, y 2000, p. 291. Explica Plata que el poema, conservado al menos en 28 manuscritos, debe adjudicarse a Quevedo porque todos los testimonios que lo atribuyen a Villamediana proceden del mismo subarquetipo; por el contrario, los que se recogen bajo autoría quevediana vienen de distintos subarquetipos, uno de los cuales refleja un estadio temprano de redacción del texto.

sea de Hurtado de Mendoza, porque así aparece mencionado en el ms. BNE 22029, fol. 8v.

9. «¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo» (592). Soneto satírico editado por Astrana, que figura en varios testimonios de la BNE y se inserta en conjuntos quevedianos como el ms. 87/V3/11 de la Biblioteca de Bartolomé March, descrito recientemente por Plata, y el ms. BMP 108 de la Menéndez Pelayo. Pérez Cuenca (1995, p. 130) cuestionó la autoría quevediana y mencionó la doble atribución a Villamediana y a Quevedo, aunque los editores del primero lo rechazaron por considerarlo quevediano. Figura en tres manuscritos de la BNE catalogados por la investigadora, uno de ellos un cancionero satírico del Conde de Villamediana, pero en todos los casos sin atribución expresa.

10. «Esta magra y famélica figura» (839). Sátira antigongorina recogida en el ms. BMP 108, fol. 166v; la autoría quevediana fue cuestionada por Jammes (*Soledades,* pp. 676-677).

11. «Este cíclope, no siciliano» (832). Sátira antigongorina recogida en el ms. BMP 108, fol. 166v; la autoría quevediana fue cuestionada por Jammes (*Soledades,* pp. 676-677).

12. «Este que, en negra tumba, rodeado» (840). Sátira antigongorina en forma de epitafio recogida en el ms. BMP 108, fol. 166v; Jammes (*Soledades,* pp. 676-677) dudó de la autoría quevediana.

13. «Las dos somos hermanas producidas» (629). Enigma satírico, que se encuentra en los mss. BNE 4051 y 4117 y también en la Biblioteca de Bartolomé March Servera, de Palma, ms. 23/5/5, el tercero de los códices que lo conservan (Plata, 1998, p. 1244). De forma sucesiva, se constató que el poema se atribuía no sólo a Quevedo, sino también a Méndez de Loyola (Brown, 1986, p. 61), a Gabriel del Corral (Carreira, 1990, p. 109) y a Juan de Ibasso y Malagón (Plata, 1998, p. 1250). Hoy sigue sin fijarse la autoría: Plata, quien estudió los tres códices que contienen el enigma y descartó la atribución a Méndez de Loyola, cree que no hay argumentos para inclinar la atribución hacia Quevedo, Corral o Ibasso de forma concluyente.

14. «Los brazos de Damón y Galatea» (413). Madrigal amoroso, contenido no sólo en el ms. BNE 4067, fol. 10, manejado por Blecua, sino también en siete testimonios manuscritos más de la misma biblioteca aducidos por Pérez Cuenca. Walters (1984, pp. 483-490) y Carreira (1990, p. 32) propusieron la autoría de Damasio de Frías y Balboa por el tema del poema. Quizá no haya muchas razones para dudar de la atribución, a la vista de tantos manuscritos que lo adjudican a Quevedo: el poema o bien figura en conjuntos manuscritos quevedianos o, cuando se copia en códices misceláneos, se atribuye expresamente a este escritor.

15. «Mala la hubisteis, franceses». La toma de Valles Ronces. Romance satírico contra los franceses, mss. 29, fol. 2, de la Academia de la Lengua, y BNE 4066, fol. 2. Fernández-Guerra rechazó este poema, pero Carreira (1997, p. 239, n. 16) subrayó la autenticidad de un texto transmitido por ocho manuscritos, cuatro del siglo XVII, aunque tres de ellos

lo atribuyan a Bernardo Díaz Plantel. Blecua consignó este poema en un apéndice de su edición de 1966, donde reflexionaba sobre los problemas de atribución que plantea (pp. 1273-1279).

16. «Muda y tierna elocuencia derramada» (382). Soneto amoroso que, según Dadson (1989) y Gaillard, podría ser del Conde de Salinas, mientras que Carreira (1991, p. 39) lo cree obra de Francisco de Portugal. A falta de certezas, las dudas sobre la atribución a Quevedo se deben a que el manuscrito citado por Blecua, el BNE 4117, fol. 348v, lo sitúa entre dos poemas del escritor, pero no se lo adjudica de forma expresa, como señaló Pérez Cuenca (1995, p. 127)[69].

17. «No a náyades del río» (627). Canción satírica, editada como quevediana por Astrana y Buendía. Blecua la publicó, pero también la incluyó en su lista de atribuidos. Figura en un único manuscrito, BNE 3795, fol. 76, donde la asignación a Quevedo se hace, a lápiz, por una mano distinta de la del copista, como advirtieron ya Pérez Cuenca (1995, p. 129) y Plata (2000, p. 292); la primera argumentaba, para separarlo del corpus quevediano, que es anónimo, se conserva en un solo manuscrito y se atribuye al escritor con posterioridad a la copia del testimonio.

18. «Ojos, guardad al corazón secreto» (381). Soneto amoroso ya publicado por Astrana, que figura sólo en el ms. BNE 3797, fol. 100v, pero sin atribución expresa a Quevedo, aunque forma parte de un conjunto integrado por 25 composiciones de este autor impresas en *Parnaso,* a excepción de tres de ellas. No se conoce ningún otro testimonio donde aparezca, anónimo o atribuido a un autor, y aún hoy no existe certeza absoluta sobre su autoría[70].

19. «Padre, yo soy un hombre desdichado» (619). Soneto satírico, que se copia únicamente en el ms. Moñino, fol. 195, de ahí que Carreira (1989, p. 134) lo rechace, argumentando que está en el caso de los conservados en un único apógrafo o impreso[71].

20. «Pues te nombra Marcial, Félix y Lope» (288). Soneto de elogio dirigido a Lope de Vega y conservado en el ms. BNE 12717, fol. 63, donde se copia como anónimo, aunque en él se contienen diversas

[69] Decía Blecua que «figura entre otros auténticos de Quevedo, en los que aparece su nombre. Un poco más adelante hay otros sonetos auténticos sin la atribución. Por el tema y la expresión, me parece que podría ser de Quevedo. Véase sólo el 5.º verso» (*Obra poética,* vol. I, p. 537). Moore, 1987, subrayó la importancia del ms. BNE 4117 no sólo por la cantidad de poemas que recoge, sino también por copiar dos que tienen en este manuscrito su única fuente: «Atrevimientos son de pluma altiva» (199), fols. 363v-366, y «Muda y tierna elocuencia derramada» (382), fol. 348v.

[70] Afirmaba Blecua que «en el ms. figura, sin ninguna indicación, entre otros auténticos de don Francisco. Aunque yo me resistí a incluirlo en *Poesía original,* hoy no tengo ningún inconveniente en atribuírselo. En el mismo caso está el siguiente (se refiere a «Muda y tierna elocuencia derramada». Los dos son bellísimos y muy dignos de figurar entre las obras del gran poeta» (*Obra poética,* vol. I, p. 536).

[71] Blecua defendió la autoría quevediana: «Aunque no lo incluí en mi edición de la *Poesía original* por ciertos escrúpulos de rigor, hoy creo que puede muy bien ser de don Francisco. La autoridad del códice es muy grande y figura en un grupo de sonetos todos muy auténticos y sin atribuciones» (*Obra poética,* vol. II, p. 69).

obras atribuidas a Quevedo (Pérez Cuenca, 1995, p. 127). Blecua apuntó que se «copia de un autógrafo a juzgar por las notas», aunque esa referencia a un hipotético autógrafo no aparece justificada.

21. «¿Qué captas, noturnal, en tus canciones» (838). Soneto satírico antigongorino, copiado en ocho manuscritos de la BNE y en BMP 108. Aunque Jammes (*Soledades,* pp. 676-677) lo incluyó entre los poemas de autoría discutida, no aportó razones convincentes. Al menos cinco testimonios lo adjudican a Quevedo, aunque la mayoría son tardíos, del siglo XVIII y posteriores.

22. «Si pretenden gozarte sin bolsón» (614). De Miguel de Musa. Soneto satírico conservado sólo en el ms. BNE 3700, fols. 131v-132, razón por la cual Carreira (1989, p. 134) expresó dudas acerca de su autenticidad.

23. «¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas» (834). Soneto satírico recogido en el ms. BMP 108, fol. 170v, de autoría discutida (Jammes, *Soledades,* pp. 676-677).

24. «Sulquivagante, pretensor de Estolo» (836). Soneto antigongorino copiado también en el ms. BMP 108, fol. 171v, y de autoría controvertida (Jammes, *Soledades,* pp. 676-677).

25. «Tantos años, y tantos todo el día» (833). Soneto antigongorino conservado en el ms. BMP 108, fol. 166v, discutido también por Jammes (*Soledades,* pp. 676-677).

26. «Ten vergüenza; purpúrate, don Luis» (837). Soneto antigongorino incluido en el ms. BMP 108, fol. 172, cuya autoría fue discutida por Jammes (*Soledades,* pp. 676-677).

27. «Verendo padre, a lástima movido» (835). Soneto antigongorino copiado en el ms. BMP 108, fol. 171. Jammes (*Soledades,* pp. 676-677) puso en duda su autoría.

28. «Vuestros coplones, cordobés sonado» (831). Soneto antigongorino recogido en numerosos manuscritos de la BNE e incluido también en el BMP 108, fol. 174; en el ms. 376, fol. 43 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo y en el ms. 472 de la Biblioteca Provincial de Toledo, entre otros. Aunque Jammes (*Soledades,* pp. 676-677) también dudó de la autoría quevediana, Pérez Cuenca se mostró en desacuerdo, debido a la gran cantidad de testimonios que lo atribuyen a Quevedo, al que se sumó recientemente el manuscrito de Oviedo, en el que también se le adjudica y del que dio noticia García Valdés[72]. Hay que tener en cuenta no sólo que varios manuscritos del XVII se lo adjudican directamente, sino también que en ningún caso se menciona a otro autor.

29. «Ya que coplas componéis» (826). Décimas antigongorinas copiadas en el ms. BMP 108, entre otros manuscritos. Carreira (1990, p. 100) basó su desconfianza sobre la autoría quevediana en el hecho de que dos manuscritos de la BNE lo asignen a otros autores: el 3795, fol. 172v, a Jáuregui; el 4044, fol. 261v, a Lope de Vega. No obstante, se menciona

[72] García Valdés, 2000.

explícitamente a Quevedo en otros tres –datados dos de ellos en el siglo XVII y uno en el XVIII–, mientras que en otro figura anónimo.

30. «Yo te untaré mis obras con tocino» (829). Soneto antigongorino que figura en diversos testimonios, incluido el ms. BMP 108. Aunque Blecua menciona que está copiado en el ms. AH Salazar 7609, fol. 52, lo cierto es que no figura en ese manuscrito de la Real Academia de la Historia, cuya signatura exacta es 11-3-1-522, 9/7609[73]. Jammes (*Soledades,* pp. 676-677) puso en duda su autoría; Pérez Cuenca apuntó la posibilidad de cuestionarla, dado que en el ms. BNE ms. 4044, fol. 260v, se atribuye a Lope de Vega. Dos testimonios de esa misma biblioteca lo copian como anónimo, mientras que lo atribuyen expresamente a Quevedo el 4067, fol. 196v, del siglo XVIII, y el 4117, fols. 284v-285, del siglo XVII.

Composiciones de probable autoría quevediana

A la vista de los datos mencionados, no todos los poemas señalados suscitan el mismo grado de fiabilidad. En concreto, se podría pensar que algunas composiciones quizá no sean tan dudosas como en algún momento se consideró, a juzgar por el resultado de algunas investigaciones recientes y la tradición manuscrita que los reproduce. Son los casos que se señalan a continuación:

1. «A Fabio preguntaba» (412). Frente a la sugerencia de Walters, la abundancia de atribuciones directas a Quevedo quizá haga perder peso a sus reticencias meramente estilísticas: ms. BNE 1952, fols. 239v-240, del s. XVIII; ms. BNE 3919, fol. 146v-147, del s. XVII; ms. BNE 9636, fol. 141-141v, de los ss. XVII y XVIII; 18760/40, fol. 89-89v BNE, del s. XVIII.

2. «En esta piedra yace un mal cristiano» (819). El análisis exhaustivo de 28 manuscritos realizado por Plata, que le permitió determinar los posibles subarquetipos de los que procederían los distintos testimonios, anima a considerar quevediano el poema y marca el camino que puede seguirse en otros casos que todavía plantean dudas.

[73] Blecua da, por error, la signatura 11-31-1-522; tampoco pertenece a la colección Salazar y el número 7609 que le adjudica es inexacto. El editor menciona como poemas copiados en el manuscrito los numerados en su edición como 16, 27, 35, 36, 37, 38, 612, 641, 791, 829 y 843; el penúltimo, «Yo te untaré mis obras con tocino», no figura en ese testimonio. Éste copia diversas obras en prosa –*La Perinola,* fols. 29-62v; *La isla de los Monopantos,* fols. 63-72v– y verso de Quevedo: «Que tenga yo, señor, atrevimiento», fol. 21 (16); «Pise, no por desprecio, por grandeza», salmo XV, fol. 21v (27); «¿Alégrate, Señor, el ruido ronco», salmo 23, fol. 23 (35); «Para cantar las lágrimas que lloro», salmo 24, fol. 23v (36); «Llena la edad de sí toda quejarse», salmo 25, fol. 24v (37); «Después de tantos ratos mal gastados», salmo 26, fol. 25 (38); «Que pretenda dos años ser cornudo», fol. 73 (641). (Sátira de D. Fco. de Quevedo a un amigo suyo); «Ésta es la información, éste el proceso», fol. 81v (612); «Antoñuela, la Pelada», fol. 84 (791); «A toda ley, madre mía», fol. 86v (33); «¿Quién es poeta juanetes», fol. 88v (843). Blecua descarta que el penúltimo de los poemas mencionados, una letrilla, sea de Quevedo. Aparte del manuscrito de la RAH, se atribuye a Quevedo en el CXCV de la Hispanic Society, en el fol. 1; y en el manuscrito del XVIII de la biblioteca de Crosby, en el fol. 120. Dice Carreira (1989, p. 130) que es la letrilla XIII de Góngora en la edición de Jammes.

3. «Los brazos de Damón y Galatea» (413). La abundancia de manuscritos que lo adjudican a Quevedo es un argumento que debe ser tomado en consideración, a falta de un análisis más exhaustivo de los distintos testimonios. Se atribuye directamente al escritor en los manuscritos de la BNE 1952, fols. 239-239v, del s. XVIII; 3919, fols. 146-146v, del s. XVII; 9636, fols. 140v-141, ss. XVII y XVIII; 18760/40, fol. 89, s. XVIII. Además, en el 4044, fols. 60v-61v, del s. XVII, se copia en medio de poemas de Quevedo, aunque figura sin atribución. Finalmente, se recoge en tres compilaciones manuscritas del s. XVIII dedicadas en exclusiva a obras en prosa y verso del escritor.

4. «Vuestros coplones, cordobés sonado» (831). La abundancia de testimonios que declaran la autoría quevediana, entre ellos alguno descubierto recientemente, respalda su hipotética inclusión en una edición de la poesía de Quevedo. Resulta significativo también que ningún manuscrito lo adjudique a otro autor. La cantidad de manuscritos de la BNE que lo copian a nombre del escritor es abrumadora: 3795, fol. 337v, s. XVII; 4044, fols. 56-57 y 269v (atribuye sólo en la segunda aparición), s. XVII; 4067, fol. 51v, s. XVIII; 4117, fol. 285, s. XVII; 7370, fol. 216v, s. XVIII; 9636, fols. 116v-117, ss. XVII y XVIII; 10387, fol. 233v, s. XVIII; 11017, fol. 3, s. XVIII; 12717, fol. 103, ss. XVIII y XIX; 18760/40, fol. 84v, s. XVIII. El único que no menciona a Quevedo en el encabezamiento del poema, el 1952, fols. 222-222v, es en realidad un conjunto dedicado en exclusiva a obras del escritor.

5. Aunque no lo he incluido en la primera relación de poemas de autoría controvertida, considero oportuno mencionar aquí también el caso del poema «Aquí una mano violenta» (274), debido a que los reparos expresados por editores anteriores a Blecua contrastan con una amplísima tradición manuscrita en la que es mayoritaria la atribución a Quevedo. Recordaba Blecua que

> Menéndez Pelayo decía a Rodríguez Marín en 1901 (*Epistolario,* p. 188): «En las pruebas de Quevedo que devolví a usted ayer, suprimí la décima a la muerte del Conde de Villamediana, porque no la creo de nuestro don Francisco, aunque en algunos códices se le atribuye. Lo que indudablemente le pertenece es aquel enrevesado soneto a la muerte del mismo prócer». (No obstante, a pesar de lo que dice don Marcelino, hay las mismas razones para atribuirle la décima que el soneto) (*Obra poética,* vol. I, p. 465).

En efecto, numerosos testimonios, muchos del siglo XVII, lo adjudican de forma inequívoca a Quevedo: ms. 947, fol. 269v, s. XVII; 3919, fol. 79v, s. XVII; 3987, fol. 83v, s. XVII; 4049, fols. 705-706, s. XVII; 4096, fol. 176, s. XVII; 4144, fol. 81v, s. XVII; 5913, fol. 121v, s. XVIII; 7046, fols. 94-94v, s. XVII; 9636, fol. 79, ss. XVII y XVIII; 10293, fol. 69, s. XVII; 10573, fol. 120, s. XVIII; 17522, fol. 236, s. XVIII; 17545, fol. 95, s. XVII. A estos manuscritos se suman otros que contienen sólo obras quevedianas. Posee, por tanto, una poblada tradición manuscrita, y la revisión del contenido de los manuscritos de la BNE permite afirmar que, de 17 testimonios, diez datados en el siglo XVII, lo atribuyen

a Quevedo; en otros casos de inexistencia de una atribución explícita, el poema se incluye en un conjunto exclusivamente quevediano.

Un grupo que merecería una reconsideración especial es el constituido por poemas incluidos en el ms. BMP 108 y, en ocasiones, también en el March 87/V3/11, descrito recientemente por Plata y esgrimido como apoyo no definitivo de la autoría quevediana. Se trata en su mayor parte de composiciones antigongorinas. El problema está en este caso en ofrecer una respuesta coherente: muchos de los poemas discutidos se encuentran exactamente en la misma situación textual que otros cuya autoría parece no haber suscitado dudas. En una posible ordenación de los poemas editados por Blecua no procedentes de las nueve musas, quizá sería conveniente agruparlos, entre los quevedianos o entre los atribuidos sólo, pero de foma conjunta y teniendo en cuenta las recientes consideraciones de Plata al respecto. Entre estos textos dudosos figuran en el manuscrito de la Menéndez Pelayo los que siguen:

1. «En lo sucio que has cantado» (827).
2. «Este cíclope, no siciliano» (832).
3. «¿Qué captas, noturnal, en tus canciones» (838).
4. «Ya que coplas componéis» (826).
5. «Yo te untaré mis obras con tocino» (829).

El caso de los dos últimos no es exactamente igual al de los anteriores: existen más razones para la duda, debido a que dos testimonios de «Ya que coplas componéis» lo atribuyen a Jáuregui y a Lope de Vega; por su parte, uno de los manuscritos que copia «Yo te untaré mis obras con tocino» lo hace bajo el nombre de Lope de Vega.

La aparición en la Biblioteca March del manuscrito 87/V3/11, descrito por Plata, puede servir como respaldo de la autoría de Quevedo en el caso de dos poemas cuyo único testimonio era hasta ese momento sólo un manuscrito de la BNE:

1. «Dime, Esguevilla, ¿cómo fuiste osado» (830).
2. «Si pretenden gozarte sin bolsón» (614).

El mencionado testimonio de la Biblioteca March también podría fortalecer la atribución a Quevedo de poemas que ahora cuentan, al menos, con dos manuscritos: el BMP 108 y el 87/V/11. Los poemas contenidos en ambos –y a veces también en algún otro testimonio– son los siguientes:

1. «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (841).
2. «¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo» (592).
3. «Esta magra y famélica figura» (839).
4. «Este que, en negra tumba, rodeado» (840).
5. «¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas» (834).
6. «Sulquivagante, pretensor de Estolo» (836).
7. «Tantos años, y tantos todo el día» (833).
8. «Ten vergüenza; purpúrate, don Luis» (837).
9. «Verendo padre, a lástima movido» (835).
10. «Vuestros coplones, cordobés sonado» (831).

Entre los señalados, «¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo» es el que plantea más problemas, porque figura anónimo en tres manuscritos del XVII, y alguna vez se atribuyó a Villamediana.

En el caso del último, «Vuestros coplones, cordobés sonado», las reticencias para admitirlo como quevediano parecen menos contundentes que en el resto, como señalé arriba, debido a que la inmensa mayoría de los testimonios conservados apuntan de modo inequívoco la autoría de Quevedo.

Este último grupo establecido guardaría una estrecha relación con otros poemas cuya autoría no se ha discutido de forma expresa, también incluidos en ambos manuscritos, que respaldarían la atribución a Quevedo, si bien no de forma definitiva, en opinión de Plata. Son los editados por Blecua con los números 637, 808, 593, 638, 813, 636, 633, 631, 603, 630, 634, 632, 821, 599, 847, 598 y 608[74]. A ellos se suman los copiados sólo en el ms. BMP 108: 594, 601, 604, 595, 814, 796, 810, 848, 818, 605, 597 y 596[75].

Poemas de autoría todavía insegura

Aparte de los poemas editados por Blecua que la crítica ha considerado de atribución dudosa, subsisten otros adjudicados a Quevedo y cuya autoría no es segura, aunque no haya sido puesta en duda. Considero que el problema de la atribución de estas composiciones debería ser reconsiderado, en unos casos por los recelos expresados ya en su día por el propio Blecua y en otros, por la inseguridad que ofrecen los manuscritos en los que se copian.

1. «Aquí, donde tus peñascos» (437). Romance amoroso copiado en el ms. BNE 3700, fol. 127-127v. Blecua expresó sus dudas, pero lo publicó:

> En el ms. figura detrás de uno auténtico («Yo el único caballero», núm. 708) y delante de otro de Lope. No puedo apoyarme en más autoridad que la del ms., porque el estilo dice muy poco, y podría ser también del mismo Lope (*Obra poética,* vol. I, p. 630).

2. «Así, oh puerta dura» (414). Silva amorosa conservada en el Cod. CXIV / 1-3, Évora, p. 70. Blecua consideró que «el poema, dada la estructura, el tema y el estilo, y la autoridad del ms., podría ser muy bien

[74] Se trata, respectivamente, de los poemas «Aquí yace Misser de la Florida», «Aunque me veis entre dos», «Cuernos hay para todos, sor Corbera», «De los miembros de aquella», «De Osuna y Aracïel», «¿Ermitaño tú? ¡El mulato», «Esta que está debajo de cortina», «Éste, cuya caraza mesurada», «Este letrado de resina y pez», «Este que, cejijunto y barbinegro», «Este que veis hinchado como cuero», «Este que veis leonado de cabeza», «Este sepulcro contra el tiempo fuerte», «La mayor puta de las dos Castillas», «Maridito, ¿agora das», «Por no comer la carne sodomita» y «Que tiene ojo de culo es evidente».

[75] Son «Casose la Linterna y el Tintero», «Cuando tu madre te parió cornudo», «Estos son los obreros de rapiña», «Mientras que, tinto en mugre, sorbí brodio», «Moisés rico mesonero», «No os espantéis que me esconda», «–¿Quién es usted? –¿Quién puede ser», «Quien no cayó en la tramoya», «Sola, amigo Coridón», «Tentación, no limosna, ha parecido», «Un tenedor con medias y zapatos» y «Volver quiero a vivir a trochimoche».

de don Francisco. Parece pertenecer al grupo de los poemas juveniles». Junto a los poemas incluidos por el editor, éste rechaza la atribución de 74, a pesar de su contundente apelación a la fiabilidad del manuscrito.

3. «Atrevido pensamiento» (435). Romance amoroso que se atribuye a Quevedo sólo en el ms. BNE 3940, fol. 169; Alfay (1654) y el ms. BNE 3773, fol. 116v, lo adjudican a Jerónimo de Villayzán, según constató Carreira (1990, p. 100). Blecua indicó que «podría ser de don Francisco, dada la autoridad del códice», aunque reconoció que el estilo «es bastante impreciso» (*Obra poética,* vol. I, p. 626).

4. «Clarindo y Clarinda soy» (787). Romance satírico. Loa editada por Janer (BAE, p. 497), quien declaró haberla sacado «del borrador original que tiene el Conde de Saceda», según afirma Blecua (*Obra poética,* vol. III, p. 164). La imprecisión de tales datos quizá aconseje una revisión de este poema.

5. «Con humildoso semblante» (794). Las hijas del Cid Rui-Díaz. Romance satírico. Blecua aduce que lo edita Astrana, «según copia de Gallardo, de un códice del XVII, en poder de Luis Valdés». Este poema estaría en el mismo caso que el anterior.

6. «En cuévanos, sin cejas ni pestañas» (618). Soneto satírico sólo contenido en el ms. BNE 20355, fol. 255, sobre el que Blecua afirma que «éste es quizá uno de los pocos textos mss. que ofrecen más garantía de autenticidad, desde el tema al estilo» (*Obra poética,* vol. II, p. 69). La descripción del testimonio por parte de Pérez Cuenca muestra que esta recopilación de sonetos de autores varios, fechada en 1646, no atribuye el poema directamente a Quevedo.

7. «En el ardor de una siesta» (797). Romance satírico sobre el que Blecua indicó que «Astrana Marín se lo ahijó a don Francisco por la indicación del ms. de Menéndez Pelayo [BMP 152, fol. 230]. Creo que bien podría ser suyo, dado algún rasgo estilístico y también por el tema» (*Obra poética,* vol. III, p. 195). Considero que habría que tomar en consideración el hecho de que cinco manuscritos de la BNE opten por reproducirlo anónimo, e incluso uno de ellos, el 3773, fols. 107-107v, datado en el siglo XVII, lo atribuya a otro autor: «A una mujer que se bañaba en Manzanares. Romance de don Pedro de Mendoza».

8. «Érase una madre» (793). Romance satírico editado por Blecua y Astrana a partir de un único manuscrito, el BNE 3795, fol. 134-134v. Decía Blecua que en ese testimonio

> figura como anónimo, pero creo que la atribución de Astrana podría sostenerse, ya que por el tema y el estilo la atribución no es disparatada, ni mucho menos. (También sé de sobra que éstas no son razones que decidan en una atribución. En cambio, se pueden señalar muchas concordancias expresivas frecuentes en otros poemas de don Francisco).

Quizá haya que repensar la atribución a Quevedo, cuando ningún manuscrito le atribuye el poema: el usado por los editores mencionados, del XVII, lo copia anónimo, cuando otros poemas de Quevedo recogidos en

la misma compilación sí figuran con su nombre; el BNE 20620, fols. 176-179, de la misma época, lo reproduce también sin atribución; y el BNE 3879, fols. 265-266v, un cancionero muy tardío datado en el siglo XIX, tampoco le señala autor, y el poema no está cerca de otros quevedianos.

9. «Hay mil doncellas maduras» (671). Letrilla satírica recogida ya por Astrana. Llama la atención que el único testimonio del XVII, el BNE 4044, fols. 76v-77, no la atribuya a Quevedo; las colecciones del escritor en las que se encuentra –4067, fols. 35-35v; 11017, fol. 8v; 20074, folleto 17– son todas del XVIII y del XIX.

10. «Hermosos ojos dormidos» (436). Romance amoroso incluido en *Maravillas del Parnaso* y en varios manuscritos de la BNE. Blecua reconocía ya en su edición del poema que «la atribución a Quevedo figura sólo en A (ms. 4117), pero el ms. ofrece mucha seguridad en las atribuciones. En los demás textos figura entre otros auténticos» (*Obra poética,* vol. I, p. 628). Creo que hay que tener en cuenta que la asignación al escritor se hace en ese testimonio, fol. 277v, con letra diferente a la del copista. Aunque es cierto que una recopilación exclusiva de poemas quevedianos, como el ms. BNE 3940, lo copia en los fols. 131-131v en medio de romances quevedianos, otro testimonio del XVII –BNE 17716, fols. 157-157v– lo incluye sin atribución expresa.

11. «Llegó a los pies de Cristo Madalena» (193). Soneto basado en un episodio bíblico, pero teñido de propósito satírico. Aunque la antología de Espinosa, *Flores de poetas ilustres* lo atribuye a Quevedo en el fol. 203v, no figura en la tabla final, en la relación de poemas de Quevedo; en la misma se advierte que algunos textos que van sin su nombre son de él, y viceversa. El ms. BNE 4117, del XVII, lo copia con «Da María a los pies de Christo Santo» como primer verso en el fol. 340v, pero sin atribución directa.

12. «Si a compasión os provoca» (197). Quintillas religiosas copiadas en dos manuscritos de la BNE y editadas con anterioridad por Astrana. Blecua reconocía sus dudas al editar este poema: «Dada la autoridad de los mss., creo que se podría ahijar a don Francisco, aunque el tema y el desarrollo podrían pertenecer a cualquier otro poeta de la época» (*Obra poética,* vol. I, p. 378). En el ms. BNE 3797, fol. 94v, fechado en el XVII, se señala que son de Quevedo las obras que figuran entre los folios 89v y 103, pero tal indicación se hace con letra distinta a la del copista del manuscrito; en el ms. BNE 4117, fols. 345v-346, de la misma época, se copia anónimo y figura después de uno atribuido a Góngora.

El hecho de crear este grupo de poemas no supone afirmar que no pertenezcan al corpus poético de Quevedo; se pretende sólo propiciar una reflexión y un análisis más profundos en torno a composiciones cuya autoría quizá no esté tan clara.

A mi modo de ver, no supone un exceso de rigor proponer un nuevo examen de las circunstancias que concurren en los doce poemas, antes de pronunciarse a favor de una autoría quevediana que parece posible, o incluso probable, pero de ninguna manera segura.

Poemas atribuidos o atribuibles a Quevedo

Aparte de los poemas sobre los que se ha trazado un estado de la cuestión y se ha esbozado una propuesta de ordenación, se incluyen a continuación composiciones que en algún caso han sido atribuidas a Francisco de Quevedo, pero cuya autoría ofrece aún dudas. Estos textos deberían consignarse en un apartado final –integrado también por los poemas editados por Blecua y aún de atribución insegura–, debidamente separado del que contendría poemas auténticos, agrupados en diez musas: las nueve ortodoxas y la última cuya configuración se ha propuesto arriba. El objeto de estas relaciones de primeros versos y testimonios, de ningún modo exhaustivas dada la magnitud del campo de trabajo, no es otro que servir de mero apoyo a futuros trabajos en torno a la poesía de Quevedo. Para mayor claridad, se establecen los siguientes subgrupos:

1. Los poemas que fueron publicados en alguna de las nueve musas, especialmente en las tres editadas por Aldrete, o que constan como quevedianos en otros testimonios, pero que han sido discutidos por la crítica.
2. Otros textos editados por Blecua, cuya autenticidad ha sido discutida en algún momento o puede ofrecer dudas razonables.
3. Composiciones que no se incluyen habitualmente en el corpus de la poesía de Quevedo, que figuran atribuidas al escritor en algún testimonio o que forman parte de un conjunto quevediano, pero sobre las que no ha habido un pronunciamiento explícito por la crítica. Son las que ofrecen menos garantías de autenticidad, por la escasez de testimonios, por el grado de fiabilidad de los mismos o por copiarse mayoritariamente como anónimas.

Poemas incluidos en las nueve musas y de atribución discutida

Felipe Pedraza (1999), basándose en trabajos anteriores ya mencionados de Crosby y Fucilla, considera que *Las tres musas* contiene sólo los siguientes poemas de dudosa atribución[76]:

1. «Dorisa fiera, cruel»[77].
2. «Dile, papel, de mi parte»[78].
3. «Los espejos fugitivos»[79].
4. «Quien le aborrece en el alma».
5. «Tornad a escuchar mis voces».
6. «Levantad, amada musa»[80].
7. «Con uno y otro desmayo»[81].
8. «De amorosa calentura»[82].

Procedente de *El Parnaso,* «Don Repollo y doña Berza» (683) planteó dudas a Carreira (1990, p. 105), quien señaló que varios manuscritos lo atribuyen a A. de Mendoza y a Góngora, aunque defendió la autenticidad de la autoría quevediana. Pérez Cuenca (2000a, p. 280) mencionó otros testimonios –el ms. BNE 2100, fol. 469, donde figura anónimo; el BNE 3923, fols. 81-83v, donde su encabezamiento lo considera obra de Que-

vedo, aunque en este caso enmendado por Juan Vélez de León; y el BNE ms. 9780, fol. 2v, que lo atribuye a Quevedo– y consideró que su inclusión en *Parnaso* obliga a considerarlo quevediano. Plata (2004) dio noticia de una refundición tardía del poema a cargo de Juan Vélez de León.

Aparte de los poemas mencionados, diversos autores se han referido a otros de diversa procedencia, sin argumentos definitivos.

[76] En apéndice, al final del artículo, se ofrece la relación de poemas apócrifos incluidos en la edición de Aldrete y que, por tanto, ya no han sido tomados en consideración para la ordenación de la poesía quevediana. Antes del trabajo de Pedraza, diversos autores se habían referido a otros textos de *Las tres musas* de autoría insegura: «Que le preste el ginovés» (670), para el que Carreira (1989, p. 128) menciona el ms. 403 de la Biblioteca de Bartolomé March, donde se atribuye a Góngora; «Solo sin vos, y mi dolor presente» (374), soneto amoroso sobre el cual Pérez Cuenca (1999 y 2000a) advirtió que aparece atribuido a fray Miguel Cejudo en el ms. II / 1581(2) de la Real Biblioteca (Biblioteca de Palacio), fol. 151v, mientras que en el ms. BNE 3925, fol. 195v, se copia como anónimo; y «Vi una alameda excelente» (667), letrilla burlesca que según Carreira (1989, p. 127) también se atribuye a Góngora. Existen, además, poemas señalados por Pérez Cuenca (2000b, p. 667) que carecen de otro testimonio manuscrito o impreso diferente de *Tres Musas* –donde fueron incluidos en la Séptima, Euterpe– y publicados por Blecua: «A fugitivas sombras doy abrazos» (358); «Aguarda, riguroso pensamiento» (357); «Artificiosa flor, rica y hermosa» (370); «Cuando a más sueño el alba me convida» (356); «De tantas bien nacidas esperanzas» (373); «Dejad que a voces diga el bien que pierdo» (360); «Del sol huyendo, el mesmo sol buscaba» (369); «Detén tu curso, Henares, tan crecido» (362); «El amor conyugal de su marido» (355); «Embarazada el alma y el sentido» (365); «En estos versos de mi amor dictados» (392); «Hay en Sicilia una famosa fuente» (354); «Lloro mientras el sol alumbre, y cuando» (372); «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (359); «Osar, temer, amar y aborrecerse» (367); «Por la cumbre de un monte levantado» (363); «¿Qué imagen de la muerte rigurosa» (368); «Saliste, Doris bella, y florecieron» (376), al que se refirió también Fucilla (1957, pp. 364-365); «Si en el loco jamás hubo esperanza» (353); «Soñé que el brazo de rigor armado» (366); «Tras arder siempre, nunca consumirme» (371). Otros seis poemas impresos por primera vez en *Las tres Musas,* que no cuentan con ningún otro testimonio, formaron parte del conjunto de las atribuciones de Astrana y Buendía publicado por Blecua, y Pérez Cuenca (1997) los incluyó en una relación más amplia integrada por composiciones «de autoría discutida sin razones convincentes», pese a las dudas expresadas en su momento por Astrana (*Obras completas,* p. 1479) y Buendía (*Don Francisco de Quevedo,* pp. 1370-1372): «Aunque cualquier lugar donde estuvieras» (377), cuyo caso abordó también Fucilla (1957, pp. 364-365); «Besando mis prisiones» (395); «Cautivo y sin rescatarme» (419); «Después de gozar la gloria» (418); «Disparado esmeril, toro herido» (342); y «Dulce señora mía» (394). El soneto amoroso editado por Aldrete «Tan vivo está el retrato y la belleza» (364) había ofrecido dudas a Astrana (*Obras completas,* p. 1480) y a Buendía (*Don Francisco de Quevedo,* p. 1375). A estos poemas procedentes de la edición del sobrino de Quevedo se suma uno publicado en *El Parnaso,* «Viejo verde, viejo verde» (692), que en el ms. BNE 3773 figura –sin estribillo y en versión más breve– a nombre de Quiñones de Benavente, a quien según Carreira (1990, p. 120) podría pertenecer.

[77] Crosby (1966b, p. 119) lo consideró de atribución muy dudosa, y Blecua no lo editó.

[78] Crosby (1966b, p. 119) lo consideró de atribución muy dudosa, y Blecua no lo editó.

[79] Crosby (1966b, p. 119) lo consideró de atribución muy dudosa, y Blecua no lo editó.

[80] Crosby (1966b, p. 119) lo consideró de atribución muy dudosa, y fue rechazado por Blecua.

«Ay de mí, que pudiendo». Atribuido a Quevedo en el ms. BNE 4117, fols. 341-341v, se adjudica a Francisco de la Cueva en el 3700 (Carreira, 1990).

«Brinco de cristal dorado». Moore (1987), que analiza la versión del ms. BNE 4117, propone incluirlo entre los auténticos poemas escritos por Quevedo a Lisi.

«Corrido y confuso me hallo». Rodríguez Moñino no lo consideró quevediano; Blecua llegó a publicarlo como tal en la primera edición completa de su poesía, pero rectificó en su *Obra poética*.

«La niña de los donaires». Moore (1987), que analiza la versión del ms. BNE 4117, propone incluirlo entre los auténticos poemas escritos por Quevedo a Lisi.

«Selvas y bosques de amor» BNE 3700 y BNE 3795. Aparte del romance burlesco de Quevedo, editado con el número 715, Carreira (1990) menciona un poema de Lope con el mismo *incipit* y distinta asonancia.

Otros textos editados por Blecua de autoría dudosa

Se recogen aquí aquellos poemas que, en el análisis de los problemas de atribución y la propuesta de configuración de la décima musa, ofrecen dudas razonables para postular una inclusión definitiva en el corpus poético de Quevedo.

«A las bodas que hicieron Diego y Juana» (615).
«A quien hace el Amor tantas mercedes» (616).
«Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (841).
«Aquí yace Misser de la Florida» (637).
«Aquí, donde tus peñascos» (437).
«Así, oh puerta dura» (414).
«Atrevido pensamiento» (435).
«Clarindo y Clarinda soy» (787).
«Con enaguas la tusona» (815).
«Con humildoso semblante» (794).
* «Dime, Esguevilla, ¿cómo fuiste osado» (830)[83].
«En cuévanos, sin cejas ni pestañas» (618).

[81] Crosby (1966b, p. 119) lo consideró de atribución muy dudosa, y fue rechazado por Blecua.

[82] Otros autores ampliaron la lista de poemas procedentes de *Las tres musas* de atribución dudosa: «Cuán dulce es tu presencia, esposo amado», «Eumenia, para mi dulce, y mi graciosa», «La beldad toda en ti hace aposento», «Theolampo mío, qué tardanza es ésta» y «Tu gracia y tu beldad es la que abrasa», incluidos entre unos supuestos fragmentos de los *Cantares* de la Esposa y considerados apócrifos por Crosby (1966b, p. 123); «Qué verdadero dolor», considerado por Crosby (1966b, p. 119) de atribución muy dudosa y rechazado por Blecua; «Quien le aborrece en el alma», dudoso según Crosby (1966b, p. 119) y rechazado por Blecua; «Tornad a escuchar mis voces», que para Crosby (1966b, p. 119) es muy dudoso y fue rechazado por Blecua.

[83] Mantengo con asterisco aquellos poemas que parecen tener más probabilidades de estabilizarse como parte de la poesía quevediana genuina, tras investigaciones como las realizadas por Plata.

«En el ardor de una siesta» (797).
«En esta piedra yace un mal cristiano» (819).
«En lo sucio que has cantado» (827).
«En tierra sí, no en fama, construida» (275).
«Érase una madre» (793).
«¿Es más cornudo el Rastro que mi agüelo» (592).
«Esta magra y famélica figura» (839).
* «Este cíclope, no siciliano» (832).
«Este que, en negra tumba, rodeado» (840).
«Hay mil doncellas maduras» (671).
«Hermosos ojos dormidos» (436).
«Las dos somos hermanas producidas» (629).
«Llegó a los pies de Cristo Madalena» (193).
«Los brazos de Damón y Galatea» (413).
«Mala la hubisteis, franceses».
«Muda y tierna elocuencia derramada» (382).
«No a náyades del río» (627).
«Ojos, guardad al corazón secreto» (381).
«Padre, yo soy un hombre desdichado» (619).
«Pues te nombra Marcial, Félix y Lope» (288).
* «¿Qué captas, noturnal, en tus canciones» (838).
«Si a compasión os provoca» (197).
«Si pretenden gozarte sin bolsón» (614).
* «¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas» (834).
* «Sulquivagante, pretensor de Estolo» (836).
* «Tantos años, y tantos todo el día» (833).
* «Ten vergüenza; purpúrate, don Luis» (837).
* «Verendo padre, a lástima movido» (835).
* «Vuestros coplones, cordobés sonado» (831).
«Ya que coplas componéis» (826).
«Yo te untaré mis obras con tocino» (829).

Poemas dudosos no analizados por la crítica

Este apartado consigna poemas copiados en manuscritos quevedianos conservados en la Biblioteca Nacional de España, registrados por Pérez Cuenca y no editados por Blecua debido a las dudas que pesan sobre ellos. En muchos casos se trata de un único testimonio; en otros, las dudas aumentan por la escasa fiabilidad que ofrecen manuscritos en su mayor parte tardíos, del siglo XVIII o incluso del XIX. Esta relación acoge tanto textos atribuidos a Quevedo y poemas que forman parte de un conjunto quevediano, aunque sin atribución expresa, como otros transmitidos anónimos en la mayoría de los testimonios[84].

En un primer subapartado se incluyen poemas que poseen alguna atribución directa a Quevedo en al menos uno de los testimonios men-

cionados; también, textos cuya autoría es incierta debido a que los testimonios vacilan en la atribución a distintos autores:

«A consentir al fin en su porfía». BNE ms. 14070/3.

«Abracen, bella Tirse, tu cabeza». BNE ms. 3921, fol. 246. Con el primer verso «Abracen, bella Tirse, tus despojos», forma parte de un conjunto de textos quevedianos custodiado en la Biblioteca Provincial de Évora Cod. CXIV /1-3, fol. 561.

«Ah señor Leandro». BNE 3797, fols. 92-93v; 3940, fols. 141v-144v.

«Al campo de Leganitos». BNE 3700, fols. 71-72, de Quevedo (Jauralde, 1986b); 3795, fols. 252v-253, de Barbadillo; 3879, fols. 285-286v, de Barbadillo; 3985, fols. 49v-50, sin atribución.

«Aquí estoy caminante en competencia». BNE 2100, fol. 444; 3794, fol. 231; 3795, fol. 333v; 3922, fols. 235-235v y 405-405v; 3985, fol. 58v; 4051, fols. 247v-248; 4100, fol. 89v; 13441, fols. 358; 17522, fol. 166-167; 17545, fol. 86. La mayoría de los testimonios lo copia anónimo; el resto lo atribuye a Pedro Méndez de Loyola, a Quevedo y a Villamediana; se ha barajado la posible autoría de Góngora.

«Aunque más tus ladridos». BNE 3708, fol. 12v.

«Bástale una mula a un licenciado». BNE 3884, fol. 163; 3912, fol. 68v; 3917, fols. 424-424v; 17683, fol. 9.

«Beneficiado en falsete». BNE 2244, fols. 21-21v; 10924, fols. 154v-156. Forma parte del corpus del ms. BMP 108. Fue publicado bajo la autoría de Polo de Medina.

«Caminante, ésta que ves». BNE 20620, fols. 14-15.

«Cojo de gota y no franco». BNE 3708, fols. 10v y 12v.

«Conozcan los monarcas a Velilla». BNE 20355, fol. 256.

«Cuentan que por su mujer». BNE 3700, fol. 180, anónimo; 3796, fols. 185-185v, de Góngora; 3940, fols. 203-203v, de Quevedo (pero sólo en el título del ms.); 4100, fols. 45-46, anónimo.

«¿De juntas y consejos me examinas?». BNE 3706, fols. 480-481v; 3886, fols. 159-160v; 7370, fols. 180-181; 17534, fols. 155v-157v; 20074, folleto 14.

«Despuéblese mi alma». BNE 10924, fols. 80-82v.

«Digo, pues, que yo te quiero». BNE 3917, fol. 427v.

«Dije que una señora era absoluta». BNE 3768, fol. 78v.

«Dirasme tú, que hay muchas principales». BNE 3768, fols. 187v-188.

«Don Berenguel, sargento Mitridates». BNE 3917, fols. 406v-418v; 4044, fols. 79v-102; 11017, fols. 9-16v.

«Donde estás, señora mía». BNE 3795, fols. 315-316, de Barbadillo o de Quevedo; 3879, fols. 313-315v, de Salas Barbadillo.

«El asistente Caifás» BNE 3919, fol. 17; 3921, fols. 226v-227; 3985, fol. 34; 4049, 605-606; 4144, fol. 53v; 5913, fol. 104; 7046, fols. 79-80;

[84] Esta clasificación y el breve análisis, basados en los manuscritos quevedianos de la BNE descritos en el *Catálogo* de Pérez Cuenca, no puede ser exacta ni definitiva: trata sólo de apuntar tendencias mayoritarias, en los casos en que los testimonios que transmiten el texto son más de uno.

10293, fol. 84; 10573, fol. 65v; 17522, fol. 186; 17536, fol. 34; 17545, fol. 9. Ha sido atribuido a Villamediana; los testimonios apuntan a este autor o lo copian como anónimo.

«El día de San Antonio». BNE 6993, fol. 65; 10774, fol. 109v; 10846, fol. 62; 21022, fols. 126v-127.

«El tiempo inconstante y vario». BNE 4096, fols. 179-180; 4147, fols. 368-368v.

«Empreñó a la señora, mi condesa» / «Empreñó mi señora la condesa». BNE 2311, fols. 232v-233.

«Está (claro señor) miseria honrosa». BNE 4117, fol. 338v.

«Está el ave en el aire sin sosiego». BNE 3796, fol. 193v; 4117, fol. 285v.

«Hónranse de tantos modos». BNE 1952, fols. 237v-238v; 3708, fols. 193-193v; 3919, fols. 144v-145; 4044, fols. 77v-79; 4067, fols. 57v-58v; 7370, fol. 220v; 9636, fols. 139v-140; 11017, fols. 8v-9; 18760/40, fols. 88v-89.

«Hoy cierto moño de bien». BNE 3940, fols. 235v-236; 3985, fols. 149-149v; 4101, fol. 150; 5913, fol. 111; 7046, fols. 8-9v; 13441, fols. 355v-356. La mayoría de manuscritos refleja la autoría de Villamediana, aunque en algún caso figura anónimo.

«La ballena vomitó a Jonás». BNE 20355, fol. 252.

«León que invencible ruge». BNE 3661, fols. 165-165v y 203-203v; 3708, fols. 194-195v; 3886, fols. 151-153; 4067, fols. 44-45v; 17994, fols. 54-55.

«Los amores de Juanelo». BNE 17716, fol. 157.

«Los ángeles a Porfía». BNE 10387, fol. 119v; 10924, fol. 24v.

«Mediana, con ronca voz». Aunque Blecua sólo mencionó su presencia como poema anónimo en diversos manuscritos, Carreira (1989, p. 131) aduce el ms. 840 del Arquivo da Torre do Tombo, donde se atribuye a Quevedo.

«Mitridates a berber». BNE 3708, fol. 168v. El manuscrito antepone «Epig. D. Francisco de la Torre».

«Ni sé si es alma, si almilla». BNE 3797, fols. 90v-91; 3940, fols. 156-157v; 4117, fols. 346v-347v.

«Pasaba yo el Bocalini». BNE 1156, fols. 1-29; 2244, fols. 365-399; 2311, fols. 106-129; 3910, fols. 115-139v; 3970, fols. 1-29v; 4052, fols. 248-279v; 4080, fols. 7-65; 4539, fols. 135-153; 9636, fols. 154v-192v; 10739, fols. 36-95; 10918, fols. 131-209; 11051, fols. 58-69v; 13441, fols. 73-87; 17512, fols. 39v-64v; 17537, fols. 70-128v; 18202, fols. 1-19; 18308, fols. 101-131; 18577/27, fols. 1-38. Sorprende que de todos los manuscritos aducidos 14 no atribuyan el poema a Quevedo; la atribución directa sólo se da en dos casos; en otros dos se adjudica a Antonio Solís y a Melchor de Fonseca y Almeyda. Carreira (1989, p. 132) menciona varios manuscritos de la HSA para atribuirlo a Fonseca.

«Piojos cría el cabello más dorado». BNE 3912, fol. 66; 3913, fol. 25v; 3922, fol. 9; 4052, fol. 245; 4067, fol. 219v; 20620, fol. 115. La tra-

dición manuscrita lo adjudica sobre todo a Góngora, aunque también a Bances Candamo, Cepeda y Guzmán (Carreira, 1989, p. 132).

«Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño». BNE 4117, fols. 362-363v; 18405, fols. 34-35v.

«Que predica mi musa ha muchos años». BNE 3884, fol. 262v; 3912, fols. 68-68v; 3917, fol. 423v; 17683, fol. 8.

«Que una mujer nos rompa la cabeza». BNE 3884, fols. 262v-263; 3912, fol. 68v; 3917, fols. 423v-424; 17683, fol. 8v.

«Quien ama correspondido». Atribuido al Conde de Salinas en el ms. BNE 3884.

«Quién os ha puesto, España, en tal estado». BNE 2311, fol. 232.

«Quién yace en esta loza». BNE 3917, fols. 180v; 3985, fol. 153v.

«Raspándoselo estaba cierta hermosa» BNE 14070/3.

«Sacra magestad invicta». BNE 3790, pp. 115-136.

«Sángrese de la vena de Cupido». BNE 3708, fol. 192v; 3913, fol. 40v; 3985, fol. 162; 4067, fol. 211; 4117, fol. 57. Aunque en dos casos figura entre obras de Quevedo, en el resto se copia como anónimo. Además, Blecua advierte que el ms. 3796 de la BNE, fol. 346, lo atribuye a Liñán de Riaza.

«Señora, no me fastidia». BNE 947, fols. 261-263; 3794, fols. 213v-214; 3795, fols. 260-260v; 3811, fols. 141v-142v; 3895, fols. 62-63; 3917, fols. 253-253v; 3987, fol. 66v; 4049, fols. 523-531; 4100, fols. 86-89; 4124, fols. 95v-97v; 5913, fol. 105; 7046, fols. 1-4v; 8252, fol. 7v; 10293, fol. 85; 10573, fol. 28-33; 17522, fols. 152-156; 17545, fol. 61; 20620, fols. 138-141. Once de los testimonios adjudican el poema a Villamediana, como advierte Blecua; el resto lo copia como anónimo. Véanse las consideraciones de Carreira sobre la atribución de este texto en los distintos testimonios (1989, p. 132).

«Señores, yo estoy corrido». BNE 3700, fols. 123-123v; 3795, fols. 290v-291; 20620, fols. 127-130. El primer manuscrito lo atribuye a Quevedo; los dos últimos, a Góngora. Ya advirtió Blecua que fue publicado bajo la autoría de este último escritor (*Soledades,* p. 332).

«Si yo gobernara el mundo». BNE 3795, fols. 316v-317v; 3884, fol. 353; 3890, fol. 139v; 3940, fols. 236-237. En los tres primeros casos figura como anónimo, un hecho ya constatado por Blecua; el último manuscrito lo adjudica a Quevedo. En algún caso fue atribuido a Villamediana.

«Soltóse el diablo y sin saber por dónde». BNE 2311, fol. 225v; 7370, fol. 245v; 20074, folleto 31; 21394/1, fols. 29v-30.

«Villamediana, pues ya». Carreira (1989, p. 133) menciona que, pese a no figurar en la relación de atribuciones de Blecua, se adjudica a Quevedo en el ms. 51-VI-2 de la Biblioteca da Ajuda; Cotarelo la cree obra del Conde.

«Vuelve a tu nido, que de pajas secas». Ciertos manuscritos lo adjudican a Góngora o lo copian anónimo (Carreira, 1989, p. 133).

«Ya sanó del incordio y las heridas». BNE 2311, fols. 232-232v; 7370, fol. 245v; 20074, folleto 31; 21394/1, fols. 30-30v.

«Yace aquí sepultada una duquesa». BNE 4067, fols. 1-1v; 12717, fol. 101. Existe alguna atribución directa a Quevedo; Carreira (1989, p. 133) menciona una versión del poema atribuida a Góngora.

«Yo soy el que vedó». BNE 4065, fol. IIIv; 4278, fols. IIv.

«Yo soy quien al amor más fácilmente». BNE 4067, fols. 222v-230. Blecua indica que figura anónimo en el *Cancionero de 1628* y en el *Cancionero antequerano*.

A continuación se indican aquellos que, pese a carecer de atribución directa e independiente, forman parte de un conjunto –un manuscrito o un grupo de poemas– de Quevedo[85]:

«¡Cuán bien me parecéis, jarcias y entenas!». BNE 3797, fol. 101.

«¡Oh, desdichada mujer!». BNE 20074, folleto 62.

«A la orilla del agua estando un día». BNE 3708, fol. 191v; 3890, fol. 72v; 4067, fol. 207.

«Ahora que el mundo gime». BNE 20074, folleto 32.

«Al santo azotando están». BNE 10387, fol. 119v.

«Alzó Venus las faldas por un lado». BNE 3708, fol. 1192; 4067, fol. 208.

«Amor, que no descanséis». BNE 20074, folleto 25.

«Andábase un galán enamorado». BNE 4067, fol. 220.

«Así consolaba a solas». BNE 3940, fols. 148-149v; 4117, fols. 291-291v.

«Bajaba mi señora esotro día». BNE 4067, fol. 211v.

«Bajábale su mes cada semana». BNE 3708, fol. 190; 3913, fol. 30; 4067, fol. 221v; 14070/3.

«Cogí el ramo, yo la flor». BNE 20074, folleto 26.

«Como al reclamo acude el pajarillo». BNE 4067, fol. 205.

«Cuestión es entre damas disputada». BNE 4067, fol. 219.

«Damas, las que os quejáis de mal casadas». BNE 3708, fols. 192v-193; 4067, fol. 212.

«De cierta dama que a un balcón estaba». BNE 3708, fol. 191; 4067, fol. 203; 14070/3.

«Desahuciada ya de su esperanza». BNE 7370, fol. 246; 20074, folleto 31; 21394/1, fol. 30v.

«Echado entre las piernas de una dama». BNE 3708, fol. 192; 4067, fol. 208v.

«El asunto de esta guerra». BNE 7370, fol. 245v; 21304/1, fol. 24.

«El juez superior». BNE 20074, folleto 37.

«El nombre dice de Loeches». BNE 20074, folleto 34.

«El que no tiene ventura». BNE 3940, fols. 240-241v.

[85] Obsérvese que muchos de ellos ofrecen escasas garantías de la autoría quevediana por razones diversas y a veces combinadas: hallarse en un único testimonio, fecha tardía de copia, escasa fiabilidad del conjunto… Ejemplo paradigmático de las dificultades mencionadas son los manuscritos BNE 4067 y 20074.

«El que sólo promete, mete cizaña». BNE 3940, fols. 205-205v.

«El que tiene mujer moza y hermosa». BNE 4067, fol. 218v.

«Empezaos a prevenir». BNE 20074, folleto 25.

«En efecto, que ha caído». BNE 20074, folleto 33.

«Entre unos centenales yo vi un día». BNE 4067, fol. 221.

«Esta mañana, en Dios y en hora buena». BNE 4067, fol. 201v; 14070/3.

«Estaba un mayordomo enamorado». BNE 3708, fol. 191v; 4067, fol. 206.

«Estábase Teresa de Locía». BNE 3708, fol. 191; 3913, fol. 25v; 4067, fol. 203v.

«Fue a coger la limosna del convento». BNE 3708, fol. 191v; 4067, fol. 205v.

«Gracias tiene mi chicota». BNE 3794, fols. 202-203; 3940, fols. 132-134v.

«Juno, que en Samos tuvo la corona». BNE 4067, fol. 215.

«Juro a Dios que es verdad que más querría». BNE 3708, fol. 190v; 4067, fol. 216.

«La profecía en su verdad quejarse». BNE 2244, fols. 272-272v; 3706, fols. 140 y 318; 4066, fol. 177; 4117, fols. 339-339v; 17660, fols. 83-84; 18308, fol. 98v.

«Las aras no hace los dioses». BNE 3708, fol. 10v.

«Llorad si queréis huir». BNE 20074, folleto 25.

«Mal este caso adivinas». BNE 20074, folleto 62.

«Manida, trujabante, lapidaria». BNE 4067, fol. 213v.

«Mujer, aunque sintáis lo que yo quiero». BNE 14070/3.

«Muy buena es la mujer, si no tuviese». BNE 4067, fol. 202v.

«No pises, hombre, aquesta sepultura». BNE 3708, fol. 198v; 4067, fol. 37; 20074, folleto 29.

«Oh, señor licenciado, Dios le guarde». BNE 1952, fols. 240-249v; 2311, fols. 225v-230v; 3661, fols. 118-120v; 3886, fols. 122-123; 3919, fols. 152-159; 3920, fols. 214-224; 4067, fols. 58v-68; 4147, fols. 136-144v; 7370, fols. 221-223; 9636, fols. 145v-153; 10387, fols. 240v-244; 17537, fols. 12-24; 17669, fols. 19-26v; 17677, fols. 91-99v; 18760/40, fols. 89v-92; 20074, folletos 20-21.

«Oh, tú, que con dudosos pasos mides». BNE 4117, fols. 366-368v.

«Óigame vuesa merced». BNE 3940, fols. 61v-63.

«Óiganos de confesión». BNE 3940, fols. 127v-129v.

«Pedro si a Dios negáis y canta el gallo». BNE 4117, fol. 340; 6635, fols. 99-99v.

«Por que el cuidado aproveches». BNE 20074, folleto 26.

«Prudente rey a quien aman». BNE 4101, fol. 90v.

«Querellas vanas, vanos pensamientos». BNE 3708, fol. 192v; 4067, fol. 210.

«Reina de Epafo, Chipre, Eurice, Egnido». BNE 4067, fol. 222.

«Reñían dos casados cierto día». BNE 3708, fols. 192-192v; 4067, fol. 207v.

«Rogarla, desdeñarme, amarla, huirme». BNE 4044, fols. 59v-60; 11017, fols. 3v-4.

«Sale el rey, nuestro señor». BNE 20074, folleto 34.

«Señora cama, ¿en qué habéis vos hallado?». BNE 3708, fol. 192; 4067, fol. 209v.

«Señora, bobo soy, mas no en amaros». BNE 4067, fol. 216v.

«Seráficas señoras y bernardas». BNE 4067, fol. 204.

«Si lo que para en el mundo». BNE 20074, folleto 62.

«Son, Liconi, tus manos virginales». BNE 3708, fol. 193.

«Trabajo tiene el príncipe en su estado». BNE 3708, fol. 192v; 4067, fol. 210v.

«Tu cabello me enlaza, mi señora». BNE 4067, fol. 217.

«Una, en buena cuenta, no hace cuento». BNE 4067, fol. 217v.

«Uno, dos, tres pescados, veinte, ciento». BNE 3706, fol. 318v.

«Viendo una dama que un galán vivía». BNE 3708, fol. 191v; 4067, fol. 206v.

«Vuelto en sí de un desmayo muy profundo». BNE 4967, fol. 209.

«Ya cuarto león de España». BNE 20074, folleto 28.

En otros casos, los manuscritos quevedianos de la BNE recogen textos copiados mayoritariamente sin atribución, de forma anónima:

«A Tántalo nos pinta la poesía». BNE ms. 3.913, fol. 29.

«Al cielo labran de este mundo piedras». BNE 11042, fol. 54

«Aunque muy ajenos son». BNE 3884, fols. 406v-407; 4066, fols. 299-300v; 10920, fols. 107v-110.

«Casó con una dama un licenciado». BNE 3708, fol. 191; 4067, fol. 204v.

«¿De qué sirve, capón, enamoraros?». BNE 3708, fol. 190v; 14070/3.

«Despreciando los zapatos». BNE 4117, fols. 342v bis-343.

«En esta corte se esconde». BNE 3884, fols. 19-19v; 4096, fol. 180.

«Ésta que a vuestros ojos hoy se ofrece». BNE 4117, fol. 340v.

«La que del coche se apea». BNE 4044, fol. 264; 10387, fol. 119.

«La señora Marilarga». BNE 4044, fol. 263v.

«Murió el soberbio. Acabó el tirano». BNE 7370, fol. 246; 21394/1, fols. 31v-32.

«Por la monja a un desafío». BNE 3884, fols. 20-20v; 3886, fol. 154; 4096, fol. 180; 4147, fol. 100.

«Rey sin regir». BNE 10773, fols. 19-19v.

«Ribera en cuya esmeralda». BNE 4117, fols. 342v-342bis.

«Sea Dios siempre alabado». BNE 2311, fols. 234-240v; 3884, fols. 11-19; 3886, fols. 101-107v; 3917, fols. 288-293v; 3920, fols. 275-278; 4147, fols. 221-234v; 7764, fols. 180-190; 7968, fols. 37-45v; 10858, fols. 272-282; 11262/15, fols. 47v-53; 17669, fols. 40-43v; 17677, fols. 160v-169; 18197, fols. 98-109v; 18660/14, fols. 1-8v.

«Señor correo mayor». BNE 4144, fol. 12; 5913, fol. 38v; 7046, fol. 45v; 9636, fol. 25; 17536, fol. 109; 17545, p. 17.

«Señora Castilla, Dios». BNE 4096, fol. 181; 17669, fol. 39.

«Sevilla en otra tal materia». BNE 4096, fols. 181-181v.

«Si soy pobre en mi vivir». BNE 6635, fol. 99v; 17660, fol. 19.

«Un famoso pintor, Lisarda esquiva». BNE 3796, fol. 193v.

«Un santo padre electo a mojicones». BNE 2100, fol. 38v; 3795, fol. 336; 3985, fol. 142; 4044, fols. 55-56; 11017, fol. 3; 17669, fol. 169; 20355, fol. 137.

«Una flota que fue a Indias». BNE 3795, fols. 133v-134.

«Ya que tanto coronista». BNE 4147, fol. 235-240v; 17669, fols. 11-15.

Conclusiones

Aunque el objetivo central de este estudio es argumentar la conveniencia de configurar una «décima musa» que acoja aquellos poemas de Francisco de Quevedo que, por diversas circunstancias, no se integraron en las colecciones de González de Salas y Pedro de Aldrete, tal propósito ha propiciado también la reflexión sobre la orientación que podría darse a una futura edición de la poesía completa del escritor. Estas propuestas de índole más general parten de la metodología ensayada por quevedistas que, en los últimos tiempos, han marcado una tendencia clara; aunque aplicada por ahora a conjuntos delimitados de la producción poética de Quevedo, puede ser la más idónea a la hora de abordar el proyecto de edición crítica y anotada de todos sus poemas. Los criterios básicos que debería cumplir, de acuerdo con la trayectoria de autores como Crosby, Rey o Arellano y Roncero, son los siguientes:

1. La organización –fundamentalmente temática– de los poemas, de acuerdo con la clasificación en musas que se gestó a partir de indicaciones del propio escritor, que se plasmó en las ediciones póstumas de 1648 y 1670 y que se mantuvo hasta la de Janer, en 1877, por ser la que quizá se aproxime más a la voluntad de Francisco de Quevedo, a su idea de cómo debía publicarse su producción poética. Ello supone mantener intactas las disposiciones de González de Salas en *El Parnaso* y las de Aldrete en *Las tres musas,* con excepción de los casos de poemas repetidos estrictamente o composiciones apócrifas.

2. Las soluciones adoptadas por Rey (*Poesía moral* y 2006) para la poesía moral y el conjunto de las silvas –básicamente recogido en la edición de Aldrete– delimitan el modo en que deben ser tratados los abundantes casos de poemas con versiones variantes, muchas veces debidas a la intervención del propio escritor. Aunque al editor corresponderá estudiar y tomar decisiones en cada caso concreto, el criterio de no eliminar o relegar al aparato de variantes fases redaccionales diversas, con objetivos distintos y modificaciones estilísticas de alcance, obligará a veces a reproducir un poema reelaborado en dos o hasta tres musas diferentes, de acuerdo con la que pudo ser voluntad de Quevedo. Un

caso especialmente significativo es el del *Heráclito cristiano,* cuyos poemas fueron disgregados y reescritos para ser integrados en otros conjuntos sucesivos. Como este poemario de 1613 no podría figurar como tal en las nueve musas, porque su elaboración es muy anterior al proyecto editorial plasmado en 1648 y 1670, debería integrarse al final de la edición, como parte de la «musa décima» propuesta.

3. Dado que las ediciones de Salas y Aldrete recogen sólo una parte de la poesía de Quevedo, se apunta la posible configuración de una «décima musa», a la que irían a parar poemas no incluidos en *El Parnaso* y en *Las tres musas,* pero de demostrada autoría quevediana.

4. Como en la actualidad todavía persisten las dudas sobre la autoría de numerosos poemas atribuidos o atribuibles a Quevedo, la edición de la poesía completa del escritor debería contribuir a deslindar definitivamente la frontera entre los textos auténticos y los dudosos. Para ello, se podría crear un apéndice en el que se integrarían esas composiciones de atribución incierta, quizá jerarquizadas de acuerdo con el mayor o menor grado de fiabilidad que ofrecen los testimonios que las reproducen.

Los datos expuestos sitúan, por tanto, al futuro editor de la poesía quevediana ante una disyuntiva inicial, que atañe a la amplitud del corpus y, también, al grado de fiabilidad que se pretenda a la hora de definirlo. La propuesta más segura, avalada por la solvencia de una edición póstuma que pudo haber seguido los designios del propio Quevedo, consiste en editar únicamente los poemas incluidos en esa edición y revisados por González de Salas, recuperando la clasificación en musas más próxima a la voluntad quevediana y eliminando los textos descartados definitivamente por su condición de apócrifos.

Sin eludir la conveniencia de tal propósito, que aún no se ha llevado a la práctica pese a las recomendaciones de diversos estudiosos, sería pertinente consignar en un apartado final de esa hipotética edición de las obras poéticas de Quevedo otros poemas, en muchos casos también editados por Blecua, pero que proceden de testimonios ajenos a la supervisión del editor póstumo. Estaríamos en este caso ante un grupo integrado por unos 150 poemas –aparte de la veintena que integra la colección del *Heráclito cristiano*–, cuya atribución ofrece distintos niveles de seguridad, por lo que sería deseable editarlos también con un tratamiento diferenciado: en primer lugar, aquellos cuya autoría no ha sido objeto de discusión; a continuación, los de atribución no tan segura. No cabe duda de que la inserción de estas composiciones proveería a la edición de una cierta provisionalidad, ya que su validez sería tal en tanto no apareciesen nuevos testimonios o argumentos que obligasen a cambiar las consideraciones sobre un determinado poema. Tal riesgo se conjuraría, no obstante, desde el momento en que este corpus apareciese bien delimitado y separado respecto al que dispone de argumentos firmes sobre la autoría quevediana.

Aunque se trata de poemas mayoritariamente burlescos –un carácter que justifica, al menos en parte, los problemas de atribución que aún

plantean–, quizá convenga clasificarlos con criterios sobre todo (aunque no únicamente) temáticos y relacionados con el diseño editorial que pudo tener en su cabeza Quevedo cuando, supuestamente, planeaba dar a la imprenta su obra poética con la colaboración de González de Salas. De acuerdo con esta propuesta de clasificación, la «musa décima» podría agrupar los textos del siguiente modo:

1. Poemas encomiásticos (11): 10 composiciones, más 1 con problemas de atribución[86].

2. Poemas morales (1).

3. Poemas fúnebres (5): 4 epitafios y túmulos, más 1 objeto de discusión. Quedan excluidos de este apartado los de carácter satírico.

4. Poemas amorosos (18): 11, más 7 de autoría controvertida.

5. Poemas destinados al canto y al baile (5): 4 jácaras y letrillas, más 1 letrilla de autoría discutida.

6. Poemas burlescos (107):

Sonetos (43): 26, más 17 con problemas de atribución, aunque quizá 9 de ellos no resulten tan discutibles.

Canciones (2): 1, más 1 discutida.

Madrigales (1).

Décimas (8): 6, más 2 discutidas.

Quintillas (2).

Redondillas (11).

Romances (20): 15, más 5 discutidos.

Tercetos (1).

Otras estrofas (19): 12, más 7 de atribución insegura, aunque 2 de ellos quizá no sean tan dudosos.

7. Poemas religiosos (29).

Poemas no contenidos en el *Heráclito cristiano* (3): 2, más 1 dudoso.

La colección de salmos del *Heráclito cristiano* (26).

Aquellos poemas que, en el momento de acometerse la edición previo análisis de los testimonios, mantengan su condición de textos sólo atribuidos, sin garantías de autenticidad, pasarían a formar parte del apartado final, integrado también por composiciones no recogidas en la edición de Blecua pero en algún momento adjudicadas a Quevedo.

Apéndice. Poemas apócrifos o considerados como tal

Poemas de «Las tres musas» apócrifos

«Amor me tuvo alegre el pensamiento». Es de Pedro de Padilla (*Las tres musas,* ed. Pedraza, p. xl).

[86] Obviamente, si en el momento de realizarse la edición de la poesía completa persisten las dudas de atribución en torno a este y otros poemas, deberían eliminarse de la «musa décima» y relegarse al apartado final de composiciones atribuidas o atribuibles.

«A fuego y sangre, fiero pensamiento». Crosby (1966b, p. 118) afirmó que es apócrifo. Es de Pedro Padilla (Fucilla, 1957, pp. 364-365; Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Aquí del Rey Jesús! Y ¿qué es aquesto?». Copiado en el ms. BNE 17660, 21-22 y editado en *Tres Musas*. Crosby (1966b, p. 117) señaló que se trata de un poema apócrifo; en realidad es de Ledesma, atribución ya señalada por Astrana, p. 1481. Véase también Pedraza (1999, p. xxxix).

«Béseme con el beso». Crosby (1966b, p. 123) afirma que es apócrifo. Menéndez Pelayo lo adjudicó, de modo impreciso, a algún discípulo de fray Luis de León. Pedraza, que lo reconoce como apócrifo, no precisa su autoría (1999, p. xl).

«Bien pensará quien me oyere». Crosby (1966b, p. 119) afirma que es apócrifo. Es de Lupercio Leonardo de Argensola (Pedraza, 1999, p. xxxix). Ofrece abundantes datos sobre su atribución y los testimonios que la transmiten Carreira (1989, p. 130).

«Campo inútil de pizarras». Crosby (1966b, p. 119) lo consideró apócrifo; Blecua no lo editó; Pedraza (1999, p. xxxix) indica que fue publicado en el *Laberinto amoroso* de Juan Chen (Valencia, 1596).

«Clarinda, vuestra musa sonorosa». Fue rechazado por Blecua, mientras que Crosby (1966b, p. 118) lo consideró de atribución dudosa y, por error, afirma su inclusión en la edición de Blecua, con el núm. 510. Pedraza (1999, p. xxxix) piensa que es apócrifo.

«Cuando con atención miro y contemplo». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo. Es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Dejadme resollar, desconfianzas». Blecua dice que el poema data, al menos, de 1581; Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo. Es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Divina muestra del poder divino». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo: es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«En los floridos valles de Siona». Crosby (1966b, p. 123) afirma que es apócrifo. Es de Arias Montano (Pedraza, 1999, p. xl).

«Esa color de rosa y azucena». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo. Es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Espíritu gentil, rara belleza». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo: es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Llevó tras sí los pámpanos octubre». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo: es un soneto de Lupercio L. de Argensola (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Oh dulces, frescas aguas transparentes». Publicado en *Las tres Musas* y rechazado por Blecua. Crosby (1966b, p. 118) señala que es de atribución muy dudosa y Pedraza lo incluye entre los apócrifos (1999, p. xxxix).

«Pasan mil casos por mí». Crosby (1966b, p. 117) lo incluye entre los apócrifos. Es de Lupercio L. de Argensola (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Petrarca celebró su Laura bella». Crosby (1966b, p. 118) lo consideró apócrifo: es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Siete años de pastor Jacob servía». Figura como quevediano en el ms. BNE 3890, fol. 74v, en *La tres Musas;* y en Foulché-Delbosc, con el número 99. Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo: se trata de una traducción de un soneto de Camoens (Pedraza, 1999, p. xxxix), que fue recreado por multitud de autores, entre ellos quizá Quevedo, y difundido también como anónimo. Carreira (1990) duda sobre la autoría quevediana.

«Silvia, ¿por qué os da gusto que padezca?». Crosby (1966b, p. 118) afirma que es apócrifo: es de Pedro de Padilla (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Tú, por la culpa ajena». También en el ms. BNE 3745, fols. 319-322. Crosby (1966b, p. 117) lo consideró apócrifo. Fue incluido entre las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola (Pedraza, 1999, p. xxxix).

«Yo he hecho lo que he podido». Pedraza (1999, p. xxxix) lo atribuye al Conde de Salinas.

Otros poemas apócrifos, atribuidos ya a otros autores[87]

«A prender un tabernero». Atribuido a Quevedo en el ms. CXIV / 1-3 de Évora y a Salinas en el ms. BNE 17683. Es de Salas Barbadillo, porque figura en *El caballero puntual* (Carreira, 1990).

«A recoger los sentidos». Publicado por Astrana, es de Hurtado de Mendoza.

«Agua va, tripas mías, agua va!», adjudicado a Quevedo por Orozco[88]. Dice Blecua que es de Benegasí.

«Al infierno el Tracio Orfeo». *Parnaso español,* 1768, Janer. Fue atribuido a Villamediana (Rozas, 1964, p. 46).

«Alexis, ¿qué contraria». *Parnaso español,* 1768. Es de Francisco de la Torre (*Poesías,* p. 22).

«Allá va Marica». Copiado en los manuscritos BNE 3700, fols. 130v-131v; 3879, fols. 279-280v; 3922, fols. 87v-90. Publicado por Astrana y mencionado por Mas como quevediano[89]. Es de Hurtado de Mendoza, editado con el primer verso «El alba, Marica»[90].

«Amintas, nunca del airado Júpiter». Publicado en el *Parnaso español,* 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Aquí yace aunque a su costa». Carreira (1989, p. 130) advierte que estas décimas, un epitafio a Villamediana, aparecen atribuidas a Góngora al menos en seis manuscritos; el ms. HSA CCXIX lo adjudica al conde de Salinas.

[87] Aunque en la mayoría de los casos de este epígrafe se trata de atribuciones mencionadas por Blecua, también se tienen en cuenta aportaciones posteriores como las de Carreira (1989 y 1990). Se indican, por este orden, el primer verso; los testimonios manuscritos o impresos que recogieron el poema como quevediano; por último, la atribución a otro autor constatada por Blecua u otros estudiosos.

[88] Orozco Díaz, 1942, p. 6.

[89] Mas, 1957, p. 389.

[90] Aguilera, 1945, pp. 514 y ss.

«Aquí yace sepultado», ms. Crosby, fol. 168v[91]. Además de Blecua, afirmaron que no parece de Quevedo Crosby, Dámaso Alonso y Luis Rosales.

«Aunque a rocas de fe ligada vea». Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Góngora (*Obras completas,* p. 472).

«Aunque del alto monte en la aspereza». Publicado por Astrana y por Blecua en su edición de 1963. Ha sido atribuido a Pedro de Valencia, de acuerdo con el ms. 3883, fol. 125, de la BNE (Serrano y Sanz, 1910, p. 79).

«Bujarrona Penélope, qué puto». En los manuscritos de la BNE 3708, fols. 190-190v; 3795, fol. 194; 3913, fol. 26; 3985, fols. 153, 162; 4067, fol. 220v; 4117, fol. 38v. Figura como obra de Lope en este último, fol. 38v (Carreira, 1989, p. 130).

«Caduco tiempo que la culpa tienes». Atribuido al Conde de Salinas en el ms. BNE 3890 y a Francisco de la Cueva en el 4127; en el 3920 y en el HSA I se adjudica a quien Carreira (1990) consigna como verdadero autor: Gaspar de Aguilar.

«Casó de un arzobispo el despensero». Incluido en *Agudezas eróticas*...[92]. Ha sido atribuido a Góngora en alguna ocasión (*Obras completas,* p. 1315).

«Claras lumbres del cielo y claros ojos». Publicado en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Confusión de Babel, lago de ranas». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. En otro manuscrito portugués, el 52/IX/27 del Palacio da Ajuda, se atribuye a João Soares (de Alarcão), autor más probable que Quevedo a juicio de Carreira (1990, p. 129).

«Con la estafeta pasada». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Góngora.

«Cristalino río». Publicado en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Cuando tus güesos miro». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Juan de Jáuregui.

«Darla un real a la dama es poco precio». Carreira (1989, p. 130) menciona la atribución al Vicentino en el ms. BNE 21045. Carece de atribución directa, pero forma parte de un conjunto quevediano, en el ms. BNE 3708, fol. 190, y en 4067, fol. 214.

«De amor con intercadencias». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Salinas (Hernández Redondo, 1932, p. 95), aunque fue atribuido alguna vez a Góngora (*Obras completas,* p. 1316).

«De humildes padres hija, en pobres paños». En *Agudezas eróticas*... Soneto de Góngora a Isabel de la Paz (*Obras completas,* p. 565).

«De qué le sirve hacérseme doncella». Sobre las atribuciones de este poema, véase Carreira (1984, p. 1048)[93].

[91] Crosby, 1959, p. 170.

[92] *Agudezas eróticas de don Francisco de Quevedo y Villegas, cofrade de la Carcajada y hermano del Regocijo,* Tabarín, Barcelona [s.a.], p. 12.

«De quince a veinte es niña; buena moza». En los mss. BNE 3922, fols. 236 y 406v; 4044, fol. 264. Lo publican como quevediano Castellanos y Janer, entre otros. Es composición muy frecuente en cartapacios poéticos del XVII y XVIII. Janer edita una versión atribuida a Francisco de Rojas; se adjudica a Gaspar de Ávila en el ms. HSA LXXXI (Carreira, 1989, p. 131).

«De un ébano sutil dos bellas piernas». En el ms. BNE 4067, fol. 214v. Es un conocido soneto de Pedro Láynez, impreso en *Parnaso español IV,* p. 156. Carreira menciona también como posibles autores a Padilla y Espinel (1989, p. 131).

«Deja el palacio cárdeno de Oriente». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Descubierto se ha un hurto de gran fama». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Soneto contra las anotaciones del Brocense a Garcilaso, que figura en la segunda edición de Salamanca, de 1581.

«Desdicha, hermosura y novio». Publicado por Astrana, es en realidad de Hurtado de Mendoza.

«Dígasme tú, el ermitaño». Atribuido a Quevedo en el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Quizá sea de Polo de Medina, que cita al menos los cuatro primeros versos; en el ms. BNE 3773 se adjudica a Jerónimo Cáncer. Carreira (1990) apunta que podría tratarse de unas quintillas de Juan Mexía de la Cerda.

«Doliente cierva, que el herido lado». Editado en el *Parnaso español* de 1768, es de Francisco de la Torre.

«Échate, mozo, que te mira el toro». Menciona Carreira (1989, p. 131) que hay dos poemas muy similares atribuidos a Góngora y a Chen; Gallardo publicó el adjudicado a Quevedo.

«El blando aliento de Favonio Tierno». En el ms. BNE 17530, fols. 15-22v, y en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«El confesor se imagina». Es una décima de Villamediana contra fray Luis de Aliaga. En este sentido, Carreira (1989, p. 131) aduce los mss. J-III-15 del Escorial y el 99 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

«El duque de Lerma». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Villamediana.

«En Fuenmayor, esa villa». En los mss. BNE 3917, fols. 389-390; 3922, fols. 91v-94; 3940, fols. 59-61v; 3985, fols. 132-132v; 4124, fols. 97v-100; 17683, fols. 68v-69v; y en el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Salinas y, según Blecua, fue muy divulgado en el siglo XVII.

«En hombros de la pérfida herejía». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Ha sido atribuido a Villamediana por Cotarelo y por Millé.

«En la cazuela del mundo». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido a Villamediana por Rozas.

«En la holanda manchada del tributo». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Bartolomé L. de Argensola.

[93] En Carreira, 1984.

«Escuchad, devoto amigo». Publicado como quevediano por Astrana y por Mas. Blecua señala que comienza igual una décima atribuida a Góngora; Carreira (1989, p. 131) cree que Blecua se equivoca.

«Es lo blanco castísima pureza». Recuerda Carreira (1989, p. 131) que ya Fucilla (1930, p. 234) dejó establecida la autoría de Gutierre de Cetina.

«Ésta es, Tirsis, la fuente do solía». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Estaba una fregona por enero». Atribuido a Quevedo por los manuscritos BNE 3913, fol. 37; 4067, fol. 218; 14070/3. También, en *Agudezas eróticas*... y en Foulché-Delbosc, con el número 36. Advierte Blecua que el manuscritos 4044 de la BNE, fol. 258, lo atribuye a Góngora.

«Éste que en la fortuna más subida». En los mss. BNE 290, fols. 27v-28; 1492, fol. 323v; 1818, fol. 104v; 3795, fol. 207v; 3892, fol. 152v; 3913, fol. 157; 3991, fol. 49v; 4051, fol. 5; 4140, fol. 46v; 5913, fol. 100v; 5972, fol. 202v; 7046, fols. 88-88v; 8252, fol. 10; 10293, fol. 90; 13441, fol. 359; 19321, fols. 26-26v; 20355, fol. 64v. Además, en el ms. Crosby. Advierte Blecua que fue atribuido a Villamediana por Rozas.

«Filis rigurosa». Editado en el *Parnaso español* de 1768, es de Francisco de la Torre.

«Gran plaza, angostas calles, muchos callos». En los mss. BNE 947, fol. 232v; 3919, fol. 36v; 3921, fol. 245; 3987, fol. 22v; 4049, fols. 543-544; 4096, fols. 25v-26; 4144, fol. 22; 5913, fol. 90; 7046, fol. 10v; 9636, fol. 33; 10293, fol. 89; 10573, fol. 43v; 12717, fol. 99; 13441, fol. 356v; 17522, fol. 164v; 17536, fol. 123; 17545, fol. 27; 20355, fol. 53v; Cod. CXIV / 1-3 BP Évora; HSA ms. CXLV, fol. 175. Fue publicado por Janer. Advierte Blecua que fue atribuido a Villamediana.

«Grave señora mía». Copiado en el ms. BNE 3795, fols. 261v-263, manuscrito seguido por Astrana Marín, quien lo publicó, pese a figurar anónimo, por figurar tras el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado»; aunque afirmó que se copiaba en otros manuscritos de la misma biblioteca, éstos no han sido localizados, como advertía ya Blecua. Carreira (1990) señaló que es de Juan de Valdés y Meléndez.

«Grandes, por mil maneras, cuatrocientos». En los mss. BNE 3795, fol. 336; 7370, fol. 245v; 17669, fol. 38v; 21394/1, fols. 28v-29. Lo editó Astrana, pero Blecua advirtió que ya había sido publicado bajo la autoría de Villamediana.

«Hay necios, hay mordaces, hay groseros». Es de Benegasí.

«Iba a cagar Linicio» / «Iba a cagar Sivitio». En el ms. BNE 20620, fols. 165-169, y, con el primer verso «Fue a cagar fray Mauricio», en el ms. BMP 108, fol. 158v. Aclara Blecua que con el comienzo «Iba a cagar Salicio» fue atribuido a Villamediana.

«Invidioso que tantos». En los mss. BNE 3795, fols. 304-307v; 3920, fols. 334-337v; 3940, fols. 226v-232v. Editado por Astrana, Blecua advirtió que es de Juan de Salinas.

«La del escribano». En los mss. BNE 3940, fols. 175v-177, y Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Afirma Blecua que es de Salinas.

«La flota que de Indias vino». Publicado como quevediano en *Delicias de Apolo…* (Madrid, 1670, p. 109) y en la edición de Astrana. Se atribuye a Góngora en las *Poesías varias de grandes ingenios* de Alfay.

«La parte de casa os ya está premiada». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido a Villamediana con el comienzo «Ya la parte de caza está pagada».

«Las auroras de Jacinta». En el ms. BNE 17716, fol. 332. Ha sido atribuido a Góngora en manuscritos e impresos, aunque también a Quevedo en alguna ocasión. Carreira (1990) señaló que en el ms. 2802 del Palacio Real se adjudica a Antonio Hurtado de Mendoza.

«Las columnas de cristal». En los mss. BNE 3794, fols. 203-203v; 3795, fols. 313-314; 3796, fols. 172v-173; 3890, fol. 134; 4051, fols. 143 y 145v; 4100, fols. 40-42; 8252, fol. 3 y 49; 20620, fols. 70-74. Blecua advierte que se atribuye a Villamediana en el ms. 8252 –un cancionero satírico de ese autor que también copia poemas sobre todo anónimos– y que aparece como anónimo en el ms. 3890; figura también atribuido a Góngora.

«Las damas de hogaño, Blas». Carreira (1990) afirma que es de Trillo y Figueroa, pese a figurar atribuido a Quevedo en el ms. de Évora.

«Lope dicen que vino. –No es posible». En los mss. BNE 2244, fols. 12v-13; 4044, fols. 58v-59; 4067, fol. 1v; 11017, fol. 3v; y 12717, fol. 102. Los testimonios lo copian anónimo, entre obras de Quevedo aunque sin atribución directa o expresa las dudas del compilador. Aventura Blecua que tuvo que ser obra de un sevillano, aduciendo las buenas relaciones existentes entre Quevedo y Lope en esa época; Carreira (1989, p. 131) concreta la atribución en la persona de Alonso Álvarez de Soria.

«Los casos dificultosos». En el ms. XXII HSA, fol. 33v; y su primera copla, en el ms. BNE 3657, fol. 603v. Se publicó como quevediano en *Las tres musas* y en las ediciones de Astrana y Blecua (1963). Es del Conde de Salinas.

«Los ingleses, señor, y los persianos». En los mss. BNE 947, fol. 232; 2311, fols. 249v y 251; 3795, fol. 1v; 3919, fol. 36; 3987, fol. 22v; 4052, fol. 193; 4144, fol. 21v; 7370, fol. 245v; 9636, fol. 32v; 10293, fol. 89v; 17536, fol. 23; 17545, fol. 23; 20355, fol. 54v; 21394/1, fols. 29-29v. Astrana lo adjudicó a Quevedo, pero Blecua arguyó que el poema fue publicado como obra de Villamediana; aclara Carreira (1989, p. 131) que en realidad Cotarelo lo editó como falsamente atribuido al Conde de Villamediana.

«Los padres que han puesto aquí». Figura a nombre de Góngora en los mss. Toledo y Godoy, II, 50 y 87 y en el HSA CXLIV (Carreira, 1989, p. 131).

«Melancólica estáis, putidoncella». En los mss. BNE 3913, fol. 46v, y 4067, fol. 213. Advierte Carreira (1989, p. 131) que no puede ser de Quevedo un poema que encabeza un cartapacio datado en 1593; Lara propone la autoría de Espinel.

«Me motiva este niño mil enojos». Es de Benegasí.

«Mentidero de Madrid». En los mss. BNE 947, fol. 268; 2892, fols. 90-90v; 3795, fol. 212v; 3811, fol. 72; 3985, fol. 81; 4049, fol. 701; 4100, fol. 91; 4144, fol. 80; 5913, fol. 119v; 7046, fol. 92v; 8252, fol. 13; 9636, fol. 80v; 10293, fol. 69; 10573, fol. 117v; 10920, fols. 121v-122; 13441, fol. 360v; 17522, fol. 234; 17536, fols. 84 y 157; y Biblioteca Colombina ms. 83-4-39, fol. 321. Advierte Blecua que fue atribuido en más de una ocasión a Góngora.

«Mientras Urbano en lágrimas deshecho». Lo consideraron quevediano Castellanos y Janer, pero es de Góngora.

«Murió Simón en efeto». Se atribuye a Góngora en los mss. BNE 17719 y Rodríguez Moñino, según indicó Carreira (1989, p. 131).

«Ninfas que en las tasqueras». Se copia en el ms. BNE 4067, fols. 230v-235, como parte de un conjunto quevediano de escasa fiabilidad. El ms. BNE 3890 lo atribuye a Álvarez de Soria (Carreira, 1989, p. 131).

«Ningún hombre se llame desdichado». En el ms. BNE 3899. Atribuido antes a B. del Alcázar y a Quevedo, hoy se considera la autoría incuestionable de Lope de Vega, porque se encuentra en *El mayorazgo dudoso* (Carreira, 1989, p. 132; 1990).

«No bastan los agravios que velando». El Cod. CXIV / 1-3 BP Évora lo atribuye a Quevedo, pero Rodríguez Moñino lo adjudicó a Francisco de Garay (Carreira, 1990).

«No sé qué escriba a vuesa señoría». En los mss. BNE 3895, fol. 58; Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Lo adjudicaron a Quevedo Castellanos y Janer. Advierte Blecua que se publicó bajo la autoría de Liñán y de Góngora; afirma, asimismo, que en el manuscrito 3890 figura entre otros auténticos de Barrionuevo.

«No viene a mí el sobrescripto». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Impreso en el *Romancero general* de 1600, se atribuyó a Góngora en alguna ocasión.

«Oh, gran Apolo!, yo quisiera… Apol. ¿Qué?» Orozco (1942). Es de Benegasí.

«Oh, niebla del estado más sereno!». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Góngora.

«Oh, tres y cuatro veces venturosa!» Publicado en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Países, torres, diques, caseríos». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido alguna vez a Góngora.

«Picarilla, Picarilla». Astrana lo consideró quevediano. Está atribuido al Maestro Avellaneda en los mss. 83-4-39 de la Colombina y 4096 de la BNE.

«Que tenga el engaño asiento». En los mss. BNE 3795, fol. 334; 3811, fols. 145-145v. Fue considerado quevediano por Astrana y Malfatti[94]. Advierte Blecua que esta letrilla fue atribuida en más de una ocasión a Góngora, por ejemplo, por Jammes (1963).

[94] Quevedo, *Poema heroico,* ed. Malfatti, 1964.

«Rompe del seno del dorado Atlante». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Salve, sagrado y cristalino río». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Si a gastar en pretender». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuida a Góngora, con el primer verso «Sin gastar y pretender», en el ms. BNE 10920, fol. 105. Carreira (1989, p. 132) recuerda que Chacón rechazó la autoría de Góngora.

«Si el pobre a su mujer bella». Advierte Carreira (1989, p. 133) que es la segunda estrofa de una letrilla de Góngora.

«Si el que es más desdichado alcanza muerte». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es de Liñán.

«Soberbia está Galatea». Astrana lo incluyó entre los poemas de Quevedo. Se atribuye a L. Vélez en el *Cancionero* de José del Corral, según Wilson[95].

«Solo y desamparado». Figura en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Suelta mi manso, pastorcillo extraño». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Es un soneto de Lope de Vega, publicado en el *Parnaso español IV*.

«Suspiro mío, ve manso y quïeto». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido a Juan de Iranzo –en el ms. 506 Biblioteca Provincial de Toledo– y publicado como anónimo –en el ms. BNP Esp. 307–, en códices del XVI.

«Tenga Dios en el cielo a Toledano». En los mss. BNE 3670, fols. 16-17v; 3700, fols. 129-130v; 3890, fols. 61-65; 8252, fol. 1; y Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Recuerda Blecua que el *Cancionero de 1628* lo atribuye a Góngora; su autoría se adjudicó también a Sebastián de Céspedes (Gallardo, en copia de Rodríguez-Moñino) y a Lope de Vega.

«Tirsis? ¡Ah, Tirsis! Vuelve y endereza». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Tórtola solitaria, que llorando». En el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Triste Filomena». Publicado en el *Parnaso español* de 1768. Es de Francisco de la Torre.

«Triunfad, hijo de Maya cauteloso». Publicado por Astrana y por Blecua (1963). Es de Pedro de Valencia.

«Un ladrón y otro perverso». En el ms. BNE 2311, fol. 251. Advierte Blecua que Rozas lo atribuyó también a Villamediana.

«Un rey conde y un conde rey jurado». En los mss. BNE 3797, fols. 8-8v; 3895, fol. 108v; 7370, fol. 246; 20074, folleto 31; 20355, fol. 190v; 21394/1, fols. 30v-31. Indica Blecua que fue publicado bajo la autoría de Villamediana por Cotarelo.

«Un valentón de espátula y greguesco». Lo consideraron quevediano Castellanos y Janer. Ha sido atribuido a Cervantes.

[95] Wilson, 1967, p. 147.

«Vive Dios, que me espanta esta braveza». En el Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido a Cervantes.

«Yo vi sobre dos peñas plateadas». En los mss. BNE 3890, 3924, 4117 y Cod. CXIV / 1-3 BP Évora. Atribuido a Góngora y también a Lope. Carreira (1989, p. 133; 1990) advierte que se atribuye a Álvaro de Alarcón en el ms. de Toledo y Godoy.

Poemas de atribución y contenido polémicos, con muchos testimonios[96]

«Católica, sacra y real Majestad». BNE, 3661, fols. 158-159v; 3768, fols. 79-83v; 3789, fols. 71-77; 3811, fols. 76v-79; 3866, fols. 155-157; 3892, fols. 94-96; 3917, fols. 194-196v; 3919, fols. 147-151v; 4067, fols. 71-75; 4096, fols. 181-184v; 4100, fols. 76-79v; 7370, fols. 177-179v y 242-245v; 9636, fols. 142-145v; 12880, fols. 194-200; 12969/6, fols. 1-4v; 17517, fols. 162-165v; 17534, fols. 158-163; 17537, fols. 50-55v; 18209, fols. 138-145v; 20074, folleto 35. Se trata de un poema atribuido con insistencia a Quevedo, en concreto en doce manuscritos de los catalogados por Pérez Cuenca en la BNE, pero Carreira advierte categóricamente que «no le pertenece» (1990, p. 239). Su caso fue estudiado en profundidad por James O. Crosby[97]. Plata (2000) lo considera apócrifo.

«De la campaña amena» (*La cueva de Meliso*). BNE 2081, fols. 258-276; 2301, fols. 6-105; 2311, fols. 97-105v; 3657, fols. 165-179; 3789, fols. 1-39; 3895, fols. 124-143; 3912, fols. 108-114v; 4051, fols. 11-20; 4067, fols. 98-140; 4147, fols. 7-28v; 4539, fols. 88-120v; 5801, fols. 233-252; 7174, fols. 8-15; 7370, fols. 183v-207v; 7764, fols. 431v-454v; 7968, fols. 233-251v; 10568, fols. 3-52; 10858, fols. 524-544; 10893, fols. 59-123; 11024, fols. 147-233v; 11042, fols. 4-53v; 11071, fols. 204-288v; 11075, fols. 188-226; 12819, fols. 2-17; 17532, fols. 1-41; 17547, fols. 7-115v; 18110, fols. 250-265; 18197, fols. 110-159v; 18819/4, fols. 6-92v; 19328, fols. 8-122; 20074, folleto 38; 21012, fols. 5-33. La mayoría de los testimonios aducidos por Pérez Cuenca, en general muy tardíos, transcriben el poema anónimo; en alguno de los casos en que se menciona la autoría quevediana, el compilador expresa sus dudas o incluso la niega abiertamente; cuatro manuscritos lo adjudican a Rioja.

[96] Se trata de composiciones que en muchos casos los testimonios insisten en atribuir a Quevedo, pero que los editores modernos acostumbran a rechazar. Su contenido favoreció la transmisión manuscrita y, también, el cruce de atribuciones entre los escritores satíricos consagrados de la época. Ejemplo paradigmático de testimonios que insisten en la autoría quevediana, pese a que la crítica tiende a subrayar que se trata de composiciones apócrifas, es el ms. BNE 2311 (M. 453), que recoge escritos relativos al Conde Duque de Olivares y menciona explícitamente a Quevedo como autor de los poemas «Habrá muy poquitos días», «Soltose el diablo y sin saber por dónde», «¡O señor licenciado, Dios le guarde», «Toda España está en un tris», «Quién os ha puesto, España, en tal estado», «Ya sanó del incordio y las heridas», «Empreñó a la señora mi condesa», «Un ladrón y otro perverso», «Felipe que el mundo aclama» y «Ya Felipe Quarto rey».

[97] Crosby, 1958; sobre sus problemas de atribución, véase también Blecua, 1954, pp. 156 y ss.

«De viento lenguas y de bronce labios». BNE 3706, fols. 455-477; 7370, fols. 211-213v; 11976, fols. 95-130; 13441, fols. 93-111v; 22418, fols. 75-81. Se atribuye en cinco manuscritos, dos de ellos del siglo XVIII, pero Carreira rechaza la autoría quevediana (1990, p. 239). El manuscrito BMP 146 niega la autoría quevediana y atribuye el poema al padre fray Gaspar de Santa María. El propio Quevedo negó haberlo escrito en *Su espada por Santiago*.

«Felipe, que el mundo aclama». BNE 1952, fols. 203-210; 2100, fols. 35-38v; 2311, fols. 251v-252v, 250-250v, 253-253v; 3773, fols. 95v-98v; 3789, fols. 48-60; 3886, fols. 111-116; 3919, fols. 103v-109v; 3920, fols. 364-364v, 354-355v; 3921, fols. 159bis-170v; 3940, fols. 278-284; 3970, fols. 73-76v; 4052, fols. 37-43v; 4066, fols. 278-285; 4144, fols. 29-35; 4312, fols. 250-259; 7764, fols. 423-431; 7968, fols. 226v-232v; 9636, fols. 101-106v; 10387, fols. 223-226v; 10858, fols. 516-523; 10893, fols. 118bis-131; 12935/22, fols. 1-7; 13441, fols. 382v-384v; 17512, fols. 28-33v; 17537, fols. 31-40v; 17683, fols. 194v-197; 18202, fols. 20-29v; 18311, fols. 218-224v; 18760/40, fols. 78v-80v; 19328, fols. 123-136; 22418, fols. 88v-93v. El padrenuestro supuestamente glosado por Quevedo se atribuye explícitamente al escritor en 22 de los manuscritos custodiados en la BNE, cuatro de ellos del siglo XVII; en siete figura como anónimo; en un caso se adjudica a Villamediana.

«Habrá muy poquitos días». BNE 1952, fols. 220v-221v; 2311, fol. 225; 3919, fols. 118v-119v; 4044; fols. 44-46; 4067, fols. 50-50v; 4147, fols. 105-106; 4312, fols. 273-274; 7370, fol. 216; 9636, fols. 115v-116; 10387, fols. 232v-233; 1017, fol. 1; 18760/40, fol. 84; 21394/1, fols. 19-20v; 21408/10, fols. 9v-11. Sólo en uno de los testimonios figura anónima esta composición; en 11 se atribuye explícitamente a Quevedo y en un caso figura en un conjunto de obras quevedianas.

«Salid, Elías Quevedo». BNE 1952, fols. 216v-220v; 2311, fols. 242v-244v; 3919, fols. 115-118v; 4067, fols. 46-49v; 4312, fols. 268-273; 7370, fols. 181-183 y 215v-216; 9636, fols. 112-115v; 10387, fols. 230-232v; 10846, fols. 98-103; 17536, fol. 67v; 18760/40, fols. 82v-84; 21022, fols. 192-199; 21408/10, fols. 5-9v. Aunque cinco de los manuscritos que copian el poema incluyen sólo obras de Quevedo, ocho lo transcriben como anónimo, entre ellos dos que ofrecen mayor fiabilidad por ser del siglo XVII. La adscripción al corpus quevediano por parte de ciertos editores es fácilmente explicable: el poema recrea una situación ficcional de un diálogo en el que interviene como personaje Francisco de Quevedo.

«Toda España está en un tris». BNE 1952, fols. 210-212v; 2311, fols. 230v-231v; 3708, fols. 199-200v; 3919, fols. 109v-111v; 4044, fols. 46v-49v; 4067, fols. 37v-40; 4312, fols. 260-262v; 7370, fols. 214-214v; 9636, fols. 106v-109; 10387, fols. 226v-228; 11017, fols. 1-2; 17517, fols. 159v-161v; 17534, fols. 101-104v; 17537, fols. 41-44; 17683, fols. 190-191; 18760/40, fols. 80v-81; 20074, folleto 19; 21394/1, fols. 20v-24. De los testimonios relacionados, siete hacen una atribución explícita

a Quevedo, cuatro lo incluyen en un manuscrito dedicado íntegramente al escritor, y otros tantos lo copian anónimo.

«Ya, Felipe Cuarto rey». BNE 1952, fols. 212v-216v; 2311, fols. 253v-254v; 3708, fols. 196-197v; 3919, fols. 111v-115; 4044, fols. 50-55; 4067, fols. 40-43v; 4312, fols. 263-266v; 7370, fols. 214v-215v; 9636, fols. 109-112; 10387, fols. 228-230; 11017, fols. 2-3; 17537, fols. 45-49v; 18760/40, fols. 81v-82v; 19328, fols. 136-138; 21394/1, fols. 24-28v; 21408/10, fols. 1-4v. En un total de diez manuscritos se expresa la autoría de Quevedo, y en otros cuatro se incluye este poema como parte de un conjunto quevediano.

Bibliografía

Aguilera, I., «Sobre tres romances atribuidos a Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 21, 1945, pp. 494-523.

Blecua, J. M., «Un ejemplo de dificultades: El Memorial "Católica, sacra, real Majestad"», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 8, 1954, pp. 156-173.

Brown, K., «El cancionero erótico de Pedro Méndez de Loyola…», *Castilla,* 11, 1986, pp. 57-80.

Candelas Colodrón, M. A., «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 59-96.

Carreira, A., «Los sonetos de Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición», *Crotalón,* 1, 1984, pp. 1007-1052.

Carreira, A., «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* ed. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad, 1989, vol. 1, pp. 121-135.

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.

Carreira, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 231-249.

Crosby, J. O., *The Text Tradition of the Memorial «Católica, sacra, real Magestad»,* Kansas, University of Kansas Press Lawrence, 1958.

Crosby, J. O., «Nuevos manuscritos de la obra de Quevedo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 67, 1, 1959, 165-174.

Crosby, J. O., «A New Edition of Quevedo's Poetry», *Hispanic Review,* 34, 1966a, pp. 328-337.

Crosby, J. O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», *Homenaje a don Antonio Rodríguez-Moñino,* ed. J. H. Herriott, Madrid, Castalia, 1966b, vol. 1, pp. 111-123.

Dadson, T. J., «Posibles adiciones al corpus poético del Conde de Salinas», *Rilce,* 5, 1, 1989, pp. 57-84.

Fucilla, J. G., «Some Imitation of Quevedo and Some Poems Wrongly Attributed to Him», *Romanic Review,* 21, 1930, pp. 228-235.

Fucilla, J. G., «Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo», *Quaderni Iberoamericani,* 21, 1957, pp. 364-365.

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.

Góngora, L. de, *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote,* ed. J. Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1972.
Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Hernández Redondo, P. T., *El doctor Juan de Salinas. Estudio biográfico y crítico,* Granada, 1932.
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.
Lara Garrido, J., «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el 'amanuense' de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filogía Hispánica,* 33, 2, 1984, pp. 380-395.
Mas, A., *La caricature de la femme, du marriage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1957.
Moore, R., «Two New Poems from Quevedo to Lisi?», *Bulletin of Hispanic Studies,* 64, 1987, pp. 215-224.
Olivares, J., «Towards the Penitential Verse of Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Forum for Modern Language Studies,* 28, 3, 1992, pp. 251-267.
Orozco, Díaz, E., «Sonetos inéditos de Quevedo», *Boletín de la Universidad de Granada,* 14, 1942, pp. 1-7.
Paz, A. de, «Góngora… ¿y Quevedo?», *Criticón,* 75, 1999, pp. 29-47.
Pedraza, 1999, ver Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas,* ed. F. B. Pedraza y M. Prieto, Madrid, EDAF-Universidad de Castilla-La Macha, 1999.
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, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudio 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», en *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. 2, 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, 2000, pp. 285-307.
Plata Parga, F., «Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance "Don Repollo y doña Berza")», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 343-357.
Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
Quevedo, F. de, *Don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completas. Obras en verso,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1978, vol. 2.
Quevedo, F. de, *La musa Clío del Parnaso español de Quevedo,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.

Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas,* ed. F. B. Pedraza y M. Prieto, Madrid, EDAF-Universidad de Castilla-La Macha, 1999.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco Quevedo Villegas,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe y M. Menéndez y Pelayo, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1903.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías,* ed. F. Janer, Madrid, Rivadeneyra Editor, 1877.
Quevedo, F. de, *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado,* Barcelona, Alianza de Artes Gráficas, 1964.
Quevedo, F. de, *Poesía moral: Polimnia,* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981[98].
Rey, 1999, ver Quevedo, F. de, *Poesía moral: Polimnia,* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.
Rey, A., «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Note,* 121, 2006, pp. 257-277.
Rozas, J. M., *El conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos,* Madrid, CSIC, 1964.
Serrano y Sanz, M., *Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico,* Badajoz, Biblioteca de Archivo Extremeño, 1910.
Torre, F. de la, *Poesías,* ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 1944.
Walters, D. G., «Note Concerning the Authenticity of two Madrigals Attributed to Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies,* 61, 4, 1984, pp. 483-490.
Wilson, E. M., «The *Cancionero* of don Joseph del Corral», *Hispanic Review,* 35, 2, 1967, pp. 141-160.

[98] Las citas que haga proceden de la undécima edición, de 1997.

Un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos,* de B. Jiménez Patón

Abraham Madroñal
CSIC

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 335-340]

Es de sobra conocida la relación, la buena relación, entre los dos nombres que titulan este trabajo: Quevedo y Patón están unidos por razones biográficas, de espacio vital y por afinidad de ideas también[1]. Ambos conviven al final de sus días en Villanueva de los Infantes, parece que se tratan amigablemente y que se reúnen también en los preliminares de algunos libros que se publican por esas fechas. Además, Patón admira a Quevedo y utiliza una y otra vez los versos del amigo en su obra más famosa, la *Elocuencia española en arte,* como bien se ha advertido[2]; ahora bien, dicha relación personal y profesional, podríamos decir, se nota de manera muy especial también en dos obras tardías del maestro como son la *Reforma de trajes* (1638) y el *Discurso de los tufos* (1639), y en especial en esta última, porque, como se ha señalado ya, la famosa «Epístola satírica y censoria contra las costumbres de los castellanos» de don Francisco se publica por vez primera en ese libro[3]. Pensamos, sin embargo, que no se ha apurado la presencia de Quevedo en esta curiosa crítica de los adornos capilares que compuso Patón.

Alfonso Rey ha señalado la actualidad del poema de Quevedo, por cuanto se relaciona con los capítulos de reformación de 1623[4], pero también podríamos decir la reactualidad de ambos (poema y discurso) por cuanto se llevó a cabo una segunda reformación en 1635, año cercano al de edición del *Discurso de los tufos,* también escrito entre los años 1624-1625, pero no editado hasta 1639. Pero dicha relación cronológica se completa también con el trato de amigos y libros comunes, como la traducción de la *Utopía* de Tomás Moro (1637), que se debe al caballero

[1] Jauralde Pou, 1998, pp. 583-584.
[2] Quilis y Rozas, 1965, pp. XLIV-XLV.
[3] Maurer, 1980; Díaz Benítez-Díaz Armas, 1994.
[4] Quevedo, *Poesía moral,* ed. Rey, 1999, p. 347.

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 24-10-2007

santiaguista don Jerónimo de Medinilla y Porres, discípulo de Patón y amigo de este y Quevedo, los cuales le escriben sendos escritos aprobatorios. Quevedo parece que además le animó personalmente a que acometiera la traducción de la obra[5].

Patón, y también Quevedo[6], participa con estas obras en la creación de la imagen de una España que –aunque tenga base real– no había existido y que no tenía localización precisa; es decir, que de alguna manera está construyendo algo parecido a una utopía como la del caballero santiaguista amigo de los dos humanistas citados. Fue Quevedo, sin embargo, según confiesa en la preliminar «noticia y recomendación de la *Utopía*», el que «le importuné a que hiciese esta traducción, asegurándome el acierto della, lo cuidadoso de su estilo y sin afectación y las noticias políticas que con larga lección ha adquirido»[7]. Pero lo que más nos importa señalar es que el traductor, Medinilla y Porres, escribe muy parecidas ideas a las expresadas por Quevedo en su Epístola y el maestro manchego en sus dos libros.

Todavía les relacionan más a los dos autores las continuas alusiones de Patón en los *Tufos* a los versos del amigo y la utilización de los mismos en su obra para corroborar sus opiniones[8]. Creo que no se ha hecho suficiente hincapié en que el discurso patoniano contiene más versos de Quevedo que la citada Epístola y, también, un fragmento epistolar que le pertenece. Por ejemplo, muy al principio, después de citar un texto de Focílides, «poeta antiguo y sabio», escribe el maestro Patón:

> El docto y ingenioso don Francisco de Quevedo Villegas en la tradución que tiene hecha de este filósofo teólogo dijo así:
>
> No consientas guedejas en tus hijos
> ni crespa cabellera ni enrizada,
> que no es cosa decente de los hombres
> por ser ornato propio de mujeres[9].

Un poco más adelante vuelve a citar un fragmento de su famoso poema «Varios linajes de calvas», sin dar el nombre del autor (aunque alude a él) en el que curiosamente añade un verso desconocido al texto, simplemente introduciéndolo así: «para mayor claridad se continuará la satisfación a la copla castellana»[10]. Y todavía más adelante introduce otro fragmento poético, sustituyendo el nombre de Quevedo por la perífrasis «nuestro ingenioso castellano»:

[5] López Estrada, 1980, p. 82.

[6] Lida, 1980; Vivar, 2002.

[7] Medinilla, *Utopía de Tomás Moro,* fol. 3v.

[8] González Cañal, 1991, ha estudiado bien todo lo referido a la polémica del vestuario y los adornos capilares en la época, basándose precisamente en estas obras de Patón, entre otras.

[9] Jiménez Patón, *Discurso de los tufos,* fol. 3.

[10] Jiménez Patón, *Discurso de los tufos,* fol. 4.

Este Marino era un viejo calvo con tufos que los dejaba criar para cubrir la calva aunque no andaban tan compuestos que dejasen de volver a su lugar y descubrían la calavera porque era de aquellos de quien dijo nuestro ingenioso castellano en una invectiva contra este género de gente:

Porque sin cincha la calva
con las melenas que añuda,
descubrirá con el viento
de trecho a trecho pechugas[11].

Todavía más adelante incluye una nueva cita del poema, aludiendo a Quevedo con la mención de «el español», simplemente, cuando habla de un personaje que se arreglaba:

atando los pelos de la una parte con la otra cubría la cabeza como hoy vemos algunos (y no ha dos horas que lo vi en el lugar que esto escribo). Destos dijo el español:

Hay calvatruenos también
donde está la barahúnda
de nudos y de lazadas
de trenzas y de costuras[12].

Es evidente que Patón considera a Quevedo al mismo nivel que Marcial u otros escritores clásicos, con la diferencia de que el poeta es docto, ingenioso, pero sobre todo castellano o español, como señala. No será la última cita.

Desde luego interesa plantearse el papel de Patón como editor de Quevedo en este *Discurso de los tufos,* más concretamente de su «Epístola satírica y censoria». Curiosamente el trato de Patón y Quevedo propicia que este último la entregue al primero con intención de que se edite en su *Discurso,* y dicha edición presenta importantes variantes con respecto a las otras que se conocen del poema, como ya señaló Fernández Guerra. Pero con la epístola, sin embargo, procede de diferente manera a como había hecho con el resto de los versos y la carta: la edita al final del *Discurso,* antes de las aprobaciones de sus amigos Cascales y Lope de Vega, como si se tratara de un texto más de confirmación de sus ideas.

Sin embargo, los versos y el fragmento epistolar los intercala a lo largo de la obra. Es importante fijarse en este último texto, en el que Patón nos habla de la crítica que tenía que soportar por llamar afeminados a sus estudiantes que le venían a clase con alguno de esos adornos capilares, crítica que como vemos provenía directamente de sus padres o madres. Escribe el maestro de gramática, para salir al paso de algunos que le critican:

Paréceme les oyó replicar lo que a una señora en favor de sus hijos y demás muchachos a quien yo siempre he procurado reformar deste abuso, y

[11] Jiménez Patón, *Discurso de los tufos,* fol. 10v. «Varios linajes de calvas», Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 345.

[12] Jiménez Patón, *Discurso de los tufos,* fol. 15v. Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 346.

fue que un día entrando en una sala en la tapicería della se veían figuras históricas antiguas del Cid Rui Díaz y otros capitanes y soldados de aquellos siglos con melenas y cabellos largos. Díjome:

—Maestro, ¿por qué prohibís con tanto rigor a vuestros dicípulos el adorno de los tufos ultrajándolos de afeminados y necios sin causa, pues estos fueron muy sesudos y cuerdos, prudentes y valerosos en las armas y, como los veis pintados, usaban tufos muy largos?

Lo cual es fuerza; más la advertencia de un caballero amigo, tan bien entendido como noble, que sabiendo desta ocupación en que estoy escribiendo contra este abuso, me envió por escrito a decir así:

> En cuanto a las guedejas v. m. se haya bien en ellas advirtiendo que es usanza antigua de hombres nobles, como lo dice el padre Mariana en su *Historia* (lib. 6, cap. 13). Era la cabellera señal de nobleza antiguamente y (lib. 5, cap. 13) hablando de cuando Lovegildo venció a Evorico dice: «Venciole y prendiole en batalla y despojado del reino le cortó el cabello», que conforme a la costumbre de aquellos tiempos era privalle de la nobleza y hacelle inhábil para ser rey. Y (cap. 14) tratando del castigo de Arguimundo, camarero del rey Recaredo que se conjuró a quitalle la vida, dice: «Al movedor principal y caudillo para que la afrenta fuese mayor y el castigo más riguroso lo primero le quitaron el cabello», que era tanto como quitalle la nobleza y hacelle pechero, que los nobles se diferenciaban del pueblo en la cabellera que criaban, según que se entiende por las leyes de los francos que tratan en esta razón de los que podían criar garceta. Con ella se ve el retrato del gran rey don Fernando el Católico en la Alhambra de Granada.

Más a las señoras madres que tan afeminados quieren sus hijos satisface el mismo que hizo esta réplica pues acaba diciendo:

> No estoy bien con cabello bajo y copetillos levantados ni tufos largos y hinchados porque es desvergonzada cosa, pero igualmente el cabello largo señorío tiene, y si no, acuérdese v. m. *Intonsus Apollo.* Y así v. m. se meta a barbero de solos pícaros y a los tales motílelos en buen hora, si ya no quiere que las furias infernales y Erito, la de Lucano, lo espanten de noche y todos los hermanos ermitaños se conjuren contra v. m.

Esto me escribió y en ello me dio hecha gran parte de la respuesta, mas para mayor claridad se continuará la satisfación a la copla castellana que dice:

Cuando hubo españoles finos
menos dulces y más crudos
eran los hombres lanudos,
ya son como perros chinos.
Zamarro fue Montesinos,
el Cid, Bernardo y Roldán
y todos los paladinos[13].

[13] Nueva cita de Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 347: «Cuando hubo españoles finos, / menos dulces y más crudos, / eran los hombres lanudos; / ya son como perros chinos. / Zamarro fue Montesinos, / el Cid, Bernardo y Roldán. / Calvos van los hombres, madre, / calvos van; / mas ellos cabellarán». Obsérvese la existencia de un verso que falta en esta versión.

> Con lo que yo tenía escrito y es que por dos fines se deja criar el cabello largo, sin nota de afeminación, antes por muestra de virtud y valor si bien en algunos fue hipocresía de fingida santidad[14].

Es decir, algunas madres protestan de que el maestro tilde a sus hijos de afeminados porque el Cid y otros guerreros antiguos también llevaban larga la melena; entonces Patón echa mano de la carta de «un caballero amigo, tan bien entendido como noble», que es seguramente el propio Quevedo, amigo entendido y noble, que sabiendo del trabajo que se tomaba el maestro Patón en escribir este discurso le escribe para decirle que no confunda ni critique por igual los copetes o los tufos y las guedejas, porque «el cabello largo señorío tiene» y porque los nobles antiguos se diferenciaban del pueblo precisamente por la cabellera o por algún adorno capilar; si no, ahí está el ejemplo de los reyes godos, del Cid, de Bernardo del Carpio o de Roldán, del gran Rey Católico don Fernando, todos exponentes de ese tiempo antiguo y dorado, de un pasado medieval que se escoge como modelo del tiempo actual, y en su tiempo el ejemplo del propio don Francisco, retratado con cabellera larga por Velázquez.

Muy probablemente con esta carta mandase también Quevedo el poema «Varios linajes de calvas», muy reproducido por Patón en el texto, y la famosa «Epístola satírica y censoria» en la que se quejaba —como Patón— de las costumbres presentes de los castellanos, éste más como moralista algo pedantesco empeñado en desterrar los arreglos de pelo; Quevedo, distanciándose un poco de ese empeño como el gran humanista que era y como hombre de visión política, que iba mucho más allá de la mera crítica de una moda pasajera.

Bibliografía

Díaz Benítez, A. M.ª, y J. Díaz Armas, «La *Epístola satírica y censoria,* de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 532, 1994, pp. 31-44.

González Cañal, R., «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas», *Criticón,* 53, 1991, pp. 71-96.

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

Jiménez Patón, B., *Discurso de los tufos, copetes y calvas,* ed. electrónica de A. Madroñal, según la primera de Baeza, Juan de la Cuesta, 1639. [Consultable en línea en www.rae.es]

Jiménez Patón, B., *Epítome de la ortografía: instituciones de la gramática española,* ed. A. Quilis y J. M. Rozas, Madrid, CSIC, 1965.

Jiménez Patón, B., *Reforma de trajes,* ed. electrónica de A. Madroñal, según la primera de Baeza, Juan de la Cuesta, [1638]. [Consultable en línea en www.rae.es]

Lida, R., «Quevedo y su España antigua», *Romance Philology,* 17, 1963, pp. 253-271. Reproducido también en *Prosas de Quevedo,* Crítica, Barcelona, 1980, pp. 41-69.

[14] Jiménez Patón, *Discurso de los tufos,* fols. 4-4v.

López Estrada, F., *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII,* Madrid, Editorial Complutense, 1980.
Maurer, Ch., «Interpretación de la *Epístola satírica y censoria,* de Quevedo», *Cuadernos hispanoamericanos*, 361-362, 1980, pp. 93-111.
Medinilla y Porres, J., *Utopía de Tomás Moro traducida de latín en castellano,* Córdoba, Salvador de Cea, 1637.
Quevedo, F. de, *Epistolario,* Ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *España defendida,* ed. R. Selden Rose, Madrid, Real Academia de la Historia, 1916.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 3 vols.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999[2].
Quevedo, F. de, *Poesía selecta,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
Roncero, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Pliegos, 1991.
Vivar, F. de, *Quevedo y su España imaginada,* Madrid, Visor, 2002.

«*Así está impreso*»; percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a *Para todos* de Pérez de Montalbán

Carmen Peraita
Villanova University

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 341-366]

La relación de Quevedo con la impresión de sus propios textos, con censores, libreros e impresores costeadores, con los diversos agentes del mundo del libro en letra de molde, parece haber sido especialmente laberíntica. La del mundo de los censores, impresores y los libreros con el autor se asemeja a un fragmentado rompecabezas. La pluma de don Francisco produjo sin tregua. Compuso miles de versos. Escribió, reescribió, revisó y corrigió incontables papeles, numerosos textos, cuantiosos memoriales. No obstante, se interesó por imprimir sólo algunos de ellos. Varios se imprimieron sin su consentimiento. Al tiempo, el autor divulgó manuscritos determinados trabajos suyos.

En contraste con su ambivalente reticencia hacia la imprenta, don Francisco pone en circulación –es decir, publica manuscrita– una parte significativa y diversa de su producción, al hilo de específicas circunstancias personales, políticas, cortesanas: así, memoriales, tratados morales, obras ascéticas, también ciertos escritos satíricos y algunos poemas. Según los casos y la particularidad del escrito, esa difusión es más o menos propiciada y controlada por el propio autor, con los beneficios y riesgos que comporta en el siglo XVII una divulgación de esas características para textos tan exitosos y valga el adjetivo, circuladores, como los de don Francisco. El propio Quevedo afirma que tuvo «facilidad en dar traslados a los amigos» (Moll, 1994, p. 11). En parte porque así lo juzgó oportuno su autor, varias de sus obras manuscritas –textos de distinta índole como *La Perinola, Grandes Anales* o *Comentario a la carta al rey Fernando el Católico*– tuvieron una pujante circulación, como atestiguan los numerosos manuscritos que han sobrevivido[1]. En contraste, otros escritos suyos tuvieron una reducida divulgación; así entre otros,

RECIBIDO: 28-11-2007 / ACEPTADO: 14-12-2007

Lince de Italia, Mundo caduco, Visita y anatomía de la cabeza del cardenal de Richelieu, Respuesta al manifiesto del duque de Braganza o *La rebelión de Barcelona.* En algún caso la circulación manuscrita y la esfera impresa se interrelacionan en modos que suscitan diversas interrogantes. La edición *princeps* de *Los sueños* no sale a luz sino después de circular seis años la obra manuscrita, en impresión no autorizada y fuera de Castilla. También *Política de Dios* circuló manuscrita varios años antes de imprimirse por primera vez, asimismo en edición sin autorizar por el autor.

Es indicativo que frente a una conspicua divulgación manuscrita, en vida Quevedo imprima sólo una parte reducida, poco representativa podríamos decir, de su corpus poético. Por ello llaman la atención casos como el de «Epístola censoria», que se imprime a continuación del *Discurso de los tufos, copetes, y calvas* de su amigo y catedrático de elocuencia Bartolomé Jiménez Patón (Baeza, Juan de la Cuesta, 1639), sin indicar la portada que el libro contenía el poema, ni mencionar el nombre de don Francisco[2]. ¿Añadir el poema pudo ser determinación de última hora, cuando estaba ya impresa la portada? ¿Hasta qué punto participó o no Quevedo en la decisión? Aparte de las diversas circunstancias que pueden aducirse para explicar la presencia del poema quevediano –amistad entre Quevedo y Jiménez Patón, conveniencia política de terciar en la cuestión de la reforma de costumbres en un momento tan crítico como 1639, sin perder de vista un propósito de apoyar el éxito de ventas del libro–, debe tenerse en cuenta que influyeran asimismo criterios más materiales. El *Discurso* había ocupado sólo la primera página del último pliego del libro (en formato cuarto) y quedaban en blanco las restantes siete páginas. La «Epístola» rellena las planas de dicho pliego[3].

Asimismo en el contexto de interés o rechazo por la letra de molde, sobresale el afán de don Francisco por publicar impresa la obra poética de fray Luis de León y de Francisco de la Torre, que edita en 1632 (Madrid, Imprenta del Reino a costa de Domingo González). Consciente de los efectos y consecuencias que planteaba un proyecto editorial de tal calibre, no sólo ambiciona para tales escritos poéticos condiciones de circulación distintas, multiplicar las oportunidades de lectura, una posibilidad de amplio acceso a un texto considerado fiable por don Francisco, sino asimismo diferentes modalidades de lectura, un planteamiento y una con-

[1] Hay una gran disparidad en el número de ejemplares que han sobrevivido de los textos divulgados en forma manuscrita. Compárese los tres manuscritos de *Lince de Italia,* con los más de cuarenta del *Comentario a la Carta de Fernando el Católico* o de *Grandes anales,* y los cincuenta y ocho de *La Perinola,* que –como afirma Plata, 2004a, p. 217; 2004b– es el escrito quevediano que más divulga manuscrito. Chartier, 1999, pp. 22-25, recuerda que «la circulación de los manuscritos tiene sus propios valores y usos, su propia lógica», y adquiere vigencia en determinados géneros, entre ellos el libelo y la poesía, que circulaban también de forma oral.

[2] La *Epístola* se publica en la Musa II, *Polimnia,* junto a «Sermón estoico de censura moral»; Jauralde, 1998, p. 500; y las ediciones de Arellano y Schwartz, 1989, pp. 119-126, y Rey, 1999, pp. 290-301.

[3] Las páginas finales incluyen otro texto de Patón, cuya presencia puede explicarse en parte también por la extensión del pliego.

ceptualización distinta de la escritura poética, que contribuyeran a orientar, quizá a imponer, otras percepciones del canon poético. Ese mismo año de 1632 sale a luz *Para todos* (Madrid, viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, con numerosas ediciones en los años siguientes) de Pérez de Montalbán (1602-1638). Quevedo reacciona con rapidez. Entre abril y julio redacta y difunde anónima y manuscrita *La Perinola*[4].

Pero la práctica, quizá la prevención, de tantos autores del siglo XVII de no imprimir su obra poética no debe generalizarse. Fundada en razones circunstanciales y posiblemente en azares tanto como en cuidadosas determinaciones y preferencias, la actitud de Quevedo ante imprimir sus escritos contrasta con la de otros autores coetáneos con marcada voluntad de publicación; así, el llamativo caso –aunque no se ocupa de libros de entretenimiento– de Gil González Dávila, prolífico cronista de Felipe IV que a ritmo acelerado se ocupa de imprimir prácticamente todo lo que escribe[5]; o Pérez de Montalbán que vierte en letra de molde también con presteza y éxito comercial lo que produce su pluma. No debemos olvidar a Lope de Vega, que en la conclusión del soneto «Si vas a conocer a un gran poeta» de *La Circe* (Madrid, viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, 1624) afirma «si conocer poeta quieres, / a las *obras impresas te remite:* / que *aquéllas son las verdaderas señas*»[6]. Entre varios más, también el prólogo «Al libre lector» de Gabriel de Bocángel, que encabeza *La lira de las musas* (Madrid, Carlos Sánchez a costa de Antonio Ribero, 1637), llama la atención sobre esas «verdaderas señas» del poeta que requieren la letra de molde, sobre la necesidad y ventajas de imprimir la obra poética propia[7]. En definitiva, la tensión entre el recurso de tantos escritores alto modernos a una divulgación manuscrita de su producción, o de parte de su producción, y las voces que reiteran una voluntad de imprimir, pone de relieve la complejidad de los modos de publicación de los textos, las opciones y determinaciones, los dilemas y aspiraciones que se confrontan en la convivencia de las diversas modalidades de diseminar la cultura escrita a lo largo del siglo XVII[8].

Impresos o manuscritos, leídos en voz alta, recitados, los escritos quevedianos tenían asegurada una rápida difusión y un surtido de ávidos lectores[9]. Autor poco impreso antes de 1626, a partir de ese año

[4] Véase «Una *Perinola* contra Montalbán», Jauralde, 1998, pp. 644-650 y Plata, 2004a, 2006, donde trata de la posible fecha de redacción y circulación, p. 248.

[5] Para Gónzalez Dávila y la probabilidad de que se involucrara en decisiones sobre cómo imprimir sus textos véase Peraita, (en prensa).

[6] Cito a Lope por la edición de Blecua, 1983. Todos los énfasis son míos.

[7] A la vista del interés del librero Alonso Pérez por costear ediciones de poesía, Cayuela, 2005, p. 81, propone matizar que la imprenta no contribuye decisivamente a la difusión de la poesía, observación que había expuesto Rodríguez Moñino. Bocángel, que dedica el libro al Cardenal Infante, trabajó de cerca con su impresor, añadiendo poemas a última hora y corrigiendo pruebas de imprenta, indica Dadson, 1984.

[8] Bouza, 2001a, es el texto de referencia indispensable para ese tema.

[9] Jauralde, 1998, p. 520, llama la atención sobre el fenómeno de falta de discriminación de los lectores coetáneos de don Francisco entre lo que era y lo que no era producido por la pluma suya.

abundan las impresiones de poca calidad de las obras de don Francisco, los textos apócrifos, las ediciones piratas, las contrahechas, alguna anónima, sobre todo las realizadas fuera del reino de Castilla, en el menos controlado ámbito tipográfico del Reino de Aragón[10]. Las impresiones no autorizadas de obras quevedianas tuvieron un éxito comercial inusitado (Moll, 1994, p. 10), pero no sabemos cómo compitieron con las autorizadas. No sabemos con seguridad si alguna, ni cuáles, de las varias impresiones sin autorizar se hicieron con la tácita aquiescencia de don Francisco. Aparentemente sin autorización aunque no están aclarados los pormenores, imprime Pedro Vergés por primera vez *Política de Dios* (1626, y meses después también *El Buscón)* en Zaragoza, costeada por Roberto Duport, quien en un prólogo al lector resalta la entusiasta divulgación hasta entonces manuscrita de ese texto de «gran estimación». Indica el librero que circula escrito de mano en francés e italiano, señala su diligencia para hacerse con un manuscrito que imprimir, y menciona que la publicación no está autorizada por don Francisco. No obstante, sorprende que las aprobaciones de esta primera edición se gestionan en Zaragoza por las mismas fechas en que Quevedo visita la ciudad (Jauralde, 1998, p. 508). En versión ampliada y corregida a finales de ese mismo año costea Alonso Pérez la impresión autorizada (Madrid, viuda de Alonso Martín). La portada afirma que *«va restituida la verdad de su original»*. Quevedo suprime del título *Tiranía de Satanás,* añade tres capítulos y «algunas planas y renglones». La edición madrileña sigue el formato en octavo de la zaragozana, pero atiende más a la corrección del texto. La figura del dedicatario, el Conde Duque, adquiere mayor realce tipográfico. Los paratextos presentan tipografía más cuidada. Otros aspectos de *Política* se cuidan menos en esa edición autorizada. Desaparecen del discurso preliminar de Lorenzo vander Hammen las referencias a autoridades y lugares citados, que la edición de Duport había impreso al margen. La *Política* tuvo una entusiasta acogida por los lectores y en el mercado cundieron mayormente las ediciones no autorizadas, que se imprimieron siguiendo el texto de la de Zaragoza[11]. Queda por saber si hubo lectores que teniendo acceso a la edición autorizada, tal vez al reclamo de esa *Tiranía de Satanás* estampada en el título, prefirieron deliberadamente leer la edición no autorizada. También sería interesante conocer en qué me-

[10] Moll, 1994; Dexeus, 1993. Jauralde, 1998, pp. 516-520, contextualiza el hecho que las impresiones quevedianas empiecen a torno a ese año de 1626 en los avatares de las relaciones de Quevedo con los gobernantes.

[11] Sale a luz una edición contrahecha con el pie de imprenta y año de la de Madrid, realizada probablemente el año siguiente en Sevilla por Luis Estupiñán (Moll, 1994, p. 10). Una edición más se publica con pie de imprenta de Salamanca (Juan Fernández, 1629), aunque piensa Moll (1994, p. 10) que se había impreso en Ruan; para las ediciones de *Política* véase además el esencial trabajo de Crosby, 1966 y Jauralde, 1998, pp. 507-508. Alonso Pérez estaba ligado a la familia de los vander Hammen. Del propio don Lorenzo costea la biografía de Juan de Austria (Luis Sánchez, 1627) y *Don Felipe el prudente* (viuda de Alonso Martín, 1625), que incluye una carta de don Francisco al autor. Fue asimismo curador de los hijos del pintor Juan.

dida y cómo circularon en Castilla, una vez impresa la edición autorizada de *Política de Dios,* ejemplares de las ediciones no autorizadas.

PRONVNCIARA MI CORAZON BVENA PALABRA.

DIGO MIS OBRAS AL REY CHRISTIANISSIMO LVIS DEZIMOTERCIO.

YO Don Francisco de Quevedo Villegas Caballero del Abito de San Iacobo.

DESTRVYE LAS GENTES QVE SOLICITAN LA GVERRA.

SYRE.

DIOS Nuestro Señor, que solo es Rey de los Reyes, y Señor de los Señores, manda en el Eclesiastes cõ el respeto que la lengua, y la imitacion deuẽ tratar las acciones de los Reyes:

A → Ne

Ilustración 1

A pesar de sus intervenciones más o menos esporádicas, genuinamente airadas o calculadamente resignadas, de su autoinculpación ante la Inquisición con el fin de poner orden en la desgobernada difusión impresa de algunos de sus escritos[12], don Francisco no parece haberse interesado por participar de cerca –quizá no le fue factible– en el proceso de impresión de textos de su autoría, en controlar con rigor la calidad de lo que producían suyo los atareados talleres de imprenta. Las impresiones plagadas de erratas de obras quevedianas autorizadas son frecuentes. Sorprende por ejemplo, que todos los ejemplares de la edición príncipe de *La Carta a Luis XIII* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635), que en las primeras semanas de la guerra con Francia formó parte de un meticuloso programa de propaganda orquestado por el Conde Duque, se imprimieran –incluidos los de papel marquilla que el autor remitió entre otros, a Felipe IV y a Olivares– con una flagrante errata nada menos que en la primera plana. La errata se corrigió a mano en la imprenta. Se tachó la palabra errada («imitación») en todos los ejemplares, y manuscrita se anotó la lectura correcta («imaginación») [Ilustración 1][13]. Las varias ediciones falsificadas y las contrahechas de la *Carta* imprimen la lectura correcta.

Tras salir de la prisión de san Marcos, en los años finales de su vida, si bien don Francisco se muestra más propenso a dar a la estampa algunos de sus escritos, una vez más no parece que se involucrara o le fuera viable lograr una impresión correcta de sus obras[14]. Una carta de Cris-

[12] Jauralde, 1998, pp. 621-623, comenta los avatares de la relación quevediana con la Inquisición y su autoinculpación como estrategia para ayudar a la impresión de textos como *Juguetes de la niñez.*

[13] El rey guardaba un ejemplar (R-9329) en su biblioteca particular de la Torre Alta del Alcázar, aunque no figura en el índice de dicha biblioteca; Bouza, 2005, p. 158, nota 355; véase la edición crítica de la *Carta,* 2005, pp. 251-305.

[14] Tanto Jauralde como Moll aportan sólidas conjeturas al respecto. Con ansiedad ante sus escritos extraviados y el poco tiempo que sospecha le queda de vida, «A quien leyere» de *Marco Bruto* expresa cierta ambivalencia hacia su dimensión de autor: «*Y aunque es verdad que debo antes sentir lo que imprimo, que lo que de mis obras se pierde,* he querido advertir las que me faltaron de las que tenía con ésta, para que si algún tiempo salieren, sean acusación mía y no de otro», y enumera las obras que ha «echado de menos», ed. Fernández-Guerra, p. 132.

tóbal de Salazar Mardones al cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz en 1644 da cuenta de la visita que realizó a la imprenta de Diego Díaz de la Carrera acompañando a don Francisco «a ver su versión de la *Vida de Marco Bruto,* ilustrada por él mismo» (Sliwa, p. 731). Más que por corregir pruebas –no tenemos testimonio que lo hiciera–, en el taller madrileño el envejecido Quevedo debió interesarse por la marcha del frontispicio y de dos escritos paratextuales; «Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras», una colección de citas sobre Plutarco de varios autores clásicos, entre otros, Cicerón, Tácito, Séneca, Dante y el «Señor de la Montaña»; «De la medalla de Bruto y su reverso», que era «inteligencia» de la «ilustración», un frontispicio calcográfico realizado por Juan de Noort, que incluía ambas caras de una medalla romana con el retrato de Bruto, propiedad de don Francisco. La obra, no obstante, se imprime con numerosas erratas[15]. Igual suerte corre el año siguiente en el mismo taller la segunda impresión de *Marco Bruto.*

***

Sabido es que todo libro impreso no es producto exclusivo de la pluma de un único agente –el autor–, sino resultado de un proceso con distintas etapas, técnicas diversas y múltiples agentes[16]. Demoledora sátira de *Para todos, La Perinola* abarca en su itinerario crítico los diversos agentes que intervienen en convertir un texto en libro impreso. La sátira quevediana no se agota en las muestras de pésimo escritor que aduce en sus citas de *Para todos*. El objetivo de la sátira es el artefacto material producido por Pérez de Montalbán; no sólo el texto, los pésimos versos, la torpe metáfora o la aturdida acumulación de lugares comunes, sino además el artefacto libresco; el autor, pero también sus aprobadores y el librero costeador, que podían convertirse en agentes claves de la fragua de la carrera literaria de un escritor[17].

Este trabajo llama la atención sobre las implicaciones que suscita ese planteamiento de *La Perinola.* Examina el recorrido que desde una perspectiva satírica y con afán polémico entabla Quevedo por distintas vertientes del proceso que trasformaba un texto manuscrito en cientos de copias impresas[18]. Analizo, entre otros aspectos, la percepción que exhibe *La Perinola* de las políticas de publicación que rodearon la circulación además de la redacción de *Para todos,* texto pensado para ser inmediatamente divulgado en forma impresa. Asimismo, me ocupo de

[15] Al tiempo imprime el mismo taller *La caída para levantarse,* para el que también graba un frontispicio Juan de Noort, que había trabajado años antes en alguna portada quevediana; Medina Barco, 2007, estudia en un reciente trabajo ambos frontispicios.

[16] El texto clásico sobre cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro es González de Amezúa, 1946; actualizado y ampliado en Rico, 2005, pp. 53-94; véase también Bouza, 2001b; Chartier, 2006.

[17] Vivar, 2000, hace sugerentes observaciones sobre la profesionalización del escritor en relación con el mundo literario que vive Quevedo. Desde la perspectiva de Bourdieu sobre los campos literarios, también el estudio de Gutiérrez reflexiona sagazmente sobre distintos ámbitos de la profesionalización del escritor y las circunstancias de la carrera literaria de Quevedo en relación con la corte.

contextualizar una microhistoria que –desde los modos cómo por esos años se estaba organizando el mercado del libro de entretenimiento– esboza *La Perinola* de las estrategias que articulan la rivalidad entre escritores en sus relaciones con el ámbito del mecenazgo. En definitiva, me ocupo de una serie de ámbitos relacionados con el orbe de la imprenta ante los que don Francisco mostró contradicciones o cuanto menos, exaltadas ambivalencias.

La Perinola vincula la materialidad del artefacto con la ínfima calidad de la escritura, con la superficialidad del entendimiento que funda la obra. Pérez de Montalbán no escribe el libro, lo «amasa». No cita lugares sino que los «trincha». La escritura de *Para todos* –calificado de «libro de malicia»– se despliega, según Quevedo, en un ámbito combativo marcado por un tono adversativo y una desorbitada agresividad de su autor, que «parece hombre que pelea de tejado, que tira todo cuanto se topa con furia» (p. 474)[19]. Del espacio de las contiendas entre escritores, del entorno literario-social, la agresividad se desplaza al propio medio textual. La violencia de la escritura de Pérez de Montalbán está vuelta contra su propio texto –el autor dispara palabras, no las escribe–, en contraste tal vez con esa locución «apacible» que localiza Quevedo en la poética de fray Luis, con la lacónica y rotunda expresión de los escritos del aristocrático Malvezzi, a quien gusta de leer y ocasionalmente, de traducir[20].

El dardo de la crítica quevediana incluye a quienes desde distintos flancos colaboran en la manufactura en letra de molde de una obra, en la elaboración material del artefacto, aquéllos que antes de que llegara el manuscrito al taller de imprenta se habían encargado de los varios componentes de carácter legal, como las aprobaciones, pero también de la dimensión económica. En efecto, de las varias intervenciones no olvida *La Perinola* la del costeador –librero o impresor–, decisiva para que el libro salga a luz. De su disposición a invertir capital dependen que una obra se imprima o no, y pueda alcanzar divulgación. En el caso del *Para todos,* además de costearlo y estampar en la portada su relación de paternidad con el autor (tal y como había hecho con las otras obras de su hijo que costea anteriormente), de «circularlo» y venderlo, Alonso Pérez se encarga de que con sus «puntos de folias»[21] –ironiza Quevedo– haga «ruido el libro».

La Perinola llama la atención sobre las astucias de un mercado librero de novedades con el que se manifiesta en alborotado desacuerdo.

[18] No me ocupo aquí del ámbito del discutible mérito literario de los varios textos que integran la polémica en torno a Pérez de Montalbán y su *Para todos,* no todos exhaustivamente estudiados por la crítica. De los numerosos escritos que desata la polémica –entre ellos *Tribunal de la justa venganza*–, tratan Fernández-Guerra, González de Amezúa, 1951; Glaser, 1960; del Piero, 1961; Dixon, 1964; Vivar, 2000 y Plata, 2004b, quien presenta una visión actualizada de los textos y autores que intervienen.

[19] Cito *La Perinola* por la edición de *Prosa festiva,* ed. García-Valdés.

[20] Para un estudio de los modos de lectura quevedianos de la obra de Malvezzi véase Blanco.

[21] Adopto la corrección de Plata de «puntas» a «puntos», 2004a, p. 222.

Denuncia las maniobras, en torno a 1632, de libreros madrileños para obtener protagonismo comercial, ganancia económica y exenciones fiscales para su negocio –además de prestigio social–, al reivindicar la librería como arte liberal. El ataque quevediano engloba una forma de entender el negocio librero en estrecha relación con una sociabilidad letrada cortesana, la letra de molde como un factor configurador en el entramado de relaciones que en torno a los mecenas constituyen ciertos grupos literarios. Determinadas estrategias de lo impreso se proponían legitimar relaciones cortesano-literarias de ciertos grupos. Piénsese en el despliegue de sociabilidad letrada que exhibía la acumulación de poemas y textos preliminares compuestos por personajes del entorno del Cardenal Infante –autores reconocidos y plumas de señalados aristócratas– en obras como *Eternidad del rey Felipe III* (1629) de la misteriosa dama Ana de Castro Egas. Aunque don Francisco contribuyó con un prólogo a la *Eternidad,* se trata de un caso atípico[22]. En general, Quevedo no quiso, o no necesitó, participar de pleno en esta dinámica literario-cortesana en torno a la circulación de escritura y prestigio, y de la que no sólo se mantuvo intermitentemente alejado, sino que desaprobó con su sátira.

Situándose en el punto de vista de un grupo de variopintos lectores, *La Perinola* denigra un artefacto libresco de ínfima calidad, novedad literaria que ambiciona convertirse en objeto de curiosidad lectora, en capital social para su autor en círculos de la Corte, en mercadería, beneficio económico para el librero. Bufonescas escenas de sociabilidad literaria ilustran la recepción de *Para todos*. Una perinola se convierte en narradora de las peripecias por las que pasa el volumen de Pérez de Montalbán ante unos extravagantes lectores, a los que se caracteriza hasta en sus particularidades físicas, en su corporeidad. Se trata de una pelinegra; una «azofarada» o «bermejuela abuchornada de rizos»; una dueña que con «cara de guitarra juntaba en tenaza la barba y la nariz» (p. 469)[23]; el mozuelo don Blas, un «endiablado mancebito» de esos a quienes «les hierve lo culto como la sangre» (p. 468). La perinola relata las reacciones, curiosidades y comentarios de esos lectores, lo que les llama la atención de la novedad editorial recién salida de la imprenta. Don Blas aparece con un libro «revoloteando en la mano», que viene «recién encuadernado». «¡Aquí le traigo!», indica levantando expectación en su sorprendido auditorio. Ofreciéndolo como mercancía exclama el mozuelo: «¡Para todos, para todos!». Contestan los demás, «¿para mí?»; «¿para nosotros?». «¿Es la seguidilla? Para todos alegre, / para mí triste», pregunta alguien. Intentan adivinar qué puede ser «algo que sea para todos». Resaltando la ambivalencia sobre la que se funda tal título deduce la dueña: «Si es para todos, será la muerte». Al aclarar que *Para todos* es el título de esa novedad literaria, en opinión de la pelinegra «confiesa el autor que *es obra vulgar y bazofia*», y concluye: «siendo para

[22] Trato sobre ello en Peraita, 2005; véase también más adelante.

[23] Plata aclara el vocablo «azofarada», 2004a, pp. 222-223.

todos, *es bodegón y olla de mondongo.* Guarde su libro, que yo *quiero cosa que sea para pocos,* porque las tales son mucho menos los que las saben hacer» (p. 471)[24]. Tras comentar aspectos materiales del volumen, como la fábrica de la página tipográfica, su precio, quién lo ha costeado, quiénes firmaron las aprobaciones, a quién se cita en los márgenes, pero también cuestiones como las desastrosas credenciales del autor («retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba», p. 472)[25], lo disparatado de las materias tratadas y el insustancial saber, los personajes sentencian la suerte final del volumen: «Y diciendo y haciendo, le pusieron en la calle» (p. 507).

La Perinola incide en dos ámbitos indisociables que componen toda obra en letra de molde: la significación simbólica del texto y las formas materiales que la trasmiten, la morfología del volumen. Como explica Chartier (2006, p. 23), toda obra tiene una doble naturaleza; «la operación de publicación no separa la materialidad del texto y la textualidad del libro». Quevedo se burla de los defectos –ignorante, ramplón– del contenido de *Para todos;* de la invención desatinada, la disposición desordenada, la expresión pretenciosa, el vano ornato del ridículo estilo. Hace un mordaz uso de las citas para aducir irrefutables muestras del nulo talento de Pérez de Montalbán para la versificación, en un momento en que se está ocupando de editar la poesía de fray Luis, y se imprime su traducción de *El Rómulo* del conciso Malvezzi. Por otro lado, acaba de imprimirse su *Libro de todas las cosas.* Por ende, la «descompuestamente libre» censura quevediana no se ocupa sólo de la dimensión textual de *Para todos,* de la mediocre expresión de la pluma de ese notario de la Inquisición, hijo de uno de los libreros más influyentes de la Corte. Se centra además en la morfología del libro impreso, el producto libresco como un todo en sí, en esa indisociable «materialidad del texto» y «textualidad del libro». Conocimiento y forma de disponerlo en la página tipográfica no se separan en *La Perinola.* Las características materiales del artefacto son satirizadas en tanto que trazos definidores de la obra impresa. «Así está impreso» –afirma don Blas– ese volumen «regordete» en formato cuarto, «ese escándalo encuadernado» (p. 502) que

[24] Moll, 1993, circunscribe qué eran los *libros para todos.* Explica que debe considerarse no tanto un género concreto de obras, como podrían ser los libros de entretenimiento, sino un aspecto del público lector en relación con características específicas de un género; así, en los libros de medicina, los dirigidos a un lector menos erudito, los lunarios o almanaques.

[25] La cuestión del plagio, sobre la que no entro aquí y que ha sido poco estudiada, es clave para comprender la polémica de *La Perinola,* además de ciertas controversias en la república de las letras madrileñas de la edad moderna. Indica *La Perinola* que Pérez de Montalbán «amasa» el libro para «enmendar» las acusaciones que circulaban que ese «retacillo de Lope» se había apropiado como de su autoría textos que no lo eran (p. 473) y añade que «aruñó una comedia entera de Villarzán»; para la relación de Lope y Pérez de Montalbán véase Profeti, 2004. También sería importante comprender mejor cómo funcionaba la dinámica de la composición de comedias en colaboración, actividad que *La Perinola* critica.

se vende a diez reales, con el que «da un sopapo» en un bufetillo, «enterrando en volumen» a la narradora perinola (p. 471).

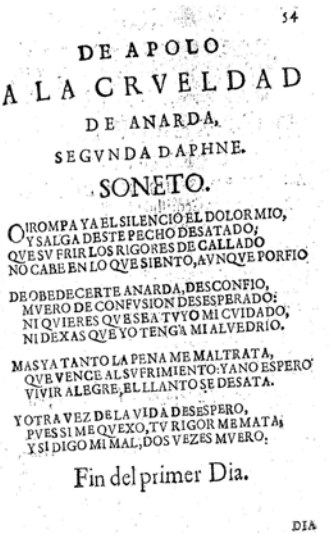
La sátira quevediana distorsiona mordazmente un fundamento de la cultura escrita, la relación entre el soporte y la escritura, entre la descabellada obra que es *Para todos* y el libro que la publica. Soporte del texto, el papel es el componente básico y más caro de imprimir un libro. De ahí que un destino común del ejemplar no vendido sea reciclar su papel[26]. *La Perinola* contrapone, por una parte, la estrategia de autores y libreros que trabajan en conseguir el éxito de una obra («que el libro haga ruido»), con el crudo y frecuente destino final de los ejemplares, que se interesa en lo material como único componente del volumen a la postre aprovechable. En relación con ese «lucir y hacer ruido» que según Quevedo deseaban libreros y ciertos lectores de *Para todos,* el libro sirve sólo para fabricar cohetes: «¿Sabe qué ha de hacer, si quiere que ese libro *luzca y haga ruido?* Véndale para cohetes, que no tiene otro remedio» (p. 488)[27]. Por ende, la pésima calidad de la escritura penetra e infecta el papel utilizado para imprimir *Para todos.* Pestilente, el desmedido texto envenena y contagia lo que toca el volumen. *Para todos* remodela una concepción coetánea y contra-reformista del libro como artilugio peligroso, el pestilente texto caballeresco, el infeccioso escrito del hereje o la celestinesca novela de amores lascivos que infectan la mente del lector, corrompen las costumbres y destruyen la convivencia de la república; así, contagiado por el nefasta calidad de lo escrito, *Para todos* se ha vuelto artefacto pestilencial, destructivo hasta en su materialidad. Es tan pestilencial que no puede tener la «muerte física» común del libro, su reciclaje[28]. Si se convierte en cartón para forrar jubones, su contacto con el pecho produce cáncer; si toca especias, las corrompe como una mala compañía y termina envenenando la comida: «no le venda a los especieros tenderos, que si en él envuelven las especias, de andar con malas compañía, echarán a perder las ollas; y si se hacen cartones, se hallarán los pechos mejor con zaratanes que con ellos» (p. 488).

[26] Stallybrass y de Grazia llaman la atención sobre las marcas de diversas actividades y los varios tipos de mano de obra que emblemáticamente refleja el papel, y aducen un curioso poema del siglo XVIII sobre sus metamorfosis: «Rags make paper / Paper makes Money / money makes banks / banks make loans / loans make beggars / beggars make rags».

[27] Pérez de Montalbán afirma –al reivindicar el éxito de su comedia *De un castigo dos venganzas* en la dedicatoria del «Día Tercero» a don Arias Gonzalo, conde de Puñonrrostro– sobre la cuestión de hacer ruido, «haber salido tan acertada, que se representó en esta Corte veinte y un días continuos, teniendo siempre mucha gente; que esto llamo yo representarse: porque hacer una comedia diez o doce, sin haber otras tantas personas que la oigan, no es representar el autor su comedia, sino su necesidad. Y con ser esto así, y que las más de las mías han corrido la propia fortuna, *hago tan poco ruido con ellas antes de representarse,* que no le debo hasta hoy al pueblo, que por oírlas haya jamás salido de su paso», fol. 85. Profeti describe los dos ejemplares de la *princeps* de *Para todos* que han sobrevivido; 1976, pp. 74-75. Cito *Para Todos* por la quinta impresión, Madrid, 1635, ejemplar en la BNM, R-12764.

[28] Tomo la expresión de Chartier, 1999, p. 33.

Las formas de la tipografía con que se imprime *Para todos* –y debemos preguntarnos si el propio autor, o en su caso el padre, no intervinieron en decisiones tipográficas específicas que encontramos en las impresiones madrileñas de la viuda de Alonso Martín, pero no en la de Huesca (Pedro Blusón a cargo de Pedro Vergés, 1633)– no escapan a la mordacidad de *La Perinola;* así por ejemplo, el característico uso, o abuso, de la letra mayúscula. Si bien –afirma el mozuelo– la cita en *Para todos* es básicamente estratagema para circunscribir facciones, resaltar afinidades literarias, acentuar amistades, pagar favores, importa también su específica tipografía: «Dice –cosa rara y recóndita– que el oro es el mejor metal, que el Paraíso es el mejor de los jardines, que el león es el mejor de los animales, y aquí rucía de poetas del *Agonal* de Pellicer, *sólo para que se lean muchas letricas mayúsculas*» (p. 476). Otros pasajes, como el soneto «de Apolo a la crueldad de Anarda» que se imprime todo él en mayúscula, son asimismo llamativos [Ilustración 2][29].


54

DE APOLO
A LA CRVELDAD
DE ANARDA,
SEGVNDA DAPHNE.

SONETO.

O IROMPA YA EL SILENCIO EL DOLOR MIO,
Y SALGA DESTE PECHO DESATADO;
QVE SV FRIR LOS RIGORES DE CALLADO
NO CABE EN LO QVE SIENTO, AVNQVE PORFIO.

DE OBEDECERTE ANARDA, DESCONFIO,
MVERO DE CONFVSION DESESPERADO:
NI QVIERES QVE SEA TVYO MI CVIDADO,
NI DEXAS QVE YO TENGA MI ALVEDRIO.

MAS YA TANTO LA PENA ME MALTRATA,
QVE VENCE AL SVFRIMIENTO: YA NO ESPERO
VIVIR ALEGRE, EL LLANTO SE DESATA.

Y OTRA VEZ DE LA VIDA DESESPERO,
PVES SI ME QVEXO, TV RIGOR ME MATA;
Y SI DIGO MI MAL, DOS VEZES MVERO.

Fin del primer Dia.

DIA

Ilustración 2

La calidad de la impresión da pie a alguna irónica observación: «No apruebo yo andar acusando erratas, ni soy de los letores achaqueros a fuer de la Mesta, cuando las locuras se escriben a cántaros y a borbollones» (p. 496). Se mofa de un error que fue quizá errata del componedor o acaso como quiere don Francisco, ignorancia del aprobador fray Diego Niseno: «Sólo advierto que *su paternidad* afectó poner todos los autores que escribieron antigüedades y varias lecciones; y porque *para poner veinte y tres cabales, vio que le faltaba uno,* hizo de uno dos, citando con sus comas en medio: "Ficinios, Marsilios"» (p. 480)[30]. Llama la atención Quevedo sobre la arbitrariedad de la disposición enumerativa de Niseno, que sin entenderse razón de ello quiere «poner veinte y tres cabales» pero su limitado conocimiento no logra juntar más que veintidós, a la vez que su afectación de «poner todos los autores» omite nombres importantes: «poniendo a Lipsio o a Meursio pudiera llegarlos a veinte y tres autores, sin trinchar a éste» (pp. 480-481). Ediciones posteriores subsanan el error (Madrid, 1635; pero no Huesca, 1633). Suprimen «sus comas en medio», vuelven a convertir a Marsilio Ficino en un solo

[29] Anarda, a quien también menciona en *Sucesos y prodigios de amor,* podría ser Ana de Castro Egas.

[30] «*Su paternidad*» es un vocativo irónico que usa con frecuencia Quevedo en la *Respuesta al padre Pineda;* Jauralde, 1998, p. 525.

autor (aunque siguen invertidos el orden de nombre y apellido). El malicioso comentario quevediano irritó sobremanera a varios. La *Censura del libro que compuso Juan Pérez de Montabán intitulado «Para todos» y respuesta a «La Perinola» que contra él escribió con este título don Francisco de Quevedo,* probablemente de autoría de Niseno, califica a don Francisco de ignorante. Da una farragosa explicación, pero curiosamente no echa la culpa al componedor de haber colocado mal la coma[31].

Ilustración 3

La disposición de los lugares, sin criterio organizador ni jerarquía clasificadora, produce una necedad superlativa que se traslada a la materialidad de la página impresa, a cómo se imprime *Para todos.* Componente paratextual clave, los márgenes del libro son objeto de chanza por su desorbitado exceso y el desorden de las referencias a los lugares y autoridades. *Para todos* saca de quicio la concepción del cartapacio humanista, del libro misceláneo como cultivada silva, ordenada elaboración de varia lección, placentero jardín de flores de erudición. Al contrario, confunde silva y caos, variedad de lección y desconcierto. Por ello, el libro es «margen de laguna», incultivado territorio marginal de malas hierbas y plantas venenosas, florecimiento descontrolado y salvaje de indiscriminadas autoridades y finalmente, página ilegible: «¡Pues ver las márgenes verbeneando de autores, que parecen propiamente *márgenes de laguna, donde se junta el ortiga y el romero y la juncia y la adelfa!»* (p. 474, Ilustración 3)[32]. Lo compacto de los nombres acarreados, lo sobrecargado de las autoridades citadas, «disparadas con furia», se convierte en caricatura del genuino libro misceláneo, de la auténtica varia lección. No existe en *Para todos*

[31] Fernández-Guerra atribuye a Niseno la *Censura,* el primer libelo de la polémica desatada por *La Perinola.* Plata se ocupa de la *Censura,* texto que estaba perdido pero que él ha rescatado, y comenta ese pasaje, 2006, pp. 252-253.

[32] *La Perinola* se burla de lo idiosincrásico del contenido misceláneo: «En él hay novelas, autos sacramentales, sátiras, declaración de la misa, comedias, instrucción de predicadores, almanaques, repertorios, lunarios, amores y cuestiones teólogas; junta los santos a los bergantes; cita batidos los idiotas y los filósofos, los chaconeros y los Padres de la Iglesia; alaba al autor de la *Naqueracuza,* como al de la *Iliada* o *Eneida*» (p. 473). Presenta el libro misceláneo bajo una doble vertiente. Resalta, por una parte, el desatino de juntar la declaración de la misa con una novela cortesana, un lunario con un auto sacramental; por otra, incide en el desorden del material, que desborda hasta en los márgenes de *Para todos.* El mal arte de concebir y escribir el pensamiento propicia un mal arte de lectura, una confusa e inservible presentación del lugar común y del inventario de ejemplos.

una labor paciente de recopilar lugares de erudición a lo largo de una frecuentación personal de los autores clásicos, de disponer las referencias ordenadamente en los márgenes del volumen y fáciles de localizar para el lector en los índices[33]. Las revueltas autoridades de ese «batiburrillo de citas perpetuas» carecen de principio que estructure el conocimiento y literalmente, no hay espacio para todos ellos: «Allí se ve junto a Séneca con Barbadillo, Roa con Plutarco, Porreño con Santo Tomás, Luquillas con Avicena; Benavente diciendo a Quintiliano que se haga allá, a puras matracas, que no cabe y no le deja» (pp. 474-75). Los disparatados lugares que «amasa» *Para todos,* arguye Quevedo, no provienen de digeridas lecturas sino que están copiados de los libros de cuentas de la librería paterna: «el autor no hizo sino *trasladar la memoria de todos los libros que ha vendido su padre, y soltando chorretadas dellos a trochemoche por aquellas márgenes, caiga donde cayere*» (p. 475). No guían la lectura, no mejoran al lector, no fundamentan sino ilegibilidad, imposibilidad de extraer, apropiarse de saber. El libro se vuelve objeto inservible: «vidrio quebrado, cascos de la olla, calzas viejas, estropajo y urraca muerta» (p. 474). Su utilidad es mayormente para el comercio del mercader. Así, los personajes desean saber cuánto cuesta: «sólo nos diga a qué precio se vende ese *pelmazo* de libro» (p. 506). Del rechazo de la «bermejuela» sobresale que la razón del libro se reduce a ser mercadería, exclusiva ganancia del librero: «Pues múdeles el título y no le llame sino: *Para el que le vende, diez reales*» (p. 506).

En el contexto de esa violencia simbólica que –según Quevedo– el autor imprime a su libro, el amontonamiento de pretenciosa erudición incomoda a los propios involucrados: «lo más gracioso es que los autores citados están en las márgenes como vendidos, sin saber qué hacen allí» (p. 475). Con ojo avizor hacia determinados círculos de sociabilidad letrada, Pérez de Montalbán se propone reconocer a escritores y predicadores cortesanos agrupados en torno suyo y a su padre. En el tono denigratorio y jocoso que en *La Perinola* es el único apropiado para calificar *Para todos,* la pelijuda aclara: «No es libro sino coche de Alcalá a Madrid, donde *se embuten* y *van juntos, dándose hombro con hombro, una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcahueta y el capigorrón con el fraile*» (p. 474).

***

Es una regla que todo lo que un cortesano ve obtener a otros le parece siempre que se le quita de lo que es suyo, observa una sagaz Madame de Campan en sus memorias de la Corte de María Antonieta. Casi ciento cincuenta años antes *Para todos* ilustra ese mecanismo cortesano –de ahí en parte la polémica surgida en torno a la obra–: el asalto a los

[33] Es reveladora la función que asigna Pérez de Montalbán al índice, que para él se articula en una política de la cita, una estrategia de cortesías más que en sistema de referencias para el lector, guía provechosa para localizar y extraer lugares y autores. «Introducción para toda la semana» explica: «No hago tabla de los autores que cito y alabo porque son tantos, que el referirlos más tuviera de embarazo, que de divertimiento», s. f.

espacios de prestigio que libraban los autores, poetas, autores de comedias, pero también desde baterías distintas, los cronistas e historiadores, determinados teólogos y predicadores de corte en las primeras décadas del XVII[34]. Entre muchos otros, el «Advertimiento al señor lector» de *Rimas de Tomé de Burguillos* (Madrid, Imprenta de Reino a costa de Alonso Pérez, 1634) reflexiona sobre la circulación de la envidia y la dificultad de alcanzar una posición de prestigio al lado del influyente mecenas. Tomé de Burguillos toleraba «con prudencia sus trabajos, y las plumas y lenguas de sus enemigos, que en muchas ocasiones engañaron los oídos de los príncipes con testimonios para que no le estimasen» (p. 1335). La polémica que encabeza Quevedo proporciona un punto de vista privilegiado para percibir valoraciones de las estrategias de los autores –una dinámica de los mecanismos de hostilidad autorial– en sus rivalidades por conseguir visibilidad social y capital cultural, por lograr prestigio al lado de los *meliores terrae,* en el contexto de la producción y circulación del libro impreso.

Sería clave disponer cuanto antes de un texto de *La Perinola* fiable e inteligible –en el que trabaja Plata–, que aclarara los numerosos pasajes deturpados[35]. De su lectura sin embargo, además de alcanzar un ajustado sentido filológico de la obra nos interesa comprender los modos de expresarse la rivalidad literaria-cortesana de una época, de manifestarse enemistades y entablarse negociaciones que surgían no sólo entre los propios escritores, sino entre los varios agentes del orbe librero, donde entraban en juego modalidades de producción y circulación del saber, señas de distinción letrada, una orientación en los gustos culturales y formas de entretenimiento, pero también los modos que revela cómo se forjaba un imaginario del mecenazgo.

La crítica a Pérez de Montalbán abarca a su grupo de influencia, sus «secuaces», algunos de los cuales se movilizan en la polémica. *La Perinola* satiriza las estrategias de negociación que el escritor pone en juego en los círculos de mecenazgo, el influjo del que goza, un éxito conseguido en parte mediante su padre librero, poderosos mentores como Lope, y un grupo de apoyo entre el que se encuentran personajes como fray Diego Niseno.

Al mercado del libro le aquejaban numerosas dificultades, una situación económica endémicamente maltrecha, la dificultad de mercaderes menos poderosos para sobrevivir. Algunos libreros con poder de intervención dominaban una red de producción, circulación y venta, no sólo en la Corte sino a lo ancho de la geografía peninsular, más allá del reino de Castilla. En su actividad de acreditado mercader, activo en Madrid entre 1605 y 1648, el librero del rey Alonso Pérez ejercía un dominio en las esferas relacionadas con el negocio de financiar, hacer circular y

[34] Bouza trata de los problemas que plantea la relación de los escritores con el ámbito del mecenazgo que, por parte de los nobles podía llegar a representar «más una negociación que una simple magnanimidad», 2001b, p. 44.

[35] Plata, 2004a, 2004b, 2006.

vender libros, y también de aquéllos producidos más allá del reino de Castilla. Es el segundo librero madrileño en costear ediciones en esa primera mitad del siglo; sesenta y cinco frente a setenta que financia Pedro Coello, librero a quien don Francisco era más afecto. Domingo González, el tercer librero más activo en Madrid, costea un número notablemente menor: treinta y tres, casi la mitad que Alonso Pérez[36]. A pesar del volumen de su negocio librero y de la popularidad de las obras quevedianas, Alonso Pérez financia sólo una obra de don Francisco: *Política de Dios*. La crítica ha especulado con la creencia por parte de Quevedo que Alonso Pérez habría realizado una impresión no autorizada de *El Buscón,* y ello fuera un factor más que desencadenara el ataque contra Pérez de Montalbán[37]. Por otra parte, debemos preguntarnos si en la trastienda del librero podrían encontrarse ediciones no autorizadas en Castilla de textos quevedianos.

La Perinola deplora el poder de Alonso Pérez para intervenir en el mercado del libro, para afectar al negocio de libreros menos poderosos. Alonso Pérez –«mercader grueso de esta Corte» lo denomina el maestro impresor sevillano Juan Serrano de Vargas– gozaba de poder económico para organizar estrategias comerciales y guiar gustos lectores. Sin duda, también asumió riesgos ya que costeó ediciones *princeps* de libros de entretenimiento que no siempre reportaron ganancia comercial. Por añadidura, *La Perinola* denuncia que Alonso Pérez vende mercancía sin calidad: «mesonero de comedias, novelas, chaconas y romances, y no ha vendido cosa que no haya sido la sedición de las buenas costumbres» (p. 483). Disiente de una política comercial que privilegia las novelas y los textos teatrales: «su [de Pérez de Montalbán] padre *vende* sus novelas *pesadas,* y *El coche de Madrid* y *El mesón del mundo,* y este libro suyo [*Para todos*] y infinitos de comedias, que son récipes para *purgar las virtudes* y echarlas de los cuerpos con todos los bienes» (p. 483). Si bien *La Perinola* señala lo aburrido y carente de calidad literaria de tales obras, Quevedo firma en agosto de 1631 una lacónica aprobación de *Mesón del mundo* de Rodrigo Fernández de Ribera (Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez)[38]. Queda por saber si fue el propio don Francisco quien escribió el texto aprobatorio.

Asimismo Quevedo se ocupa con acrimonia de un embate determinado; la ofensiva de los libreros que reivindicaban hacia 1632 que su actividad fuera considerada arte liberal, asunto al que *Para todos* dedica espacio en el «Día sexto». El «Discurso de todos los artes en común y en

[36] Los datos están en Moreno Garbayo, 1999, p. 27.

[37] Jauralde, 1998, p. 647; Cayuela, 2005, p. 75. Moll, 1994, reconoce que ese error ha durado décadas y piensa que la edición proviene del taller de Francisco de Lyra. No hay testimonios de qué pensaba Quevedo al respecto.

[38] Teniendo en cuenta la reducida participación de Quevedo en el mundo de los preliminares legales, su escasa presencia en los paratextos de obras ajenas, esto no deja de ser llamativo. Lope firma la primera aprobación de *Mesón,* más extensa, informativa y halagadora que la quevediana. En el contexto de una endogamia de aprobaciones, *Mesón* incluye además dos poemas preliminares, del propio Lope y de Pérez de Montalbán.

particular» arguye que la librería es arte liberal, fundando el razonamiento en una ambivalencia del término librería, entendiéndola como biblioteca –menciona entre otras, la librería de El Escorial–, no como tienda de mercader[39]. Quevedo aclara que el librero es mercader de libros, implicado en el mundo comercial de la librería, no es bibliotecario. Aunque el punto de vista de *La Perinola* no desvincula el ataque *ad hominem* a Alonso Pérez (lo acusa de converso, subraya la falta de abolengo del apellido, etc.), las rotundas observaciones hacen hincapié en lo que considera hecho incontrovertible, que la librería es arte meramente mecánica. Soslaya cualquier consideración del influjo de la política comercial del librero, de la importancia de su papel en la producción y circulación de libros impresos, para incidir en la actividad material, manual de la encuadernación, y el trato comercial, el «regateo» o manejo de dinero, y su falta de regulación gremial: «*no es forzoso que el librero sepa nada de los libros que vende,* ni de las ciencias necesita, *sino coser bien y engrudar y estirar las pieles y cabecear y regatear* [...] *no tienen examen* ni cosa que no sea común con hormas y cerote por razón del oficio» (p. 483). Al criticar los defectos de la escritura de la comedia *El segundo Séneca* –incluida en *Para todos*– atribuye las limitaciones del «pobrecito librero» a haberse criado en la tienda de su padre, cuya ocupación manual y actividad mercantil –la dimensión comercial de la circulación de dinero– recalca: «nacido *entre el daca y toma de la tienda,* y *criado en tanto más cuanto,* y *crecido entre regateos y encuadernaciones*» (p. 485).

Así, en lo que considera inaceptable entrecruzamiento entre arte mecánica e intento de ascenso social, reprende lo que percibe como una ambición de Alonso Pérez de ennoblecer –«honrar cuanto puede»– el gremio de los libreros. Pérez de Montalbán aplica el título de don a un mercader, alguien a quien que no le corresponde: «*ha honrado a los libreros cuanto ha podido porque en la introducción a la semana pone don y hace caballero a un Francisco de Bonilla,* a contemplación de un librero de Zaragoza» (p. 482). Juan de Bonilla era corresponsal de Alonso Pérez en Zaragoza (junto a Sebastián Cormellas en Barcelona), indica en un memorial el mencionado Serrano de Vargas[40].

Por ende, Alonso Pérez tenía margen para eludir disposiciones de la censura, según afirmaban libreros de menor poder[41]. Su hijo Pérez de

[39] En *Plaza universal* Suárez de Figueroa refiere *librería* a *biblioteca,* como «la que juntó el duque de Urbino». Covarrubias define *librería,* «la dicha tienda. Cuando es pública, se llama por nombre particular biblioteca». El catálogo de las artes liberales de Pérez de Montalbán dedica más espacio a la librería que a la imprenta. Es interesante la variante tipográfica que la edición de Huesca presenta. Imprime en letra mayúscula la palabra IMPRENTA, actividad que de ese modo resalta en dicho catálogo. Ésta debió ser decisión del impresor Pedro Blusón.

[40] Plata menciona el error del nombre, 2004a, p. 224; Cayuela, 2005, p. 127.

[41] *Memorial dado por Joan Serrano Bargas Maestro impresor de libros en Sevilla en Julio de 1625 sobre los excesos en materia de libro* (BNM Mss 19704-7, Domínguez Bordona, 1926); Agulló, 1972, publica otro memorial de Serrano Vargas. Blecua, 1977, publica dos memoriales con quejas de libreros, sin fecha y sin firma, que inciden sobre lo excesivo de las cargas fiscales del libro.

Montalbán fue nombrado fiscal de libros por el Consejo de Castilla (Cayuela, 2005, pp. 126-127; p. 131). Su negocio soslayaba los controles inquisitoriales que aquejaban a los libreros y lograba zafarse –indica un librero rival– de elaborar los temidos y detallados inventarios de impresos a la venta en su tienda que, implacable, la Inquisición requería anualmente de los mercaderes de libros. Así, subrepticiamente en su comercio de la calle Santiago –se denuncia– el librero del rey comercia con obras prohibidas.

El control ideológico del libro era, por una parte, responsabilidad del Consejo Real de Castilla; por otra, estaba en manos de la censura eclesiástica, y de la vigilancia de la Inquisición que una vez impresa una obra podía impedir su circulación o expurgar parte de ella, con «tapabocas de tinta perpetuo» (p. 499) en palabras de don Francisco, o como califica «la aguileña» un pasaje de *Para todos,* «no se ha de borrar sino con un *carbón del brasero del santo oficio*» (p. 487). Ese año de 1632 en que Quevedo escribe *La Perinola* se publica el *Índice* expurgatorio de Zapata, que condena pasajes del exitoso *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán (Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1624, reimpreso numerosas veces antes del final del siglo) y también de obras quevedianas[42]. Don Francisco se convierte oficialmente en autor *damnatus,* de los condenados de segunda clase.

La Perinola ironiza sobre la complacencia de censores eclesiásticos como fray Diego Niseno y Joseph de Valdivieso, que firman respectivamente la primera y la segunda aprobación de *Para todos.* Valdivieso no cumplió con su obligación de controlar ideológicamente el texto. Don Blas se sorprende: «¿cómo se ha de defender decir que Cristo habló con cautela, y pasar con dos aprobaciones, y la postrera de un teólogo y provincial tan grave?» (p. 500). El eclesiástico debiera haber censurado algunos pasajes («pudiera Valdivieso borrar esto») que según Quevedo resultaban ofensivos a la fe. Irrita a don Francisco que fuera argucia para burlar la suspensión de licencias de imprimir, y tuviera una finalidad de validar a un autor de pésima calidad que, paradójicamente, había conseguido hacerse con el mercado librero. Ninguna de las dos aprobaciones menciona que *Para todos* incluye tres comedias y dos novelas (que indica *La Perinola,* «Cada una es peor que la otra; y siempre hay peor en la que es peor, si se vuelve a leer», p. 498), ámbito en que Montalbán había publicado con éxito. Son años en que no se conceden licencias de impresión para libros de entretenimiento.

Niseno y Valdivieso son dos de los más frecuentes censores madrileños de libros en la primera mitad del siglo XVII. Valdivieso aprueba un total de cuarenta y cinco obras. En esos años sólo el longevo González Dávila (c. 1577-1658) le supera, con cuarenta y ocho aprobacio-

[42] Véase el «Memorial de don Luis Pacheco de Narváez denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de don Francisco de Quevedo», en *Obras completas. Verso,* ed. Astrana Marín, p. 1183. Sobre el *Índice* de Zapata y Quevedo, véase Jauralde, 1998, pp. 523, 620.

nes. Tanto Niseno como Valdivieso gozan de un círculo de influencias en la Corte. Valdivieso es capellán del Cardenal Infante, en torno a quien parece constituirse un núcleo de apoyo a Alonso Pérez. El capellán es censor habitual de obras de entretenimiento costeadas por Alonso Pérez en el periodo de suspensión de licencias[43]. Niseno, por su parte, además de ser activo en la labor de aprobar –por su censura pasan al menos treinta y siete obras–, intenta desaprobar algunas. Denuncia *El chitón de las tarabillas* a la Inquisición. Interviene intentando que *Juguetes de la niñez* no se apruebe[44].

Años más tarde y ante un texto distinto, Quevedo advierte sobre lo que considera una inefectiva y arriesgada política de aprobaciones. En *Respuesta al manifiesto del duque de Braganza,* que nunca imprime y firma con seudónimo, descalifica reiteradamente al doctor Agustín Barbosa, protonotario y juez apostólico en la Corte y a Gil González Dávila[45], por haber aprobado *Sucesión del señor rey don Felipe II en la corona de Portugal* de Agustín Manuel de Vasconcelos (Pedro Tazo, Madrid, 1639). Arremete también contra el corrector Murcia de la Llana[46]. El libro cuestionaba, sostiene don Francisco, los derechos de Felipe II a la sucesión de Portugal. Era responsabilidad de los censores evitar su publicación, o haber recomendado enmiendas en el texto. *La Perinola* vaticina que el Consejo recogerá *Para todos* «por escandaloso y lleno de sátiras y vicios» (pp. 483-484). ¿Sería ésta una repetición de alguna crítica de Niseno a *Juguetes de la niñez?*

Las estrategias para sortear los trámites legales del Consejo Real y conseguir la aprobación de textos de entretenimiento son variadas[47]. ¿Cómo se organizan autores, libreros e impresores para orientar una política de aprobaciones? ¿Qué alianzas se ponen en juego, qué rivalidades se desatan, qué impresores y libreros empresarios tienen mano para influir en la esfera de decisiones de aprobar una obra? ¿Qué pautas se establecen en el acercamiento a letrados y mecenas clave, a capellanes y

[43] Para matizaciones sobre las diferentes etapas de la suspensión y cómo se vieron afectadas la concesión de aprobaciones, véase Moll, 1974, 1979a. Valdivieso es el eclesiástico que más textos de entretenimiento aprueba durante el periodo de suspensión de licencias de imprimir. Por ejemplo, concede la licencia eclesiástica el 2 de junio de 1626 a *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas que, sin embargo no consigue la licencia civil hasta varios años después. La edición *princeps* se publica como *Novelas amorosas y ejemplares* en 1636 (Zaragoza, Hospital de Gracia, a costa de Pedro Escuer); véase Moll, 1982.

[44] Jauralde, 1998, p. 581 y Plata, 2006, pp. 249-250.

[45] Véase la edición crítica de Arredondo, 2005. González Dávila había firmado, por comisión de Juan de Mendieta, vicario del Cardenal Infante, una de las cuatro aprobaciones de la edición autorizada de *Política de Dios.*

[46] Con acusada sensibilidad hacia los matices lingüísticos observa: «Y es más decir "se afirma" que si dijera "se dice" o "hay quien diga". Insinúa que aún se puede leer la instrucción, y parece que la cita sin nombrar partes. Cuando leí esto al estrenarse el libro, confieso que apelé de su título a Murcia de la Llana, creyendo que estaría por errata *Sucesión del señor rey Felipe II* y por enmienda *del duque de Braganza;* quizá fue descuido de Murcia, como errata de Madrid» (pp. 400-401).

[47] Véase Moll, 1974, y Cayuela, 1996, para los paratextos del libro en el Siglo de Oro.

predicadores de corte con poder de aprobar o rechazar la concesión de una licencia? Así, ante una censura desfavorable del cronista Antonio de Herrera a *El Embajador* de Juan Antonio de Vera, en la primavera de 1620 el duque de Sessa comenta en una carta al autor, el conde de la Roca, la necesidad de actuar a tiempo: «el Consejo, *como no examina, déjase llevar de la opinión,* y pudiéramos haberla remediado a los principios»[48]. Sessa promete hacer todas las diligencias posibles para que el Consejo apruebe el texto.

Alonso Pérez fue un librero con astucia para manejarse en el orbe de las aprobaciones, con marcado énfasis en los años críticos entre 1625 y 1634 durante la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas en Castilla. Ante ese Consejo que «no siempre examina» y «se deja llevar por la opinión» el librero supo, en esos años de suspensión de licencias, navegar las aguas procelosas del mundo de las aprobaciones, de los trámites legales del Consejo de Castilla[49]. Le interesaba el beneficio que proporcionaba la impresión de libros de entretenimiento, que constituían una parte central de las publicaciones que financió, de los riesgos que asumió. A lo largo de esos años de suspensión de licencias, costea once ediciones de un total de veintisiete obras de entretenimiento publicadas en Madrid (Cayuela, 2005, pp. 251-254). En plena suspensión, financia la impresión de *Primera parte de comedias* (1628) de Ruiz de Alarcón. Las licencias de Vicente Espinel y Mira de Amescua fechadas en 1622 eran supuestamente anteriores a la suspensión. Disgusta a Lope que él no se hubiera beneficiado de lo que consideraba estratagema para soslayar la prohibición: «Las comedias de Alarcón han salido impresas; sólo para mí no hay licencia» (Cayuela, 2005, p. 92). Cuatro años después costea Alonso Pérez la impresión *princeps* de dos obras de Lope, *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Dorotea. Acción en prosa,* pero no vuelve a imprimir ninguna *Parte de comedias* del autor, que muere en 1635 meses después de terminar la suspensión de licencias[50]. Junto a Jáuregui, Valdivieso y Pérez de Montalbán, Lope era parte de los aprobadores afines, quizá incondicionales, del librero. En ellos confiaba el librero del rey para que se concediera la licencia de impresión, para convencer al Consejo y al vicario madrileño que no eran novelas textos como *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral (Imprenta del Reino, 1628; aprobado por Valdivieso y Jáuregui), *Academias del jardín* de Jacinto Polo de Medina (Imprenta del Reino; 1630, aprobado por Valdi-

[48] *Epistolario de Lope de Vega,* vol. 4, p. 294.

[49] En ese periodo se desarrollan diversas configuraciones estratégicas en la presentación de los textos de entretenimiento. Novelas y comedias se integran en un enmarque narrativo. El vocablo *novela* desaparece de los títulos (piénsese en *Honesto y entretenido sarao* de Zayas, publicado después como *Novelas amorosas y ejemplares*). Se incluyen textos prologales; siempre que es posible, también las aprobaciones hacen hincapié sobre el carácter ejemplar de la obra; Moll, 1974, 1979a; Cayuela, 1993.

[50] El 15 de mayo de 1635 se concede a Lope licencia y privilegio para imprimir dos «partes»: la XXI y un libro de doce comedias, que no llegó a publicarse; véase Moll, 1979a, pp. 10-11.

vieso) o el propio *Para todos* (Cayuela, 2005, p. 73). Significativamente, la mencionada impresión de *Para todos* realizada en Huesca revela cómo interesaba la obra desde el punto de vista comercial. Las tres comedias se imprimen de forma que pudieran venderse sueltas. Las hojas, que no aparecen foliadas, se disponen en cuadernillos tipográficamente independientes del texto que enmarca las comedias[51].

En definitiva, en la década sin imprimirse libros de entretenimiento el éxito en conseguir licencias de impresión se contextualiza en los mecanismos que potenciaban maniobras de diverso calado protagonizadas por autores –con un importante papel de ciertos eclesiásticos cortesanos–, libreros y camarillas con poder para intervenir en los resortes de la concesión de la aprobación, y no exclusivamente en el tipo de texto a aprobar. Por otra parte, al tiempo que determinados grupos podían guiar decisiones del ámbito legal, se desarrollaron estrategias asimismo en la configuración de los títulos del texto a aprobar, en la retórica de los escritos paratextuales, que resaltaban el carácter de honesto enseñamiento contra la corrupción de las virtudes, en línea con lo que esperaba la Junta de Reformación. Contra todo ello se levanta la pluma quevediana en *La Perinola*[52].

Más allá de su función de censura previa y control ideológico, las aprobaciones podían contribuir a una estrategia de ennoblecimiento de un libro. Si bien requisito legal, mediante un orquestado diálogo con componentes de variada índole, podían integrarse en un dignificador aparato paratextual. Se elaboraban, enmarcadas en una disposición tipográfica celebrativa, enaltecedoras «entradas» al volumen a través de portadas, frontispicios, escudos, árboles genealógicos y retratos grabados; también de aprobaciones, dedicatorias, epístolas, colecciones de citas, acopio de poemas preliminares, con la presencia de nombres ilustres de la nobleza, de emblemáticos gobernantes, poderosos eclesiásticos, predicadores afamados, reputados letrados o acreditados autores. Ese espacio liminar exhibía los orbes de sociabilidad letrada del autor, o en su caso, del librero empresario. El capital social que ostentaba podía modelarse, por una parte, en una elegante apariencia visual del volumen. En efecto, también el plano gráfico e inmediatamente visible aspiraba a proyectar el prestigio del autor o del dedicatario sobre el que se fundaba –y a la vez, confería– el libro. Por otra, tal prestigio se anclaba en la autoridad de un entramado de filiaciones en el que destacaba la presencia de los nombres de ilustres censores (Lope de Vega, Valdivieso, Paravicino, etc.), que ratificaban la inclusión del autor y el librero en una élite cortesano-literaria. Curiosamente, poco inclinado a contribuir

[51] Los autos sacramentales llevan foliación, es decir, Pedro Vergés no esperaba venderlos como «sueltas».

[52] La estratagema de *Para todos* para imprimir comedias en un periodo de suspensión de las licencias no pasa desapercibida: «y esto porque cuatro comedias y otras tantas novelas hagan mayor volumen, y así disfrazadas salgan a luz contra el prudentísimo decreto que les prohibe la estampa», Gerónimo de Vera en Cayuela, 1993, p. 56.

con poemas y textos preliminares a obras ajenas, Quevedo sí gustó de redactar dedicatorias y prólogos que satirizan las construcciones retóricas de semejantes aparatos paratextuales[53]; así, «Dedicatoria a cualquier título», «Prólogo» y «Carta» de *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales;* «Al claro, diáfano, chirle, transparente y meridiano lector de lenguaje tapido y a buenas noches» del licenciado Cantacuzano en *La culta latiniparla* o «Al lector, como Dios me lo deparare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna» de *El mundo por de dentro.*

El aparato paratextual de *Para todos* es ponderadamente enfático, con notable presencia –«hormigueo» diría don Francisco– de filiaciones de su triunfante autor[54]. Redactadas por figuras de peso en la sociabilidad letrada de la corte, en línea con una retórica cortesana más que legal, usual para cierto tipo de censura, las aprobaciones de *Para todos* no se limitan a ser escuetos textos legales. Sostiene *La Perinola* que Niseno y Valdivieso firmaron aprobaciones que no eran sino hiperbólicas alabanzas. Por otra parte, también su dimensión tipográfica concede relieve a dichas aprobaciones. Se imprimen ambas comenzando el recto de la hoja, con tipografía similar a la de las dedicatorias. El epígrafe de la aprobación destaca el nombre del censor, que se repite en la firma. Consideraciones aparte sobre el uso de los pliegos preliminares, es posible que Alonso Pérez, y no exclusivamente el impresor, contribuyera a decidir la recalcada visibilidad, la deferencia tipográfica con que debían imprimirse esos textos aprobatorios[55].

Ambos aprobadores ponderan las excelencias de docto humanista de Pérez de Montalbán, la erudición de su libro misceláneo. De forma llamativa se apartaban de la retórica del escrito legal, que se centraba en indicar las razones que fundaban la concesión de la licencia: el mérito del esfuerzo realizado por el autor; la utilidad del tema para el lector, lo adecuado del estilo, etc. *La Perinola* critica una retórica de la heroicidad

[53] Quevedo prologa la edición de *La comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, que –indica Moll, 1979a, p. 8– es la única comedia que se aprueba en esos años de suspensión de licencias. El 16 de diciembre de 1630 se había concedido la licencia al capitán Fernando Ballesteros y Saavedra y la imprime el año siguiente en Madrid el librero Domingo González (Imprenta del Reino).

[54] Así, por ejemplo el libro incluye un retrato del autor –reproducido en Plata, 2006, p. 247– y numerosas dedicatorias. Quevedo deplora que *Para todos* se dirija a nueve dedicatarios. Considerado el más importante, Pérez de Montalbán dedica la «Introducción de toda la semana» a don Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres; a siete más, uno por cada *Día,* entre ellos, el Condestable de Castilla y León y don Luis Méndez de Haro y Sotomayor, gentilhombre de la Cámara de su majestad, sin olvidar al licenciado Sebastián de Huerta, secretario de la Inquisición.

[55] Es arriesgado hacer afirmaciones sobre quién decidía aspectos específicos de la impresión, ya que en la mayoría de los casos carecemos de testimonios al respecto pero sabemos que el impresor de los siglos XVI y XVII estaba a cargo de las formas gráficas, de la ortográficas y de la puntuación. En la forma de imprimirse los preliminares *Para todos* no constituye una excepción, sino que es parte de un género de obras cuyo aparato paratextual se concibe con determinado énfasis también desde el punto de vista tipográfico. La Imprenta del Reino o la viuda de Alonso Martín imprimen un gran número de ese tipo de paratextos enfáticos.

escogida por los aprobadores, que congratulan afectadamente los logros de Pérez de Montalbán[56]: «fuera de mejor seso que escribir *una aprobación muy estudiada de tiquis miquis,* tan graciosamente como decir estas palabras en su aprobación; "Y el dotor Montalbán, con desembarazo bienhechor en beneficio común, a lo sol, se da a todos"»[57] (p. 465). Para Niseno el autor emula a Clemente Alexandrino y a un catálogo de humanistas, entre ellos ese «Ficino, Marcillo» del que se burla don Francisco («Harto fue conoscelle, habiéndole vuelto lo de atrás adelante», p. 481). También Valdivieso incluye un catálogo, asimismo de escritores ajenos a las obras de entretenimiento, autores de varia lección, de florilegios de lugares comunes; «Ateneos, Aulogelios, Crinitos, Cassaneos, Alesandros, Textores, Natales, Condes, Gregrorios Tolossanos, y Garzones» (s. f.)[58].

Día segundo de la Semana.

go Niseno. Y es cierto, que tener estas aguas tantos siglos fuera de su asiento con violencia, y sin necessidad, no la sufre de hazer la Providencia diuina, pues aun de la natural era sabemos, que *Nihil sat cit frustra.* De suerte, que aquellas que Moisen llama aguas, no son sino vnos vapores, que con la fuerça del Sol se cõdensan en nubes, y estan sobre el Firmamẽto, que el Hebreo llama *Raqiah,* no entendiẽdo por Firmamento otro sino cielo, sino la region del aire, como se ha dicho.

Del Planeta deste dia.

EL Planeta deste dia es la Luna, y para dezir algo de su fabula con claridad, se ha de aduertir, que la Luna se considera de tres maneras, como Diana en la tierra, Planeta en el cielo, y Proserpina en el infierno. Assi lo sienten Textor, Guillelmo del Cõtul, Geronimo Ruscelo, Ariosto, Virgilio, y Vicencio Cartario, y por esso la pintan con tres caras todos los Poetas.

Como Diana en las selvas, vnos dizen que es hija del tercero Iupiter y de Latona; y otros, de Opis y Glauca. Desta cuentan, que hallandose presente al parto de su hermano Apolo, y viendo el grande peligro que auia tenido su madre Latona (porque como dizen Galeno y Auicena, y lo traen Mercado, Peramato y Angrosa, Lauretano, para dar lugar a que su hija la criatura, es menester romperse aquellas ligaduras, con que estan atadas las partes, y juntamente desquiciarse las puertas de la matrice tanto, que se alcuen a estirar, y relajar los huessos, y aquella assi tan grande extension causa es grandes dolores, que algunas veces se quita su hermosura, y la vida, pidio a Iupiter que la conseruasse en la honesta virginidad, pidiẽdo no veisse en otro tanto, y porque sabes que huien de ella, y temprana vejez, y celos, y soledumbre, y a vezes la esclauitud, como dio a entender el Padre Maestro Hortensio Felix Paranicino en

Ilustración 4

Por otra parte, Niseno –uno de los autores más veces impreso en Madrid en la primera parte del siglo XVII– había concedido la primera aprobación de una obra cuyo «Día Quinto» le estaba dedicado y a quien se cita en el margen en numerosas ocasiones. Don Francisco ironiza sobre lo exacerbado de la política de la cita, el intercambio de alabanzas que exhibe *Para todos* incluso en su dimensión legal, las censuras del libro. Llama la atención sobre una endogamia aprobatoria[59]. Sin duda, *La Perinola* agita un contencioso de la república de las letras al sugerir que los dos eclesiásticos aprobaron *Para todos* a cambio de verse citados [Ilustración 4]: «Más su paternidad no pagó el verse citado a menos precio (perdone nuestra amistad) que Valdivieso […] Caro le cuesta al buen Valdivieso el pagar a Montanbanco el citarle y *darle margen de aposento;* y si él viera que está citado con los propios requisitos Roa, Orejuela, Barba-

[56] Dos años después, con diez días de diferencia en agosto de 1634, irónicamente Valdivieso y Quevedo firman las aprobaciones de *Rimas de Tomé de Burguillos* (Imprenta del Reino), que costea Alonso Pérez. También Valdivieso había aprobado la edición quevediana de los poemas de fray Luis de León en 1632.

[57] Plata señala frecuentes errores de anotación a ese pasaje, 2004a, pp. 219-220.

[58] Quevedo no es el único que se burla de la retórica aprobatoria que exhibe *Para todos.* También el doctor Jerónimo de Vera redacta una censura manuscrita que la parodia («Carta del Dr. Gerónimo de Vera en que critica el *Para todos* del Dr. Juan Pérez de Montalbán», Salamanca y julio a 8 de 1632; BNM, ms 12964, fol. 52, González de Amezúa, vol. 2, 1951, p. 81, reproducida en Cayuela, 2005, p. 80).

[59] Simón Díaz se ha ocupado del tráfico de alabanzas y las aprobaciones en el Madrid de esas décadas, 1976, 1977, 1978.

dillo, Jáuregui, Quintana, Pellicer, Blasillo y otros tales autores, él mirara lo que aprobaba y lo que decía» (p. 480). Maliciosamente advierte que a otros autores no les «cuesta tan caro» verse citados: «Más guelgome que va con tantos y más elogios [que Valdivieso] el dotor Felipe de Godínez, y que *hormiguea de letra menuda en las márgenes,* y no aprobó ni *le cuesta locura alguna*» (p. 481). También, ese «Día» incluye con realce tipográfico –Pérez de Montalbán justifica que lo «halló mi cuidado en su celda»[60]– un mediocre soneto del fraile aprobador, una estrategia –sin duda– para dar publicidad a un tipo de composición que no era apropiado imprimir directamente. Maliciosamente observa Quevedo que Niseno se «está lastimando» que «se sacase el Soneto de la celda a pública plaza». Publicarle el soneto en «libro de tabaola» es burla pesada a persona «que escribe contrapuntos predicables»[61].

Texto propicio a divulgarse manuscrito, *La Perinola* se ocupa desde el punto de vista de un grupo de singulares lectores, de los elementos materiales del objeto libresco que formaban parte de los significados de una obra impresa: la fábrica de la página, las elecciones tipográficas, lo desapropiado de unos márgenes que sugieren un tipo de texto diferente del que en realidad es *Para todos.* Don Francisco no circunscribe su afilada sátira al autor y la pésima calidad de su escritura, sino que hace hincapié en las diferentes y necesarias colaboraciones y los varios entramados de la política que rodeaban la producción y circulación de determinado género de libro. «Sin duda, ser autor en el siglo de Oro exigía estar preparado para ofender», observa sagazmente Fernando Bouza (2001, p. 109). Pocos autores entendieron y lograron practicar esa vertiente de la actividad escritora con la rotunda maestría de Quevedo.

Bibliografía

Agulló, M., «La inquisición y los libreros españoles en el siglo XVII», *Cuadernos Bibliográficos,* 28, 1972, pp. 143-151.

Blanco, M., «Quevedo lector de Malvezzi», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 77-108.

Blecua, J. M., «Dos memoriales de libreros a Felipe IV», *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos,* Barcelona, Ariel, 1977, pp. 99-117.

Bouza, F., *Corre manuscrito,* Madrid, Marcial Pons, 2001a.

[60] Una estratagema común de la política de las aprobaciones consistía en dedicar parte de una obra al aprobador. Entre los numerosos ejemplos de esa endogamia, Ginés Carrillo Cerrón dedica una de sus novelas incluida en *Novelas de varios sucesos, en ocho discursos morales* (Granada, 1635) a Lope, que también fue el censor de la obra; en el caso de *Orfeo* de Pérez de Montalbán (Madrid, 1624 a costa de Alonso Pérez) Lope es aprobador de una obra que incluía un elogio suyo.

[61] Plata comenta que puede tratarse de una agudeza de discordancia (2004a, p. 224). Los «contrapuntos predicables» es una referencia además a la interminable serie de *Asuntos predicables* para los días de la semana de diferentes partes del año litúrgico que el padre Niseno, predicador del Convento de San Basilio, imprimía regularmente con bastante éxito desde 1627.

Bouza, F., «"Aun en lo material del papel y impresión". Sobre la cultura escrita en el siglo de Gracián», *Libros libres de Baltasar Gracián,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001b, pp. 11-50.

Bouza, F., *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid,* Madrid-Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.

Cayuela, A., «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 29, 2, 1993, pp. 51-76.

Cayuela, A., *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Genève, Droz, 1996.

Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias,* Madrid, Calambur, 2005.

Chartier, R., *Cultura escrita, literatura e historia,* México, FCE, 1999.

Chartier, R., «¿Qué es un libro?», en *¿Qué es un texto?,* ed. R. Chartier, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 1-35.

Crosby, J. O., ed. ver Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, 2 vols.

Dadson, T., «El autor, al imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *Anuario de Filología Española,* 1, 1984, 1053-1068.

Del Piero, R., «La *Respuesta* de Pérez de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *Publications of the Modern Language Association,* 76, 1, 1961, pp. 40-47.

Dexeus, M., «Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 71-80.

Dixon, V., «Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*», *Hispanic Review,* 32, 1, 1964, pp. 36-59.

Domínguez Bordona, J., «Memorial dado por Joan Serrano Bargas Maestro impresor de libros en Sevilla en Julio de 1625 sobre los excesos en materia de libro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 47, 1926, pp. 224-227.

Glaser, E., «Quevedo *versus* Pérez de Montalbán: The Auto del *Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review,* 28, 2, 1960, pp. 103-120.

González de Amezúa, A., «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Opúsculos históricos-literarios,* Madrid, CSIC, 1946, vol. 1, pp. 331-373.

González de Amezúa, A., «Las polémicas literarias sobre el *Para todos* del Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Opúsculos histórico-literarios,* Madrid, CSIC, 1951, vol. 2, pp. 64-94; reimpreso en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, CSIC, 1951, 2 vols, pp. 409-443.

Gutiérrez, C. M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

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

Medina Barco, I., «Quevedo y la ilustración de portadas: *La vida de Marco Bruto* y *La caída para levantarse*», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 115-130.

Moll, J., «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española,* 54, 1974, pp. 97-103.

Moll, J., « ¿Por qué escribió Lope *La Dorotea?* Contribución de la historia del libro a la historia literaria?», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* 2, 1979a, pp. 7-11.

Moll, J., «Problemas bibliográficos del libro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 59, 1979b, pp. 49-107.

Moll, J., «La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica,* 1, 1982, pp. 177-179.

Moll, J., «Libros para todos», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 191-201.

Moll, J., *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII,* Madrid, Arco Libros, 1994.

Moreno Garbayo, J., *La imprenta en Madrid 1626-1650. Materiales para su estudio e inventario,* Madrid, Arco, 1999, 2 vols.

Peraita, C., «*Apacible brevedad de renglones, abreviada vida de monarcas:* Ana Castro de Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 151-170.

Peraita, C., «Teatro tipográfico, libro de espacios cortesanos: el *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* de Gil Gómez de Ávila», Salamanca, Semyr, (en prensa).

Pérez de Montalbán, J., *Para todos,* en *Obras dramáticas,* ed. J. E. Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 461-889.

Plata, F., «Dificultades en la edición y anotación de la *Perinola* de Quevedo», *Quevedo en Manhattan,* eds. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004a, pp. 217-229.

Plata, F., «Prolegómenos a una edición crítica de *La Perinola:* una nueva recensión de los manuscritos», *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004b, pp. 311-322.

Plata, F., «La polémica en torno a *La Perinola* de Quevedo con un texto inédito», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 245-255.

Profeti, M. G., *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán,* Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.

Profeti, M. G., «Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope de Vega y la manera de Calderón», *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro,* ed. I. Arellano, Madrid, Anthropos, 2004, pp. 139-145.

Quevedo, F. de, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII rey cristianísimo de Francia,* ed. C. Peraita, en *Obras completas,* vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 251-305.

Quevedo, F. de, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645),* ed. K. Sliwa, Pamplona, Eunsa, 2005.

Quevedo, F. de, *Obras completas. 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, Atlas, 1946, BAE, vol. 23.

Quevedo, F. de, *Poesía selecta,* eds. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.

Quevedo, F. de, *Polimnia. Poesía moral,* ed. A. Rey, Londres, Támesis, 1999.

Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, 2 vols.

Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Quevedo, F. de, *Respuesta al manifiesto del duque de Braganza,* ed. S. Arredondo, en *Obras completas,* vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 392-431.

Rico, F., *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdóctica del Siglo de Oro,* Barcelona, Destino, 2005.

Simón Díaz, J., «Índice de aprobaciones de libros del Siglo de Oro», *Revista de Literatura,* 37, 1974, pp. 177-232; 38, 1976, pp. 177-187; 39, 1978, pp. 131-148.

Simón Díaz, J., «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de estudios madrileños,* 12, 1976, pp. 65-75; 14, 1977, pp. 197-204.

Vega, L. de, *Epistolario,* ed. A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1943, 4 vols.

Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J .M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.

Vivar, F., «El poder y la competencia en la disputa literaria: *La Perinola* frente al *Para todos*», *Hispanic Review,* 68, 3, 2000, pp. 279-293.

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

Alfonso Rey
Universidad de Santiago de Compostela

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 367-372]

Complementando la edición de *Poesía moral (Polimnia),* ofrezco aquí una tercera entrega de «Notas», continuación de la iniciada en *La Perinola,* 7, 2003, pp. 439-45 y proseguida en *La Perinola,* 9, 2005, pp. 299-314.

2, v. 6

Señor te llamas; yo te considero,
cuando *el hombre interior* que vives miro,
esclavo de las ansias y el suspiro,
y de tus proprias culpas prisionero.

La expresión «hombre interior» recuerda la dicotomía establecida por san Agustín[1] entre el hombre antiguo (exterior y terreno) y el nuevo (interior y celestial).

38, vv. 1-8

El *barro* que me sirve me aconseja,
y el *golpe,* no el ladrón, me le arrebata;
no pudo el Potosí guardar la plata,
ni el mar que, ondoso y próvido, le aleja.
Del no guardarla yo, docto me deja
bien la ambición, a mi quietud ingrata,
cuando con menos susto se desata
el natural sustento en una *teja.*

El soneto va precedido por las siguientes palabras de González de Salas: «Admirable enseñanza del pedir. Fue de Demetrio, filósofo cínico. De quien refiere Séneca haber sido notable la profesión de su filosofía, pues como todos los otros filósofos la tuvieron de las virtudes, él sólo filosofó de la pobreza». En verdad, el comentario no va más allá de una breve semblanza del filósofo. Séneca se refiere a Demetrio en numerosas ocasiones, pero no he encontrado una cita que mencione el barro (*argilla, lutum, fictile*) o le atribuya unas palabras como las del soneto.

[1] San Agustín, *De vera religione,* 26, 48-49 (pp. 127-28).

RECIBIDO: 5-10-2007 / ACEPTADO: 31-10-2007

La frase «Fue de Demetrio, filósofo cínico» sugiere una reproducción más o menos literal de algún dicho atribuido a él, pero la mención del Potosí en el tercer verso desmiente tal posibilidad.

El barro que me sirve me aconseja: El barro como sinónimo de austeridad sana (así, en Tibulo, *Elegías,* 1, 1, 37-40) tiene un correlato implícito en el menosprecio de los utensilios lujosos (como se ve en fray Luis de León y Quevedo). El barro del verso primero que «aconseja» al personaje no parece aludir a un objeto concreto, aunque cabe recordar aquí el candil de barro a cuya luz leía Epicteto.

y el golpe, no el ladrón, me le arrebata: Hay una pasaje del *Enquiridion* de Epicteto que procede recordar aquí: «Si te agrada una olla, has de decirte: "una olla es lo que más estimo", con lo que, si se hace pedazos, no te alterarás». Por *golpe* debe entenderse, obviamente, el que fractura el objeto de barro (como, en el verso 8, la teja, otro objeto de barro).

49, v. 8 Feroz, de tierra el débil muro escalas,
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.

En la obra de Petrarca *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (I, 1) la Razón replica al Gozo y la Esperanza: «Y así se pasan los meses y los años, y así corre la edad y se apresura, o vola, como dice Tulio, o, como dice Virgilio, "pasa sin mover las alas"». Petrarca cita, respectivamente, *Tusculanas,* 1, 31, 76 y *Eneida,* 5, 217.

52, vv. 12-13 Doctrina ciega y ambiciosa fama,
que el oro miente en la ceniza fría

González de Amezúa[2] recuerda estos versos de Quevedo al referirse a la alquimia «baja» que desde la Edad Media, practicada por oscuros expertos, contaba con una rica tradición en España.

55, vv. 3-4 Quiero dar un vecino a la Sibila
y retirar mi desengaño a Cumas,
donde en traje de nieve con espumas
líquido fuego oculto mar destila.

líquido fuego oculto mar destila: el «oculto mar» que destila «líquido fuego» podría ser la curvatura del golfo Pozzuoli, el «*Campi Flegrei*», próximo a Cuma. En esa zona surgen del suelo y del mar fuentes termales y fumarolas, reflejo de una actividad subterránea. También podría haber aludido Quevedo a Solfatara y sus minúsculos volcanes que arrojan arena ardiendo de color amarillento. En la convención póetica de la época la orilla del mar es espumosa (recuérdense el mar siciliano del *Polifemo* gongorino (vv. 25-26) y el napolitano de *El burlador de Sevilla*[3]), y Quevedo la mantiene con la metáfora «traje de nieve con espumas».

[2] González de Amezúa, 1956, vol. 2, p. 443.

[3] *El Burlador,* vv. 85-88: «Tu padre desde Castilla / a Nápoles te envió, / y en sus márgenes te dio / tierra la espumosa orilla».

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

A las referencias que hice en su momento a propósito de la esperanza reprobable, pueden añadirse los sonetos de Villamediana «Es la esperanza un término infinito» y «Es un lícito engaño la esperanza».

85, v. 3 Más vale una benigna hora del hado
al que sigue la caja y la bandera,
que si una *carta de favor* le diera
Venus para Mavorte enamorado.

De las *cartas de favor o recomendación* se ocupa Antonio de Torquemada en su *Manual* de escribientes: «En las cartas de favor ha de haber grandes consideraciones de parte del secretario que las escribe, porque ha de mirar si el señor tiene obligación de favorecer las personas que se las piden [...] También escriben los señores favoreciendo los negocios de sus amigos y deudos, y así los secretarios pueden cargar más la mano en estas cartas que no en la de los criados».

91, vv. 12-14 Como el que, divertido, el mar navega
y sin moverse vuela con el viento
y, antes que piense en acercarse, llega.

En este terceto, que cierra una reflexión acerca de la fugacidad de la vida, podría haber un recuerdo de Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna,* 1, 1, cuando la Razón compara la existencia a un viaje rápido: «Y así, como quien va en nao, sin sentirlo y muchas veces sin pensarlo, se llega al fin de la vida».

104, vv. 12-14 Lo mismo es la batalla que la tierra:
el que la viere dar tendrá vitoria,
pues los ojos del rey arman la guerra;
el que manda y gobierna *de memoria,*
y a su defensa entrambos ojos cierra,
sin cetro y con *bordón* busca la gloria.

Gobierna de memoria es hacerlo 'a tientas', quizás por analogía con *hablar de memoria,* 'sin fundamento'. *Bordón* debe entenderse en la acepción de «persona que guía a otra» y, por metonimia, 'bastón de ciego'. En resumen: 'el rey que gobierna en la distancia, sin mando directo, renuncia a la defensa de sí y de su reino, y pretende la gloria, tanteando con un bastón en lugar de empuñar el cetro'. Moreno Castillo[4] ha recordado este pasaje de *Política de Dios:* «Quien les aparta o esconde lo que convenía que viesen, los ciega [...] Éste les hace el cetro bordón, y ellos tientan, no gobiernan».

110, vv. 1-2 Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,

A las referencias de Séneca ya indicadas en 1999 debe agregarse la de Petrarca quien, seguramente en deuda con aquél, se mofa repetida-

[4] Moreno Castillo, 2005, p. 26.

mente en *Remedios contra la buena y mala suerte* de quienes poseen demasiados libros.

110, vv. 3-8

vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Al hablar de la «utilidad de las letras» Melchor de Santa Cruz[5] escribió:

Zenón decía que hacía sabios,
a los hombres, y despiertos,
el conversar con los muertos.
El conversar con los muertos,
claramente se entendía
los libros en que leía

112, vv. 1-3

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca o ya la frente,
silencio avises o amenaces miedo.

Con relación al diálogo inicial de la *Epístola satírica y censoria,* explica del Corral[6]: «No, ese miedo y ese silencio no se refieren al tiránico gesto de dictador, sino al amable ademán de quien quiere hacer cesar las alabanzas prodigadas en su honor». En realidad, al principio del poema Quevedo se dirige a un interlocutor anónimo, a quien manifiesta el propósito de decir la verdad al Conde-Duque, de dos maneras: denunciando los males de España e instándole a corregirlos.

112, vv. 16-18

Son *la verdad y Dios,* Dios verdadero.
Ni eternidad divina los separa,
ni de los dos alguno fue primero.

«Dios es verdad» afirma Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario en latín y en romance,* s. v. *verus.* En una de las cuatro versiones del *Buscón,* la recogida en el manuscrito *C* (Real Academia Española), se lee: «*Dios es verdad* que no come un cuerpo más presto el montón de la Antigua de Valladolid que le deshace en veinte y cuatro horas». La locución refleja el mismo concepto que encierra el poema.

Cabe señalar que en los otros tres trestimonios del *Buscón,* la locución es diferente: «*Dios es mi padre* que no come un cuerpo más presto el montón de la Antigua de Valladolid que le deshace en veinte y cuatro horas».

112, vv. 85-87

Caducaban las aves en los vientos,
y espiraba decrépito el venado;
grande vejez duró *en los elementos.*

[5] Melchor de Santa Cruz, *Libro primero de los cien tratados,* fol. 78v.
[6] Corral, 1990, p. 50.

En este fragmento de la *Epístola satírica y censoria* alude Quevedo a la tierra, el aire y el agua, que protegen a fieras, aves y peces de la gula del hombre. En el *Sermón estoico* muestra, inversamente, el estrago que produce el desorden de los apetitos en estos tres elementos. Véase al respecto, Rey 2004.

112, vv. 121-129 Estaban las hazañas mal vestidas,
y aún no se hartaba de buriel y lana
la vanidad de fembras presumidas.
A la seda pomposa siciliana,
que manchó ardiente múrice, el romano
y el oro hicieron áspera y tirana.
Nunca al duro español supo el gusano
persuadir que vistiese su mortaja,
intercediendo el Can por el verano.

Alejo de Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte,* p. 174, al enumerar cuatro vicios de los españoles, menciona en primer lugar «el exceso de los trajes». Antonio de Torquemada, en uno de sus *Coloquios satíricos* «que trata de la desorden que en este tiempo se tiene en los vestidos, y cuán necesario sería poner remedio en ello» comenta elogiosamente las medidas restrictivas adoptadas en Roma y Génova.

112, vv. 142-43 ¿por cuál enemistad se persuadieron
a que su apocamiento fuese hazaña?

Aunque aquí Quevedo ironiza sobra la hazaña de matar un toro, en el *Anfiteatro del Felipe el Grande,* de Pellicer, aduló a Felipe IV por su conocida gesta venatoria con dos poemas: el soneto «En dar al robador de Europa muerte» (fol. 18) y el romance «Vieron ayer juguetona» (fol. 54v-59).

112, vv. 145-47 ¡Qué cosa es ver un infanzón de España
abreviado en la silla a la jineta,
y gastar un caballo en una caña!

En la *Historia de Ozmín y Daraja* se refiere con abundancia de detalles a un juego de cañas, así como la muerte de dos toros y una tela donde se corren lanzas. Se trata de un relato que ayuda a entender estos versos de la *Epístola satírica y censoria.*

Bibliografía

Agustín, san, *De vera religione,* en *Obras de san Agustín,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, vol. 4, pp. 68-209.

Corral del, J., *Los misterios de Madrid en el Siglo de Oro,* Madrid, El Avapies, 1990.

Epicteto, *Manual,* trad. F. de Quevedo, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, pp. 489-551.

González de Amezúa, A., *Cervantes, creador de la novela corta española,* Madrid, CSIC, 1956, 2 vols.

Moreno Castillo, E., «Anotaciones a seis poemas morales de Francisco de Quevedo», Barcelona, 2005.

Pellicer de Tovar, J., *Anfiteatro de Felipe el Grande,* Madrid, Juan González, 1631.
Petrarca, F., *De los remedios contra próspera y adversa fortuna,* trad. F. de Madrid, en *Obras I. Prosa,* ed. F. Rico, Madrid, Álfaguara, 1978.
Santa Cruz, M. de, *Libro primero de los cien tratados,* Toledo, Diego de Ayala, 1576[7].
Torquemada, A. de, *Manual de escribientes,* ed. M. J. C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Madrid, Real Academia Española, 1970.
Torquemada, A. de, *Coloquios satíricos,* ed. L. Rodríguez Cacho, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
Venegas, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte, con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos,* Alcalá, Juan Gracián, 1575.

[7] Ejemplar Real Academia Española, signatura 34-V-26.

Hospederías Reales, otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad de Castilla-La Mancha

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 373-387]

Tal como anunciábamos en un artículo del número anterior de *La Perinola*[1], vamos a ocuparnos de un manuscrito quevedesco hasta ahora desconocido que recoge la totalidad de los *Sueños,* junto con otras prosas del autor. Hay que tener en cuenta que ninguno de los 27 que registra Crosby reúne las cinco piezas. Nunca contienen más de tres; en la mayoría de los casos, una sola. Eso se debe, según el mismo estudioso, a que estos cuadros satíricos fueron tan populares que, desde que empezó a escribirlos Quevedo en 1605, «a medida que él los soltaba, se copiaban uno por uno»[2].

Pasemos a la descripción de *Hospederías Reales,* que toma su nombre de la institución a la que pertenece:

Museo Histórico-artístico de la Hospedería Real de Quevedo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), perteneciente a la red de Hosterías y Hospederías Reales.
Encuadernación: pergamino.
Cubierta: sin inscripción alguna.
Portada: falta.
Volumen: 102 folios con numeración arábiga (con las particularidades que más adelante detallamos) + 3 folios en blanco (2 intercalados y uno al final) + una portadilla de otra obra, que no figura en el volumen, con la inscripción QVEN / TO DE QV / ENTOS. Mide 15 x 20 cm.
Contenido: Dedicatoria, datada en Madrid el 4 de mayo de 1625, «Al Conde Duque gran chanciller mi Señor» (fol. 1r); *Carta del Rey Don Fernando el catholico escrita al virey de Napoles Comentada por Don Fran.co de queuedo y Vargas* (fols. 1v-9r); *Sueño de el juizio final* (fols. 10r-16v); *Carta A Don Antonio de Mendoza Conde de Ganuatesa en el Reyno de Napoles. De la muerte y de la vida segun el desengaño* (fols. 18r-23r); *Discursso De el Infierno* (fols. 25r-41v); *Discursso Moral el mundo por*

[1] Rodríguez Cáceres, 2007, p. 227.
[2] Crosby, 2005, p. 1.

RECIBIDO: 3-9-2007 / ACEPTADO: 21-9-2007

de dentro (fols. 43r-52r); *El aguacil endemoniado y el licenciado calabres* (fols. 54r-60v); *Las alabanzas y las Desdichas* (fols. 62r-66r); *Vissita De la muerte y el Marques de Villena en la Redoma* (fols. 68r-92v); *El cavallero De la Tenaza. Arte para gastar la prossa y guardar la mosca* (fols. 94r-102v).

Fecha: siglo XVII (probablemente anterior a 1627).

Procedencia: Adquisición en Subastas Bilbao. Siglo XXI.

La atribución de la *Carta del Rey Don Fernando el catholico…* a «Don Fran.co de queuedo y Vargas» es, sin duda, un error: la dedicatoria «A Don Baltasar de Zuñiga» está firmada por «Don francisco De queuedo Y Villegas» (fols. 1v-9r).

El texto que lleva por título *Las alabanzas y las Desdichas* es *Gracias y desgracias del ojo del culo.*

La paginación del volumen presenta una particularidad digna de ser notada. Entre el final de cada pieza y el comienzo de la siguiente falta un folio, con la única excepción del fol. 10, portadilla en que se lee «SVEÑO / DE EL GUI / CIO FI / NAL». En el caso de los folios 17, 67 y 93 se ve claramente que han sido cortados; en los restantes la sustracción se ha llevado a cabo de forma más cuidadosa. Esta circunstancia nos permite conjeturar que, posiblemente, primero se pensó ofrecer cada una de las obras en un cuadernillo suelto, precedido de una portadilla con el título, que fue arrancada en el momento en que se reunieron todas en un único volumen. Así parece confirmarlo la permanencia por descuido de las portadillas del *Sueño de el juizio final* y de *Qvento de qventos,* texto que no llegó a incluirse; ambas tienen exactamente la misma factura.

Hay en este volumen dos errores de paginación: los números 12 y 81 se repiten dos veces; por lo tanto, consta en realidad de 104 folios. Además, se añaden tres folios en blanco: uno después del 9, otro después del 60 y otro al final, después del 102.

Ocupando espacios libres, encontramos diversas inscripciones, siempre con letras diferentes de la que copia los textos quevedescos. Además de una invocación a «Maria Santisima» (fol. 59r), hay varios nombres propios; uno de ellos corresponde al propietario del volumen (fol. 52v). Se advierte que distintas personas han obedecido al impulso de alabar la figura y la obra de Quevedo.

En el fol. 9r, debajo del dibujo con que se remata la *Carta del Rey Don Fernando el catholico…* (repetido al final de casi todos los textos), leemos «antonio gonçaleç»; hay otros caracteres ilegibles. En el fol. 9v vemos un dibujo parecido, al pie del cual reza «mal pintor es este». El folio sin numerar que sigue (se supone que originariamente en blanco) tiene inscripciones en las dos caras. En el recto se lee una décima:

todo el orbe estubo quedo
que asi lo tengo entendido
pues dizen fuiste atr[e]bido
en ciencia y glosas quebedo
mas como atrebido puedo

dejar de dartte las gracias
señor menos no podran
a tus nobles arroganzias
biendo se leen cada dia
tus escriptos sin desgracias

Obsérvese que en esta estrofa tan poco afortunada la rima resulta particularmente defectuosa: además de otras imperfecciones, es el verso 7.º, no el 8.º, el que tiene que rimar con el 6.º

En el vuelto leemos un texto en prosa: «No se puede dudar que este fue hombre singular pero es libro mas para discretos que no para tontos pues aunque sepan leer no es para todos entender tan grandes agudezas como tiene asi lo sientto hallandome ynorantte en su enttender Dios en su gloria le tenga por su discreto entendimiento». Tras la rúbrica, dice «Viua [Quebedo]», expresión que coincide con la que más claramente se lee en la última página del volumen.

En el margen derecho del fol. 12r leemos «tu no nos geringas», que quizá podría referirse a alguno de los grotescos personajes que desfilan por la escena que en ese punto se desarrolla, aunque no sabemos a cuál.

En el margen izquierdo del fol. 32v aparece la frase «Quebedo Gran Vufon».

En el fol. 52v, junto al dibujo que remata la obra anterior, hay varias firmas: Juan Gonsales moso, Fran^co^ Gonsales viejo y Juan Crespo. Viene después una anotación: «Si este livro se perdiere como suele aconteser suplico a qien me la [*sic*] allare que me le sepa uoluer si no supiese mi nonvre aqi le qiero poner Alonso Mantagon me llamo para seruir a uoste». Junto a la firma y rúbrica del que escribe, figura la de Fran^co^ Mantagon. Vemos, además, la frase «Mando yo», cuyo significado no se nos alcanza. En el margen izquierdo está repetida dos veces más la firma de Fran^co^ Mantagon.

En el fol. 66v se leen estos otros versos:

tu sabiduria puedo
decir que fue sin seg.^da^
pues todo el mun[do] fecunda
la hab[i]lidad de nto. Quebedo

El cuarto verso de esta redondilla es imperfecto; quizá se trate de un error de copia, y se quisiera decir «de un Quebedo».

En el vuelto de la portadilla de *Qvento de qventos* hay más versos:

Fran^co^ Quebedo Villegas
tu entendimiento rico
que solo decir puedo
que tanto luces que llegas
que con el cielo no pegas
aunque sabe tu sabiduria
con seso os Audiencia haria
Don Fran^co^ Quebedo Villegas

Se cierra con un entusiasta «Viua quebedo», exclamación que ya hemos encontrado en el folio sin numerar antes descrito.

Estas anotaciones son totalmente distintas, claro está, de otras que se han hecho para aprovechar el papel, como ocurre con la operación aritmética que aparece en el fol. 9v o con la frase «A las uiñas fuimos Pedro y la comitiva y [ilegible] la conquistamos porque a ti no te ayamos» [69r].

La grafía del manuscrito, clara y regular, puede resultar a veces un poco difícil de leer porque es de tamaño más bien reducido y apretada. En muchas palabras se prolonga el trazo de la última letra. Aparecen bastantes mayúsculas, a menudo sin intención discriminadora.

En dos de los *Sueños* (el del *Infierno* y el de la *Muerte*) hay abundantes ladillos referidos a los personajes que intervienen, como ocurre en otros testimonios.

En todas estas piezas aparecen buen número de variantes diferentes de las que encontramos en las fuentes conocidas hasta ahora. En general, no son demasiado relevantes; pero hay frases que no figuran en ninguno de los testimonios conservados (el fragmento más extenso lo vemos en el *Sueño de la muerte*).

Hospederías Reales contiene bastantes errores y descuidos, cosa habitual en los manuscritos; pero rara vez dificultan la comprensión. Coincide a menudo con otros testimonios en las variantes que parecen preferibles. Tiende a la omisión, tendencia que resulta particularmente notoria en el *Sueño del infierno,* unida ahí a un excepcional número de lecturas no compartidas por otras fuentes. Puede decirse que, en líneas generales, no mejora el texto; pero sí lo hace en algún caso concreto.

Me veo obligada a repetir las mismas palabras con que describía la situación del otro manuscrito quevedesco (*Aldecoa*) encontrado recientemente: todo parece indicar que

> es fruto de una cadena de contaminaciones, fenómeno muy frecuente en la trasmisión textual del siglo XVII, y de la pérdida de muchos testimonios. Entronca, en un momento u otro, con diversas fuentes manuscritas e impresas, que debieron de mezclarse en copias que no se conservan. Sólo partiendo de esta base se pueden explicar muchas de sus variantes, injustificables de otro modo[3].

Las coincidencias y discrepancias con unos u otros testimonios ofrecen datos absolutamente contradictorios.

Tras estas consideraciones generales, pasemos a analizar por separado cada uno de los cinco *Sueños.*

Sueño del juizio final

Ocupa los folios 11-16. Presenta un error en la numeración: se repite el 12.

[3] Rodríguez Cáceres, 2007, p. 229.

Hasta ahora disponíamos de trece manuscritos que registra Crosby: *A, B, C, E, G, H, M, N, O, R, S, T, U*[4]. *Hospederías Reales* se separa muy frecuentemente de *A,* el que el estudioso norteamericano sigue en su edición (Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Ms. Magliabechi: viii. 26, fols. 380r-387r), cuando éste ofrece una lectura distinta de los demás. Entonces, la mayor parte de las veces nuestro manuscrito coincide con la familia representada por *E, G* y *H,* con la que convergen a menudo *M, N* y *O* y, en menor medida, los demás. En definitiva, se alinea con el grupo mayoritario de manuscritos que acostumbran a leer de forma coincidente, distinta de *A,* unidos con frecuencia a las ediciones: *Sueños y discursos,* Barcelona, 1627; *Desvelos soñolientos,* Zaragoza, 1627; *Juguetes de la niñez,* Madrid, 1631.

En las pocas ocasiones en que *Hospederías Reales* se distancia de la mayoría de esos testimonios para converger con uno solo, predominan las coincidencias con *G* (Biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino, Ms. [1], papel núm. 28, fols. 1r-24v). Además, algunas de las variantes en que coincide sólo con *G* son más relevantes que aquellas en que coincide sólo con otra de las fuentes.

Esta copia presenta gran número de variantes diferentes de las de todos los demás testimonios. Aunque no suelen ser significativas (afectan más a la forma, sobre todo al orden, que al contenido), no falta algún caso de mayor interés. Es particularmente digno de ser señalado un pasaje en el que *Hospederías Reales* nos ofrece una lectura completamente distinta, genuinamente quevedesca: «un fiscal algo neron en la cara y peores hechos pregunto» (fol. 13r), mucho más expresiva que la de los demás testimonios: «vn fiscal (o «vn official») algo moreno preguntò» (línea 176)[5].

Hay también algún punto en que la lectura de este manuscrito mejora otras que conocemos:

> estaua preguntando a uno (que por estar enbalsamado y estar lejos sus tripas *no las hallaba* pero aun no hauian llegado) (fol. 11v)[6].

Parece más lógica y correcta (si se excluye el uso de la adversativa *pero*) que la que ofrecen, con pequeñas variantes, la mayoría de los restantes testimonios:

> estaua preguntando a uno (que por hauer sido enbalsamado y estar lejos de sus trippas *no hablaua,* que aùn no hauian llegado) (ls. 46-47)

Hospederías Reales tiende a la omisión de palabras e incluso de frases enteras, unas veces coincidiendo con otros testimonios, otras separándose de todos. Sirva de ejemplo, entre otros muchos, el último párrafo de la obra, que sólo falta en esta copia:

[4] Véase Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, p. xx.

[5] Para facilitar la consulta de las citas ajenas a nuestro manuscrito recurro siempre, salvo que se indique otra cosa, a la numeración de la edición crítica de Crosby.

[6] Van en cursiva las variantes fundamentales de los textos citados.

> Sueños son èstos, señor, que si duerme V. señoría sobre ellos, verà que por ver las cosas como las ve, las espera como las digo (ls. 357-59).

Estas supresiones parecen, por lo común, deliberadas; sólo alguna vez nos da la impresión de que el amanuense puede haberse saltado una frase o una línea. Aunque en ocasiones incurre en errores o descuidos sintácticos, casi siempre ofrece lecturas plausibles.

Discursso del Infierno

Ocupa los folios 25r-42v. Difiere considerablemente de las copias de los otros cuatro sueños que figuran en *Hospederías Reales:* ninguna de ellas se separa tanto de los demás testimonios conservados.

Es, en realidad, un *Sueño del infierno* abreviado. Reduce las lecturas conocidas, las sintetiza, omitiendo palabras y frases (a veces fragmentos largos), a pesar de lo cual, suele mantenerse el sentido esencial. A veces se introducen errores al establecer la conexión de las frases que quedan o se alude a palabras que han desaparecido. En otras ocasiones, la diferencia obedece a un simple cambio de orden.

Aunque son muchos menos que los suprimidos, hay también elementos añadidos que no aparecen en ninguna otra fuente: «Pedì*le* lizençia para llegar a verlos» (l. 323) se convierte en *Hospederías Reales* en «pedi licenzia para llegar a ellos *al Demonio que era el tuautem de aquel quartel*» (fol. 30r); «deuen de pensar que todos somos vnos!» (l. 513), en «deuen de penssar que *hablan con otros como ellos y que* todos somos vnos» (fol. 32v)…

Llama poderosamente la atención en esta copia el intenso sabor quevedesco de todas las lecturas diferentes en general y de alguna en particular, más afinada que ninguna otra: «[los boticarios dan] por aceite de *vallena* aceite de *vorrajas*» (fol. 34v), frente a «por açeyte de *Matiolo* azeyte de *vallena*» (ls. 646-47), en la que coinciden las demás fuentes.

En cuanto a su relación con los restantes testimonios conocidos, *Hospederías Reales* presenta, a pesar de sus peculiaridades, lecturas coincidentes con los trece manuscritos registrados por Crosby[7] (a veces con uno o dos, a veces con un grupo más o menos numeroso) y se aparta de ellos en otras tantas ocasiones. También converge con las ediciones, aunque mucho menos que con los manuscritos. Se separa de ellas, entre otras cosas, al no incluir la famosa lista de herejes[8]. Estamos, por tanto, ante las habituales contaminaciones, que aquí se mezclan con un número inusual de lecturas propias.

Más elocuente que las palabras será el cotejo de textos en uno de los pasajes en que se extreman las diferencias. La edición de Crosby, basada en *E* (Ms. B-2680 de la Hispanic Society of America de New York), ofrece la siguiente lectura, que coincide, salvo en pequeños detalles, con las de los restantes testimonios:

[7] Ver Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, pp. xx-xxi.
[8] Ver Quevedo, *Los sueños,* pp. 262-260 y 478-480.

> Què causa ay para que èstos penen aqui? dixe yo, y tan presto se leuantò vn Cochero viejo de aquèllos, varuinegro y malcarado, y dixo: Señor, porque siendo picaros nos venimos al infierno a cauallo y mandando. Aqui le replicò el diablo: Y por què callais lo que encubristes en el mundo, los pecados que fazilitastes, y lo que mentistes en vn offiçio tan vil? Còmo vil? dixo otro (que hauia sido Cochero de vn Consejero, y aùn esperaua que le hauia de sacar de alli): No ha hauido tan honrrado offiçio diez años a esta parte, pues nos llegaron a poner sayos baqueros y hauitos largos, y valonas en forma de cuellos vajos, por lo que pareziamos confessores en sauer peccados, y supimos muchas cossas nosotros que los confessores no las supieron (ls. 283-94).

La lectura de *Hospederías Reales,* que recoge la idea esencial, es muy distinta y mucho más reducida:

> y preguntando porque estaban alli dixo vno de ellos cocheros viejos y barbimozos por encubridores de vellaquerias que vos y otros haceis y aun supimos muchas cossas que no las supieron los confessores (fol. 29v).

Aunque no todos los ejemplos que se podrían traer a colación son tan notorios, sí hay muchos relevantes. Como ya hemos señalado, la mayoría de las frases tienden a la síntesis, por poco que sea. Así, por ejemplo, en los demás testimonios leemos (con poquísimas variantes):

> quando veo dos honbres dando vozes en vn alto, muy bien vestidos: con calzas atacadas el vno, capa y gorra, puños como cuellos y cuellos como cassas; el otro tenia valones y vn pergamino en las manos (ls. 423-425).

Y en *Hospederías Reales:*

> y vi dos hombres dando vozes muy bien vestidos con calzas atacadas capa y gorra y puños como cuellos como casas y vno tenia en la mano vno como pergamino (fol. 31v)[9].

Señalemos como curiosidad que *Hospederías Reales* es el único testimonio que omite la alusión al pecado nefando como práctica propia del Islam. Lee: «dandoles [la ley de Mahoma] mugueres para remudar por extrahordinario» (fol. 41r), frente a «dandoles mugeres que remudar, *y* por extraordinario *bujarronerías*» de los demás manuscritos (l. 1156). Las ediciones mantienen también esa referencia, pero recurren a la perífrasis «deshonestidades tan feas».

Estamos ante un testimonio sumamente curioso que plantea interrogantes a los que no se puede dar una respuesta certera. En principio, no parecen textos inventados por un copista. Resulta difícil creer que alguien ajeno a la obra haya desarrollado tanto su creatividad, alterando casi todas las frases en mayor o menor medida, sin traicionar un ápice la expresividad quevedesca. Pero quizá no haya más remedio que pensar en la intervención, en este manuscrito o en alguna fuente perdida de la que parte, de otra persona totalmente imbuida del estilo del autor,

[9] Como ya se ha dicho, no es raro que la labor reductora lleve aparejado algún error.

que lo ha asimilado a la perfección a la hora de introducir modificaciones y adiciones.

Discursso Moral el mundo por de dentro

Ocupa los folios 43r-52r. Introduce menos lecturas propias que las copias de los otros *Sueños* recogidos en este volumen; algunas de ellas parecen, más que recreaciones, descuidos. Tiene menos tendencia a la omisión, que en diferentes grados en cada pieza es tónica general de *Hospederías Reales.*

De los tres manuscritos (*A', J, Q)* que maneja Crosby, es *Q* (Ms. 9073 de la Biblioteca Nacional de España) el que coincide con el nuestro en más variantes relevantes, que a menudo se apartan de los demás: «*sonrriendosse* dixo» (fol. 44r), frente a «*riendose* dixo» de los restantes testimonios (ls. 79-80); «vanos desseos *y fingidas espezanzas*» (fol. 44v), frente a «vanos desseos» (l. 98)… Los dos comparten asimismo omisiones: «la ira la gula la pereza el homecidio» (fol. 46r), frente a «la Yra, la Gula, *la Soberbia, el Auariçia, la Lojuria,* la Pereza, el Omiçidio» (ls. 163-64); «defender a la viuda como hemos dicho» (fol. 48r), frente a «Defended a la viuda, *porque en siendolo no se puede defender*, como emos dicho» (ls. 296-297)…, y errores: «y como gente que *no sabe* de letras y ciencia no tienen que perder […] se atreben a…» (fol. 43v), en vez de «y como gente que *en cossa* de letras y çiençia no tienen què perder […] se atreuen a…» (ls. 32-33); «entiendes quanto prezio es vna hora?» (fol. 44r), en vez de «entiendes *de* quànto preçio es vna hora?» (ls. 81-82)…

También el título que figura en *Hospederías Reales* se aproxima más al de *Q* (*Discurso del mundo por de dentro*) que al de los demás testimonios (*El mundo por de dentro*); pero añade el calificativo *moral,* que no se halla en ninguna otra fuente.

Las convergencias con los otros dos manuscritos, más abundantes con *A'* (biblioteca de Eugenio Asensio, Murieta –Navarra–), que sirve de base a la edición de Crosby, son menos significativas. En algunas ocasiones, muy pocas, *Hospederías Reales* se separa de los manuscritos para coincidir con *Sueños y discursos* y *Juguetes de la niñez.* Así pues, aunque encontramos las contaminaciones de siempre, parece más claro que en otros casos el predominio de una fuente: *Q.*

Aunque no son tantas como en otros *Sueños,* algunas lecturas de *El mundo por de dentro* exclusivas de nuestro manuscrito suponen cambios relevantes respecto a los demás testimonios. Particular atención merece una que introduce una mejora en el texto: en una lista de eufemismos leemos «Señor Maestro [llaman] al *Barbero*» (fol. 45v), frente a «señor maestro [llaman] al *albardero*» de las restantes fuentes (l. 153); es lectura preferible porque forma serie con otro miembro de la enumeración («y Señor Dotor al platicante»). Otras veces se trata de un error: «los pies disimulan el sudar con *chapiteles* de ambar» (fol. 52v), en vez de «los pies disimulan el sudor con *çapatillos* (o *çapatillas* en otros) de am-

bar» (l. 506). Otras son lecturas igualmente plausibles aunque muy distintas: «ympedidos los passos con el pesso de *los rabos* de la cola que arastraua» (fol. 46v), frente a «ympedidos los passos con el pesso de *diez arrobas* de cola que arrastraua» (ls. 211-12); «arañabase la *cara*» (fol. 47v), frente a «arañauase la *cuytada*» (l. 264)…

La copia que estamos analizando finaliza, de forma un tanto brusca, en el mismo punto en que lo hacen los tres manuscritos que maneja Crosby y *Sueños y discursos* (l. 520). *Juguetes de la niñez* añadirá unas cien líneas más.

El alguacil endemoniado y el licenciado calabres

Ocupa los folios 54r-60v. Lo primero que reclama nuestra atención es el título, más extenso que el de *El alguaçil / aguaçil endemoniado* (con o sin artículo), que repiten los demás testimonios conservados, salvo *Juguetes de la niñez,* que titula *El alguacil alguacilado.* Crosby afirma: «no conozco ningún texto que agregue la referencia a Calabrés»[10]. Cita a Basilio Sebastián Castellanos, que en 1841 aseguraba que el primer título que Quevedo puso a este *Sueño* fue *El alguacil endemoniado y el licenciado Calabrés,* afirmación que reiteró Aureliano Fernández-Guerra en 1852. Así reza en nuestro manuscrito.

También la doble dedicatoria es una novedad. La primera se dirige, como en la mayor parte de los textos de que disponemos, al marqués de Villanueva del Fresno y Barcarrota (en unos pocos se dedica al conde de Lemos). *Hospederías Reales* introduce un error al escribir «Marques de barca rota del fresno», fundiendo y confundiendo los dos marquesados del prócer. Además, suprime la última frase: «De mi çelda». Pero lo más notable es la inclusión, inmediatamente después de la primera, de una segunda dedicatoria que no está en los demás testimonios:

> A Juan B. de Velasco condeestable de castilla y presidente de Italia. Amparo y lima piden a la dotri[a]. y grandeza de V. ex[a]. estas ob[r]as que en los pocos años de su autor no han allado sino disculpas anticipadas tenga V. ex[a]. salud[11].

Crosby, que maneja doce de los abundantes manuscritos que de este *Sueño* debieron de existir, confiesa no haber logrado confeccionar un estema, ya que esas copias no le ofrecen los datos necesarios[12]. La filiación

[10] Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 2, p. 1031.

[11] Aclara Crosby (*Sueños y discursos,* vol. 2, p. 928, nota 1) que algunas obras de nuestro autor aparecen dedicadas en unos manuscritos a una persona y en otros a otra, y añade: «es posible que hayan intervenido en estos cambios no sólo la mano del copista y la voluntad del dueño de la copia manuscrita, sino también la del mismo Quevedo. Y todo esto por motivos diversos que los siglos nos han ocultado». En el caso que nos ocupa, el contenido de la dedicatoria no deja lugar a dudas sobre su procedencia. Parece lo más fácil pensar que hubo manuscritos del *Sueño del alguacil endemoniado* con distintas dedicatorias (al menos tres) y que nuestro amanuense tuvo la peregrina idea (quizá fue un error) de juntar dos de ellas en una sola copia.

[12] Véanse Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 1, p. 71, y Crosby, 2005, p. 29.

de *Hospederías Reales* también dista mucho de ser clara. Unas veces converge con unos testimonios y otras con otros, bien con un grupo de varios, bien con uno solo o con dos o tres. Las relaciones que mantiene con ellos son muy inestables: se aparta incluso de aquellos con los que en otro momento coincide a solas en variantes relevantes. El mayor número de coincidencias se producen con *D* (Ms. 354 de la Bibliothèque Nationale de París), el manuscrito que utiliza Crosby como base de su edición; pero son siempre lecturas compartidas con otros testimonios.

Veamos algunas muestras concretas de esas coincidencias relevantes con determinadas fuentes, de las que se aparta decididamente en otras muchas lecturas. Así, por ejemplo, coincide con *H* (Ms. 109 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander) en variantes tan sustantivas como ésta:

> y se quexaba de las muelas porque penssasen que las tenia *y el verdadero dolor era de no tenerlas* (fol. 59v),

donde los demás testimonios leen:

> y se quexaua del dolor de muelas porque penssasen que las tenia (ls. 323-24).

También converge a veces con *K* (Ms. 2059 de la Kongelige Bibliotek de Copenhague): «sin sauer como o quando» (fol. 57r), donde los demás leen «sin sauer còmo, quàndo, *ni de què manera*» (l. 181); con *N* (Ms. L-69 de la Real Academia de la Historia): «Yo que hauia *gustado*» (fol. 56r), donde los demás leen: «Yo que auia *començado a gustar*» (ls. 123-24); con *O* (Ms. L-31 de la Real Academia de la Historia): «villas y *lugares*» (fol. 58r), donde los demás leen «villas y *çiudades*» (l. 233); con *Y* (Ms. 4124 de la Biblioteca Nacional de España): «Saliosse de las grandes ciudades» (fol. 58v), donde los demás leen «Saliòse de las grandes ciudades *y cortes*» (l. 278)…; o con diversas combinaciones de éstos y otros testimonios.

Estamos, pues, ante una red inextricable de encuentros y desencuentros, fruto de sucesivas contaminaciones.

Es éste un texto que ofrece numerosas variantes propias; pero la mayoría de las veces recogen la misma idea que otras fuentes cambiando el orden o la redacción. En general, tiende a la omisión. Abundan también los errores y descuidos.

He aquí algún ejemplo de las numerosas lecturas diferentes que presenta la copia del *Sueño del alguacil endemoniado* recogida en *Hospederías Reales,* ya sea en pequeños detalles: «vno que labraua piezas de artilleria» (fol. 56v), frente a «vn Artillero» (l. 153); «usso *colerico* de sus exorcimos [*sic*]» (fol. 60r), frente a «Hussò de sus exorçismos» (l. 353); ya en cambios de redacción: «[la justicia] corrixe el mundo con su temor y diligencia y le quita las almas que el [el diablo] tiene negociadas» (fol. 56r), frente a «corrige al mundo y le quita con su temor y diligencia las almas…» (ls. 110-111); o en cambios de orden: «por tocar sin tocar pieza condenados» (fol. 57r), frente a «condenados por tocar sin tocar

pieça» (l. 187). Hay muchísimas diferencias, pero apenas aportan novedades de interés.

Entre las abundantes omisiones de distinto calado que sólo se dan en nuestro manuscrito, hay algunas particularmente relevantes, que eliminan frases enteras: «y los palos que an dado a muchos honbres honrrados por acauar los entremesses» (ls. 147-48); «Èstos [los mercaderes] ponemos al lado de los Jueçes que uiuieron mal en la tierra» (ls. 257-58)… Junto a las que parecen premeditadas, no falta alguna que es fruto de un error: «en vn apartado muy sucio lleno de mondaduras de rastro quiero dezir cuernos que aun en el infierno no pierden la paciencia» (fol. 57v), en vez de «en vn apartado muy suçio, lleno de mondaduras de rastro (quiero dezir cuernos), *estàn los que acà llamays Cornudos, gente* que aun en el ynffierno no pierde la paçiençia» (ls. 195-98); es evidente que el copista ha confundido las palabras *cuernos* y *cornudos* y se ha saltado lo que media entre una y otra.

Vissita De la muerte y el Marques de Villena en la Redoma

Ocupa los folios 68r-92v. Presenta un error en la numeración: se repite el 81.

Si en la entrega anterior de esta revista nos felicitábamos por el hecho de que el manuscrito *Aldecoa* era el único de los descritos hasta la fecha en que aparecía completo el *Sueño de la muerte*[13], ahora tenemos que repetir lo mismo respecto a *Hospederías Reales.* También en este caso el copista prosigue más allá del punto en que quedan truncados los tres manuscritos registrados por Crosby (*J,* Ms. 136 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, catálogo de Artigas, núm. 152; *P,* Ms. 809 de la Bibliothèque Municipale de Dijon; y *Q,* Ms. 9073 de la Biblioteca Nacional de España), hasta llegar, con unas quinientas líneas más, al final que ya conocíamos a través de las fuentes impresas.

El título de esta copia viene a coincidir con el que figura en la portada de *Aldecoa* (no así en la cubierta, donde se lee *Visita de los chistes,* como en *Juguetes de la niñez*). La primera parte de este título aparece también en las ediciones de *Sueños y discursos* y *Desvelos soñolientos* y en los tres manuscritos; la segunda, en *J* y *Q.*

La lectura de *Hospederías Reales* se aproxima considerablemente (más aún que la de *Aldecoa*) a la de *Q,* el manuscrito que Crosby utiliza como texto base de su edición crítica[14]. Coinciden no sólo en variantes relevantes, sino también, separándose a veces de todos los demás testimonios, en errores: «el mismo Diablo os desprecia *y apostra embarazosso*» (fol. 75v), en vez de «el mismo diablo os despreçia *ya por trasto* embaraçoso» (ls. 417-418); y en omisiones, algunas de ellas notables: «el diablo es el dinero» (fol. 73v), frente a «El diablo es el dinero, *y que,*

[13] Ver Rodríguez Cáceres, 2007, p. 227.
[14] Ver Crosby, 2005, pp. 83 y 93-94.

Lo que no hiziere el dinero, no lo harà el diablo; Endiablada cosa es el dinero» (ls. 311-313).

A pesar de tan claras afinidades, no falta algún punto en que *Hospederías Reales* se aparta de *Q* para coincidir con otras fuentes (manuscritas e impresas), fenómeno de contaminación al que estamos muy acostumbrados y que en este *Sueño* se da en menor medida que en los que ya hemos analizado.

Las contaminaciones aumentan a partir del momento en que se trunca *Q* (l. 798). Mientras prosigue *P* (hasta la línea 914; *J* ya se ha interrumpido en la 781), *Hospederías Reales* converge con este manuscrito en muchas variantes relevantes, ya sea apartándose los dos solos: «*Viue Dios*» (fol. 82v), frente a «Viue *el cielo de la cama*!» (l. 846); ya sea en compañía de *Desvelos soñolientos:* «y haueisme *enfadado*» (fol. 82v), frente a «y haueysme *engañado*» (l. 853).

Desde que finaliza *P,* nuestra copia alterna lecturas coincidentes con *Sueños y discursos* (casi siempre en unión de *Juguetes de la niñez*) y con *Desvelos soñolientos.* A pesar de que en algunos puntos se distancia considerablemente de esta última edición, comparte con ella variantes relevantes: «quien creiera que *en la çeçina del otro mundo* hubiera presumcion de mocedad» (fols. 84v-85r), frente a «Quièn creyera que *en el otro mundo* huuiera presumpcion de mocedad, *y en vna cecina como esta*?» de las otras dos (ls. 969-70).

En algún momento vemos cómo en *Hospederías Reales* se funden, con peculiaridades propias, las lecturas de *Sueños y discursos* y *Desvelos soñolientos.* Leemos en *Sueños y discursos:* «pues en viniendo una visita aquel "¡Llamen a la dueña!", y a la pobre dueña todo el día le están dando su recaudo todos»[15]; en *Desvelos soñolientos:* «o si dãn vn recado, el llamen a la Dueña, sin q[ue] la dexe[n] descansar, sino que todo el dia la estan todos dando su recado por mil caminos»[16]; y en *Hospederías Reales:* «y si dan vn recado llamen a la Dueña y a la pobre Dueña estan dando su recaudo» (fol. 85v).

Hospederías Reales incluye un extenso fragmento[17] que no figura en *Sueños y discursos* y que añaden tanto *Desvelos soñolientos* como *Juguetes de la niñez.* En este texto la mayoría de las veces nuestro manuscrito coincide, con escasas variantes, con la lectura de *Juguetes de la niñez;* pero tampoco esta convergencia se mantiene constante. No faltan algunas coincidencias relevantes con *Desvelos soñolientos:* «vn hombre triste entre calauera y *ermitaño ceñudo y solo*» (fol. 90v), frente a la lectura de *Juguetes de la niñez:* «vn hombre triste, entre calauera y *mala nueua*» (ls. 1281-82). En otro punto reproduce (con algún error) frases que no aparecen en *Juguetes de la niñez* sino en *Desvelos soñolientos:* «yo me contento con

[15] Quevedo, *Los sueños,* p. 377.

[16] Quevedo, *Los sueños,* p. 598.

[17] Corresponde a las líneas 1255-1324 de la edición de Crosby («Dando gritos tal [...] escarapela»).

pitanza de vn manteo a otro Manteo vinageras me sustentan andome tras responssos como animas de purgatorio» (fol. 90v)[18].

Hay en este fragmento que estamos analizando un pasaje muy alterado por la confusión del copista: «La manceba del abad (respondio) aquella que anda en los quentos de los niños partiendo el mal con la manceba del Abad assí dizen las empuñaduras de las consexas y el bien solo el mal para la pobre manceba del Abad» (fol. 90v), en vez de «La Manceba del Abad, respondiò ella, que anda en los cuentos de niños partiendo el mal con el que le va a buscar; assí dizen las empuñaduras de las consejas: Y el mal para quien le fuere a buscar y para la Manceba del Abad» (ls. 1275-78), que es la lectura correcta.

A propósito de la relación de *Hospederías Reales* con otros testimonios, son dignas de subrayar las abundantes coincidencias que presenta su copia del *Sueño de la muerte* con la del manuscrito *Aldecoa* (recordemos que el título de la portada es el mismo). No se dan sólo porque ambos coinciden fundamentalmente con *Q;* muchas veces se apartan de esta fuente y convergen con otras. Sirva de ejemplo la dedicatoria de la obra, que en uno y otro caso llama a la destinataria «*Mirena* Riqueza», no «Maria Riqueza» como *Q*. Incluso puede ocurrir que en algún pasaje ofrezcan los dos (con las lógicas diferencias ortográficas) una lectura diferente de todas las demás: «si quiero *boluer a ser* Dueña en el mundo» (fol. 85r), donde otros leen «si quiero *ser* dueña en el mundo» (l. 996) o «si quisiera *boluerme* al mundo». En ambos manuscritos encontramos numerosas coincidencias irrelevantes y también algunas relevantes[19].

Como hemos visto en los demás *Sueños* de *Hospederías Reales,* éste también se aparta en bastantes puntos de los restantes testimonios. Lo más notable, con mucho, en lo que excede a todas las piezas que lo acompañan en este volumen, es un largo fragmento que no figura en ninguna otra fuente conservada[20], en el que se aprecia una anomalía sintáctica que oscurece algo su pleno sentido:

> y después de mi tiempo dejaron [las dueñas] de cuidar de Roçines y cuidaron de Donzellas y por esso se dixo venir de Rozin a ruin y si no llegasse a un rocín a pedirle vn virgo o a que hable por vna zelosia o a que escriua vn villete o haga otras liuiandades de las que hazen las donzellas (fol. 91r).

Sustituye todo ello a la frase «mas yo hize lo que me conuenia» (ls. 1299-1300), que aparece en *Desvelos soñolientos* y *Juguetes de la niñez,* las dos únicas fuentes en que, hasta ahora, podíamos leer la parte del *Sueño de la muerte* a la que nos estamos refiriendo (ls. 1255-1324).

[18] El texto de *Desvelos soñolientos,* más correcto, reza así: «yo me contento con pitança de vn manteo; si ago vinageras, me sustentan, andome tras responsos como anima de Purgatorio» (*Los sueños,* p. 607). No aparece en la edición de Crosby (p. 248) porque en este fragmento sigue a *Juguetes de la niñez.*

[19] Quevedo, *Los sueños,* p. 597.

[20] Aclaremos, sin embargo, que *Aldecoa* no recoge el fragmento ausente en *Sueños y discursos* al que acabamos de referirnos.

Si exceptuamos este texto, las lecturas en que *Hospederías Reales* se aparta de los demás testimonios no suelen aportar cambios de consideración; más bien son detalles: «vn hombrecito menudito todo *pollido*» (fol. 78r), frente a «vn hombreçito menudito todo *chillido*» (l. 543) de las demás fuentes, que cuadra mejor con el contexto; «el [el dinero] es el *que viue* y el que quiere» (fol. 81bis v), frente a «èl es *querido* y el que quiere» (ls. 799-800), que es mejor lectura; «os arrancara *las barbas y las narizes*» (fol. 83r), frente a «hos arrancara *las narizes y los ojos*» (ls. 855-856)o bien «os arrancara *las narizes, y os sacara los ojos*»[21]; «y despedazandosse a bofetadas *y bocados*» (fol. 84r), frente a «y despedaçandose a bofetadas» (l. 915); «*presuponiendo* que seria sorda» (fol. 84v), frente a «*pensando* (o *presumiendo*) que seria sorda» (l. 964); «que *nos vemos traidas* en las conuersaciones disfamadas» (fol. 87v), frente a «que *vosotros los viuos traheys* en las conuersaciones disfamadas» (ls. 1116-17)…

Subrayemos, sin embargo, el hecho de que hay algún pasaje en que nuestro manuscrito mejora las lecturas conocidas e incluso subsana pequeñas incorrecciones. Buen ejemplo de ello lo tenemos en «Antes quiero estar entre muertos y *diablos*» (fol. 85v), frente a «Antes quiero estarme entre muertos y *viuos*» (ls. 1023-24), si se tiene en cuenta que la dueña Quintañona (que es quien hace uso de la palabra) se halla en el infierno entre muertos y diablos, no entre muertos y vivos. También es mejor la lectura de *Hospederías Reales* en «y es cossa notable que eran *tan* parecidos vnos a otros que no se diferenciaban» (fol. 73v), frente a «Y es cosa notable que eran pareçidos vnos a otros, que no se diferençiaban» de *Q* (ls. 300-301) y a las frases similares de otros testimonios; o en «de los que traian canas por *autoridad*» (fol. 81bis r), mucho más lógico que «de los que traìan canas por *vanidad*», como leen todos los demás (l. 769).

En líneas generales, este *Sueño* tiende menos a la omisión que los restantes de *Hospederías Reales,* aunque se dan algunos casos. Además de las supresiones en que coincide con alguna otra fuente, hay algunas no compartidas; pero la mayoría de las veces son de pocas palabras y no modifican el contenido en lo esencial: «ni el que hereda mucho» (fol. 82r), frente a «ni el que hereda mucho *ni el que recibe mucho*» (l. 822). Son contadas las frases en que la supresión de elementos llega a dificultar la comprensión: «Con vn baculo diziendo» (fol. 84v), en vez de «Con su baculo *venia vna vieja o espantajo* diziendo» (l. 951). Tampoco los errores, por lo general pequeños, acostumbran a deturpar el texto.

Bibliografía

Crosby, J. O., *La tradición manuscrita de los «Sueños» de Quevedo y la primera edición,* West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2005.

Quevedo, F. de, *Los sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

[21] Quevedo, *Los sueños,* p. 594.

Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Rodríguez Cáceres, M., «El manuscrito *Aldecoa:* un testimonio desconocido y completo del *Sueño de la muerte*», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 227-257.

Lozano Cabezuelo, José María, *Francisco de Quevedo desde la Torre de Juan Abad,* Torre de Juan Abad, Francisco de Quevedo-Ayuntamiento de Torre de Juan Abad, 2007, 108 pp.

Este libro narra la historia más íntima y hogareña de Quevedo desde la Torre de Juan Abad, un relato no siempre contado por los manuales de la literatura, más interesados en el análisis de las obras y en su bibliografía que en las historias más personales de los autores. Este breve y ameno libro está escrito por don José María Lozano Cabezuelo, nacido en Torre de Juan Abad en 1953 y de profesión técnico de Relaciones Laborales, como indica la solapa del libro.

Sin embargo, a pesar de que el autor no procede del mundo de la filología o de la historia, traza de forma bastante precisa la interesante relación entre Quevedo y la Torre desde el año 1598, fecha en que la madre de Quevedo, María Santibáñez entrega la cantidad de dinero necesaria para que los vecinos puedan hacer frente a la reunificación de una serie de préstamos pedidos para eximirse de la jurisdicción del Gobernador de Villanueva de los Infantes, acción por la que tenían que pagar una cantidad muy elevada a la Hacienda Real.

La tesis que plantea el autor de estas páginas es la de que Quevedo, a pesar de los numerosos pleitos que sostuvo con sus vecinos, consideró a la Torre como su verdadero hogar, el lugar donde acudía gustoso a relajarse de las inquietudes que le producía la Corte madrileña y donde podía concentrarse en el escritura de sus obras. En la mayoría de las ocasiones se nos ha descrito la Torre como la cárcel a la que las autoridades enviaron a un don Francisco, apesadumbrado y descontento por abandonar el mundo de intrigas que le ofrecía Madrid. Sin embargo, Lozano Cabezuelo mantiene que «si nos atenemos a sus palabras, aquellos forzados destierros fueron aprovechados por el escritor como unos agradables y provechosos retiros: "Este cimenterio verde, este monumento bruto me señalaron por cárcel; yo lo tomé por estudio", y en otro párrafo, jugando con las palabras: "Los jueces me han condenado a destierro de la Corte; yo a ellos a permanencia en la Corte y en la cortedad"» (60). Se espigan más ejemplos como los de la carta escrita en Madrid el 10 de marzo de 1637 en la que el autor suspira: «Yo deseo con toda el alma salir de aquí y irme a ese rincón» (83). O, por ejemplo, la carta que escribe también desde la Corte el 25 de septiembre de 1643 en la que, de nuevo, desea retirarse a su aldea: «Deseo desenredarme de

desta incomodidad alegre que llaman Corte, para respirar los aires de esa tierra» (96).

Si nos atenemos a las estancias quevedinas en la Torre y las fechas de redacción de sus obras, como hace con bastante precisión Lozano, nos daremos cuenta de la importancia de este lugar de retiro para el desarrollo de la obra de don Francisco. Quevedo aprovechó sus estancias en este lugar para componer muchos poemas (algunos inspirados en parajes cercanos a su casa) y obras tan importantes como *Política de Dios,* la *Carta del rey don Fernando el Católico,* los *Grandes anales de quince días,* el *Sueño de la muerte, La Hora de todos,* parte de la *Virtud militante* y la *Segunda parte de la vida de Marco Bruto.*

Lozano muestra la imagen del Quevedo más hogareño, del que cultiva un huertecillo y pide que le envíen plantas y frutales para poder plantarlos, el que agradece a su amigo Sandoval el aceite que le envía (76) y devuelve el favor mandando unas salchichas y cecina de liebre que él mismo ha inventado (77), el que narra las tormentas, inundaciones y nieblas que asolan el campo en 1636, el que agradece el envío de unas peras y granadas con el obsequio de garbanzos, el que sale a cazar por los parajes cercanos o el Quevedo de la enfermedad y el deterioro irreversible después de su prisión en San Marcos de León.

A la bibliografía quevediana (la biografía de Pablo de Tarsia y la moderna de Jauralde, el epistolario de don Luis Astrana Marín, la edición de la poesía de don José Manuel Blecua, los *Avisos* de Pellicer), Lozano ha sabido añadir los documentos que se encuentra en el Archivo histórico municipal de Torre de Juan Abad. Así puede reproducir dos firmas de Quevedo del año 1644, víspera de su muerte. La primera, realizada en un documento del 22 de noviembre, «estremece por la fidelidad con que sus rasgos acusan la decrepitud del prematuro anciano en que le había convertido la prisión; es temblorosa, vacilante» (100). La segunda, que aparece estampada en un documento del 6 de diciembre de 1644, y que se considera la última firma de Quevedo en el Archivo municipal, mejora notablemente los trazos, aunque el documento revela que le era ya muy dificultoso leer y escribir. De menos importancia es la ausencia de algún artículo de González Palencia y Tovar, dedicados a la relación de Quevedo con la Torre y Villanueva de los Infantes.

El texto está acompañado de unas fotografías de lugares pintorescos de la Torre y parajes de los alrededores que ilustran al lector con unos paisajes parecidos a los que vería el propio don Francisco y que considero un acierto.

Se trata, en definitiva, de un libro interesante, de ágil y amena lectura, que muestra una faceta de Quevedo que no ha despertado mucha atención en la crítica y que nos enseña la importancia que este lugar del Campo de Montiel tuvo en la vida de don Francisco.

J. Enrique Duarte
(Universidad de Navarra-GRISO)

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Elena Marcello (ed.), *Sobre Quevedo y su época. Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 600 pp.

Este libro son actas selectas de las interesantes *Jornadas sobre Quevedo y su época* que desde el año 1997 hasta el 2004 se organizaron en Villanueva de los Infantes bajo la dirección del profesor Felipe Pedraza. El libro está dedicado a Jesús Sepúlveda, querido profesor de la Universitá degli Studi de Milán cuya muerte conmocionó al mundo de la filología y de los estudiosos de la literatura del Siglo Oro (basta mencionar el homenaje que le dedicó también la Universidad de Navarra con el libro *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: (homenaje a Jesús Sepúlveda),* ed. I. Arellano y E. Cancelliere, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006).

Por consiguiente, en este libro no nos vamos a encontrar todas las ponencias que tuvieron lugar en estas jornadas, sino una selección de aquellas que los editores han considerado más interesantes. Hay que advertir además que algunos de los artículos que se publican en este libro han aparecido editados ya en otros foros con distintas variantes mezclándolos con otros totalmente inéditos. Por ejemplo, los dos artículos del profesor Victoriano Roncero, titulados «Quevedo y el humanismo europeo» y «Quevedo y la ideología política barroca», remiten a su excelente libro *El humanismo de Quevedo: filología e historia* (Pamplona, Eunsa, 2000). Fueron también publicados en esta revista *La Perinola* los artículos de Lía Schwartz, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito» y José María Pozuelo Yvancos, «La construcción retórica del soneto quevediano». También han sido publicado en otros lugares con distintas variaciones los artículos de Aurelio Valladares Reguero, «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», publicado en *Epos;* José María Micó, «Petrarca y el cancionero de Quevedo»; Felipe Pedraza, «*Las tres musas últimas castellanas*», publicado como prólogo de la edición facsímil de este libro impresa por la Universidad de Castilla-La Mancha y la editorial Edaf; Santiago Fernández Mosquera, «Notas a tres sonetos morales»; Jean-Pierre Étienvre, «En los umbrales de los *Sueños:* entre la provocación y el juego»; Celsa Carmen García Valdés, «El teatro de Quevedo»; Pedro Álvarez de Miranda, «Quevedo en la lexicografía española», publicado en *Edad de Oro* y Enrique Baena, «La *imago mundi* quevedesca en la poesía contemporánea».

El prólogo que escriben los editores de este libro ya nos advierten de este hecho: «Al proyectar y desarrollar las *Jornadas sobre Quevedo y su época* decidimos no publicar las actas. Los encuentros infanteños se concibieron como un taller, una fragua de ideas, una oportunidad para reconsideraciones y nuevos planteamientos, más que como escenario para la presentación de resultados definitivos. […] Muchas de las aportaciones a las *Jornadas* aparecieron en prestigiosas revistas y publicaciones,

bien en el estado que se expusieron en Infantes, bien transformadas y reconvertidas. […] El conjunto constituye, en mi concepto, una muestra significativa y luminosa, un auténtico florilegio» (15-16). Y estoy de acuerdo que este libro constituye un manual quevediano muy interesante que reúne en un solo lugar las principales aportaciones de los mejores estudiosos del momento que se encontraban desperdigadas en diferentes publicaciones. Una rápida ojeada al índice nos da idea de la calidad académica desarrollada en estas *Jornadas*.

El libro comienza con unos preliminares en los que el profesor Pedraza bosqueja la historia de estas *Jornadas* plasmando los programas que tuvieron cada año y agradeciendo a las personas e instituciones que colaboraron en el éxito de esta empresa. El siguiente capítulo está dedicado al homenajeado, Jesús Sepúlveda, con una «Breve biografía» y una «Bibliografía» de sus trabajos, y por último la publicación de su intervención el 5 de agosto de 2002 con el título «Símbolos del erotismo en la poesía burlesca de Quevedo» (47-67), donde denuncia con claridad que en la literatura de don Francisco se ha producido una identificación muy intensa entre su vida y su obra, dominando entre la crítica el cliché de autor escatológico y donde se han mantenido dos posturas: o bien se silencia una parte consistente de su producción, o bien se analiza en exclusiva las obsesiones más extremas: las anales y excrementicias (49) imperando la idea de que se trata de un escritor tosco. Sepúlveda analiza con perspicacia el concepto de obscenidad advirtiendo que es un término que ha cambiado a lo largo de los siglos y señalando, en palabras de Arellano, que la voz poética se enmarca dentro de un determinado género poético que determina tanto la voz lírica (el yo) como el tono de la composición y su sentido (49-50) a la que se une la dificultad a la que tiende este tipo de poesía.

A partir de este artículo, el libro se divide en cuatro partes: «Quevedo, su época y sus contemporáneos», «Músicos callados contrapuntos», «Monstruos del sueño, la escena y la realidad» y, por último, «La huellas del tiempo». En el primer apartado se encuentran dos artículos de Victoriano Roncero titulados «Quevedo y el humanismo europeo» (71-87) y «Quevedo y la ideología política barroca» (89-105) en los que define a Quevedo como un humanista europeo cristiano, deteniéndose en interesantes aspectos, como el de la política, una de las pasiones quevedianas, que Roncero analiza detenidamente y para el que defiende el análisis de su corpus para localizar sus ideas: la función de la monarquía, el papel del valido, la defensa de la fe y el poder militar, la justicia y el análisis detallado de los Austrias son algunos de los elementos analizados en este artículo. Alessandro Martinengo, en «Quevedo en Italia: ¿nigromante o oculto consejero de príncipes?» (107-124), analiza con detenimiento la labor de Quevedo en Sicilia y Nápoles bajo las órdenes del duque de Osuna. Examina con cuidado las acusaciones hechas por sus enemigos políticos, venecianos y sus aliados, quienes en diferentes publicaciones llaman a don Francisco nigromante, y estudia la Conjura-

ción de Venecia de 1618 desde el prisma de la política de don Pedro Téllez Girón, descartando una participación directa de Quevedo como sugiere Tarsia. Abraham Madroñal estudia la relación de Bartolomé Jiménez Patón con Quevedo en «Los castellanos de la edad heroica en Quevedo. (Entre la "Epístola censoria" y el *Discurso de los tufos* de Jiménez Patón)» (125-149), ya que la «Epístola» se publica por primera vez en el *Discurso* de Patón y defiende que en una carta de Quevedo, hoy perdida, este le habría mandado a su amigo unos poemas y algún texto más que le podían ayudar en su tarea. En el artículo de Juan Matas Caballero, «Quevedo y Jáuregui frente a frente» (151-183), se arroja luz en los motivos de la enemistad entre estas dos personalidades y otro tanto realiza Aurelio Valladares Reguero en «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez» (185-214), tema del que es gran especialista.

El segundo bloque del libro, titulado «Músicos callados contrapuntos», está dedicado al análisis de la poesía de Quevedo en todas sus vertientes. Comienza con el artículo de Lía Schwartz, «Entre Propercio y Persio: Quevedo poeta erudito» (217-246), en el que explica algunas fuentes de una poesía que innova, pero que también recibe mucho de la tradición clásica en la que se inserta. La relación de Petrarca y Quevedo, sobre todo en el cancionero *Canta sola a Lisi y la amorosa pasión de su amante,* está analizada por José María Micó en «Petrarca y el cancionero de Quevedo» (247-260), donde se defiende que esta obra mantiene una estructura reconocible de cancionero petrarquista con un soneto inicial, tres poemas aniversario y un soneto *in morte* que da paso a los epitafios y lamentaciones funerales (255), que el autor acompaña con un análisis detallado de los poemas. Pedro Ruiz Pérez en «Quevedo: la edición y la morada del Parnaso» (261-287) estudia esta publicación de 1648 como culminación última de su labor creadora, monumento para la posteridad, y analiza la división en Musas, explicando la problemática intervención de González de Salas como una colaboración con el propio autor que aporta sus conocimientos a la creación del poeta. En cuanto a los problemas de edición de la poesía quevediana, Felipe Pedraza se encarga de analizar *Las tres últimas musas castellanas,* (289-323), edición tan discutida por la crítica, advirtiendo que no se puede desdeñar, a pesar de sus defectos, ya que en muchos casos constituye el único testimonio que conservamos de algunos poemas y en otros representa lo que presumiblemente es la última voluntad de don Francisco (304) y añade en un apéndice una relación de los poemas apócrifos. José María Pozuelo Yvancos muestra en «La construcción retórica del soneto quevediano» (325-342) las conclusiones de un estudio realizado en 44 sonetos que comienzan con la conjunción condicional «si», ejemplificándolos con tres sonetos característicos de esta estructura compositiva retórica. Rosa Romojaro se ocupa de las funciones que el mito clásico puede tener en la poesía de Quevedo en «Funciones del mito clásico en Quevedo. Antología de ejemplos poéticos» (343-384). Gaetano Chiappini comenta el soneto número 175 en «A propósito del soneto de

Quevedo: "A una iglesia muy pobre y obscura, con una lámpara de barro"» (385-391) en el que desgrana las ideas de pobreza y humildad tan agradables a Dios que se contemplan en esa iglesia. Santiago Fernández Mosquera analiza en «Notas a tres sonetos morales de Quevedo» (393-408) los poemas número 59, 101 y 129 de la edición de Blecua que se caracterizan por su vinculación a hechos coetáneos de sus lectores y no están inspirados por una fuente literaria. Y por último, Rosa Navarro Durán se detiene con su habitual perspicacia en la poesía amorosa de Quevedo: «Notas a unos poemas amorosos de Quevedo» (409-420).

En el tercer apartado del libro, «Monstruos del sueño, la escena y la realidad», encontramos magníficos artículos como el de Inmaculada Medina Barco (423-443) que describe la presencia de lo monstruoso en la obra de Quevedo que va desde deformidad humana (sexual, por exceso o defecto de miembros, por tallaje desproporcionado) hasta lo monstruoso procedente de la tradición: harpías y sirenas. Los «paratextos» (preliminares, dedicatorias, etc.) de *Juguetes de la niñez* son analizados por Jean-Pierre Étienvre, «En los umbrales de los *Sueños:* entre la provocación y el juego» (445-455), quien llega a la conclusión de que se trata de un tipo de discurso cuya eficacia se basa en lo insólito y lo provocativo. La desmitificación del mundo real en los *Sueños* y en los entremeses está estudiado en el «Mitos sociales del Barroco y su envés en los *Sueños* y entremeses de Quevedo» (457-473) de Jesús G. Maestro, donde explica que estas piezas comienzan con la denuncia de lo socialmente nocivo y terminan en una desmitificación de todos los órdenes de la vida, incluyendo la religión, la política y la monarquía. Celsa Carmen García Valdés en «El teatro de Quevedo» (475-498) analiza las ideas dramáticas de Quevedo expuestas en *El Buscón,* estudia la comedia *Cómo ha de ser el privado* y termina con una investigación detallada de sus entremeses. Este apartado finaliza con el artículo de Rosa Navarro Durán, «El *Buscón* en la picaresca: nuevos datos para la fecha de su escritura» (499-517) que aporta un interesante estudio de uno de los temas más resbaladizos de la crítica quevediana: la datación de *El Buscón.* Estudia las relaciones de ciertos pasajes quevedianos con otras obras literarias que don Francisco indudablemente leyó, termina con el análisis de la presencia de pasajes muy parecidos de *El Buscón* en el *Coloquio de los perros* de Cervantes, y llega a la conclusión de que el límite de la novela quevediana está necesariamente entre los años 1608 y 1612 (515).

El último apartado del libro lleva por título «Las huellas del tiempo» y comienza con el artículo de Pedro Álvarez de Miranda, «Quevedo en la lexicografía española» (521-548), en el que analiza la presencia y la huella quevediana en los diccionarios españoles y en particular en los de la Academia. Comienza con los ataques de Quevedo a los etimólogos en el *Cuento de cuentos,* continúa con el *Tesoro* de Juan Francisco Ayala Manrique, donde el autor más citado es con mucho el Quevedo poeta; con el *Diccionario de Autoridades* y otros dos repertorios del léxico quevediano: el realizado por Carlos Fernández Gómez entre 1953 y 1956

que lleva el título de *Vocabulario de las obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas* y que quedó inédito, y el realizado por Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana con el título de *Índices de la poesía de Quevedo.* Acaba el volumen con tres artículos que analizan la influencia de Quevedo en otros autores modernos. En primer lugar se estudia la influencia en Azorín en el artículo de Adolfo Sotelo Vázquez, «Azorín, lector y crítico de Quevedo» (549-567). Gregorio Torres Nebrera analiza la obra de Guillén en «Quevedo desde la mirada de Jorge Guillén» (569-582) y en «La *imago mundi* quevedesca en la poesía contemporánea» (583-598), Enrique Baena estudia la presencia de Quevedo en Vicente Gaos, Gabriel Celaya, Rafael Morales, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, José Hierro o José Ángel Valente.

En conclusión, cabe destacar la utilidad de este manual quevediano que recoge las investigaciones más novedosas que se han producido en la crítica quevediana en este último decenio, organizadas en útiles capítulos que abarcan toda la producción quevediana: desde la poesía (satírico-burlesca, amorosa, moral) hasta la prosa pasando por la producción dramática y acabando en la influencia de este clásico en los poetas contemporáneos.

J. Enrique Duarte
(Universidad de Navarra-GRISO)

Sumario analítico / Abstracts

Ignacio Arellano, «El poder político y sus límites en la obra de Quevedo»

«Political power and its limits in Quevedo's works»

La reflexión política de Quevedo se halla diseminada por toda su obra, aunque alcance especial relevancia en algunas como *Grandes anales de quince días, Lince de Italia, Marco Bruto, Política de Dios* o *La Hora de todos*. Buena parte de la misma hay que situarla en el marco de las ideas dominantes en su época, que glosa, comenta y precisa. La principal cuestión que analiza este artículo es la de los límites del poder, asunto centrado fundamentalmente en las figuras del rey y del privado, y que trata Quevedo, a menudo, de modo implícito o explícito, en especial en las descripciones o evocaciones del modelo del príncipe cristiano y en variadas consideraciones sobre el recto ejercicio del poder.

Quevedo's political thought is found in all his works, although it reaches a remarkable relevance in some of them such as *Grandes anales de quince días, Lince de Italia, Marco Bruto, Política de Dios* or *La Hora de todos*. Many of Quevedo's premises can be situated in the predominant theories of his period, that he glosses, comments and elucidates. The main question of this article is to find the limits of power, which affects mainly to the king and his favourite. Quevedo discusses this problem, particularly in descriptions and evocations of the Christian prince and in many considerations about how to exercise power correctly.

Palabras clave: pensamiento político quevediano, límite del poder / Quevedo's political thought, limits to power

David Felipe Arranz, «Quevedo y la deconstrucción del *Quijote,* con otros desmontajes»

«Quevedo and *Quixote's* deconstruction, with other dismantlings»

El caso de la intertextualidad de Cervantes y Quevedo, que se produce sobre todo en torno a los años de 1614 y 1615, es especial en los Siglos de Oro. Sirviéndonos de la teoría de la deconstrucción, mientras que Cervantes hace una lectura hasta cierto punto respetuosa y admirativa de *Las Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* de Quevedo en la *Adjunta al Parnaso,* el poeta madrileño desmonta el gran personaje de Cervantes, don Quijote, en el romance el «Testamento de don Quijote» y realiza una lectura admirativa de otros héroes y antihéroes de la

literatura española, como el Cid y la Celestina. Quevedo busca la originalidad al desmarcarse deliberadamente del final de *El Quijote,* haciendo que el hidalgo muera loco: disemina el significado de la obra original siguiendo una lectura en términos de conflicto, paradoja y límite.

The case of intertextuality between Cervantes and Quevedo, that takes place especially around the years of 1614 and 1615, is special in the Golden centuries. Being served the theory of the deconstruction, whereas Cervantes makes a reading to a certain extent respectful and admiring of *Las Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* by Quevedo in the *Adjunta al Parnaso,* the poet of Madrid dismantles the great character of Cervantes, don Quijote, in the romance «Testamento de don Quijote» and fulfils an admiring reading of other heroes and antiheroes of the Spanish literature, such as the Cid and Celestina. Quevedo looks for the originality on having be unmarked deliberately of the end of *El Quijote,* doing that the nobleman dies mad: he spreads the meaning of the original work following a reading in terms of conflict, paradox and limit.

Palabras clave: Cervantes, Quevedo, sátira, burla, reconstrucción, Romancero, el Cid, Celestina, don Quijote / Cervantes, Quevedo, satire, burlesque, reconstruction, Romancero, the Cid, Celestina, don Quixote

Universidad de Navarra

J. Ignacio Díez Fernández, «La "Epístola satírica y censoria": un memorial reaccionario… y moderno»

«The "Satiric and censurig epistle": a reactionary and modern memorial»

La «Epístola satírica y censoria», más que una epístola horaciana –como se ha venido valorando– es un memorial: se dirige a un elevado receptor y tiene un contenido político. En esta falsa epístola Quevedo propone una vuelta a los antiguos valores castellanos, valores tejidos con virtudes romanas que no se corresponden con un período concreto de la historia de España. Se trata de una efectiva construcción retórica para *movere* a los lectores y al valido, en la que también se incluyen elementos netamente modernos.

The «Satiric and censurig epistle» is a memorial instead an Horatian epistle –as it has been said–: it finds a high receptor and it have a political meaning. This false epistle by Quevedo proposes a return to the ancient Castilian values. These values are composed by roman virtues which do not have a correspondance with a specific period of Spanish history. This feature is an effective rhetoric construction for *movere* readers and the king's favourite, in which we also can find modern elements.

Palabras clave: epístola, memorial, reaccionario, retórica, política / epistle, memorial, reactionary, rhetoric, politics

José Esteban, «Diego Moreno, prototipo de marido paciente»

«Diego Moreno, paradigm of pacient husband»

Quevedo zahirió a los maridos pacientes y les dedicó las más crueles burlas imaginadas e imaginables, llegando a decir que era el oficio más rentable de la república. Dedicó también un entremés al prototipo de todos ellos, Diego Moreno, atraído siempre por los tipos literarios. Se recoge aquí el nacimiento y la rica vida literaria de este prototipo popular, al que Quevedo le llevó a alcanzar gran categoría literaria, y al que volvió a recordar en *Los Sueños,* donde es increpado por la dureza con que le ha tratado siempre. Para ello Quevedo partió de las huellas de Diego Moreno, que encontramos ya en varias canciones del *Truhanesco* de Juan de Timoneda.

Quevedo often attacked patient husbands and dedicated them the cruelest jokes, saying that this condition was the most profitable job in the Republic. Attracted by the literary example, don Francisco also wrote an interlude whose protagonist is Diego Moreno, a prototype of them. This article analyses the origin and rich tradition of this popular character. Quevedo gave him a great artistic category and remebered him again in *Los sueños,* where the writer is reproached by Diego himself due to the harshness with which he has been always treated. Don Francisco follows his track beginning with the *Truhanesco,* by Juan de Timoneda.

Palabras clave: Diego Moreno, marido paciente, marido sufrido, entremés / Diego Moreno, cheated husband, complaisant husband, interlude

Universidad de Navarra

Jesús G. Maestro, «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo»

«Comic categories in Quevedo's interludes»

Este trabajo expone un estudio crítico de las formas de lo cómico en los entremeses de Francisco de Quevedo, desde los criterios metodológicos del materialismo. Se analiza las formas de lo cómico en la materia teatral quevedesca, definiendo conceptualmente la risa, lo cómico lo grotesco, la sátira, la ironía, el escarnio, la parodia, el humor, lo ridículo, la caricatura y el carnaval.

This article sets out a critical study of the different forms of funniness in Quevedo's interludes from the methodolical criteria of materialism. It tries to define the different comic forms such laugh, comicalness, grotesqueness, satire, irony, taunt, parody, humor, ridicule, caricature and carnival.

Palabras clave: Quevedo, teatro, entremés, cómico / Quevedo, theatre, interlude, comic

Adrienne L. Martín, «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo»

«Sodomites and male prostitutes in some Quevedo's texts»

Este ensayo analiza el sistema simbólico del tratamiento de la homosexualidad por Quevedo dentro de los parámetros de la sátira y el teatro breve. Se contextualiza su significado dentro del momento histórico, cuando aquélla se consideraba una abominación y el más grave de todos los crímenes contra natura. El ingenioso y polivalente lenguaje de la sátira antisodomítica quevedesca revela su proximidad al verso escatológico, con su fijación en el ano como *locus* convencional de las prácticas homosexuales. En *El entremés famoso «El marión»* se templa el tono y lenguaje explícito anterior, y los sodomitas y putos depravados de la sátira poética ceden ante un afeminado andrógino y sorprendentemente asexuado, revelando cómo el género literario y aspectos de la actuación teatral determinan la representación de la otredad sexual.

This essay analyses the symbolic system and significance of Quevedo's treatment of male homosexuality within the parameters of satire and theater, contextualizing it within its historical moment, when such practices were considered an abomination and the gravest of all crimes against nature. The ingenious, polyvalent language employed by the poet in his anti-sodomitical satire reveals its proximity to scatological verse with its foregrounding of the anus as conventional *locus* of male homosexual practices. In *Entremés famoso «El marión»,* the tone and explicit lexicon found in Quevedo's verse are muted and the depraved sodomites and male prostitutes found in that genre are transformed into a surprisingly asexual and androgynous effeminate, thus revealing how literary genre and performative aspects determine representations of sexual otherness.

Palabras clave: homosexualidad, sátira, entremés, actuación / homosexuality, satire, theatre, performance

Alfonso Martín Jiménez, «El *Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda»

«The *Buscón* by Quevedo, The *Vida* by Pasamonte and Avellaneda's *Quixote*»

Francisco de Quevedo se burló del manuscrito de la *Vida y trabajos* de Jerónimo de Pasamonte al componer un pasaje de *El Buscón,* y Avellaneda, al escribir el *Quijote* apócrifo, dio respuesta a la burla que Quevedo había hecho de Pasamonte, lo que ratifica que Avellaneda y Pasamonte eran la misma persona. Las conclusiones obtenidas permiten además precisar la fecha de composición de *El Buscón.*

In a passage of *El Buscón,* Francisco de Quevedo made fun of Jerónimo de Pasamonte's manuscript *Vida y trabajos.* When Alonso Fernández de Avellaneda wrote his aprocryphal *Quijote,* he responded to the Quevedo's jest, proving that Avellaneda and Pasamonte were one

and the same person. Our conclusions also permit us to establish a date for *El Buscón.*

Palabras clave: Pasamonte, Avellaneda, Cervantes, fecha del *Buscón* / Pasamonte, Avellaneda, Cervantes, *Buscón's* date

Luis Martínez de Mingo, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*»

«Similarities and differences: Hieronymus Bosch and Quevedo in his *Sueños*»

Desde Xavier de Salas, pasando por Marimée y Menéndez Pelayo, hasta Luis Astrana Marín y Américo Castro han sido muchos los ilustres que han relacionado ambos artistas. Lo que hace este autor es destacar que tras esa técnica común de acumulación o enumeración caótica, según Leo Spitzer, lo que subyace son dos actitudes opuestas ante sus respectivas sociedades. El Bosco es un pre-erasmista, que perteneció a los «Hermanos de la Vida en Común», y que criticó a los eclesiásticos, al poder, al lucro y a la hipocresía, por un afán de perfección moral. Quevedo es un contra-reformista que llega a decir que «El Estado-Rey debería ser puro gasto y la nobleza su único beneficiario». Logró ser Señor de la Torre, pero siempre se le hizo poco.

From Xavier de Salas well as Marimeé and Menéndez Pelayo to Astrana Marín and Américo Castro, there have been several distinguished experts who have found great similarities between both artists. The author of this article points out that behind the technique of accumulation and chaotic enumeration, what you can really find out is that there are two opposite attitudes towards the societies they lived in. El Bosco (Bosch) is a pre-Erasmus artist who belonged to the Congregation of «The brothers of the common life» and criticized the Ecclessiastics, The King, The Pope, Hypocrisy in his search for a moral perfection. Quevedo, on the other hand, is a «contra-reformer» who said that the «state-king» should be pure expense and the nobility its only beneficiary. He managed to be «Lord of Juan Abad» but he always wanted to have a much more relevant position.

Palabras clave: Quevedo, Jerónimo Bosco, enumeración caótica, actitud ante la sociedad / Quevedo, Hieronymus Bosch, chaotic enumeration, attitude towards society

Rosa Navarro Durán, «La poesía amorosa de Quevedo: "la entiende l'alma, el corazón la siente"»

«Quevedo's love poetry: "la entiende l'alma, el corazón la siente"»

Quevedo alcanza altas cimas de belleza en su poesía amorosa, contribuye así a la dignificación de la lengua romance con su espléndido ejercicio del arte de la elocuencia. El argumento de amor de su lírica es el de los poetas áureos: el yo sintiente, enamorado de la bellísima y desdeñosa dama, muere en vida sin esperanza alguna. Partiendo de la descripción de la belleza de la dama y de su seducción devastadora, del sentimiento

del yo lírico, visualizado en su interior, y de la condición del propio Amor, fiebre y dios a la vez, se analiza la dificultad retórica de esta poesía y se dan algunas claves para descifrarla; se subraya la belleza de las metáforas y se pone de relieve el ingenio del poeta en sus juegos léxicos y en sus cambios de registro. Suma originalidad, pero también intensidad sentimental: «la entiende l'alma, el corazón la siente».

Quevedo reaches the highest summit of splendor in his love poetry and contributes to the enhacement of the Romance language with his sublime exercise in the art of eloquence. The love argument of his poetry is the same as the one used by Golden Age poets: a suffering lover who is in love with a beautiful and disdainful mistress and dies without any hope following always a code. This article analyses the rhetoric difficulty of this poetry and gives some codes to make it out. At the same time, the author highlights Quevedo's talent in his play on words and his changes of poetic register. This love poetry is an example of originality and emotional intensity.

Palabras clave: argumento de amor, decoro, arte de la elocuencia, cambios de registro / love topic, decorum, art of eloquence, change of register

Felipe B. Pedraza Jiménez, «Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía»

«Quevedo y Villamediana: affinity and animosity»

Universidad de Navarra

Juan de Tasis y Francisco de Quevedo son dos poetas unidos por la pertenencia a una misma generación, por unas innegables afinidades ideológicas y artísticas, y separados por una mutua y feroz antipatía. Ambos actúan en la oposición o en la marginalidad del sistema pacifista del duque de Lerma; ambos sienten el malestar de una sociedad que no responde a sus quiméricos ideales; ambos anhelan un cambio radical en la política española. Su obra poética se desarrolla en un cierto paralelismo, que se quiebra cuando, en los primeros tiempos del reinado de Felipe IV, Villamediana dedica sus poemas satíricos a los gobernantes de la etapa anterior, entre ellos el duque de Osuna, mientras Quevedo se ve desterrado y perseguido como colaborador en la política italiana. Estas circunstancias explican el tono de los *Grandes anales de quince días* y los poemas que dedicó a la muerte del duque.

Juan de Tasis and Francisco de Quevedo are two poets connected by their belonging to the same generation and some ideological and artistic affinities, although they are also separated by a reciprocal and fierce antipathy. Both of them act in the opposition to the pacifist policy carried out by the duque of Lerma. Both poets feel the frustration of a society which detaches from their chimerical ideals. Quevedo and Villamediana desired a radical change in Spanish policy. Their poetic works reveal a certain parallelism, that is broken when Villamediana points his satiric poems at the governing class of the period before in the early stages of Philip IV's reign. One of those censured by Villamediana was the

duque of Osuna, Quevedo's patron, and our writer himself was banished and prosecuted as a collaborator in Osuna's Italian policy. These circumstances explain the tone of *Grandes anales de quince días* and the poems that wrote to Osuna's death.

Palabras clave: Quevedo, Villamediana, Juan de Tasis, poesía del siglo xvii, enemistades literarias / Quevedo. Villamediana, Juan de Tasis, poetry of the xviith century, literary enmities

Antonio Rey Hazas, «Sobre Quevedo y Cervantes»

«On Quevedo and Cervantes»

El trabajo es un primer acercamiento –que me gustaría proseguir con otros más específicos– al estudio de las relaciones generales entre Cervantes y Quevedo, que pretende únicamente cimentar algunas bases imprescindibles para efectuar ese análisis, partiendo de un cotejo de sus respectivas biografías, ascendencias familiares, experiencias cortesanas, talantes y aficiones literarias, e insistiendo en sus amistades y enemistades comunes, sobre todo cuando el amigo de uno es el rival del otro, como en el caso medular de Lope de Vega. A continuación, el trabajo realiza un análisis de las referencias literarias concretas de Quevedo que registró Cervantes y de las cervantinas que interesaron al autor de los *Sueños,* con el objeto de indagar su sentido cabal desde las dos perspectivas. Se trata, en fin, de ir desbrozando el camino de esta relación entre los dos genios de nuestras letras.

Universidad de Navarra

This article is a first stage in the study of the general relations between Cervantes and Quevedo, trying to settle down some premises to carry out this study. The author compares their biographies, ancestors, experiences in the court and literary predilections. It is also very important to analyse their affinities and enmities, especially when a friend of one writer is the enemy of the other, as it happens with Lope de Vega. Also, the author examines the influences that they received from each other to clear the way of this relation between our two authors.

Palabras clave: Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, relaciones / Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, relations

José Luis Rivas Cabezuelo, «Sobre el nacimiento de Francisco de Quevedo»

«On Francisco de Quevedo's birth»

Sobre el nacimiento de Quevedo solo se conocía que fue bautizado el 26 de Septiembre de 1580 en la parroquia de San Ginés de Madrid, hasta la publicación por don Luis Astrana Marín del *Epistolario completo* de don Francisco de Quevedo y Villegas, en donde en una de sus cartas éste nos daba su primera pista al manifestar haber nacido el día de las Llagas de San Francisco, concluyendo Don Luis Astrana que Quevedo nació el 17 de Septiembre de 1580. Fecha que se ha mantenido hasta hoy. Pero si en vez de ir al Santoral, hubiera ido a las crónicas de la Orden Franciscana, habría comprobado que la impresión de las Llagas fue

el 14 de Septiembre y no el 17. El mismo Quevedo manifiesta que nació entre un martes y un miércoles en una noche con octavo de luna. El 14 de Septiembre de 1580 la luna se encontraba en un octavo lunar y era miércoles. Del estudio de todos estos aspectos se concluye que Francisco de Quevedo nació el miércoles 14 de Septiembre de 1580.

Quevedo was baptised on September, the 26th, 1580, in the parish of San Ginés in Madrid. When Luis Astrana Marín published Quevedo's *Epistolario completo,* a letter came into sight were the writer declared that he was born the day of Saint Francis' stigmata, which was supposed to happen on September, the 17th, 1580. However, the author of this article assures that Quevedo was born on September, the 14th, using the information that poem number 696 provides.

Palabras clave: fecha del nacimiento de Quevedo / date of quevedo's birth

Lía Schwartz, «Desde la Torre: la invención de un "Teatro de la Historia"»

«From la Torre: the invention of a "Theater of the History"»

En una carta a S. de Sandoval, fechada en marzo de 1635, Quevedo le anunciaba la conclusión de una obra «grande, política y ética», titulada *Theatro de la Historia,* que figuraría años más tarde en la lista de papeles que no le habían sido devueltos a Quevedo después de su liberación de la cárcel según Pablo Tarsia. Sin embargo, aunque Quevedo sigue reclamando otros textos que le habían sido incautados en 1639, no menciona su desaparición después de 1643. En su informe a Felipe IV, Chumacero se refiere, en cambio, a un *Desengaños de la historia,* que podría haber sido la misma obra designada con un título diferente. No sería improbable que se tratara, en verdad, de una versión de *La Hora de todos,* su última sátira menipea, de la que su autor hubiera conseguido recuperar algún manuscrito, lo cual habría hecho innecesario clamar por su devolución.

In a letter to Sandoval dated on March 1635, Quevedo told him that he had finished «a long, political and ethical» work, titled *Theatro de la Historia.* This work was among those listed as not returned to our author after he was liberated according to Pablo Tarsia. Yet although Quevedo keeps trying to recover other confiscated texts in 1639, he does not talk of *Theatro* after 1643. Instead in his report to Felipe IV, Chumacero refers to a certain *Desengaños de la historia,* that could have been the same work, though designated with a different title. It is possible to conjecture, however, that both were former versions of Quevedo's last Menippean satire, *La Hora de todos.* Had he been able to get another manuscript copy, it would have been unnecessary to continue asking for this particular work.

Palabras clave: *La Hora de todos,* historia, sátira menipea, prisión de Quevedo, manuscritos incautados / *La Hora de todos,* his-

TORY, MENIPPEAN SATIRE, QUEVEDO'S IMPRISONMENT, CONFISCATED MANUSCRIPTS

Juan VICTORIO, «"Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente»

«"Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz and Quevedo in a convergent topic»

El Arcipreste de Hita y Quevedo abordaron el tema del poder corruptor del dinero en épocas diferentes y desde puntos de vista igualmente distintos. Mientras Juan Ruiz conocía perfectamente el sistema eclesial del siglo XIV y quienes actuaban movidos por la codicia, además de las prácticas habituales de la simonía de su tiempo, Quevedo participó activamente hasta donde sabemos en la compra de voluntades y adoptó un punto de vista más cínico que satírico en el conocido poema «Poderoso caballero es don Dinero». Si Hita termina por abandonar ese contexto corrupto, Quevedo entra en la Corte sirviéndose de él y de las encomiendas de compra de voluntades que le hacía desde Nápoles el duque de Osuna. Con todo, ambos coinciden –no pudiendo hablarse en ningún caso de influencia del de Hita en Quevedo– en la consideración del tema y en sus recursos de expresión.

Juan Ruiz and Quevedo considered the matter of the corrupting power of money in different periods and with diverse points of view. Juan Ruiz knew the clerical system of the XIV Century, those incited by greed and the usual practice of simony in his time. But Quevedo took part in corrupting people, as fas as we know, and adopted a much more cynical than satirical point of view in his famous poem «Poderoso caballero es don Dinero». While the Arcipreste of Hita writes about this problem, Quevedo uses it to corrupt the court following the instructions received from the duke of Osuna in Italy. Finally, although both of them coincide in this topic and the expression of it, we can not assure an influence of Hita in Quevedo.

PALABRAS CLAVE: ARCIPRESTE DE HITA, QUEVEDO, DINERO, COINCIDENCIAS, PARODIA, IRONÍA, CONTEXTO SOCIAL / ARCIPRESTE DE HITA, QUEVEDO, MONEY, COINCIDENCES, PARODY, IRONY, SOCIAL CONTEXT

Raúl GUERRA GARRIDO, «La emoción y otras emociones varias»

«Emotion and other different emotions»

La conferencia es el paulatino y emocionado descubrimiento de Quevedo por parte del autor. Se inicia de muy joven con el soneto «Amor constante más allá de la muerte», continúa con *El Buscón* y se confirma en ya relecturas de (casi) toda su poesía y prosa. Se insiste en el carácter existencialista de su concepto del paso del tiempo: ayer, hoy, mañana. En la vejez como enfermedad terminal. En el escepticismo sobre los remedios terapéuticos de la época, metaforización de su escepticismo sobre la condición humana. En la dignidad que encierra su famosa primera frase «Yo, señor, soy de Segovia». Y se insiste sobre

todo en la emoción que palpita a lo largo de su obra, sea cual sea el tema a tratar, con la paradoja añadida de que la palabra emoción no existía en el castellano del Siglo de Oro.

This lecture gives and idea of the progressive and deeply moved dicovery of Quevedo's literature by the author. It began very early in his youth when he read the sonnet «Amor constante más allá de la muerte», followed with *El Buscón* and is continued with his going over of almost all his verses and prose. The author insists on the existential concept of time: yesterday, today, tomorrow. Quevedo shows old age as a terminal illness. There is also scepticism in the therapeutic treatments of the period, transformed in a metaphor of his disbelief of human condition. The firt sentence of *El Buscón* is analysed: «I, lord, come from Segovia». The author insists on the emotion shown in all his works, although the word emotion did not exist in Spanish language of the Golden Age.

Palabras clave: emoción, ceniza, ayer, salud / emotion, ashes, yesterday, health

María José Alonso Veloso, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"»

«Quevedo's poetry not included in the editions of 1640 and 1670: a propose about order and content of the "Musa décima"»

Como paso previo, este artículo comienza proponiendo tres criterios para la edición crítica de la poesía de Quevedo: el primero, respetar, con las correcciones necesarias, la ordenación en musas prevista por su autor; el segundo, ofrecer una solución coherente para los poemas de los que existen versiones alternativas por haber sido adaptados por Quevedo para diferentes contextos; el tercero, hacer otro tanto con las versiones manuscritas anteriores a las ediciones de 1648 (*El Parnaso Español*) y 1670 (*Las tres musas últimas*). Una vez clarificado así el panorama, este trabajo se centra en la posible elaboración de una décima sección, la «décima musa», constituida por poemas no incluidos, ni susceptibles de ser incluidos, en las nueve musas: un corpus de unos 150 textos, a los que se añaden los salmos del *Heráclito.* Por último, se esboza otra sección consagrada a los poemas atribuibles a Quevedo pero de autoría no indiscutible.

This article begins proposing three criteria to elaborate a critical and annotated edition of the complete poetry of Quevedo: 1) to respect the order of the chapters (called «Musas») foreseen by Quevedo himself; 2) to reconsider the methodology applied in the edition of the poems with various versions, presenting each and every version; 3) to do the same about manuscript versions previous to the editions of 1648 (*El Parnaso Español*) and 1670 (*Las tres musas últimas*). Then, the concrete aim to be pursued is to present in the tenth chapter, the "décima musa", poems which are undeniably by Quevedo that were not included in the posthumous collection of his poetry: about 150 poems and the psalms of

the *Heráclito*. Finally, the article tries to clearly separate, in an independent chapter, those poems only attributed, whose authorship still remains doubtful, from the authentic ones.

Palabras clave: Quevedo, poesía, edición crítica, ordenación en nueve musas, «décima musa» / Quevedo, poetry, critical edition, the «nine musas», the «décima musa»

Abraham Madroñal, «Un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos*, de B. Jiménez Patón»

«A unknown fragment of Quevedo in Jiménez Patón's *Discurso de los tufos*»

Como es sabido, en el *Discurso de los tufos* (1639), de Bartolomé Jiménez Patón, se publica por primera vez la famosa «Epístola satírica y censoria» de Quevedo. En este trabajo se pretende demostrar que con tal poema debió de mandar también Quevedo a su amigo otros, como el titulado «Varios linajes de calvas» y una carta desconocida, que se reproduce en parte también en la citada obra. Además, se plantea la importante relación entre los dos ingenios en Villanueva de los Infantes hacia el final de sus vidas.

As it is well known, the famous Quevedo's poem «Epístola satírica y censoria» was firstly published in the *Discurso de los tufos* (1639) by Bartolomé Jiménez Patón. In this article, the author shows that Quevedo sent to his friend this poem with another entitled «Varios linajes de calvas» and an undiscovered letter, partly copied in the studied work. Also, the author considers the importance relation of Quevedo and Jiménez Patón at the end of their lives in Villanueva de los Infantes.

Palabras clave: Quevedo, Jiménez Patón, *Discurso de los tufos*, epístola satírica y censoria / Quevedo, Jiménez Patón, *Discurso de los tufos*, epístola satírica y censoria

Carmen Peraita, «"*Así está impreso*"; percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno al *Para todos* de Pérez de Montalbán»

«"*Así está impreso*"; Quevedo's perceptions on the book culture around the *Para todos*, by Pérez de Montalbán»

La Perinola (1632) escrito satírico contra *Para todos* de Pérez de Montalbán, plantea cuestiones en torno a las ambivalentes relaciones de Quevedo con el mundo de la imprenta. El objetivo del ataque quevediano no es sólo el escaso mérito literario de Montalbán, es decir, el texto que escribe ese autor, sino el libro en sí, el volumen impreso. La crítica se dirige a todos los agentes –a los aprobadores, también al librero costeador que financia la edición y padre de Pérez de Montalbán– que participaron en el proceso que transformaba un texto manuscrito en un libro impreso de amplia circulación. Quevedo se burla de aspectos materiales de *Para todos*, como por ejemplo, la marginalia impresa que presenta, la fábrica de la página de ese «volumen regordete» que es la obra de Montalbán. Asimismo, se manifiesta en abierto desacuerdo con las

redes de influencia que cultiva Montalbán en varios ámbitos de la corte madrileña, así como con la política editorial de Alonso Pérez, el librero costeador más influyente en Madrid en la primera parte del siglo XVII.

La Perinola (1632) is a satire of Pérez de Montalbán's *Para todos*. Quevedo's text raises several issues concerning his ambivalent relationships with the printing press. His attack aims not only at Montalbán's inadequate literary merit, but also the materiality of the printed book itself. Criticism is directed towards the agents –such as the ecclesiastics in charge of legally approving the text for publication and the book trader who financed the edition (Montalbán's own father, Alonso Pérez)– who helped transform the manuscript into a printed volume with a potential to circulate widely. Quevedo parodies specific material aspects of *Para todos,* such as the printed marginalia and the display of typeface in the page of the «volumen regordete». Moreover, Quevedo openly disagrees with the patronage network that Montalbán cultivates, as well as with the editorial politics of Alonso Pérez, one of the most influential book traders in Madrid during the first part of the seventeenth-century.

Palabras clave: libro impreso, políticas editoriales, mecenazgo literario / printed book, editorial politics, literary patronage

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)»

«Notes to Quevedo's moral poetry (III)»

Universidad de Navarra

El autor de este artículo lleva a cabo algunas modificaciones en el libro publicado en 1999, *Poesía moral de Quevedo (Polimnia),* donde edita un corpus de 112 poemas. El presente artículo matiza algunos aspectos en la anotación de los poemas 2, 38, 49, 52, 55, 58, 85, 91, 104, 110 y 112.

The author of this article introduces some additions and modifications to his book *Poesía moral de Quevedo (Polimnia),* published in 1999. This book offers an edition of 112 poems, and the present article makes changes in poems numbered 2, 38, 49, 52, 55, 58, 85, 91, 104, 110 y 112.

Palabras clave: poesía moral, musa Polimnia / moral poetry, muse Polimnia

Milagros Rodríguez Cáceres, «*Hospederías reales,* otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo»

«*Hospederías reales,* another unknown manuscript of *Sueños* by Quevedo»

En este artículo se da noticia del hallazgo de un nuevo manuscrito (letra siglo XVII), cuya notoriedad reside en el hecho de que es el único de todos los conocidos hasta la fecha que reúne los cinco *Sueños* quevedescos, junto con otras prosas. Encontramos aquí buen número de variantes diferentes de las que aparecen en otras fuentes. No suelen ser demasiado relevantes, pero hay frases que no figuran en ninguno de los testimonios conservados. En líneas generales, no mejora el texto; pero

sí lo hace en algún caso concreto. Tiende a la omisión, particularmente en el *Sueño del infierno,* unida ahí a un excepcional número de lecturas no compartidas.

This articles announces the discovery of a new manuscript (letter from the XVII Century) whose importance resides in being the only testimony that collects the five *Sueños* with another proses. We can find a lot of different readings from other sources, althoug many of them are not relevant. However, some sentences do not appear in any other testimony. In general, this manuscript does not improve the text.

Palabras clave: Quevedo, sueño, prosa burlesca, relato lucianesco / Quevedo, manuscript, sueño, burlesque prose, lucian's narrative

Universidad de Navarra