Varia

Los títulos de Quevedo[1]

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela
Facultad de Filología
Santiago de Compostela 15782
mariajose.alonso@usc.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 111-148]

Hace tres décadas Arnold Rothe (1982) puso a Quevedo «frente al título literario»[2]. Aunque no buscaba un estudio sistemático y exhaustivo de los títulos quevedianos, su artículo tiene la virtud de señalar la importancia de ese «primer puente entre una obra literaria y el público» (p. 455). La afirmación de Rothe (1982, p. 459) sobre el valor capital de los títulos en el proceso creativo quevediano —«una conciencia especialmente aguda para los títulos»— suscita con seguridad un amplio consenso, aunque tal vez resulte más difícil aceptar su hipótesis (referida estrictamente a los títulos de sus obras) de que Quevedo fue «uno de los primeros publicistas españoles»: parecen desmentirla la extraordinaria longitud de muchos, y también la existencia de tantos textos no diseñados inicialmente para la imprenta y publicados sólo de forma póstuma o siglos después de su escritura.

Una década después de Rothe, Pérez Cuenca (1991) reclamó la «unificación de los títulos de la obra en prosa de Quevedo», postulando la aplicación de tres estrategias, por separado o en combinación: acudir al texto del propio autor, tener en cuenta la titulación de sus contemporáneos y usar criterios internos del propio texto, con este orden de preferencia. Dicha crítica ya reconoció que los criterios propuestos «no [funcionan] siempre» y que su propósito era sólo ofrecer «nuevos elementos de discusión para un problema que yo no he hecho más que plantear» (p. 401). En efecto, enfocaba sólo el caso de tres títulos: *El chitón de las tarabillas, Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 20* y *Premáticas contra las cotorreras,* pero su análisis muestra, en su brevedad, algunas de las posibles dificultades.

1. Este trabajo ha contado con financiación del Plan Nacional (FFI 2012-32047) y del programa «Ramón y Cajal», del Ministerio de Economía y Competitividad (RYC-2012-10138), así como autonómica de la Xunta de Galicia (EM2014/007).

2. Ver Fernández-Guerra (1946, p. 485) sobre alteraciones de títulos de Quevedo; ya en el siglo XVII esta parte del texto literario se consideraba fundamental, como se aprecia en la invectiva de Morovelli de Puebla contra Quevedo (*Anotaciones,* p. 986).

RECIBIDO: 12-01-2014 / ACEPTADO: 30-01-2014

Los problemas relacionados con la transmisión textual son quizá los de mayor complejidad, pero no carece de interés una cuestión aledaña: la generalizada abreviación de los títulos, de forma inmediata en el siglo XVII y de allí en adelante, entonces sí por aparentes razones comerciales de libreros, impresores y también editores modernos. La complejidad sintáctica y semántica de los títulos de las obras de Quevedo, pero también su gran extensión, invitaban a tal práctica[3]. Así hablamos del *Buscón* o de los *Sueños,* y sólo muy raramente de los complementos nominales, de las subordinadas, de los incisos que expanden, restringen o matizan tales nombres[4]. Dicho acortamiento, aceptable en el habla y la escritura cotidianas, provoca usualmente la pérdida de numerosos matices, la ocultación de las intenciones del escritor y, a veces, una cierta tergiversación de la propia lectura e interpretación de cada obra.

A este riesgo se refirió A. Rey (2009, p. 324), quien subrayó que

> Quevedo fue un escritor especialmente atento a los títulos y gustó de emplearlos largos, con numerosos matices [...] Esa prolijidad, ajena al gusto actual, servía para guiar al lector e indicarle la intención de la obra, y va más allá de lo que alguno llamaría «gusto barroco».

Tal predilección por ellos exigiría extremar las precauciones y actuar con el máximo respeto a la voluntad del autor, para quien el título no sólo contribuiría a la «venta» de un producto editorial, sino que sería uno de los elementos sustanciales para desentrañar el propósito del texto literario.

Partiendo de los precedentes críticos mencionados, el presente artículo tiene como objetivo mostrar la complejidad de los títulos de Quevedo y los problemas de índole diversa a los que nos enfrentamos hoy cuando editamos sus obras o hacemos un catálogo de las mismas. Repasando aspectos que abarcan desde la transmisión textual, la disposición tipográfica o la puntuación de los títulos, hasta su contenido y su relación con el texto literario, pretendo propiciar una reflexión en profundidad y ofrecer, en algún caso, posibles soluciones para los obstáculos planteados.

El análisis que propongo tomará siempre en consideración los títulos completos, con sus distintas redacciones cuando existan versiones variantes[5]. En su primera parte, el estudio intentará desentrañar, de un

3. Ver Rey (2009, p. 323) sobre los rasgos de los títulos de las obras en prosa del siglo XVII, en oposición a los de la literatura narrativa desde el Romanticismo hasta nuestros días.

4. Salvo alguna excepción en la bibliografía quevediana (en títulos como *Epítome, Historia*...), no parece que tal riqueza esté relacionada con la necesidad práctica de dotar de mayor precisión a las denominaciones relativas a géneros literarios popularizadas en los siglos XVI y XVII, descritas por José Simón Díaz, pero tal propósito sí podría estar detrás de la prolongación de epígrafes poco originales por repetidos, como *Doctrina moral* o *Providencia de Dios.*

5. Para un panorama de conjunto de los títulos y sus testimonios, interesa ver Jauralde (1998, pp. 927-997); puede consultarse también Jauralde y Eguía (2010).

modo «empírico», cuáles eran las ideas de Quevedo sobre la función del título literario, de sus títulos, analizando los primeros folios de las contadas obras (mayoritariamente religiosas) que se conservan en sus manuscritos autógrafos, pues permiten rastrear indicios fidedignos sobre la exacta formulación del título y ciertos aspectos «tipográficos», de diseño del mismo, que también serán de gran utilidad en el análisis siguiente. En cuanto al segundo apartado, discurrirá por una selección de textos quevedianos interesantes por las peculiaridades de sus títulos, clasificados en tres grupos[6]: obras y títulos con una delimitación imprecisa o inadecuada; obras con distintas fases redaccionales y versiones variantes, con rasgos específicos derivados de la usual reescritura quevediana, y en algunos casos motivadas por la censura y las invectivas contemporáneas[7]; y por último escritos de menor complejidad textual que los anteriores pero afectados por dificultades interpretativas, sintácticas o de otro tipo, acentuadas en tantos títulos quevedianos por el predominio de sustantivos y adjetivos y la total ausencia de verbos (Rothe, 1982, p. 457). Prevalecerá una ordenación cronológica siempre que los datos existentes lo hagan posible. Aunque me ceñiré a obras en prosa, haré una cala en un subconjunto poético, el *Heráclito cristiano* y su relación con cancioneros próximos como *Lágrimas de un penitente*.

Como se intentará mostrar a continuación, en el «capítulo notable» sobre la «Historia del título» que J. Simón Díaz (1983, p. 49) proponía consagrar a la explicación de «sus alteraciones y sustituciones», las experimentadas por las obras de Quevedo podrían representar una parte muy sustancial. A juicio de aquel crítico, la influencia que la transformación del pensamiento y del lenguaje del Siglo de Oro ejerció sobre los títulos se manifestó en una doble tendencia: «un proceso de simplificación que se opera especialmente en el período 1590-1630 y otro de amplificación, iniciado por esta fecha, que llega hasta mitad del siglo XVIII» (p. 51). Ateniéndonos a tal delimitación de dos etapas, los títulos quevedianos serían ejemplo señero de la segunda de ellas, de una «influencia barroca» entre cuyas consecuencias ostensibles estaría la «progresiva prolongación del título, que se produce por caminos muy diversos» (p. 56). Su ingenio literario hizo el resto.

Cuestiones previas: Quevedo ante el título en sus autógrafos

Los escasos autógrafos conservados desmienten la idea, formulada ocasionalmente por algún crítico, de que Quevedo se interesó poco por el asunto de los títulos[8]. Si exceptuamos aquellos que carecen del

6. Este artículo es anticipo y síntesis de un estudio más amplio, *De la pluma al editor: los títulos de Quevedo,* de próxima publicación.

7. Rey (2009, p. 326) ya apuntó algunos de los casos que serán objeto de análisis más detenido en este artículo.

8. Afirmaba López-Grigera (1975, p. 11, nota 3) en su edición de *La Hora de todos y la Fortuna con seso:* «Quevedo no se preocupaba mucho por esta cuestión del título y solía

primer folio, mutilado por avatares de la transmisión manuscrita (es el caso de *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima madre en las bodas de Caná de Galilea),* el comienzo de todos estos códices revela una particular atención a este aspecto de la obra literaria, que se refleja en todos los casos en su esmero caligráfico, mayor aun que en el resto de los folios; una medida selección y disposición de las palabras contenidas en cada línea; una voluntad de delimitación exacta entre los distintos niveles de información (título, subtítulo, autor, dedicatario…), incluso con tamaños de letra diferentes; un aislamiento de tales elementos en el recto del folio inicial, a veces enteramente ocupado por ellos; y hasta un aparente «diseño» a imitación de las portadas de los libros de su tiempo, como si el autor hubiese intentado controlar también incluso los detalles de esa faceta más comercial de la difusión impresa.

Aunque son escasos los datos existentes, el primer dato que llama la atención es un posible cambio de actitud o, dicho de otro modo, una progresiva acentuación de la preocupación quevediana por sus títulos. El autógrafo más antiguo, el que copia *España defendida y los tiempos de ahora* (1609), evidencia acusadas diferencias respecto al resto de los conservados, pertenecientes a las décadas segunda, cuarta y quinta del siglo, cuyo diseño permite apreciar ciertas constantes, como si Quevedo hubiese encontrado ya una «plantilla» idónea, más cuidada y consciente, en la que volcar el sentido de sus creaciones literarias. El primer folio de esta obra denota un cierto abigarramiento de contenidos: muy lejos de la apariencia de una portada impresa, apenas existen márgenes y se aprovecha la parte inferior para incluir, apretadas y de modo muy poco «comercial», sólo las dos líneas iniciales del texto polémico: «Señor: D. franco de quevedo cansado dever el sufrimiento despaña».

Distinto aspecto ofrecen los otros autógrafos conservados, más tardíos. En el límite entre la segunda y la tercera década del XVII, el de *La primera y más disimulada persecución* (1619) concede márgenes más amplios e incluso deja en blanco la parte inferior del folio inicial, concebido así a modo de portada de libro en la que figuran el título íntegro, seguido del seudónimo y la procedencia fingida del autor. Puede decirse que en este momento Quevedo escribe ya influido por la producción editorial de su tiempo o con vistas a ella: hubiese tenido o no prevista la publicación del texto, diseña éste a la manera de un impreso. Las pautas fundamentales señaladas se mantendrán en los autógrafos de datación posterior[9]. Éstos pueden optar por reservar la totalidad del

referirse a su obra como "tratadillo"».

9. Un caso particular es el autógrafo de *Homilía a la Santísima Trinidad:* el título apenas se diferencia del texto, debido a que la cita latina inicial de *Mateo,* 28, parece haberse añadido con posterioridad, en el hueco existente entre aquellos. La disposición de la obra no revela un diseño para la imprenta, y su título invita a pensar más en una transmisión manuscrita. Propiedad hoy de la Hispanic Society of America de Nueva York, lo he consultado gracias a la generosidad de A. Rey, quien posee copia cedida por Crosby. Carece de datación precisa, aunque Fernández-Guerra (1952, p. 349, nota a) se inclina por la segunda o tercera década del siglo XVII, dato que recuerda Buendía (1961, pp. 1158-

recto del primer folio a los datos usuales en las portadas, como sucede en la cuarta década del siglo con *Virtud militante* (1635-1636), donde se ordenan el título, el autor con sus cargos y el dedicatario. En este caso es posible apreciar ya de modo nítido una jerarquización de los distintos contenidos, que, pese a las limitaciones de la escritura manual, se consigue modificando ligeramente el tamaño de la letra y con desplazamientos significativos de palabras entre las distintas líneas: «Virtud militante» se convierte en el elemento central, aislado y más grande, mientras que la colocación de la preposición «contra» separada en la segunda línea permite agrupar la referencia a las cuatro pestes, dos a dos, en las líneas siguientes («invidia, ingratitud» y «soberbia, avarizia»). Cabe observar que la dedicatoria original, tachada, se ajusta con exactitud a los márgenes del resto, algo que no sucede con la definitiva, que el autor debe acomodar posteriormente en un espacio inferior muy pequeño, obligándole a invadir los márgenes y transgredir su propio diseño inicial de la página.

En autógrafos posteriores, de la quinta década del XVII y próxima ya la muerte de Quevedo, la disposición de elementos aledaños del título muestra apreciables coincidencias, como si el autor hubiese seguido ya un modelo muy consolidado. *El martirio pretensor del mártir* (1640) y *Providencia de Dios* (1641-1642) tienen márgenes muy generosos y, dedicando la parte inferior del folio inicial al comienzo del texto literario, calculan de modo preciso el lugar de cada elemento. En el caso de la primera obra, tres bloques configurados por tres líneas delinean los distintos niveles del título, antes de la alusión metafórica al autor y el destinatario. La otra reitera un modo de operar que se puede considerar propio del *usus scribendi* de Quevedo: en la primera línea, ocupando lugar relevante, figura el título «principal» de la obra, «Providencia de Dios», un sintagma destacado con un cuerpo de letra superior, pero que se apoya en una bimembración, reforzada gráficamente por su colocación en las líneas e imprescindible para entender el propósito y la «tesis» del tratado religioso; y a continuación, el texto que hace las veces de subtítulo, marcado en el diseño de la portada como tal, antes de la referencia al dedicatario.

Sin entrar en otros detalles relacionados con dificultades textuales, interpretativas o de otro tipo, que comentaré después, los autógrafos nos permiten afirmar que Quevedo dibujaba (verbal, conceptual e incluso gráficamente) sus títulos con gran esmero, preocupándose por la delimitación exacta de sus partes, intentando que su diseño se ajustase lo más posible a las pautas editoriales vigentes en su tiempo, quién sabe si pretendiendo evitar futuras manipulaciones en el proceso de impresión. Pero su cautela y celo autorial no evitaron confusiones, adultera-

1159, nota 1), mientras Astrana (1945, p. 1039) propone «¿1632?» para el «Exordio» no incluido en el autógrafo, sin explicación.

ciones y abreviaciones alejadas de su voluntad incluso en vida. Sobre ellas trataremos en los apartados siguientes.

Análisis de algunos títulos significativos y de sus «trampas»

1. Obras y títulos con una delimitación imprecisa

Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David (1613)

El cancionero en el que Quevedo reunió 26 salmos religiosos en 1613, conservado en seis manuscritos bajo el título de *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David,* constituye la muestra más interesante de los problemas que los títulos, y su asociación a un contenido literario determinado, plantean en la lírica. En este caso, la complejidad no deriva de vacilaciones en el título en las distintas ediciones, sino de una errónea atribución de tal epígrafe a conjuntos poéticos heterogéneos y siempre diferentes del diseñado originalmente por Quevedo con dicho nombre.

El título se refiere a un conjunto muy concreto de poemas, concebido y organizado con propósito de coherencia interna, que constituye aún hoy una de las tareas ecdóticas pendientes en la obra de Quevedo: todavía no cuenta con una edición crítica y anotada filológicamente segura; lo que se ha publicado como tal hasta la fecha es en realidad ajeno a una voluntad quevediana muy determinada, que quedó expresada de modo inequívoco en 1613. La canónica edición de Blecua, excelente en tantos aspectos, dedica un lugar específico al cancionero religioso, pero lo que se publica de modo independiente como *Heráclito cristiano* —a continuación de lo que se 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.

Schwartz y Arellano (1998) utilizaron el rótulo *Heráclito cristiano* en su antología poética. El título advierte ya que el conjunto no es estrictamente «el Heráclito», sino una agrupación próxima, pues está precedido por un artículo indeterminado: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*[10]. Se trata de una recopilación de 28 poemas que, precedida de los textos preliminares dirigidos al lector y a doña Margarita de Espinosa que encabezaban la tradición manuscrita del cancionero, incorpora dos sonetos que «no figuran en los manuscritos que transmitieron el ciclo del *Heráclito cristiano.* Pertenecen a la serie *Lágrimas de un penitente* de *Las tres musas*» (p. 52)[11]. Tal decisión editorial, plenamente consciente de la complejidad textual, no aborda el problema antiguo de

10. Ver Schwartz y Arellano, 1998, p. LXXVIII.

11. Uno de ellos, el último, «Amor me tuvo alegre el pensamiento», es apócrifo: su autoría corresponde a Pedro de Padilla.

la superposición de fases redaccionales diferentes, con versiones variantes independientes.

La más reciente edición, a cargo de Moreno (2012), titulada *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano,* magnífica en la anotación filológica de los poemas y la elucidación de las fuentes, tampoco solventa el problema textual, como se infiere ya de las palabras del propio editor cuando, tras señalar que publica «los doce poemas de Quevedo que Blecua agrupa bajo la denominación de "metafísicos", seguidos de la serie que constituye el *Heráclito cristiano»,* informa: «No hay aquí ninguna novedad textual; me baso en el trabajo fundacional de Blecua y tengo en cuenta las aportaciones posteriores de Alfonso Rey, Lía Schwartz e Ignacio Arellano» (p. 45). En efecto, nos encontramos con una colección de 28 poemas de diversa procedencia, el último de los cuales es el apócrifo «Amor me tuvo alegre el pensamiento», incluido «para no defraudar las expectativas del lector habituado a encontrarlo entre los poemas de arrepentimiento de Quevedo» (p. 212).

El hecho de que Francisco de Quevedo hubiese concebido el *Heráclito cristiano* como un conjunto, que representa una fase redaccional diferenciada, justifica editarlo como tal[12], 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, independientes de la versión correspondiente a la musa Urania. Partiendo de estas premisas, el auténtico *Heráclito cristiano* está configurado por los 26 salmos que, a la altura de 1613, Quevedo consideró como tal, y no otros[13]. De este modo, cabe proponer la edición necesariamente independiente de dicho cancionero, basada en los testimonios de una tradición textual exclusivamente manuscrita, al tiempo que se mantienen en el corpus de las nueve musas de *El Parnaso español* versiones diferentes de algunos de estos poemas, reelaborados posteriormente con un propósito distinto.

En lo que atañe al propio título, su expresión paradójica, que propone una posible lectura cristiana del filósofo pagano, pudo haberla tomado Quevedo del francés Pierre de Besse, quien compuso la obra en prosa *L'Héraclite Chrétien,* publicada en París, en 1611; es el primero de dos libros de penitencia, el segundo de los cuales se tituló *Le Démocrite Chrétien* (1615). Del mismo tipo es el título *Hermes Christianus* (1619), de Jacquinotio, citado dos veces por Quevedo en *Providencia de Dios,* la segunda de las cuales incluye una glosa de la última parte del título latino, situada tras una disyunción, a modo de síntesis del libro: «Arte de instruir la vida conforme a la ley de Dios»[14].

12. Así lo propuso Rey (2000, p. 332); puede consultarse también Alonso Veloso (2008, pp. 294-298).

13. Rey, 1999, p. 29.

14. *Providencia de Dios* ([fol. 37v] y Fernández-Guerra, 1951, p. 178; y, en el apartado «Que hay Dios y providencia divina», en el mismo editor, p. 204, no contenido en el autógrafo).

Pero, cuando el escritor adopta una expresión ya conocida, opta por añadir un segundo miembro diferenciador respecto a sus posibles precedentes y capaz de especificar mejor sus intenciones: «y segunda arpa a imitación de la de David» alude al contenido del cancionero religioso, integrado por salmos que emulan al cantor bíblico, e hiperboliza el cristianismo de su poemario[15]. En un caso parecido al de *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* las expresiones parecen perseguir no tanto la confrontación entre mundo pagano y mundo cristiano, en un juego de oposiciones, cuanto la total superación del primero por la mayor autoridad del segundo.

Es posible también que Quevedo hubiese deseado poner el énfasis en su condición de segundo autor de salmos, después del propio David. De ser correcta esta interpretación, cabría añadir una coma («y segunda arpa, a imitación de la de David»), para evitar que se pueda interpretar que él (su Heráclito cristianizado) fue el segundo que imitó a David y no el primero.

Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas (1612-1630) / *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* (1634)

El caso de estos tratados morales se puede considerar próximo al de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas* en la medida en que afecta a la delimitación de dos obras diferentes. Las prácticas editoriales más frecuentes han optado por obviar *Doctrina moral,* privilegiando *La cuna y la sepultura,* y las han confundido, a pesar de que los datos demuestran su respectiva independencia: ambas son producto de circunstancias y propósitos diversos, elocuentemente representados en sus títulos diferentes. Un mínimo ejemplo del proceder mencionado se encuentra en el propio Fernández-Guerra (1951, p. xxvi), que incluyó bajo el rótulo «La cuna y la sepultura» la aprobación legal de Virto de Vera para la *princeps* de *Doctrina moral,* fechada en 1630, cuando la otra obra aun ni siquiera existía.

El año de 1612, fecha de la carta-dedicatoria a Tamayo de Vargas que copian todos los testimonios de la tradición manuscrita, parece ser punto de partida de la escritura de *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* una obra que podría haber experimentado sucesivas reescrituras[16]. Las mencionadas fases de redacción no afectaron a su título, que permanece inalterado en todas ellas.

De los testimonios ajenos a la transmisión textual, parcos en lo que atañe a *Doctrina moral,* sólo cabe mencionar que Pérez de Montalbán cita en el «Índice de ingenios de Madrid» de *Para todos* (1632) una obra

15. Ver Schwartz y Arellano (1998, p. xxxviii).

16. Remito a las aportaciones de López Grigera (1969), García Valdés (2006 y 2008) y Alonso Veloso (2010a, pp. 3-15, y su edición de Quevedo, *Doctrina moral,* 2010).

de Quevedo titulada *Conocimiento de las cosas proprias,* en probable alusión al texto literario publicado en 1630. A partir de esta fecha la obra desaparece del ámbito editorial, con la única excepción de una traducción al italiano hallada recientemente, a cargo del florentino Sebastiano Castellani, con el título *Dottrina morale* (1684)[17].

Pero Quevedo la transforma en otra obra diferente, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* cuya *princeps* se publica en 1634 con cambios muy significativos respecto a la otra: además de modificar el título, introduce epígrafes y múltiples cambios de redacción en los cinco capítulos que comparte con *Doctrina moral,* incorpora preliminares y dos capítulos nuevos en su parte final, con los que el primitivo tratado moral y filosófico acentúa su ascetismo y cristianismo. A la última de las adiciones señaladas parece referirse Pérez de Montalbán en *Para todos,* de 1632, cuando menciona la *Prevención para la muerte,* en posible referencia a *Doctrina para morir,* apartado de cierre de la nueva obra. Fernández Guerra (1876, I, LXXXVI), desgajó este texto de *La cuna y la sepultura,* dándole el tratamiento de obra independiente, pese a que todo evidencia el deseo de Quevedo de configurar ésta como suma de elementos diversos tomando como base, amplificada y ya con otro propósito, los cinco capítulos de *Doctrina moral.* Tal vez influyeron en Fernández-Guerra las menciones por separado de sus contemporáneos, por ejemplo la de su primer biógrafo, Pablo Antonio de Tarsia (*Vida,* pp. 40-41), quien relaciona entre las obras impresas «La cuna y la sepoltura» y «Doctrina para morir», en primer y séptimo lugar, respectivamente.

En sus ediciones respectivas, López Grigera (1969) relega la obra primigenia a meras variantes sueltas en el aparato crítico de la otra, negándole la condición de texto independiente; y García Valdés (2008) apunta ya hacia la definitiva autonomía de ambos textos, cuando sitúa los dos títulos en la cubierta de su edición y añade *Doctrina moral* a modo de apéndice final. Por su parte, Alonso Veloso edita la *Doctrina moral* (2010) y D'Ambruoso, Valiñas y Vallejo *La cuna y la sepultura,* (2010) por separado y con idéntico criterio editorial.

Recordados los aspectos de la redacción y transmisión que permiten defender que se trata de textos diferentes, y como tal han de ser editados, interesa detenerse brevemente en el contenido de sus títulos, pues reflejan tanto rasgos usuales en las titulaciones quevedianas como su esbozo en épocas biográfica y literariamente diferentes, que determinan también propósitos diversos. En lo que atañe a *Doctrina moral,* su rótulo es deudor de la moda que impuso títulos semejantes a diversos tratados, en la época de la posible primera redacción: sirva como ejemplo, pues se publica en el año de 1612, la *Doctrina moral* de Melio de Sande, pero también la traducción que el Brocense hizo del manual de Epicteto con el título *Doctrina.* Como en tantos títulos quevedianos,

17. Ver Alonso Veloso (2013).

las dos palabras iniciales, poco significativas por comunes, se amplían con una especificación aclaratoria del contenido de la obra: el necesario autoconocimiento y el consiguiente desengaño acerca de la importancia relativa de las cosas ajenas.

Cuando Quevedo escribe la nueva obra, cambia la parte esencial del título, sustituyéndola por una bimembración antitética metafórica, tan quevediana y barroca, como *La cuna y la sepultura*[18], en obvia referencia al nacimiento y la muerte, tan próximas a ojos de quien hizo de la fugacidad de la vida pensamiento y materia clave de su creación literaria. El cambio en el complemento que sigue es mínimo, la preposición *de* ('sobre') se sustituye por *para,* pero parece enfatizar el propósito loable del autor: escribe el tratado moral, 'con el propósito de', esto es, enfoca más a los objetivos encomiables del autor y menos al contenido de la obra. Al mismo tiempo, el título gana en rotundidad y sentenciosidad, en apariencia más breve y aislado de lo que va a continuación: si *de* parecía depender sintácticamente, como complemento nominal de *Doctrina moral,* la preposición *para* encabeza lo que el autor parece interpretar como subtítulo de su tratado; las evocaciones metafóricas de nacimiento y muerte simultáneos se bastan sin más precisiones.

Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia, avaricia (1635/1636-1651) / *Las cuatro fantasmas de la vida* (1635)

Uno de los casos más complejos de obras en prosa conservadas en un autógrafo es el de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas,* ya tratado por Rey (1985, pp. 20-22) en la edición de la primera de ellas. El origen del problema se encuentra en la primera edición póstuma, de 1651, donde un título (*Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, envidia, ingratitud, soberbia y avaricia, con las cuatro fantasmas: desprecio de la muerte, vida, pobreza y enfermedad)* aglutina ambas obras en oposición a lo que sucede en el autógrafo, en cuyo primer folio se deslindan con toda claridad: *Virtud militante. Contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avaricia.* Los folios 84 y 92 evidencian la independencia de la segunda de las obras, que Quevedo debió de considerar oportuno configurar como tal a partir de su segundo capítulo, donde el autógrafo lee «Pobreza. Segunda fantasma de la vida, segundo miedo de la vanidad».

Quevedo se refirió al proceso de escritura de los capítulos de *Virtud militante* en carta de 4 de febrero de 1636, dirigida al duque de Medinaceli (Astrana, *Epistolario,* CLXIV, p. 376), fijando el número cerrado de cuatro *pestes* y sin mención alguna de las *fantasmas:*

18. Sobre ello trata Rothe (1982, p. 458). Quevedo la cita como «La cuna y la sepoltura» (p. 285) en carta de 12 de febrero de 1635, de Quevedo a Sancho de Sandoval (Astrana, CXLVIII, pp. 283-285).

> Yo estoy trabajando en la *Tercera peste del mundo,* que es la *Soberbia* [...] Acabé la *Ingratitud,* que fue la *Segunda peste* [...] Fáltame la *Avaricia,* con que remataré todo el tratado moral, sin valerme en ellos de otra cosa que de las Sagradas Escrituras y santos Padres, y teología escolástica (p. 376).

La estricta separación de ambos títulos aparece apoyada, además, por ciertos datos relativos a la recepción de estas obras en el siglo XVIII que evidencian que no siempre fueron confundidas, y también ofrecen pistas sobre el título con el que pudo haberse conocido la segunda de ellas. Torres Villarroel, en su discurso *El ermitaño y Torres* (1733), menciona *Las cuatro fantasmas* con este rótulo: «¿Qué hojas serán útiles, si son viciosas aquellas en que estampó los *trabajos de Job,* la *Doctrina para morir, La cuna y la sepultura,* la *Vida de san Pablo,* la de *santo Tomás de Villanueva,* el *Rómulo,* el *Marco Bruto, Las cuatro fantasmas*»[19].

Roberto Duport, el librero que dio a conocer la obra póstumamente, afirma en su dedicatoria que llegó a sus manos con el título *Las cuatro pestes y las cuatro fantasmas del mundo,* por lo que ha de entenderse que el que figura en la portada de la *princeps* es sólo una creación propia, y como tal debería desdeñarse en ediciones posteriores. Aureliano Fernández-Guerra (1951, p. 101, nota a) tilda el dato aportado por Duport como «irrecusable», lo que le lleva a «restaurar el título de la obra, procurando acercarme al que nuestro autor debió de haber imaginado». Pero, curiosamente, encabeza su edición de un modo diferente: *Las cuatro pestes del mundo y las cuatro fantasmas de la vida.* Las incongruencias no acaban aquí: la aprobación legal de *Virtud militante* a cargo de fray Bartolomé Foyas, fechada el 16 de mayo de 1651, se refiere estrictamente al «libro intitulado *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, envidia, ingratitud, soberbia, avaricia*», delimitación contundente ignorada por Fernández-Guerra (1951, p. XXVII) cuando incluye tal preliminar en el apartado titulado «Las cuatro pestes y las cuatro fantasmas», y además titula *Las cuatro fantasmas* como «*Virtud militante contra las cuatro fantasmas de la vida. Muerte. Primera fantasma de la vida*», reconociendo, eso sí, que es suyo (del editor) «todo el epígrafe» (p. 137).

Ya con el autógrafo delante, Astrana (1945, p. 1095, nota 1) detectó el problema y advirtió que «Duport inventó el frontis, cambió títulos e hizo una sola obra de la *Virtud militante,* añadiéndole como segunda parte *Las cuatro fantasmas de la vida,* que, aunque del mismo género, nada tiene que ver con ella», de ahí que titule *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo; invidia, ingratitud, soberbia, avaricia* (p. 1094), pero curiosamente dejó sin editar la otra obra. Buendía (1961, p. 1226, nota 1) afirmó seguir la edición príncipe de 1651, aunque lo cierto es que propuso un nuevo título no coincidente con el de ésta: *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo y cuatro fantasmas de la vida;* en lógica aunque errada coherencia, incluyó al final un apartado titulado

19. Cito por una edición de 1789, p. 32. Fernández-Guerra (1946, I, p. CXXXV) reproduce un fragmento de la obra de Torres Villarroel entre los «Elogios» dedicados a Quevedo.

«Contra las cuatro fantasmas» (p. 1280), integrado tipográficamente en la obra de la que la hizo depender, *Virtud militante*.

La primera edición crítica exenta realizada con criterios filológicos modernos se debe a Rey (1985), quien no vacila al considerar que el autógrafo conservado constituye «la versión final del autor» (p. 13), lo que le lleva a fijar definitamente su título, subrayando su independencia respecto a la otra obra (pp. 20-22 y 27): *Virtud militante. Contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avaricia*. Dicho título, ya modernizado, se mantiene en la nueva edición del texto quevediano (Rey, 2010, p. 445). *Las cuatro fantasmas de la vida* fue editada con tal encabezamiento (Rey y Alonso, 2010, pp. 289-292), siguiendo la propuesta de Rey (1985); aunque no consta en ningún testimonio, puede inferirse de los títulos de tres de sus cuatro capítulos, los conservados en versión autógrafa: «Pobreza. Segunda fantasma de la vida, segundo miedo de la vanidad» (p. 320); «Desprecio. Tercera pantasma de la vanidad, tercero miedo de la vida» (p. 369); «La enfermedad. Cuarta fantasma de la vida, cuarto miedo de la vanidad» (p. 395).

La solución adoptada parece la única posible, a la luz de los datos apuntados. Aunque se podría proponer la adición de las *fantasmas* concretas –a la manera de las *pestes* de *Virtud militante: Las cuatro fantasmas de la vida: muerte, pobreza, desprecio, enfermedad,* con enumeración asindética–, debe reconocerse que tal posibilidad carece de apoyo textual o documental. Persisten las dudas sobre cuál habría sido el título que definitivamente adjudicó Quevedo a este escrito: la primera parte de la obra conservada en el autógrafo, la de la *muerte,* está escrita por otra mano y carece de título aglutinador. Y, por otro lado, con los testimonios actuales resulta imposible conocer la procedencia del manuscrito con el título citado por Duport, así como el grado de fiabilidad de sus palabras.

Otro aspecto de interés relacionado con *Las cuatro fantasmas,* y similar al de textos breves que hubieron de registrar una circulación independiente antes de ser integrados en una obra mayor, se refiere al «Afecto fervoroso de la alma agonizante, con las siete palabras que dijo Cristo en la cruz», una oración que se encuentra tachada e inconclusa en el manuscrito autógrafo santanderino y debió de incorporarse a la copia que fue a la imprenta y se publicó de forma póstuma en 1651. Pese a la ausencia en el original quevediano, el párrafo con que Quevedo concluye la cuarta *fantasma* (Rey y Alonso, 2010, p. 435) parece probar su dependencia respecto al tratado moral y su condición de mero apartado. Por tal motivo, el *Afecto fervoroso* no ha de considerarse obra o título independiente.

Además de las cuestiones textuales, interesan otros aspectos semánticos y dispositivos. *Virtud militante,* que parece el título principal, aislado en una única línea en el autógrafo, propone una curiosa asociación de un adjetivo siempre emparejado con el término *Iglesia* en títulos de la época con un sustantivo relacionado con aquélla: la propia virtud personificada, en lugar de los fieles de la iglesia católica, encabeza la

batalla virtuosa contra las pestes mundanas. La preposición *contra* comienza la secuencia plurimembre restrictiva del alcance excesivamente general de lo anterior, como también sucede en el título de *Execración* (por la fe católica *contra* los judíos), en *La cuna y la sepultura* con *para* o en *España defendida* con *de,* entre otros.

2. Obras con fases de redacción y versiones variantes de sus títulos

Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños (1626)

La obra que conocemos como *Buscón,* título único y notablemente abreviado, se refiere en realidad a un relato picaresco en cuya vida textual se han identificado cuatro versiones variantes, rotuladas con tres títulos diferentes: *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos* (manuscrito de Santander, *S); La vida del Buscón, llamado don Pablos* (manuscrito de la RAE, *C); Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* (primera edición de Zaragoza, 1626, *Z*, y Lázaro Galdiano, «manuscrito Bueno», *B*)[20]. La fluctuación señalada hace patente la presumible existencia de una versión temprana contenida en los manuscritos *S* y *C;* una edición de 1626 con presuntas variantes paliativas de Duport; y un manuscrito *B* afectado por restricciones derivadas de las duras críticas vertidas en el *Memorial* de Pacheco de Narváez y el *Tribunal de la justa venganza*[21].

Sin atenerse a la tradición textual de la obra quevediana, y a los testimonios que representan sus versiones variantes, Fernández-Guerra (1946, pp. 485-486) llama la atención sobre la falta de respeto de impresores y lectores hacia su título. Y señala: «Es conocida con el nombre de *Historia y vida del gran Tacaño. Tribunal de la justa venganza,* pág. 41» (p. LXXXV)[22]. Fernández-Guerra intuyó el problema del título de esta obra, pero se limitó a la tradición impresa y no abordó su mayor complejidad: las versiones variantes.

Rey (2007), a quien se debe la edición crítica de las cuatro versiones, destacó ya que «no existe la deseable coherencia en la reproducción de los títulos de las diferentes versiones, circunstancia que agrava el empleo de la forma abreviada "*Buscón*"» (p. XVIII, nota 18). En el mismo lugar, citaba como ejemplo paradigmático de la confusión las ediciones modernas, ya clásicas, de Américo Castro y Lázaro Carreter[23].

20. Remito a la edición crítica de las cuatro versiones a cargo de Rey (2007). Ver Jauralde y Eguía (2010, pp. 191-192).

21. Sobre el complejo proceso de redacción de esta obra, interesa consultar una docena de trabajos de Rey; destaco sólo entre ellos, en relación con los títulos, los de 1994-1995, 1999, 2005, 2007, 2010 y 2014.

22. Ver pp. 485-486, nota a). También así había aparecido rotulada en la relación de obras impresas que ofrece Tarsia en su *Vida* (p. 41).

23. Rey (p. XVIII, nota 18). Sobre el título, consúltese también Rey (2014, pp. 36, 39, 52, 82 y 129-130).

En un artículo posterior ya mencionado, Rey (2009, pp. 327-329) examinaba los distintos componentes del título de esta obra, en relación con las versiones variantes, otras obras literarias contemporáneas, la evolución en las distintas ediciones entre los siglos XVII y XX, pero también la pérdida de «casi todos los matices que encerraban los diferentes títulos del *Buscón*» (p. 329) en las traducciones europeas basadas en la edición príncipe.

Aunque Rey ya estudió de modo exhaustivo los distintos aspectos semánticos del título en sus distintas versiones, llamo la atención sólo sobre su coherencia respecto a los hábitos creativos quevedianos. Centrándonos en la que habría sido la última redacción de Quevedo, cabe apuntar que, tras la consabida mención de un título general y reiterado en la época por influencia de las vidas de personajes ilustres en la literatura clásica («Historia de la vida de»), comienza la especificación con el sobrenombre del protagonista (*Buscón*), seguido de su nombre («don Pablos»), ambos rebajadores, antes de introducirse una bimembración –perfecta incluso en ciertas recurrencias vocálicas en ambos miembros (*e-e-o e a-a-u-o / e-e-o e a-a-o*)– típica en los títulos del autor: el ilustre personaje precedido por el irónico tratamiento de cortesía *don* es «ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños»: 'dechado, objeto de imitación para la inmundicia social', o aun mejor, 'copia, retrato o reflejo' de los bellacos de su inframundo, idéntico a ellos.

Rey (2009, p. 324) advirtió que «la costumbre de reducir el título de una obra al *nomen* del protagonista (el *Lazarillo,* el *Quijote,* etc.) afecta especialmente a lo que usualmente conocemos como "el *Buscón*", porque oculta un proceso redaccional complejo y elimina muchos matices literarios»[24]. Dicho sintagma tan «escueto» difumina el propósito de la obra, su condición de «relato paródico y, sobre todo, satírico que presenta, un modelo de vicios y defectos condenados por Quevedo en varias obras suyas», una segunda faceta que «cayó en el olvido por parte de diversos críticos del siglo XX» (p. 329). Razón suficiente para recuperar el título amplio, con todos sus matices.

Política de Dios, gobierno de Cristo, [tiranía de Satanás] (1626; 1655 la segunda parte)

Este tratado político se toma como ejemplo del empobrecimiento que la usual abreviación de títulos puede ocasionar en el caso de las obras de Quevedo, aquí inducido por la censura y las invectivas contemporáneas. Las versiones primitivas de esta obra (manuscritos «Frías» y «Heredia Spínola», así como dos ediciones de Zaragoza) portan un título que es ejemplo de su gusto por la simetría y el paralelismo, en

24. La abreviación se remonta ya a la época de publicación; ver carta de «Miso Clemidio» (Astrana, CX, pp. 210-216).

este caso a modo de isocolon trimembre:[25] *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás.* Como es sabido, tras la difusión de la misma las reacciones contrarias fueron inmediatas y hubieron de condicionar la eliminación del tercer miembro del período en las dos primeras ediciones «autorizadas» de la obra (Madrid, 1626)[26]. Cabe recordar, en este sentido, las diversas referencias de Morovelli de Puebla al título en sus *Anotaciones* (1626, pp. 986-987).

El título trimembre completo[27] también se cita en el *Memorial* de Pacheco de Narváez «denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de D. Francisco de Quevedo» (1630): «un libro que se intitula *Política de Dios, Gobierno de Cristo y Tiranía de Satanás*» (p. 1044). La invectiva concluye su crítica contra la obra, con una interesante referencia a la ulterior corrección de su título: «Y advierto […] que este libro se volvió a imprimir […] con nombre corregido y emendado, y que, a mi parecer, lo está tan poco que obliga a no menor cuidado que el primero» (p. 1046).

Tampoco Juan de Jáuregui olvidó discrepar del primer título de la obra en *El retraído* (1635), «Aun en el título de su *Política* puso luego a Satanás junto a Cristo» (p. 1074), una breve referencia que ayuda a comprender mejor las razones de las críticas y el sentido del cambio introducido.

La edición madrileña «autorizada» por Quevedo, del mismo año 1626, se titula *Política de Dios, gobierno de Cristo,* con omisión de toda referencia a Satanás[28], título que se mantendrá en la segunda parte póstuma, publicada en 1655. El propio autor, en carta de 5 de abril de 1621, dirigida al Conde-Duque, «enviándole la "Política de Dios y gobierno de Cristo"» (Astrana, *Epistolario,* LX, pp. 101-102), utiliza la expresión abreviada, aunque el dato tal vez no sea relevante, pues el acortamiento podría haber sido inducido por exigencias de concisión consustanciales al género epistolar.

La explicación del sentido de la parte del título conservada (los dos primeros miembros de la trimembración original) parece encontrarse en el capítulo 1, 2, donde, después de referirse al «primer gobierno», en el cielo, Quevedo distingue entre la política de Dios en el Antiguo Testamento y el gobierno de Cristo en el Nuevo (Rey, 2012, p. 44)[29]. Y los epígrafes de los dos primeros capítulos dialogan con dicho título abreviado: «En el gobierno superior de Dios sigue al entendimiento la voluntad» (1, 1, p. 212) y «Todos los príncipes, reyes y monarcas del

25. Asimilable al de *La caída para levantarse, Grandes anales* o *El Entremetido,* todos basados en una trimembración.

26. Sobre esta obra, ver Crosby (1966) y Díaz Martínez (2012, pp. 161-184).

27. Ver Fernández-Guerra (1946, p. 4) a propósito de una censura que le habría animado a «cercenar el título».

28. Así la cita ya en el siglo XVIII Torres Villarroel (*El ermitaño y Torres,* p. 31).

29. Edición de Díaz (2012, p. 226).

mundo han padecido servidumbre y esclavitud: sólo Jesucristo fue rey en toda libertad» (1, 2, p. 216).

Puede suponerse que tal título es el que representa la última voluntad de su autor, quien afirma en su dedicatoria al Conde-Duque: «Éste, Señor, es el libro que yo escribí diez años ha. Hoy es mío, sin que en sus yerros tenga culpa otra mano» (p. 190)[30]. Y en el prólogo «A los dotores sin luz, que muerden y no leen», en alusión a la impresión zaragozana: «Imprimiose en Zaragoza, sin mi asistencia y sabiduría, falto de capítulos y planas, defectuoso y adulterado» (p. 208). Pero cabe preguntarse si esta reescritura se habría producido de no haber existido presiones externas, habida cuenta de que la parte elidida («tiranía de Satanás») adquiere pleno sentido y hasta se puede considerar exigida por el propio desenlace del tratado político, en cuyo último capítulo, titulado «La diferencia del gobierno de Cristo al gobierno del hombre», se lee: «Satanás, gobernador de la tiranía del mundo, ordena al revés estas cosas en los príncipes de las tinieblas deste mundo […] y aquí, en estas repúblicas enfermas, lo primero se busca el reino de Satanás» (1, 24, p. 324). Y casi ya como colofón, figura el deseo que ilumina y justifica la trimembración inicial del título mutilado: «mas deseo que Dios nuestro Señor haga esta merced a su corona y vasallos de que todos los que le asisten le sean semejantes, que entonces *el gobierno de Dios y la política de Cristo prevalecerá contra la tiranía de Satanás*» (p. 326)[31].

Modificado voluntariamente o no, el título abreviado encubre, según creo, una parte importante del propósito y el sentido global de la obra quevediana. El título trimembre, una enumeración sintácticamente exacta de tres modalidades de gobierno dispuestas en forma de acumulación, proponía la equivalencia de las dos primeras –la «política de Dios» y el «gobierno de Cristo», en perfecta sinonimia hasta el punto de poder intercambiarse en el pasaje final citado como «gobierno de Dios» y «política de Cristo»–, positivas, en su calidad de opuestas, enfrentadas y combativas contra la tiránica y reprobable de Satanás. En estricta correspondencia con el contenido del tratado político y su sentencia conclusiva.

Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo (1627)

Se trata de una de las obras con títulos más ricos y, a la vez, de mayor complejidad a la hora de establecer su texto crítico[32]. Porque lo que conocemos con el título abreviado de *Sueños* responde única-

30. Por oposición a lo sucedido con obras satíricas, como el *Buscón* y los *Sueños*, Crosby (1966, p. 14) considera que *Política de Dios* corrió mejor suerte.

31. La cursiva es mía, para subrayar la relación entre este fragmento y el título primitivo de la obra.

32. Pueden citarse los estudios y las ediciones de Maldonado (1972), Nolting-Hauff (1974), Ettinghausen (1984), Crosby (1993 y 2005), Arellano (1991 y 2003, pp. 187-193), Rey (2000, pp. 328-331) o Valdés (2012), entre otros.

mente al rótulo que figura en la *princeps* de la obra quevediana y no al de las versiones anteriores o a las sucesivas, editadas con cambios en ocasiones muy radicales también en sus títulos, y con un grado de intervención de Quevedo aún objeto de discusión. Se recuerdan los títulos variantes que figuran en la portada de diferentes ediciones sucesivas, antes de mencionar las divergencias entre las tres versiones fundamentales de la tradición impresa: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Esteban Liberós, a costa de Juan Sapera, 1627; Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627; Valencia, Juan Bautista Marzal, 1627); *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* (Zaragoza, Pedro Vergés, a costa de Roberto Duport, 1627); *Sueños y discursos, o desvelos soñolientos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Pedro Lacavallería, a costa de Juan Sapera, 1628); *Desvelos soñolientos y discursos de verdades soñadas. Descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (Barcelona, Pedro Lacavallería, 1629; Lisboa: Luis de Souza, 1629); y *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* (Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo González, 1631).

Si nos atenemos a la tradición impresa, las cinco obritas satírico-morales, escritas inicialmente de modo autónomo y durante un amplio período de tiempo, aparecen reunidas por vez primera en 1627, en Barcelona, con el título *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*[33]. Tal rótulo alberga, dotándolos de unidad, los textos de tres «sueños» y dos «discursos»: *Sueño del juicio final* (1605), *El alguacil endemoniado* (1605-1608), *Sueño del infierno* (1608), *El mundo por de dentro* (1612) y *Sueño de la muerte* (1622).

El título de la primera edición compendia los rasgos usuales de las titulaciones quevedianas, con períodos bimembres o trimembres acumulativos, expresiones paradójicas u oxímoros y hasta precisiones de carácter genérico, que el rótulo escueto *Sueños* oculta al lector. El sintagma *sueños* y *discursos* identificaría el género, los dos tipos básicos de narración y su contenido, aunque cabe pensar que apunten a la combinación del *sueño,* de amplia tradición literaria y raigambre lucianesca, con los juicios que sobre ellos formula el autor[34]. La obra comprende entonces sueños entretejidos con discursos, pero no discursos de cualquier naturaleza, sino sobre hechos ciertos, verdades «descubridoras […] mundo», capaces de detectar y denunciar lo vicioso de la conducta humana. El propósito de tales fantasías morales sería destapar, con

33. Las aprobaciones legales omiten la referencia a los discursos: «Sueños de verdades descubridoras». El *Memorial* de Pacheco de Narváez ataca en tercer lugar el libro impreso en Zaragoza, en 1627, con el título citado (p. 1048).

34. La primera secuencia de *Marco Bruto* está compuesta por *textos,* fragmentos traducidos de Plutarco, y *discursos,* las consideraciones políticas de Quevedo sobre los hechos narrados.

fórmula trimembre, «abusos, vicios y engaños» perpetrados, con afán totalizador, en todos los oficios y estados de la humanidad. Como consta en glosa contemporánea sobre el título general y el de alguna de las obritas lucianescas, en *Tribunal de la justa venganza* (p. 1125 y p. 1128).

En el mismo año pero en Zaragoza, se publica *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*[35], una edición que sólo contiene los tres sueños y en distinto orden, siguiendo la secuencia lógica de las postrimerías y no el orden cronológico basado en la fecha de redacción de las obras: *Sueño de la muerte, Sueño del juicio* y *Sueño del infierno.* La dimensión satírica y la propuesta de reforma social contenidas en el título anterior se diluyen, y las verdades denunciadas matizan sus contornos, en una formulación bimembre acumulativa que enfatiza, a través de dos oxímoros («desvelos soñolientos» y «verdades soñadas»), el precario deslinde entre ficción y realidad: el segundo sintagma enfatiza la veracidad de la sátira y el valor del sueño como mecanismo de acceso a la verdad, pero predomina la ambigüedad, dominante también en tantos pasajes de la obra. Se diría que el foco de atención se desvía desde el objeto de la voz narradora, desde los vicios denostados, hasta la persona del autor / narrador, quien duda sobre la realidad de lo narrado al tiempo que defiende su verosimilitud.

A medio camino entre ambas ediciones, con apariencia de fusión y contaminación de sus títulos, se sitúa la fórmula *Sueños y discursos o desvelos soñolientos de verdades soñadas* (1628), donde la disyunción plantea una cierta equivalencia entre los elementos puestos en relación por ella: *sueño* se relaciona semánticamente, en políptoton, con *soñolientos* y *soñadas;* y *discursos,* con *desvelos* y *verdades,* configurando una suerte de período acumulativo con tres miembros que desdibujan aun más las fronteras entre lo vivido y lo soñado.

Ya en 1631, en Madrid, se publica *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio,* que contiene otras piezas satíricas de Quevedo, así como los cinco «sueños» con un llamativo cambio de títulos acorde y posiblemente relacionado con las presiones que habría recibido, con la censura (o autocensura), pese a tratarse de la edición más explícitamente autorizada por el autor: *Sueño de las calaveras, El alguacil alguacilado, Las zahúrdas de Plutón, El mundo por de dentro* y *La visita de los chistes.* El título general del volumen, ya no significativo en relación con los *Sueños* pues abarca otras piezas, enmascara el contenido de denuncia, y trasvasa la obra a la condición de juego o capricho literario propio de la mocedad. La transición ya mentada hacia el sujeto que narra a propósito de la anterior versión es aún más explícita, hasta el punto de calificar los textos como travesuras impropias ya de su edad madura, aunque disculpables como frutos de juventud. Pero no es descartable que *travesura* combine su acepción usual con la de «viveza y sutileza de ingenio para conocer

35. Citado en la aprobación legal con el título *Desvelos soñolientos y verdades soñadas, acerca de la Muerte, Juicio y Infierno, y Casa de locos de Amor.*

las cosas y discurrir en ellas» (*Autoridades*). En tal caso, el período bimembre del título no sería casi sinonímico, sino acumulativo: Quevedo eludiría la culpabilidad aparente y, en un guiño al lector, propondría la condición superior de su ingenio satírico-moral.

Los cambios registrados en los títulos independientes de las cinco obras desvelan un propósito patente, ya comentado por la crítica, de eliminar las alusiones religiosas, en especial las más relacionadas con los principales dogmas católicos. El *Sueño del Juicio Final* evocaría en el contexto de la época una alusión clara, e irreverente, al motivo de las postrimerías, de ahí que se sustituya por el inocuo *Sueño de las calaveras,* en referencia al desfile de muertos que asisten a la hora decisiva cargados con sus culpas. Del mismo tipo son los cambios registrados en el *Sueño del Infierno* y el *Sueño de la Muerte,* transmutados en *Las zahúrdas de Plutón* y *La visita de los chistes,* respectivamente. Eludiendo también en ellos la evocación de las postrimerías, el mundo cristiano del infierno se sustituye por el paganizante de las 'pocilgas' de Plutón. Pero tal disfraz tampoco acalló invectivas cuya primera diana eran los propios títulos, como sucedió en *Tribunal de la justa venganza* (pp. 1149, 1154 y 1157).

Los títulos censurados son los elegidos por Tarsia (*Vida,* p. 41) en su biografía encomiástica de Quevedo, cuando los cita entre las obras impresas de Quevedo, por separado, con los números 15, 16, 18, 19 y 20, y con un curioso cambio de orden respecto a las ediciones de 1627 y 1631.

Como conclusión de esta síntesis, procede una rápida referencia a la compleja tradición manuscrita, que copia por separado o selecciona varias de las cinco obras, pero no las aglutina bajo el título *Sueños,* ni bajo ningún otro: ni en ella ni en las versiones de *Desvelos* y *Juguetes* existe ningún dato textual que permita al editor moderno ofrecerlas con el título *Sueños,* exclusivo de la *princeps.* Nos enfrentamos entonces con el problema de que el marbete con que designamos usualmente a esta obra designa sólo con precisión la fase redaccional representada por la *princeps,* de 1627; no sirve, por tanto, para referirnos a las otras dos versiones fundamentales de la transmisión impresa, *Desvelos* y *Juguetes;* y mucho menos para englobar la maraña de fuentes manuscritas, que copian aisladamente o en grupos diversos algunas de las cinco obritas satírico-morales, entre otras razones porque en ellas no existe el propósito de reunir bajo un título común y abarcador tales escritos[36].

36. Crosby (1993) tituló *Sueños y Discursos* su magna edición de la tradición manuscrita, pero tal título no procede de ninguno de los testimonios cotejados, ni siquiera de los que excepcionalmente copian las cinco obritas, ni tampoco se encuentra en los manuscritos hallados con posterioridad. Son *Sueños y Discursos* los que edita Arellano (1991) bajo tal título, diferenciado del que encabeza el texto de la versión contenida en *Juguetes de la niñez.*

Discurso de todos los diablos o infierno emendado (1628)

Como sucede en el caso de los *Sueños,* las versiones variantes del título de esta obra (y de su texto parcialmente) fueron debidas a la censura. La obra padeció, tras la publicación de la *princeps* en 1628, la severa crítica de Diego Niseno (1629), Bartolomé de la Fuente (1630) y también Pacheco de Narváez (*Memorial enviado a la Inquisición contra los escritos de Quevedo*)[37].

Las críticas mencionadas hubieron de aconsejar el cambio del título inicial, *Discurso de todos los diablos o infierno emendado,* en el que la frecuente disyunción quevediana[38] sirve para explicitar en primer lugar el género y el contenido de la obra y, a continuación, su título lógico. Quevedo afirmó en el «Delantal del libro» que «este tratado es de todos los diablos; su título, *El infierno enmendado*» (edición de Rey, p. 488). Es decir, se trataría de un tratado dedicado a todos los diablos, cuyo título sería 'el infierno corregido o castigado': las reflexiones sobre el infierno tendrían como objeto o consecuencia presentar un lugar reformado por la mirada satírica. Las reacciones contra el contenido del libro, «en que prosigue estas escandalosas materias [como en *Política de Dios,* el *Buscón* y los *Sueños*]» (p. 1049), según se lee en el *Memorial* de Pacheco de Narváez y en *Tribunal de la justa venganza,* parten ya del propio título y permiten entender mejor cómo se interpretó en su tiempo[39].

La segunda versión conocida del título –*El peor escondrijo de la muerte. Discurso de todos los dañados y malos, para que unos no lo sean y otros lo dejen de ser*– implica, además de un cambio de orden en la referencia al género *discurso,* una amplificación. Con ella se introducen períodos de varios miembros marcados por la simetría y característicos de Quevedo, pero también se sustituyen referencias religiosas directas (*infierno*) por perífrasis alusivas («el peor escondrijo de la muerte», el peor lugar para desembocar una vez muerto: el infierno) y acentuar la carga moralizante desde el propio título. Tras la primera parte del mismo, que equivaldría con matices a «infierno emendado», un subtítulo desvela el género y el contenido de un escrito 'sobre todos los condenados[40] y pecadores'. La cláusula final delimita el propósito preciso de tales reflexiones, con una ambigua estructura bimembre: aunque no se puede descartar la hipótesis contraria, *unos* parece referirse a los más próximos en la escritura (equivalente a éstos), los *malos,* para que no sean malos; y *otros,* a los nombrados en primer lugar (como *aquéllos*), los *dañados,* para que dejen de estar condenados o no se condenen.

Los cambios parecen cuidadosamente meditados: si bien el título pierde en concisión y expresión paradójica, mantiene su carga semánti-

37. Remito a Rey (2001 y 2003, pp. 471-483) y Marañón (2005 y 2006).

38. Similar, por citar sólo un ejemplo, a la de *Lince de Italia u zahorí español* (1628).

39. *Memorial,* p. 1049; *Tribunal,* pp. 1109 y 1135.

40. *Dañados* es nombre que se utiliza también para denominar a «los condenados a las penas del infierno» (*Autoridades*).

ca por medio de la alusión (*escondrijo, dañado*), eludiendo así la censura. Esta nueva versión del título es coherente con las reescrituras practicadas en dos pasajes de la obra, donde se atenúa la ridiculización de los monarcas en el infierno, y el Diablo de las Monjas pasa a ser el Diablo de los Juzgamundos, disimulando la sátira eclesiástica.

En la versión titulada *El Entremetido, la Dueña y el Soplón* (*Juguetes de la niñez,* 1631), el título se despoja de cualquier referencia al infierno y, por tanto, de toda alusión religiosa, en consonancia con lo sucedido en otras obras incluidas en este volumen condicionado por la censura, especialmente los *Sueños*[41]. La trimembración, que, como hemos visto, no es ajena al gusto de Quevedo, se limita en este caso a la mera enumeración de los tres personajes que protagonizan el relato lucianesco, que comienza del siguiente modo, tras los textos preliminares: «Soltáronse en el infierno [en la caldera de Pero Gotero, en esta versión castigada] un soplón, una dueña y un entremetido». Los tres aparecen reunidos por su «condición de intrigantes» (Rey, 2003, p. 490, nota 25) y su común capacidad para revolver el propio infierno (p. 491). La literalidad en la mención directa de los personajes citados justo al comienzo de la obra disuena respecto a las prácticas habituales de los títulos quevedianos, donde abundan las alusiones, los equívocos y las matizaciones que rodean a los sustantivos, razón por la cual podría dudarse de su autoría o al menos de que su reescritura se hubiese producido por razones de lima estilística[42].

La Hora de todos y la Fortuna con seso (1636-1650)

La última sátira lucianesca compuesta por Quevedo ha sido editada modernamente con dos títulos variantes, derivados presuntamente de dos fuentes o grupos de fuentes textuales: el manuscrito «Frías», del siglo XVII y actualmente custodiado en la «Hispanic Society of America»; y cuatro ediciones póstumas de 1650 y una de 1651, cuyo texto habría sido expurgado de ciertos contenidos de sátira religiosa. El primero contaría con el título *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* mientras que las portadas de las ediciones leen *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral.* Como se aprecia, varía sólo el orden de los elementos y la adición, en los testimonios impresos, de una especificación sobre el género y el contenido del texto («Fantasía moral») tal vez ajena a Quevedo[43]. Como en tantos títulos quevedianos, el título se basa en una bimembración cuyos dos miembros parecen apuntar a «realidades opuestas»: la pagana de la diosa *Fortuna* y la cristiana de la *hora* definitiva, en la que «se hallen de repente todos los hombres con lo que cada

41. Tarsia (*Vida,* pp. 40-41) también prefirió citar la versión censurada del título incluida en *Juguetes.*

42. Sobre el texto censurado de esta versión, ver Rey (2003, p. 472).

43. Debe destacarse la asociación del sustantivo *fantasía* y el adjetivo *moral:* el primero alude a la condición literaria, artística, de la obra; el segundo, a su contenido y su propósito, atentos a describir las acciones y costumbres humanas, para reformar las ilícitas. El sintagma apunta al ortodoxo binomio horaciano del deleite y el provecho.

uno merece» (p. 594); y la primera se presenta paradójicamente «con seso», por oposición a su usual falta de juicio[44].

Fernández-Guerra (1946, p. 381) siguió el citado manuscrito, que copia la dedicatoria a don Álvaro de Monsalve y una «Tabla de los sucesos», aportando a pie de página un prólogo al lector tomado del «Ms. de Lista» (p. 382). Lía Schwartz (2009), quien había editado la obra siguiendo la *princeps* años antes, también tomó el manuscrito como texto base en su edición más reciente. Los dos editores titulan *La Hora de todos y la Fortuna con seso.* Tal título aparece, en efecto, encabezando el códice, pero cabe hacer las siguientes consideraciones:

1. La obra carece de título en sentido estricto en el manuscrito «Frías». El que se toma por tal es una adición copiada en el folio inicial, con distinta tinta y por mano diferente de la que transcribe el texto, debajo de la nota «M. S. original. corregido por el mismo Quevedo» (también con otra letra).

2. El título añadido parece haber sido tomado de la dedicatoria de Quevedo «A don Álvaro de Monsalve», que, fechada en 1636, es privativa del manuscrito y no se incluye en las ediciones: «Su título es *La Hora de todos y la Fortuna con seso*» (fol. 1).

3. Tras la dedicatoria y la «Tabla de los sucesos», la obra comienza de modo abrupto («Júpiter, hecho de hieles se desgañitaba») en el fol. 3, sin que vaya precedida por ningún título, aunque el texto sólo ocupa el tercio inferior del folio y deja en blanco los dos tercios superiores.

El problema reside en este caso en que el manuscrito, que ha sido considerado el testimonio más fidedigno[45], carece en realidad de título, por más que se haya impuesto el de *La Hora de todos* desde la edición de Fernández-Guerra (Schwartz, 2003, p. 564)[46]. Entre los argumentos para elegirlo, el de más peso es que es el asignado por el propio Quevedo en su dedicatoria, lo que no exime de cautela: los títulos se citaban con gran libertad y normalmente abreviados en los preliminares legales y literarios, y además podían figurar transformados en la definitiva portada impresa.

Como se ha mencionado, Schwartz (2003, p. 573) también editó la obra a partir de la primera edición, manteniendo su título: *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral.* Con una mínima variación, así se nombra en la censura de Juan Francisco Andrés («La Fortuna con seso y Hora de todos, que escribe D. Esteban Pluvianes», fol. ¶ 2) y consta tanto en la portada de la obra como en el comienzo de su

44. Ver Schwartz 2009, p. 28 y p. 69, n. 1.

45. Ver Schwartz, 2003, p. 564.

46. López-Grigera (1975) titula su edición *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* pese a tomar como texto base la *princeps* por no haber podido consultar el manuscrito «Frías» (p. 59); la edición de Bourg, Dupont y Geneste (1987, p. 133) sigue un criterio similar, con idéntico título pese a poseer también un conocimiento indirecto del manuscrito y basarse en la edición de Zaragoza de 1650. En sentido estricto, sólo las ediciones de Schwartz (2003 y 2009) ofrecen una exacta correspondencia entre el título elegido y su texto base, la *princeps* y el manuscrito, respectivamente.

texto (p. 1) en la *princeps* de 1650. También en la *Vida* de Tarsia (p. 41), donde se cita como «Fortuna con seso, hora de todos», en noveno lugar. El que porta la primera edición, pese a ser póstuma, tiene a su favor su aparente ajuste más preciso al contenido y desarrollo del relato satírico-moral, «expresa el tema en su orden topográfico y lógico» (López-Grigera, 1975, p. 11, nota 3): la obra comienza con una estampa del Olimpo presidido por Júpiter, ante quien comparece la Fortuna, presentada por aquél con las palabras «Borracha, tus locuras, tus disparates y tus maldades» (p. 588), a las que ella responde «Yo soy cuerda y sé lo que hago y en todas mis acciones ando pie con bola» (p. 589). Esto es, la obra comienza con la «Fortuna con seso», primer miembro de la bimembración del título en la tradición impresa, para dejar paso después a las sucesivas escenas (un total de 40) en las que se representa la «hora de todos»[47] los personajes satirizados, la parte más extensa y aludida en el segundo miembro del título[48].

Pero quizá quepa leer este relato lucianesco con otro tipo de secuencia lógica, relacionada con el orden de miembros presente en la dedicatoria del manuscrito: la escena inicial hace albergar dudas sobre la verdadera conducta, cuerda o no, de Fortuna; el lector asiste a esa *hora* privilegiada en la que cada hombre recibe su merecido, y Fortuna actúa «con seso» en apariencia, pero sin cambios apreciables en la vida sobre la tierra; en el desenlace, se comprueba que la Fortuna, juiciosa o no[49], no debe cambiar su comportamiento, irrelevante, pues impera sobre ella la divina providencia[50], como recuerda Júpiter antes de que ella regrese al mundo terrenal (pp. 805-806).

Podría ser que en esta visión de la Fortuna existiesen reminiscencias de alguna versión iconográfica de la diosa que combina elementos medievales y renacentistas, por ejemplo el denominado «Grabado de Maestro de 1464», en el cual se la representa subordinada a la divina Providencia cristiana[51]. También la asociación entre la *hora,* el tiempo, y la Fortuna hundiría sus raíces en la literatura y la iconografía medievales, donde la «Fortuna hace el trabajo del Tiempo y en algunos grabados tiene un reloj de arena, una guadaña o juega a los dados con el

47. López-Grigera (1975, p. 30) interpretó la *hora* sólo como «la *Hora* en que la *Fortuna* recupera el seso».

48. Problema aparte plantea el caso del cuadro 39, titulado «Los judíos se juntan en su Salónique» en el manuscrito «Frías» (fol. 2v) y que registró una importante transmisión manuscrita de modo independiente, con títulos diversos. Consúltense Jauralde y Eguía (2010, p. 207) y Schwartz (2009, pp. 28-29). Tarsia (*Vida,* pp. 43-44) mencionó, entre los textos perdidos de Quevedo y en octavo lugar, «La isla de los Monopantos».

49. En este caso la conjunción copulativa *y* podría leerse casi con un valor consecutivo, según el cual el desfile de los personajes enfrentados a su hora habría demostrado que no cabe acusar de poco seso a la Fortuna.

50. Ver López-Grigera, 1975, p. 26, en relación con Séneca.

51. Ver González García (1997, pp. 59-60 y n. 4).

padre Tiempo para poner punto y final a una vida humana» (González García, 1997, p. 62)[52].

Es posible que los dos miembros del título –situados en una u otra posición según el testimonio tomado como base– no representen una secuencia lógica relacionada con el desarrollo narrativo del relato lucianesco (como apuntó López-Grigera) ni tampoco una oposición estricta entre realidades antitéticas (L. Schwartz), sino más bien una equivalencia semántica en la que la conjunción copulativa uniría realidades semejantes o incluso la relación entre un antedecedente y su consecuente: la Hora de todos, que impera en el mundo, domina a la Fortuna pagana, obligándola a obrar «con seso»; privada de su rasgo más característico, diluye su influencia sobre la vida de los hombres y se somete a la idea cristiana de la providencia divina. Tal vez no por casualidad la dedicatoria de Quevedo en el manuscrito «Frías» otorga a esta *hora* cristiana un preponderante primer lugar en el período bimembre del título.

3. Otros casos: abreviaciones, interpretación y puntuación[53]

España defendida y los tiempos de ahora. De las calumnias de los noveleros y sediciosos (1609)

Inconclusa y conservada en un autógrafo fechado en 1609, *España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*[54] es una de las más tempranas muestras de dificultad interpretativa. Quevedo explica así la «ocasión y causas del libro»: «No ambición de mostrar ingenio me buscó este asumpto; sólo el ver maltratar con insolencia mi patria de los extranjeros, y los tiempos de ahora de los propios» (p. 342). De tales palabras podría deducirse que la obra pretende «tomar la defensa de España a cargo», para impugnar las mentiras difundidas por los extranjeros sobre el pasado glorioso del país y mitigar el descuido de los españoles, que no han defendido debidamente tan digno crédito. Otra posible dificultad atañe al término *defendida,* que tendemos a interpretar como 'protegida [por Quevedo]', pero que tal vez deba entenderse como 'conservada, preservada', esto es, mantenida con los rasgos positivos que le son propios desde el pasado, lo que explicaría la pretendida contraposición con «los tiempos de ahora».

52. Remito a Patch (1974) citado por González García. Ver también López-Grigera (1975, p. 30).

53. En este apartado merecerían comentario también los casos de *Execración por la fe católica* (1633) y *Marco Bruto* (1644); por razones de espacio remito a mis estudios sobre la primera (2010b, 2010c y 2014) y la segunda (2012 y 2015).

54. Así se titula en la edición de Selden Rose publicada en 1916, y también en la más reciente edición crítica y anotada de la obra, la de Victoriano Roncero (2013), quien también ha publicado la edición facsimilar del autógrafo.

La más reciente edición de la obra, a cargo de Roncero (2013) porta en su cubierta el título *España defendida*[55] *de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*[56]. Con tal puntuación, coincidente con la del autógrafo, se trata de una aparente fórmula antitética básica, que enfrenta la «España defendida», la del pasado, con la de los tiempos de Quevedo, los de «ahora», caracterizada esta última por un complemento nominal que describe los momentos presentes, en los que prosperarían las calumnias de «noveleros y sediciosos». Tal interpretación disuena respecto al contenido de la obra. En este caso la dificultad no es léxica, sino de puntuación, de adecuada segmentación de los distintos niveles del título. Puntuado como *España defendida y los tiempos de ahora. De las calumnias de los noveleros y sediciosos,* se preservaría la bimembración antitética señalada y se separaría este elemento nuclear del resto, que adquiriría el valor de una especie de subtítulo y propiciaría otra lectura menos enigmática: 'Sobre las calumnias…', esto es, su recorrido por las virtudes españolas de todos los tiempos versará, para refutarlas, sobre las mentiras de quienes inventan patrañas y siembran la discordia. Aunque sin signo de puntuación explícito, así parece haberlo interpretado Buendía (1961, p. 488), quien edita la segunda parte en línea independiente y con un cuerpo de letra mucho más pequeño, a modo de subtítulo. Su lectura es discrepante respecto a la de Astrana (1945, p. 341), quien hace depender «de las calumnias» de «España defendida», como complemento del nombre, y considera «y los tiempos de ahora» como mero inciso entre ambos elementos sintácticamente relacionados: *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos.* Una opción tampoco desdeñable.

La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la Sinagoga (1619)

El autógrafo de esta obrita religiosa es una muestra clara de la preferencia quevediana por sustantivos y adjetivos, por bimembraciones y elementos antitéticos. Tras la primera parte, se sitúa el objeto de la persecución judaica, con una nueva estructura simétrica, «contra Cristo Jesús y contra la Iglesia», para concluir con la mención contrapuesta del beneficiario de la nefanda acción: «en favor de la sinagoga». Dos adjetivos caracterizadores de la acción judía (*primera, disimulada*), complementados con un doble adyacente circunstancial («contra Cristo Jesús», «contra la Iglesia»), cuyo énfasis en la perfidia y el agravio cometido se

55. El sintagma, alusivo a la tradición de la *laus Hispaniae* frente a los ataques extranjeros, se reproduce por ejemplo en *España defendida: poema heroico* de Suárez de Figueroa (1612).

56. El título de la cubierta difiere del de la portada: la discrepancia respecto al título que figura en la primera página del autógrafo («España defendida y los tiempos de ahora», en lugar de «España defendida de los tiempos de ahora») puede deberse a una errata en la impresión y no a una enmienda del editor.

sustenta en la repetición de la preposición *contra*. Debe notarse que, bajo la acepción general propia de *persecución,* Quevedo parece haber concebido el término con un valor más preciso, pues «particularmente se toma en la historia por la conminación que por edicto publico hacían los tiranos afligiendo la Iglesia y los cristianos» (*Autoridades*).

El juego tipográfico de ediciones modernas como la de Astrana (1945, p. 1001) y Buendía (1961, p. 1130) parece distanciar la secuencia iniciada con la preposición *contra,* pese a resultar sintácticamente dependiente de lo anterior, y reduce la importancia tipográfica (y por tanto semántica) de «en favor de la sinagoga», limitando así el propósito quevediano de contraponer los perjuicios causados a la iglesia católica, enfáticamente duplicados con el daño contra Jesucristo, frente a los beneficios buscados por los judíos para la sinagoga.

El único sintagma que interpreto como subtítulo es muy breve y se refiere a la actitud de quien escribe, que ofrece una «consideración literal» ('un discurso fiel, a la letra') de los hechos denunciados. En cierta medida, una aclaración del género de lo narrado[57].

> *Grandes anales de quince días: historia de muchos siglos que pasaron en un mes. Memorias que guarda a los que vendrán don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago: los señores príncipes y reyes que sucederán a los que hoy son en los afanes de este mundo / Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de mil seiscientos y trece hasta veinte* (1621)

Fernández-Guerra (1946, pp. 175, nota a, y 193, nota a) ya se enfrentó con la imprecisa delimitación entre ambas obras, editándolas por separado y notando el carácter fragmentario de la segunda. Astrana (1945, p. 540, y p. 560) las data en 1621-1623-1636 y en 1621, respectivamente, en posible alusión a las probables reescrituras quevedianas de la primera de ellas, que habrían dado lugar tal vez a tres versiones diferentes. Buendía (1961, p. 707-708, nota 1) explica el complejo proceso de creación de ambas obras y menciona que en algunas copias *Mundo caduco* circuló con el título de *Adiciones al papel de los Grandes anales de quince días.*

En oposición a lo argumentado por Fernández-Guerra, Astrana y Buendía, quienes habían identificado dos versiones de *Grandes anales,* Roncero (2005, p. 45), el editor que ha consultado el mayor número de fuentes manuscritas hasta la fecha, concluyó que «Quevedo redactó tres versiones» de la obra: la primera, en 1621; la segunda, en los primeros meses de 1624; y la última, en los primeros años de la década de 1630 (pp. 45-49). Pero la huella de tales fases redaccionales no conllevó la reescritura del título, pues permanece idéntico (con la excepción de un

57. Puntualización semejante a la que porta la *princeps* de *La Fortuna con seso:* «Fantasía moral».

manuscrito que omite el sintagma «Historia de muchos siglos») en toda la tradición textual. Merece la pena, no obstante, detenerse en él por su riqueza semántica y sus poderosas alusiones.

El título de las distintas ediciones modernas desde la de Fernández-Guerra (1946, p. 193) es equivalente, si bien la disposición tipográfica elegida en cada caso jerarquiza en niveles distintos su contenido. El editor mencionado destaca como título *Grandes anales de quince días,* relega a la condición de subtítulo los dos períodos sintácticos que siguen y concibe la secuencia «A los señores […] afanes desde mundo» a modo de dedicatoria. Lo mismo hacen Astrana (1945, p. 560) y Buendía (1961, p. 730), si bien esta última desgaja la mención final del autor, de modo que la tercera oración queda inconclusa, sin su sujeto. Roncero (2005, p. 57) concede idéntica importancia a los dos primeros miembros de la estructura trimembre del título, desplazando «Memorias […] de este mundo» a la posición de un subtítulo, decisiones que, en mi opinión, se acercan más a la posible finalidad quevediana y al *usus scribendi* de Quevedo en materia de títulos.

Existe una equivalencia semántica, con matices, de los dos primeros sintagmas nominales: «Grandes anales», en su magnitud temporal, es plenamente coincidente con «Historia de muchos siglos», y ambas establecen una relación paradójica, de disonancia, con los complementos que restringen su contenido a un efímero período histórico, «quince días» y «un mes», respectivamente. La apelación al género histórico y una de sus modalidades, los *anales,* en un guiño a obras como la de Tácito, enaltece el valor del escrito quevediano, así como la ejemplaridad posible en un breve retazo de la historia de España marcado por la sucesión de monarcas y ministros. La tercera equivalencia, iniciada con un género de menor rango, las *memorias,* amplifica su contenido para incluir al historiador, a sus destinatarios y al usual valor moralizante, por su concatenación de *exempla* célebres.

Los sentidos mencionados, en relación con el conjunto de la obra, invitan a proponer una nueva puntuación del título, atenta a ellos: *Grandes anales de quince días: historia de muchos siglos que pasaron en un mes. Memorias que guarda a los que vendrán don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago: los señores príncipes y reyes que sucederán a los que hoy son en los afanes de este mundo.* Los dos puntos iniciales marcan la equivalencia de los dos primeros sintagmas, aunque se podría optar también por una coma; «los que vendrán», aquellos para quienes Quevedo «guarda» sus «memorias», son «los señores príncipes y reyes», sucesores de sus contemporáneos, con propósito de instrucción ejemplarizante, aclaración que también marcan de modo idóneo los dos puntos.

En cuanto a *Mundo caduco,* Quevedo se refirió a ella al final de la *Carta del rey don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles* (1621): «Lo que se leerá brevemente en un libro que escribo con este título: *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de mil seiscientos y trece*

hasta veinte» (edición de C. Peraita, 2005, p. 41), mención completa e inequívoca de la voluntad autorial. Y pareció remitir al valor metafórico de su título, con personificación del mundo y de la edad ('época'), en un pasaje del tercer de los cuatro capítulos de la obra, el dedicado a «Bohemia»: «Parecía con estas cosas estar en edad caduca el mundo furioso» (edición de Roncero, p. 155).

Fernández-Guerra (1946, p. 175) concibe la referencia temporal a modo de subtítulo, privilegiando el sintagma bimembre coordinado como título, una decisión secundada por Buendía (1961, p. 707), en tanto que Astrana (1945, p. 540) elimina la secuencia «en los años de 1613 hasta 1620». Las ediciones de Biurrun (2000, p. 55) y Roncero (2005, p. 129) integran en el título la totalidad de los contenidos, decisión que, a mi juicio, es la más atenta a la voluntad del autor.

El martirio pretensor del mártir: el único y singular mártir solicitado por el martirio, venerable, apostólico y nobilísimo padre Marcelo Francisco Mastrili, napolitano, hijo del sancto patriarca de la Compañía de Jesús, el bienaventurado Ignacio de Loyola (1640)

El autógrafo inconcluso de esta obra religiosa demuestra idéntico criterio y esmero en el tratamiento del título que el observado en otros textos debidos a la mano de Quevedo. Éste reclamó la obra titulada, y así citada por él mismo, *Vida y martirio del padre Marcelo Mastrillo, de la compañía de Jesús* (Fernández-Guerra, 1951, p. 71, nota a), entre aquellas de las que fue despojado debido a su encarcelamiento; y también fue recordada por Tarsia (1988, *Vida,* p. 44) entre las extraviadas.

Quevedo aloja en la primera línea el que parece título principal: «El martirio pretensor del mártir». En mi opinión, todo el texto que viene a continuación constituye una aclaración de la propuesta paradójica de que sea el martirio quien 'pretende, busca' al mártir, y no a la inversa como sería lógico, a modo de fórmula encarecedora de la virtud del santo. A continuación se dispone la especificación, casi a modo de subtítulo[58], del personaje histórico que ejemplifica tal paradoja: «El único y singular mártir / solicitado por el martirio, / venerable, apostólico y nobilísimo / padre Marcelo Francisco Mastrili, / napolitano, / hijo del sancto patriarca de la / Compañía de Jesús, el bienaven-/ turado Ignacio de Loyola». Por esta razón, tal vez convenga separar con dos puntos o un punto seguido ambas partes, sustituyendo la coma incluida por algún editor moderno tras el texto de la primera línea (Fernández-Guerra, p. 71). Aunque no incluyen signos de puntuación, Astrana (1945, p. 1147) y Buendía (1961, p. 1323) parecen abogar por esta división (título y subtítulo) cuando editan el texto «El martirio pretensor del mártir» con un cuerpo de letra más grande que el del resto.

58. Remito a Jauralde y Eguía (2010, p. 195) sobre el autógrafo. Ver Simón Díaz (1983, p. 48), para la «mayor economía» de la división del título en dos, título y subtítulo, donde el segundo pudo albergar en ocasiones una referencia genérica.

Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan. Doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job (1641-1642)

Quevedo podría haber aludido a esta obra en *Doctrina estoica,* cuando se refirió a *Defensa de Epicuro,* de ser ciertas las apreciaciones de Jauralde (1998, p. 985): «Yo trato este punto en mi libro que intitulo *Historia teologética-política de la divina providencia»,* un título que debió de ser modificado por el propio escritor cuando, encarcelado en San Marcos, decidió retomar o rehacer el texto de la obra. Una carta del obispo de León, Bartolomé Santos de Rissoba, dirigida a Quevedo el 25 de agosto de 1642 (Astrana, *Epistolario,* CCXVII, pp. 440-441), comienza del siguiente modo: «Vuelvo a vuesa merced el primer cuaderno del tratado *De la divina Providencia*» (p. 441)[59].

El primer biógrafo de Quevedo, Tarsia, citaba un «Tratado de la inmortalidad del alma», entre los textos perdidos de Quevedo y en décimocuarto lugar (*Vida,* 1988, p. 44). Presumiblemente, el título citado por Tarsia aludía a *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan. Doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job,* de acuerdo con el epígrafe que figura al comienzo del autógrafo de esta obra, en la BNE[60] y también en la portada de la edición de 1700, así como en Fernández-Guerra (1951, p. 165), Astrana (1945, p. 1205) y Buendía (1961, p. 1387)[61].

Mientras el impresor de la edición de 1700 habla inequívocamente del «tratado de Providencia de Dios» (en Fernández-Guerra, 1951, p. XXXII), los preliminares de la «Parte tercera de las obras de Quevedo» de la edición de 1713 muestran el posible origen de la confusión que se trasladará al título de la portada: «Las materias que trata son las que le trajo el desengaño de sus trabajos en los últimos años de su vida; y son la *Inmortalidad del alma,* la *Providencia divina* y la *Invencible paciencia de Job*» (1951, p. XXXIII).

Fernández-Guerra (1951, p. 165, nota a), que respetó la portada del manuscrito autógrafo pero reprodujo el texto más amplio de las ediciones del siglo XVIII, ya se hizo eco de manipulaciones registradas en dicha centuria, época en la que se publica una edición que no sólo modifica el título, sino que diseña una estructura tripartita inexistente en el original de Quevedo y cuyos epígrafes inventa, añadiendo como tercero de ellos una obra independiente: *La constancia y paciencia del santo Job.* La portada de dicha edición, publicada en 1713, puede ex-

59. Remito también a las cartas CCXIX y CCXXIV (Astrana, *Epistolario,* pp. 443 y 447-448)

60. El manuscrito de la BNE con signatura Mss. 18660 contiene mínimas variaciones en su título: *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan, gozada de los que la confiesan. Dotrina estudiada en los gusanos y persecución de Job.*

61. Quevedo no la incluyó en la relación de textos perdidos que reclama al salir de la prisión de San Marcos de León, en 1643, en el prólogo de su *Primera parte de la vida de Marco Bruto,* publicada en 1644 (ed. Alonso Veloso, pp. 721-722).

plicar el título apuntado por Tarsia: *Providencia de Dios […] dividida en tres partes. Hermosos y utilísimos tratados que, como medios, prueban la providencia divina. El primero es la inmortalidad del alma. El segundo, la incomprehensible disposición de Dios en las felicidades y sucesos prósperos y adversos, que los del mundo llaman bienes de fortuna. El tercero es la constancia y paciencia del santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones.* A la misma trimembración se refiere también Torres Villarroel, entusiasta lector de Quevedo, en *El ermitaño y Torres* (pp. 23-24).

La localización del autógrafo atajó las fluctuaciones en el título, y las innovaciones de la mencionada edición no prosperaron. Las ediciones que siguieron a la de Fernández-Guerra mantuvieron el título del manuscrito quevediano sin variaciones[62]: Astrana (1945, p. 1205), quien parece seguir dicho manuscrito; y Buendía (1961, p. 1387, nota 1), quien, curiosamente toma de éste el título, pero «ajusta» el texto a dicha edición.

Por conservarse el autógrafo de la obra, interesa detenerse en los componentes del título y en la disposición gráfica del mismo, pues son característicos de las obras quevedianas. Quevedo delinea el título principal de la obra con dos sustantivos claves, *Providencia de Dios,* pero que por sí mismos resultan demasiado comunes para presentar un tratado religioso con aspiraciones literarias. Sin propósito de exhaustividad, cabe recordar a Séneca, *De Providentia;* Próspero de Aquitania, *De Providentia Dei;* y la multitud de escritos publicados con tal título en Europa durante los siglos XVI y XVII[63]. Y más interesante aun resulta el hecho de que el propio Quevedo hubiese citado el posible origen bibliográfico de su título en la obra: «Escribió el […] reverendo padre Lessio […] un tratado *De Providentia,* y otro de *Immortalitate animarum*» (edición de Fernández-Guerra, 1951, p. 168)[64].

La escasa originalidad del sintagma habría aconsejado mayores precisiones, de ahí que hubiese sido calificado con dos expresiones bimembres exactas, cuya simetría se realza no sólo por su valor antitético (*padecida / gozada*, *niegan / confiesan*), sino por ocupar exactamente una línea y diez sílabas cada una: «padecida de los que la niegan» y «gozada de los que la confiesan»; incluso, para no quebrar la exactitud dispositiva, Quevedo centra la conjunción copulativa *y* en una línea independiente situada entre ambas. El resto del título, «Doctrina estudiada / en los gusanos y persecuciones / de Job», hace las veces de un subtítulo que el autor dibuja centrado en el folio, con información complementaria: el ejemplo bíblico que permite demostrar y alabar la *providencia*

62. Cuestión aparte, en la que no puedo detenerme ahora, es la mezcla de testimonios diversos que ponen en práctica para fijar su texto crítico. Sobre la escritura y transmisión de la obra, ver Alonso Veloso (2015).

63. Por ejemplo, Claudii Seyselli, *De Divina Providentia tractatus* entre otros muchos.

64. Puede tratarse de la obra *De providentia numinis et animi immortalitate libri duo aduersos Atheos & Politicos, auctore Leonardo Lessio Societati Iesv,* publicado en 1613; los dos títulos que cita Quevedo parecen aludir a las dos partes del volumen.

divina incluso en situación de extrema desgracia. Esta referencia a Job habría provocado la indebida adición, en alguna edición tardía, de otra obra diferente: *La constancia y paciencia del santo Job.*

La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la vida de san Pablo apóstol (1644)

Escrita en los primeros meses de 1643, se publica aún en vida de su autor con un título tan quevediano como *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la vida de san Pablo apóstol.* La tradición editorial consagró la última parte del título, de modo que incluso tipográficamente se realza el sintagma «Vida de san Pablo apóstol», emparentado con la tradición de las *Vidas* de personajes ilustres desde la antigüedad grecolatina, y patente asimismo en la historia editorial de algunas obras de Quevedo: *Vida del Buscón, Vida de Marco Bruto.* Así aparece, como *Vida de san Pablo Apóstol,* por ejemplo en la edición de 1702. Y aun antes, su primer biógrafo, Pablo Antonio de Tarsia (*Vida,* pp. 40-41), la cita de igual modo.

Fernández-Guerra (1951, p. 3) destaca tipográficamente *Vida de san Pablo apóstol;* el resto figura, pero a modo de antetítulo. Afirma además que «es conocido este libro con el nombre de *Vida de san Pablo apóstol.* En el borrador original de Quevedo no se lee otro título que *Vida de san Pablo*» (p. LXXXV). Y de hecho reproduce el texto de las cuatro primeras hojas del primer «borrador original» a través de una copia de Durán (1951, pp. 7-8), donde la obra comienza como «Vida de san Pablo». Lo mismo Astrana (1945, p. 1268), quien reproduce las hojas del borrador original, que había estado en poder de Gomez Gayoso (p. 1275), tomándolas de Fernández-Guerra (titulando por error «cielo» en lugar de «ciego»); y Buendía (1961, p. 1456), quien destaca la misma parte del título y vuelve a copiar la nota de Fernández-Guerra (pp. 1462-1464), siguiendo la edición de Lisboa, 1648, aunque con adición de la dedicatoria de la *princeps.*

En su «Catálogo» incluido al final de la biografía de Quevedo, Jauralde (p. 992) remite a *Vida de san Pablo Apóstol* desde la entrada *La caída para levantarse,* prefiriendo en apariencia el primer título por tanto. Por su parte, Nider (1994) respeta la portada de la *princeps,* aunque la cubierta de su libro introduce, con un cuerpo de letra mayor y un color diferente, el fragmento *La caída para levantarse.*

Es posible que el peso de las cuatro hojas del «borrador original» citadas por Fernández-Guerra haya determinado la abreviación *Vida de san Pablo apóstol.* No obstante, cabe exponer algunos argumentos que parecen reforzar la hipótesis de que Quevedo hubiese elegido el título trimembre:

1. La *princeps* se publicó cuando Quevedo aún estaba vivo: cabe suponer su intervención directa en la edición, muy especialmente en algo tan relevante como el título de la portada.

2. El fragmento manuscrito se inicia en el apartado que la propia primera edición titula «Vida de san Pablo apóstol», que comienza «Predicaré en san Pablo, el predicador de las gentes», y que tal vez erróneamente se atribuye como título de la obra religiosa. Es normal que un borrador no contuviese aún el folio con el título y el autor ni tampoco los preliminares literarios, pues presumiblemente se añadirían al final, antes de llevarlo a imprenta.

3. Desde un punto de vista semántico, sintáctico y retórico, el título no disuena respecto a los rasgos de los títulos quevedianos, donde abundan las estructuras en isocolon, bimembres y trimembres, como *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás.* Cuando los editores eligen como título sólo la parte referida al protagonista de la *Vida de san Pablo apóstol,* olvidan que esta secuencia es sólo un adyacente circunstancial («en la vida de san Pablo apóstol», se lee en la última línea de la portada, con un cuerpo menor y en minúsculas) referido a los tres sintagmas anteriores, construidos con un isocolon trimembre cuyo último miembro introduce una pequeña variación. Su disposición sintáctica (determinante + sustantivo + preposición + verbo o perífrasis verbal en infinitivo / sintagma nominal) favorece la sucesión de binomios paradójicos alusivos al apóstol mencionado sólo al final: la caída y la ceguera que Dios impuso a Saulo sirvieron para levantarle, ya Pablo, como defensor de la doctrina cristiana y permitirle apreciarla con los ojos de la fe; la referencia a su condición de espada de la Iglesia enfatiza su carácter combativo en la defensa de la misma que protagonizó aun a costa de su vida. La propia situación de los elementos del título en la portada de la edición de 1644 enfatiza la medida disposición retórica del conjunto.

La constancia y paciencia del santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones (1631-1641)

Quevedo citó en el manual de Epicteto, y también en el prohemio a fray Cristóbal de Torres de *La cuna y la sepultura* (p. 206), un libro que podría ser el mismo que decía tener escrito con el título *Themanites redivivus in Job;* así se menciona en *Para todos,* de Montalbán, en 1632. Persisten las dudas acerca de si es la misma que hoy se conoce como *Job,* ya planteadas por Astrana, quien lo niega tajantemente, y recogidas por Buendía (1961, p. 1327). De ser ciertas las sospechas de Fernández-Guerra (p. 213), la alteración habría sido consecuencia de la recepción entre sus contemporáneas y las invectivas contra Quevedo. Juan de Jáuregui se burló de él en *El retraído* (pp. 1078-1079), una comedia contra diversas obras quevedianas editada en 1635 (p. 1079). Las críticas pudieron hacer mella en el ánimo de Quevedo, quien habría cambiado el título por el que figura en la primera edición, póstuma (1713), de la obra: *La constancia y paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones.* Tal modificación podría haberse producido en un

largo período de composición entre 1631 y 1641, fecha esta última en que Quevedo afirma retocarla en la prisión de San Marcos.

El tiempo que transcurre desde este momento hasta la publicación de la *princeps* y la falta de testimonios diferentes de ella impiden saber si el cambio se debió al autor o a un editor influido por las críticas contra el primer título. En la censura de fray Francisco Palanco que precede a la edición de 1713, se habla simplemente de «Libro de Job». Tales preliminares contienen indicios de la confusión de esta obra con *Providencia de Dios:* «este libro, cuyo asunto es defender la divina Providencia contra el ateísmo, en cuyo apoyo se expone el *Libro de Job*» (en Fernández-Guerra, 1951, p. xxviii). Pese a esta dificultad, interesa destacar que el título definitivo, si no el único, reúne rasgos quevedianos comentados: ausencia total de verbos; bimembración inicial referida a las cualidades prototípicas de Job («constancia y paciencia»); y una trimembración cuyos miembros presentan un cómputo silábico casi exacto: «en sus pérdidas», «enfermedades», «persecuciones».

Recapitulación

Quevedo otorgó a los títulos un valor singular en su creación literaria. Los datos apuntados permiten comprobar cómo su considerable longitud obedece a razones estilísticas (la simetría, el paralelismo, la antítesis, la paradoja y una ambigüedad sugerente cobran un indudable relieve) y significativas: la mera síntesis del contenido o la mención de un protagonista se acompañan en muchas ocasiones de información sobre el género y el propósito de los escritos. Tal riqueza obliga a extremar las precauciones al editar o incluso al elaborar catálogos de sus obras, para no privarlas de un alcance que comienza y se sintetiza admirablemente desde el propio título, como intuyeron (y también censuraron) algunos de sus contemporáneos. Los principales rasgos y problemas que presentan son los siguientes:

1. Las obras conservadas en manuscritos autógrafos muestran el esmero con que Quevedo dibujaba sus títulos en los folios iniciales. Los pocos datos disponibles acreditan una preocupación creciente por ellos y su posible diseño para una portada impresa desde la segunda década del siglo xvii: frente a la escritura ininterrumpida y la distribución informe de materiales de *España defendida,* destaca la cuidadosa disposición del título en *La primera y más disimulada persecución de los judíos, Virtud militante, El martirio pretensor del mártir* o *Providencia de Dios,* donde Quevedo delimita con precisión y hasta tipografía diferente el título, el subtítulo, el autor y / o el dedicatario…, muchas veces llenando la totalidad del folio o incluso dejando la parte superior en blanco, tal vez imaginando los datos futuros relativos a la impresión. Atender a tales indicaciones puede ser una base segura a la hora de puntuar e interpretar sus títulos, de segmentar adecuadamente la jerarquía de sus distintos contenidos. Y en ellas puede encontrarse también la clave para

una precisa delimitación de obras confundidas en la historia editorial (*Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas).*

2. Los textos con versiones variantes que afectan también al título, muchas veces inducidas por la censura o las invectivas contemporáneas (especialmente el *Buscón,* los *Sueños* o *Discurso de todos los diablos),* exigen especial tiento en el momento de asignar el rótulo, pues abundan los ejemplos de obras publicadas cuyo título no se corresponde con el de la versión supuestamente editada. Un caso paradigmático es el de *Sueños y discursos,* que sólo parece posible atribuir a la versión publicada en 1627 que porta tal título y no resulta operativo para identificar las otras versiones de la tradición impresa, ni mucho menos ediciones basadas en la transmisión manuscrita, cuyos testimonios no contemplan el conjunto de los cinco sueños con propósito aglutinador. O el de *Heráclito cristiano,* que se adjudica a colecciones heterogéneas de poemas, pese a que Quevedo sólo asignó el título a un cancionero muy concreto de 1613, integrado por 26 composiciones.

3. Quevedo utilizó algunas veces títulos (o fragmentos de títulos) poco creativos, por repetidos en el contexto cultural de su tiempo. Sirvan como ejemplo *España defendida, Doctrina moral, Virtud militante, Providencia de Dios* o *Vida de san Pablo.* En tales casos, huyó de la expresión corriente añadiendo complementos nominales o subtítulos que, al tiempo que matizan el sentido de su obra, se convierten en marcas del estilo quevediano por sus cualidades expresivas y estilísticas. Limitar sus títulos a su primera parte, o a la menos original, supone privar al lector de la formulación más auténtica del escritor: el autor habría deseado sumarse a una determinada tradición literaria, a una moda bibliográfica de su tiempo, pero también exhibir su capacidad para imprimir en ella su sello particular, para superarla con una formulación nueva.

4. Los títulos de Quevedo muestran una acusada predilección por la simetría y las estructuras configuradas por varios miembros, a veces construidos en oxímoron y que, siendo sintácticamente equivalentes, albergan diversas posibilidades semánticas: desde la sinonimia y la acumulación hasta la antítesis y la paradoja, esenciales en todos los casos para la adecuada interpretación de la obra. La usual abreviación, que acostumbra a reducir la referencia sólo al primer miembro del período, tiene como efecto la pérdida de una parte relevante de su contenido y de su potencial efecto en el receptor. El problema afecta de modo llamativo a los títulos concebidos como bimembración disyuntiva o copulativa (*La hora de todos y la Fortuna con seso* o viceversa según el testimonio, *Lince de Italia u zahorí español, Discurso de todos los diablos o infierno emendado, España defendida y los tiempos de ahora),* pero también a los basados en estructuras trimembres acumulativas, a veces construidas a modo de gradación: *Grandes anales de quince días, historia de muchos siglos […] memorias que guarda; Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás;* o *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia…* Relacionado con ellos está otro grupo de interés, el configurado por

títulos de distinto tipo pero también muy amplios, usualmente reducidos a una única palabra o expresión: *Job* o *Buscón,* con cita exclusiva del protagonista de la narración, o *Sueños* en referencia al género, se antojan síntesis excesivas en la medida en que eliminan, contradiciendo lo postulado por el autor, los rasgos precisos de los personajes que merecieron su atención y también las intenciones de sus escritos.

5. No menos abundantes son las obras en que sólo una adecuada interpretación, atenta también al conjunto del texto literario y no sólo a su rótulo, siempre en combinación con una exacta puntuación del título, permite aclarar la jerarquía de sus diferentes contenidos. Como se ha hecho patente, en ocasiones se produce un aparente desorden e incluso un sinsentido subsanables con cambios simples de puntuación como los sugeridos a propósito de *España defendida, El martirio pretensor del mártir* o *Grandes anales de quince días.* Corresponde a la pericia del editor evitar la fragmentación de calculados períodos plurimembres y conseguir un deslinde minucioso de título, subtítulo o dedicatoria en los casos precisos.

A la vista de los problemas enunciados, cabe proponer algunas medidas que pueden contribuir a evitar confusiones o ambigüedades cuando nos referimos a los títulos de Quevedo, sea en ediciones críticas o en relaciones bibliográficas. La imprecisa delimitación de obras (*Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas* o *Doctrina moral* y *La cuna y la sepultura)* o fases redaccionales diversas (*Heráclito cristiano* respecto a *Lágrimas de un penitente* y poemas de la musa *Polimnia)* sólo puede abordarse acudiendo a las fuentes textuales manuscritas e impresas, especialmente cuando existen testimonios autógrafos con pruebas a veces contundentes. En segundo lugar, debe abogarse por una estricta correspondencia entre los títulos que adjudicamos a las obras y las versiones variantes a las que se refieren, cuando nos enfrentamos a textos con fases redaccionales diversas, un problema que, ya patente en el caso del *Buscón* o *Discurso de todos los diablos,* se agudiza cuando tratamos de un texto tan complejo como el de los *Sueños:* a cada versión identificada corresponde un título, y el intercambio de etiquetas no equivalentes sólo contribuye a enmarañar más la complicada realidad textual de la obra. En el caso del tercer grupo de problemas analizado, es posible apuntar varias estrategias, aplicables por separado o en combinación según el caso: las abreviaciones de los títulos nunca deberían seccionar un período sintáctico cuyos elementos están estrechamente relacionados, especialmente cuando constituyen sintagmas bimembres, trimembres o plurimembres, a riesgo de traicionar el espíritu que animó su construcción, ni tampoco limitarlos a la expresión menos original (*Doctrina moral* o *Providencia de Dios…)* o dejarlos reducidos a un mero elemento secundario o complementario del epígrafe diseñado por Quevedo (*Vida de san Pablo* apóstol); la puntuación y disposición gráfica de los títulos debe basarse en una meditada interpretación de los mismos, en relación con el texto literario al que sirven de pórtico, y contribuir a una adecuada jerarquización de sus distintos componentes, que, como se ha

comprobado en el caso de las obras comentadas, Quevedo deslindó con especial mimo y una cuidadosa disposición en sus autógrafos.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y contenido de la Musa décima», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 269-334.

Alonso Veloso, María José, «Las versiones de *Doctrina moral* de Quevedo y su relación con *La cuna y la sepultura*», *Incipit* (Boletín anual del Seminario de edición y Crítica Textual, SECRIT), XXIX, 2010a, pp. 149-187.

Alonso Veloso, María José, «Una nueva versión de Execración por la fe católica de Quevedo, en un manuscrito de la Real Colegiata de Roncesvalles», *Criticón,* 110, 2010b, pp. 151-166.

Alonso Veloso, María José, «Nuevos testimonios de obras de Quevedo en un manuscrito de una biblioteca de Roncesvalles», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* LXXXVI, 2010c, pp. 151-166.

Alonso Veloso, María José, «Notas para la edición de Execración por la fe católica de Quevedo», *Perspectivas críticas para la edición de textos: de la Edad Media al siglo XXI,* ed. Ermitas Penas, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 57-83.

Alonso Veloso, María José, «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 203-228.

Alonso Veloso, María José, «El título del *Marco Bruto* de Quevedo», *Rilce,* 31.2, 2015, pp. 317-340.

Alonso Veloso, María José, «Escritura y transmisión de *Providencia de Dios* de Quevedo», *Analecta Malacitana,* XXXVII, 1-2, 2015, (en prensa).

Arellano, Ignacio (ed.), *Los sueños,* Madrid, Cátedra, 1991.

Astrana Marín, Luis, (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa,* Madrid, Aguilar, 1945.

Buendía, Felicidad (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa,* Madrid, Aguilar, 1961.

Crosby, James O. (ed.), Francisco de Quevedo, *Política de Dios, Govierno de Christo,* Madrid, Castalia, 1966.

Crosby, James O. (ed.), *Sueños y discursos,* Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas,* Madrid, Atlas, 1946 y 1951, 2 vols., BAE 23 y 48.

García Valdés, Celsa Carmen (ed.), Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral,* Madrid, Cátedra, 2008.

García Valdés, Celsa Carmen, «Reescrituras quevedianas: de *Doctrina moral* a *La cuna y la sepultura*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 105-121.

González García, José M., «Flecha del tiempo y rueda de la Fortuna», *Revista Internacional de Sociología,* 18, 1997, pp. 57-79.

Jauralde Pou, Pablo, «Ensayo de un catálogo de las obras de Quevedo», *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998, pp. 927-997.

Jauralde Pou, Pablo y Diana Eguía Armenteros, «Francisco de Quevedo y Villegas. Obras en prosa», *Diccionario filológico de Literatura española (siglo XVII),* Madrid, Castalia, 2010, vol. 2, pp. 174-226.

López Grigera, Luisa (ed.), Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas,* Madrid, Real Academia Española, 1969.

López Grigera, Luisa (ed.), Quevedo, Francisco de, *La hora de todos y la Fortuna con seso,* Madrid, Castalia, 1975.

Maldonado, F. C. R. (ed.), *Sueños y discursos,* Madrid, Castalia, 1972.

Marañón Ripoll, Miguel, *El «Discurso de todos los diablos» de Quevedo. Estudio y edición,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

Marañón Ripoll, Miguel, «*El entremetido, la dueña y el soplón* de Quevedo. Texto, notas e introducción», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica,* 31, 2006, pp. 15-132.

Pacheco de Narváez, Luis, *Memorial denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de D. Francisco de Quevedo,* ed. Luis Astrana Marín, Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso,* Madrid, Aguilar, 1945, pp. 1043-50.

Patch, Howard Rollin, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literatura,* New York, Octagon Books, 1974.

Pérez Cuenca, Isabel, «Unificación de los títulos de la obra en prosa de Quevedo», *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 1991, pp. 395-401.

Quevedo, Francisco de, *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado,* ed. Alfonso Rey, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, I, 2, Madrid, Castalia, 2003, pp. 469-560.

Quevedo, Francisco de, *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* ed. María José Alonso Veloso, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, IV, «Tratados morales», Madrid, Castalia, 2010, I, pp. 3-179.

Quevedo, Francisco de, *Epistolario completo,* ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Quevedo, Francisco de, *España defendida,* ed. R. Selden Rose, *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 68, 1916, pp. 515-43 y 629-39; 69, 1916, pp. 140-182.

Quevedo, Francisco de, *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013.

Quevedo, Francisco de, *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo apóstol,* ed. Valentina Nider, Pisa, Giardini, 1994.

Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* ed. Claudia D'Ambruoso, Sandra Valiñas Jar y María Vallejo González, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, IV, «Tratados morales», Madrid, Castalia, 2010, I, pp. 181-286.

Quevedo, Francisco de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral,* ed. Lía Schwartz, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, I, 2, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.

Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia, 1975.

Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.

Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, Francisco de, *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano,* ed. Enrique Moreno Castillo, Pamplona, Eunsa, 2012.

Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. Alfonso Rey, Madrid, Támesis, 1999.

Quevedo, Francisco de, *Política de Dios, gobierno de Cristo,* ed. Eva María Díaz Martínez, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, v, «Tratados políticos», pp. 159-326.

Quevedo, Francisco de, *Primera parte de la vida de Marco Bruto,* ed. María José Alonso Veloso, *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, volumen v, «Tratados políticos», Madrid, Castalia, 2012, pp. 647-990.

Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud soberbia, avarizia,* Santiago de Compostela, Universidad, 1985.

Rey, Alfonso, «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*», *Journal of Hispanic Research,* 3, 1994-1995, pp. 167-179.

Rey, Alfonso, «Para una nueva edición crítica del *Buscón*», *Hispanic Review,* 67, 1, 1999, pp. 17-35.

Rey, Alfonso, «Las variantes de autor en Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.

Rey, Alfonso, «Para la edición del Discurso de todos los diablos», *Silva: Studia Philologica in honorem Isaías Lerner,* Madrid, Castalia, 2001, pp. 547-567.

Rey, Alfonso (ed.), *Estudios sobre el Buscón,* Pamplona, Eunsa, 2003.

Rey, Alfonso (ed.), Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2005.

Rey, Alfonso (ed.), Quevedo, Francisco de, *El «Buscón». Edición crítica de las cuatro versiones,* Madrid, CSIC, 2007.

Rey, Alfonso, «El título del *Buscón:* problemas textuales y aspectos literarios», en *Teoría y análisis de los discursos literarios,* ed. S. Crespo *et al.,* Salamanca, Universidad, 2009, pp. 323-330.

Rey, Alfonso, «The Title of the *Buscón:* Textual Problems and Literary Aspects», *Modern Language Review,* 105, 2010, pp. 122-130.

Rey, Alfonso(ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.

Rey, Alfonso, *Lectura del Buscón,* Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

Rothe, Arnold, «Quevedo frente al título literario», *Homenaje a Quevedo, Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* Salamanca, Universidad, 1982, pp. 455-473.

Simón Díaz, José, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura,* Kassel, Edition Reincherberger, 1983.

Tarsia, Pablo Antonio de, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Secretario de su Majestad y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad,* reproducción de M. Prieto Santiago, pról. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1988.

Torres Villarroel, D. de, *El ermitaño y Torres. Aventura curiosa en que se trata de la piedra filosofal,* Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1789.

Valdés, Ramón, «Los *Sueños* de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», *La escondida senda. Estudios en homenaje a Alberto Blecua,* ed. G. Pontón y E. Fosalba, Madrid, Castalia, 2012, pp. 385-423.

El enigmático soneto de Quevedo «¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros…», del *Parnaso español*

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra-GRISO
Edificio Bibliotecas
31009 Pamplona
iarellano@unav.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 149-160]

Uno de los más difíciles sonetos quevedianos, y a la fecha sin explicaciones satisfactorias, es el que lleva en *El Parnaso español* el epígrafe «Ciegas peticiones de los hombres a Dios» (soneto LXVI de la Musa Polimnia), y que copio según mi edición[1]:

«¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros
años de Clito! Y ya que, ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros.
Los que me apresuré por herederos, 5
parto a mi sucesión anticipado,
por deuda de la muerte y del pecado
cóbrenlos ya los hados más severos».
¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera
previenes el postrero parasismo? 10
¿A Dios pides insultos, alma fiera?
Pues siendo Stayo de maldad abismo,
clamara a Dios, ¡oh Clito!, si te oyera;
y ¿no temes que Dios clame a sí mismo?

Ya señala González de Salas la dificultad del poema:

> Este soneto es imitado de Persio, en la sát. 2, y ansí, de sentencia dificultosa; y aunque se ayudó en algunas partes para su inteligencia, no basta sin alguna declaración. Representa los injustos votos y pretensiones que

1. En prensa cuando redacto estas líneas. Indico los poemas del *Parnaso* por el número de poema en mi edición.

RECIBIDO: 05-12-2014 / ACEPTADO: 23-12-2014

> se suelen pedir a Dios. Estos se contienen en los cuartetos, en persona de Clito. Luego, en el postrero terceto, hace este argumento: «Stayo, perversísimo hombre, si oyera iguales peticiones exclamara a Dios: –Señor, ¿Cómo lo sufres?». No, pues, podrá el mesmo Dios dejar de exclamar a sí proprio, siendo la suma bondad.

No sabemos exactamente lo que implica «se ayudó en algunas partes para su inteligencia», ni si esa ayuda afecta a alteraciones textuales o solo a las notas que puso al texto (como opina finalmente Alfonso Rey)[2], que fueron, además de la inicial citada, otras a los versos 5: «*Heredipetas*»; 9: «*De Iove, quid sentis?*», que es frase de Persio, sát. 2, 2, 18; 12-13: «*Dic agendum Staio: Proh Iuppiter, Iuppiter, o bone, clamet*», que es otra cita de la misma sátira segunda de Persio; y 14 «*At sese non clamet Iuppiter ipse?*», que sigue apuntando la fuente de Persio.

El soneto ha recibido tres principales intentos de explicación –en mi opinión ninguno completamente satisfactorio–, que glosaré a continuación: el de López Poza, el de Alfonso Rey y el de Moya del Baño. Rey lo abordó en sus anotaciones de la musa Polimnia, y después en un artículo específico posterior a Moya del Baño, de manera que esta pudo comentar las notas de las ediciones de Rey y a su vez ser discutida por el último trabajo de este[3]. Alguna observación interesante hace también Moreno Castillo[4]. En lo que sigue abreviaré en lo posible los comentarios de los exegetas anteriores ciñéndome a lo que considero más esencial de los lugares problemáticos, sin abundar en documentaciones sobre la tradición clásica de las peticiones ilegítimas a los dioses, etc., u otros aspectos secundarios suficientemente tratados en dichos trabajos.

El soneto se organiza en dos partes: los cuartetos, en boca del peticionario de las dádivas ilegítimas; y los tercetos, en boca de quien reprende, escandalizado, esas ilegítimas pretensiones. El principal problema que engendra casi todos los demás, y que no veo señalado de manera definida en los comentaristas es la presencia del nombre *Clito* en los vv. 2 y 13, en dos ocasiones que parecen incompatibles. Los citados estudiosos aceptan que el nombre del peticionario (según se lee en el v. 13) es *Clito,* y por tanto no pueden explicar que en el v. 2 se pida la muerte de Clito mismo. Las soluciones propuestas para esta dificultad son diversas, pero ninguna aceptable.

López Poza es quien primero aborda una posible explicación, partiendo de la identificación de Clito con el mismo peticionario (p. 71):

> El poema contiene en sus cuartetos un soliloquio de un personaje llamado Clito que expresa un deseo o demanda vehemente; en los tercetos, la adusta crítica o amonestación de alguien que se siente escandalizado por las censurables pretensiones o deseos de Clito…

2. Ver Rey, 2004.
3. López Poza, 1984; Rey, 1998, 1992, 2004; Moya del Baño, 2004.
4. Moreno Castillo, 2014.

El arranque del soneto se interpreta entonces:

> Podemos deducir de tal exclamación que Clito está harto de su vida; o tal vez solo de su vejez; o incluso desesperado por haber dedicado toda una vida a la búsqueda infructuosa de tesoros (p. 73)

Esta interpretación, unida a la de los vv. 7-8 («Por deuda de la muerte y del pecado / cóbrenlos ya los hados más severos») parece apuntar, según López Poza, que lo que trama Clito es suicidarse (p. 74), y la interpretación general del soneto gravita sobre esta idea de la ilegitimidad, según determinadas ideas filosóficas y religiosas, del suicidio.

Pero es muy poco verosímil que en esta tradición de los poemas de malas peticiones alguien solicite de los dioses su propia muerte, que no es beneficio ninguno, y que depende de su decisión: si se quiere suicidar no cabe solicitar a los dioses el suicidio: basta suicidarse. En la serie de poemas de Quevedo inspirados en esta sátira segunda de Persio[5], siempre aparecen peticiones de riquezas, herencias, ambiciones y soberbias. Nunca aparece el tema del suicidio, y tampoco se advierte en el soneto que comento, donde ningún elemento textual conduce a esa interpretación.

Por su parte Alfonso Rey (2004) también acepta que el hablante de los cuartetos es el mismo Clito –que hablaría de sí mismo en tercera persona– lo que le lleva a forzar la lectura en varios puntos fundamentales[6]; esta es la interpretación general de Rey:

> Clito solicita en 1-2 la ausencia de vejez […], en 3-4 que halle un tesoro […] en 7-8 que la deuda contraída con la muerte la satisfaga el dinero (deseo que tampoco está en el modelo latino), un dinero obtenido, versos 5-6 en una anticipación de la herencia […] El verso 9 deriva de Persio, 2, 18, pero el 10 contiene una referencia a la muerte de Clito sin parangón en la fuente latina… (p. 341)

Para explicar los vv. 1-2 recurre a una complicada exégesis de *fallezcan,* pues necesita justificar que Clito mismo solicite que «fallezcan los postreros años de Clito»:

> En la Edad Media *fallecer* significó generalmente 'faltar', con diversas acepciones, y ese uso no desaparece en el XVI y en el XVII, como ponen de relieve Juan de Valdés y Gonzalo Correas[7] en sus comentarios al refrán «Amigos y mulas fallecen a las duras». Junto a *faltar* en el sentido de 'acabar' parece ha-

5. Ver Rey, 1979.

6. Me voy a referir siempre a la explicación última de Rey, 2004, en el artículo donde revisa sus anteriores anotaciones.

7. Dicho sea de paso un testimonio proverbial (terreno dado a la conservación de arcaísmos) no sirve de mucho para justificar la vigencia de una acepción. Pero demos por buena esta vigencia: en todo caso el contexto la limita y define, y el contexto del soneto no apoya la lectura de Rey.

> ber existido otro, menos habitual, de 'no existir, no aparecer', como en estos versos de Herrera que Lida de Malkiel destacó por su carácter arcaizante: «¡Oh, cuánto en ti [oh Pompeyo] la dura / Suerte se mostró y ajena! / Pues falleciendo tierra a tu victoria, / La tierra falleció a tu sepultura». Obsérvese que Herrera utiliza dos veces el verbo *fallecer* en un contexto fúnebre que induce al lector a convertirla, erróneamente, en sinónimo de 'morir', cuando lo que está diciendo es que 'no llegó a haber tierra' al haber muerto Pompeyo en el mar. Análogamente escribió Juan de Arguijo en el soneto «Este soberbio monte y levantada»: «Mas en tanta ruina mayor gloria / no os pudo fallecer, ¡oh celebrados! / de la antigua Cartago ilustres muros». En mi opinión, esto es lo que ocurre con la plegaria (de apariencia engañosa) de Clito: no solicita la muerte de nadie, sino prolongada juventud para sí: que falte, que no exista la vejez. (p. 341)

Pero no vale explicar a Herrera o Arguijo. Hay que explicar a Quevedo. El mismo retorcimiento de la explicación de Rey trasluce su poca verosimilitud: me parece obvio que es el solicitante, presunto heredero de Clito, el que pide que este muera para poder heredarlo: esta parte es la más clara del poema. Si se piden que fallezcan los últimos años de Clito es que se pide su muerte. Pues no hay prolongada juventud en los «años postreros»: en todo caso se pediría una prolongación de la vejez. El calificativo de «blancos» alude a las canas: Clito ya es viejo; su juventud pasó, su vejez existe y no es posible evitarla.

En este arranque del soneto *Clito* es el nombre de un anciano al que el locutor de los cuartetos quiere heredar, y cuya muerte se impetra escandalosamente a Dios. Si no existiera la segunda ocurrencia del nombre de *Clito* en el v. 13 la lectura de los dos primeros versos del soneto sería de una claridad indiscutible, que no necesitaría de más precisiones.

De todas maneras esta lectura, bien sencilla, que propongo es la que corresponde al motivo en Persio y en Quevedo siempre que aparece en los textos de esta índole: baste remitir a los *Sueños,* donde Quevedo vuelve a imitar la misma fuente en la que se aspira a heredar y a encontrar un tesoro:

> ¿Pues cómo más respeto tuvisteis a los mortales que al Señor de todos?, quien os ve en un rincón medrosos de ser oídos, pedir murmurando, sin dar licencia a las palabras que se saliesen de los dientes cerrados de ofensas: «Señor, muera mi padre y acabe yo de suceder en su hacienda», «Llevaos a vuestro reino a mi mayor hermano y aseguradme a mí el mayorazgo», «Halle yo una mina debajo de mis pies» (pp. 325-326)

Por lo demás el verbo *fallecer* en *El Parnaso* se usa en una abrumadora mayoría de casos —como en el soneto— en el sentido de 'morir':

> Fallecieron los Curios y los Fabios (núm. 71, 5)
> Falleció César, fortunado y fuerte (núm. 112, 1)
> Falleció sin quejosos y dinero (núm. 154, 99)

> Ya falleció del mundo la alegría (núm. 168, 5, túmulo de doña María Enríquez)

Y solo muy rara vez y apoyado en contexto pertinente en el sentido de 'faltar': «falleció el erario» (núm. 93, v. 8)

Si en la Edad Media podía tener el sentido de 'faltar' (alguna vez también en el Siglo de Oro), el rastreo en el CORDE de las formas del verbo entre 1600 y 1650 arroja lo siguiente: 16 ocurrencias de *fallecer,* 16 de *falleció,* 74 de *fallecido,* etc., todas en relación con 'morir' o 'muerte'. Me parece evidente que en estas circunstancias y contexto todos los lectores del soneto interpretarían *fallezcan* como 'mueran', y si Quevedo quería decir lo que asegura Rey no podía utilizar este verbo. Cuando discute la lectura de Moya del Baño (ver infra) observa Rey que

> En la interpretación del soneto es crucial la que se dé a *fallezcan.* Parece prudente pararse a reflexionar sobre su significado antes de dar por sentado que tiene el usual en la lengua de hoy…(p. 348)

Pero lo cierto es que el significado que tiene *fallecer* en la lengua de hoy es exactamente el mismo que tenía en Quevedo, salvo raros casos, y no es esta la debilidad del argumento de Moya del Baño, quien a mi juicio tampoco da con la solución correcta al pensar otra vez que es Clito el peticionario en los primeros versos, y considerar imposible que pida su propia muerte, por lo cual propone una enmienda, sustituyendo «años» por «tíos» ('que se mueran los tíos de Clito para que Clito herede'). Las precisiones «paleográficas» basadas en los perfiles de las grafías que permitirían confundir *tíos* con *años,* etc., las discute Rey, pero no creo necesario entrar en esa discusión. Bien podrían confundirse grafías, pero de todas formas el sentido exige otra interpretación.

Escribe Moya del Baño:

> No se puede entender y, a nuestro juicio, no ha sido explicado satisfactoriamente qué significa «fallezcan los años de Clito»; no he encontrado acepción alguna de «años» que, a mi juicio, dé luz a este texto, y lo que es más importante, lo que aquí se necesita es que «muera alguien» distinto a Clito, no sus años. La luz se la ofrece, como ya el lector amable habrá muy probablemente adivinado, el «oscuro Persio».
>
> Clito hace ciertamente una ciega petición a los dioses, como la hacía en Persio la gente que pedía que muriese su tío paterno, su *patruus;* Clito no desea que fallezcan sus «años», sino que fallezcan algunas personas de las que puede heredar, y esas personas concretas son sus «tíos»; no se trata de un tío, en singular, sino de todos los que tiene y de los que él, naturalmente, piensa heredar; esta es la conjetura que aportamos o, mejor, la enmienda del texto transmitido por Salas y conservado en las sucesivas ediciones; Quevedo no escribió en el soneto «años», sino «tíos»; «tío» es la traducción castellana de *patruus.* Es, pues, una conjetura *facilis* a una *lectio difficilior.*
>
> González de Salas leyó mal «tíos», que paleográficamente es posible confundir con «años», sobre todo, si se tiene en cuenta que la «t» aparece a

> principio de verso y sería escrita en un tamaño mayor que las restantes letras y con una forma que fácilmente sugeriría la de una «a»; la tilde de la «i» acentuada la confundiría con la de la «ñ»; el «años» resultante, como afirmaba Salas, hace, desde luego, «la sentencia» bastante «dificultosa», pero la dificultad proviene del editor que transmitió lo que no escribió Quevedo. Clito desea, pues, que mueran sus tíos, los «blancos», es decir, que ya son viejos, y lo son, de manera especial, desde el punto de vista del «heredero»; los «postreros», es decir, todos, desde el último en la línea de sucesión; es un deseo malvado, pero es lo que quiere Clito, aunque, en vez de decir «que se mueran mis tíos», dice con cierta distancia: «que se mueran los tíos de Clito»; y, quizá, no haya solo distancia; Clito quiere dejar claro a Dios quienes son los que deben morir, y para no dar lugar a confusión, dice su nombre (pp. 337-338).

No lo creo. La dificultad, como se ha visto, estriba en que no se puede explicar que Clito pida para sí la muerte. La explicación está, claro, en que en los cuartetos quien habla no es Clito (por más que se le atribuya ese nombre en el v. 13), y que es otra persona quien pide la muerte de Clito. En eso tiene razón Moya: se necesita la muerte de alguien distinto a quien habla, pero al insistir en que habla Clito ha de buscar que muera otro y lo encuentra en una complicada enmienda muy poco sustentada textualmente ni por el sentido. En cambio, si pensamos que quien habla no es Clito todo se entiende bien: el que habla pide la muerte de Clito para heredarlo.

Dejemos por el momento el v. 13. El lector que aborda el soneto lee en primer lugar el cuarteto primero, donde no hallará problemas (que solo surgirán cuando llegue al susodicho v. 13)[8]. Moya del Baño apela a la fuente de Persio para explicar la presencia de los *tíos,* pero Quevedo no toma el motivo de los tíos, sino simplemente el de la muerte de quienes dejarían su herencia al locutor. Lo que cambia es el detalle de los «tíos» por «Clito». La acepción de *años* que da luz a este contexto es simplemente la habitual: los blancos 'canosos' y postreros años son 'la vejez' de Clito.

El adjetivo *postrero* va sin duda con «años» (es epíteto de «años»; difícilmente se podría aplicar a «tíos». Basten algunos ejemplos del CORDE:

> será razón que en mis postreros años me deis buena vejez (Castillo Solórzano).
>
> descansada vejez a sus postreros años (Tirso de Molina).
>
> en sus postreros años, con muchos achaques (Malvezzi)

Y en fin, Quevedo mismo, «Si cuando navegares»:

8. Es decir, que las dificultades del primer cuarteto nacen desde la lectura del poema entero, por resultar imposible de conciliar coherentemente los vv. 2 y 13. El primer cuarteto en sí no ofrece dificultad alguna.

Y si los blancos y postreros años
por las canas te cuentan desengaños,
y tu edad autoriza tus consejos,
nunca te apartes de la nave lejos;
que será cosa fea
que, tocando a partirse tu piloto,
tardes, por impedido o por remoto;
pues, siendo viejo, es necedad muy ciega,
por solo divertirte,
cuando te vas, el rehusar partirte (*Epicteto y Focílides*).

En suma «Fallecer los postreros años de Clito» es una fácil metonimia por 'fallecer el anciano Clito'.

La segunda petición se refiere a la codicia: el peticionario desea encontrar un tesoro al labrar un campo: 'que el diente corvo o reja del arado, ejercitado en su tarea, descubra tesoros en los surcos'; *diente corvo: corvo* es epíteto de *arado* (ver numerosos ejemplos en CORDE); el diente sería la reja, que es recta, pero todo sirve de metonimia o sinécdoque para el arado. El texto recoge la fuente de Persio[9], sin mayores oscuridades.

Más difícil es el segundo cuarteto, que ha dado lugar también a complejas lecturas: ¿quiénes son estos que el locutor apresuró por herederos y qué es lo que pide a Dios exactamente?

Los que me apresuré por herederos,
parto a mi sucesión anticipado,
por deuda de la muerte y del pecado
cóbrenlos ya los hados más severos.

Veamos primero la interpretación de Rey:

> *los que:* su antecedente es «dineros»; *me apresuré:* posiblemente en el sentido latino de *premo,* 'cogí, agarré', acompañado de un dativo ético (y al mismo tiempo evocando la acción de 'apresurarse'). Entiendo, pues 'los dineros que cogí en una herencia anticipada', tal vez propiciando la muerte de quien precedía a Clito en la línea sucesoria. En tal caso existitía otra influencia de Persio: «*Pupillum ve utinam quem proximus heres / inpello, expungam* […]» (p. 342)

No entiendo este comentario que ofrece Rey de manera poco convencida («posiblemente», «tal vez», «en tal caso existiría»…), cosa explicable porque el cuarteto no es desde luego sencillo. No se comprende, por ejemplo, cómo podía haber cobrado una herencia «anticipada» antes de morir el testador, ni en qué beneficiaría al sacrílego que los hados severos cobraran esos dineros[10].

9. Persio, sát. 2, 12: «*Et, o si sub rastro crepet argenti mihi seria dextro Hercule*».

10. Rey: «en mi opinión Clito pretende evitar el fin de sus días con el dinero obtenido por los medios anteriormente indicados […] Clito pretende que su dinero le evite la muerte y el subsiguiente castigo por sus delitos» (2004, pp. 342-343). Pero el locutor

Moya del Baño cree que «los que me apresuré por herederos» se refiere a

> aquellos que yo intenté con premura y por todos los medios que se situaran (por herederos, como herederos) detrás de mí –heredero también– en la línea de «recepción de la herencia», pero que, sin embargo, se anticiparon –fueron «un parto» que se anticipó o se colocó delante– a mi sucesión (p. 340)

En efecto, «Los que» no puede referirse a los dineros –¿qué significa 'los dineros que me apresuré por herederos'?– sino a algunos posibles herederos que disputan herencias al locutor, aunque Moya no aclara la cuestión de cómo podría el locutor manipular la línea hereditaria, y sobre todo no aclara qué ganaría el locutor con la muerte de unos herederos situados detrás de él en la línea de herencias. Es preciso que la muerte de esos herederos le produzca algún beneficio.

La nota de González Salas da una pista: «*Heredipetas*», alusión a los captadores de herencias, uno de los motivos frecuentes en la sátira antigua; *haeredipeta* es 'el que desea que otro le deje por heredero, captador de herencias' (Petronio, *Satiricón,* CCIV: «*incidimus in turba haeredipetarum sciscitantium quod genus hominum*…», 'caímos en medio de una turba de cazadores de herencias que nos preguntaron quiénes éramos…'»).

Ahora bien: es el propio locutor el que *apresura por herederos* a esos otros. Es el sujeto de la acción: y solo puede realizar esta acción con quienes él mismo nombre por herederos suyos. Y ¿por qué razón el ambicioso y codicioso locutor de los cuartetos se apresuraría a nombrar a alguien heredero suyo para pedir acto seguido que esos herederos se mueran?

La explicación la proporciona una mirada a los motivos habituales sobre los cazadores de herencias. El locutor impío ha nombrado herederos a otros (estos que «me apresuré por herederos ['por herederos míos']…»; *heredipetas,* captadores de herencias ellos mismos), a cambio, se entiende, de que ellos lo nombren heredero a él, en una práctica habitual en la sátira antigua. Ahora pide a la divinidad que ellos se mueran antes: 'aquellos que nombré herederos míos, sucesores anticipados –porque aún no me he muerto[11]– que los cobren los hados más severos, pues tienen la deuda de la muerte y el pecado, como hombres pecadores que son… así seré yo quien los herede a ellos y no ellos los que me hereden a mí'.

está pidiendo a Dios tesoros y riquezas, no ofrece desprenderse de ellos. Y la muerte y los hados no cobran las riquezas, no se apoderan de ellas, sino de los «herederos»: es decir, pide la muerte de sus herederos.

11. Si se usa la metáfora del parto, un parto anticipado sería la herencia considerada segura por la previsible muerte del testador, pero este locutor quiere que los herederos mueran prematuramente; que sean víctimas de la muerte y del pecado, para que sea él quien los herede a ellos. Sintáctica y semánticamente la metáfora del parto en el soneto se aplica a los mismos herederos, como si fueran sucesores anticipados (por ser los previstos en el testamento) del testador, pero que en realidad, si mueren, no heredarán nada.

Creo que un texto de Luciano aclara bastante el quevediano. En uno de sus diálogos sobre el tema de los que desean heredar con impaciencia y sin derecho oímos a Cnemón, que se queja en el Hades de lo mal que han salido sus planes:

> CNEMÓN ¿Por qué estoy de tan mal humor, me preguntas? Porque engañado, ¡infeliz de mí!, he dejado heredero a quien no quería, privando de mis bienes a quienes deseaba que los poseyera.
>
> DAMNIPO ¿Cómo ha sido eso?
>
> CNEMÓN Hacía la corte a Hermolao, hombre muy rico y sin hijos, con la esperanza de que moriría muy en breve, y él aceptaba con agrado mis obsequios. Pareciome que sería un rasgo de gran ingenio hacer testamento público en el cual le declaraba heredero de todos mis bienes, para que estimulado con el ejemplo, hiciese él conmigo otro tanto.
>
> DAMNIPO ¡Y qué hizo él?
>
> CNEMÓN Lo que en su testamento consignara no lo sé; yo morí repentinamente por haberme caído encima el techo de una casa y ahora Hermolao posee toda mi fortuna […]
>
> DAMNIPO […] De manera que la trampa se volvió contra ti mismo (*Diálogos,* p. 85).

Lo que se pide es que esos nombrados herederos mueran antes que el locutor; lo que han de cobrar los hados es la vida de los herederos, que –como todos los hombres– mantienen una deuda que han de pagar a la muerte y al pecado. En este lugar Moya está más acertada:

> Con todo, Clito piensa también que hay razones para que se mueran, para que los cobren los Hados; como todo mortal, tienen la deuda de la muerte; todos los vivos tienen una deuda con la Parca, y lo propio e ineludible es morir; pero Clito añade que tienen la deuda «del pecado», son «pecadores» (p. 341)

La metáfora de la deuda para la muerte y el pecado es habitual en la literatura del Siglo de Oro[12].

Por su lado, los tercetos solo tienen una dificultad, pero es decisiva a la hora de la interpretación global del soneto.

La voz emisora cambia: ahora es un observador escandalizado el que reprocha al emisor de los cuartetos sus impías peticiones. González de Salas ha apuntado los pasajes de Persio en que se inspira Quevedo para este soneto y algún otro lugar como la *Constancia de Job:*

> ¿Qué te sientes de Dios cuando esto haces y dices, siendo maldades tan execrables, que si las dijeras a Stayo, que fue el peor de los hombres, clama-

12. Ver Arellano, 2000.

ra a Dios? Y ¿dudas que Dios, con quien lo obras y a quien lo dices, clame a sí mismo?[13].

Todo se entiende perfectamente menos una cosa: el nombre atribuido en el v. 13 al locutor de los cuartetos, que es el mismo que el del anciano cuya muerte se pedía en vv. 1-2, y que es el elemento que provoca la incomprensión del poema, por haber buscado los estudiosos la justificación a ultranza del problema que supone esta coincidencia de los nombres centrándose en el comienzo, en vez de buscar la solución a la altura precisamente de este v. 13.

Me parece que solo hay una enmienda plausible, diferente a la de Moya del Baño, y que asoma, por cierto, en las preguntas que se hace Moreno Castillo en su anotación, cuando plantea esta duda, después de aceptar –otra vez erradamente– que el nombre del peticionario es Clito:

> El poema empieza con las palabras de un individuo que parece desear la muerte de un tal Clito, en lo que sería un calco de la primera frase del pasaje de Persio. Pero luego, en los tercetos, Clito es el personaje que ha hablado antes. ¿Desea la muerte de quién? ¿La suya propia? ¿O se trata más bien de una inadvertencia de Quevedo? (p. 190)

En el manejo de nombres convencionales aparece «Clito» en dos ocasiones *incompatibles* dentro del soneto, por lo cual una de las dos ocurrencias ha de estar equivocada. Esta explicación solucionaría la dificultad que apunta Moreno Castillo cuando relaciona el comienzo con el final: «Creo que la frase pide la muerte de alguna persona que ha llegado a la vejez [vv. 1-2]. Para el hecho de que ese Clito sea luego el locutor [v. 13: el locutor de los cuartetos, habría que precisar], no encuentro explicación alguna».

No halla explicación alguna porque no la hay, pues Clito no puede ser el locutor. El nombre del v. 13 es sin duda un error de Quevedo o de un copista que repite el nombre del comienzo, atribuyéndolo ahora al peticionario perverso.

Podríamos estar, ciertamente, ante una distracción de Quevedo. Nada más fácil que al poner el nombre del v. 13 (el que corresponde al peticionario impío) volviera a escribir el del v. 2 (el anciano cuya muerte se pide en la primera solicitud). No creo que el responsable sea González de Salas, pues la oscuridad que señala en su primera nota parece sugerir que el soneto ya estaba dañado, y tampoco parece del cajista, pues en ese caso González de Salas hubiera tenido un buen texto en sus manos.

Si no es distracción de Quevedo bien puede ser de un copista que cometiera el mismo error apuntado, repitiendo el nombre, por inadvertencia o por falsa enmienda: si leyó otro nombre en el v. 13 y recordaba

13. *Prosa,* ed. Buendía, p. 1490. Stayo era un juez inmoral que cita varias veces Cicerón.

el *Clito* del v. 2 pudo pensar que lo correcto era repetir este nombre, provocado una incoherencia fundamental para la comprensión del soneto, y fabricando un texto que resultaría oscuro al mismo González de Salas.

No sé qué nombre pudiera ser el del v. 13. Cualquier bisílabo habitual en este tipo de poesía, por ejemplo *Licas,* que usa Quevedo en varios casos para otros codiciosos y vanos solicitantes a Dios:

Pues Licas, habitado de serenos
áspides el espíritu ambicioso (*Parnaso,* núm. 38, vv. 10-11)

Si el sol, por tu recato diligente,
no ve, ¡oh Licas!, horribles tus locuras
(*Parnaso,* núm. 65, vv. 1-2)

Harta la toga del veneno tirio,
o ya en el oro pálida y rigente,
cubre con los tesoros del oriente,
mas no descansa, ¡oh Licas!, tu martirio.
(*Parnaso*, núm. 109, vv. 1-4)

Muestra lo que se indigna Dios de las peticiones execrables de los hombres, y que sus oblaciones para alcanzarlas son graves ofensas[14]

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!,
cogiendo a Dios a solas, entre dientes
los ruegos que recatas de las gentes
sin voz a sus orejas comunicas.
Las horas pides prósperas y ricas
y que para heredar a tus parientes
fiebres reparta el cielo pestilentes
y de ruinas fraternas te fabricas.
(*Parnaso*, núm. 138, vv. 1-8)

Pruébese, en fin, a leer el soneto con este otro nombre y el texto quedará mucho más claro:

«¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros
años de Clito! Y ya que, ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros.
Los que me apresuré por herederos, 5
parto a mi sucesión anticipado,
por deuda de la muerte y del pecado
cóbrenlos ya los hados más severos».

14. Anota González de Salas: «Discurriendo con don Francisco en la sátira 10 de Juvenal, y 2 de Persio, donde se abomina la perversidad de los votos humanos, me refirió los cuartetos de este soneto, pidiéndome le añadiera los tercetos, al propósito de lo que yo había discurrido». Solo los cuartetos son, pues, de Quevedo, pero ahí está el nombre de Licas.

¿Por quién tienes a Dios? ¿De esa manera
previenes el postrero parasismo? 10
¿A Dios pides insultos, alma fiera?
Pues siendo Stayo de maldad abismo,
clamara a Dios, ¡oh Licas!, si te oyera;
y ¿no temes que Dios clame a sí mismo?

Tanto Alfonso Rey como Moya del Baño tienen razón en cierta medida: hay que tener cuidado con las enmiendas pero a veces hay que hacer enmiendas. Es tarea siempre complicada, pero a mi juicio la sacralización de un testimonio no puede paralizar la propuesta de enmiendas razonadas. Cuando un texto es imposible, necesariamente hay que buscar una solución, y en el caso de no poder hallarla confesar la imposibilidad del texto, sin forzar explicaciones que no iluminan realmente su interpretación. En el caso del soneto quevediano que me ocupa me parece evidente que la doble ocurrencia del nombre *Clito* es la principal raíz del problema. Esta circunstancia ha sido bien intuida por los estudiosos, pero en vez de buscar la solución en los primeros versos del poema –para los que se han propuesto lecturas o enmiendas a mi juicio poco aceptables– habría que haberla buscado precisamente en el v. 13, donde creo que existe una errata cuya enmienda sería más fácil y plausible.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón,* Kassel, Edition Reichenberger, 2000.

CORDE, Real Academia Española, Corpus Diacrónico del Español, http://corpus.rae.es/cordenet.html

López Poza, Sagrario, «Interpretación de un oscuro soneto de Quevedo», *Concepción Arenal. Ciencias y humanidades,* 8, 1984, pp. 70-78.

Luciano de Samosata, *Diálogos. Historia verdadera,* México, Porrúa, 1991.

Moreno Castillo, Enrique, (ed.), Quevedo, Francisco de, *Sonetos morales,* Pamplona, Eunsa, 2014.

Moya del Baño, Francisca, «Una lectio difficilior en un soneto difícil de Quevedo», en *Humanae Litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo,* ed. Juan Francisco Domínguez, León, Universidad de León, 2004, pp. 329-344.

Quevedo, Francisco de, *Obras en prosa (Prosa),* ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.

Quevedo, Francisco de, *El Parnaso Español,* ed. Ignacio Arellano, (en prensa).

Quevedo, Francisco de, *Sueños,* ed. Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa,* I, bajo la dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003.

Rey, Alfonso, «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo,* 55, 1979, pp. 65-84.

Rey, Alfonso, (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* London, Tamesis, 1998; Madrid, Támesis, 1992.

Rey, Alfonso, «El soneto de Quevedo: "¡Oh!, fallezcan los blancos, los postreros", *Boletín de la Real Academia Española,* 84, 2004, pp. 331-356.

Dos viejas celestinas y hechiceras en la lírica quevediana: fisonomía y retratos sociales como instrumentos punitivos

Jaime Hernández Vargas
University of Michigan
Department of Romance Languages & Literatures
Ann Arbor, Michigan
jherna@umich.edu

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 161-180][1]

La presencia de las viejas que saben las artes de la hechicería y el celestinaje es abundante en los textos medievales, renacentistas y barrocos de la literatura española. Uno de los autores que más explotó al personaje de la vieja durante el siglo XVII español fue Francisco de Quevedo, tanto en sus entremeses como en su prosa y lírica. La constante alusión a estos personajes femeninos en la obra quevediana puede considerarse como un reflejo de la realidad de la época, tal como el mismo autor lo demuestra en «Cosas más corrientes de Madrid, y que más se usan», donde, por orden alfabético, aparece en primer lugar la palabra 'Alcahuetas' (1965, p. 125). Quevedo adjudica diversos males y defectos a las viejas relacionadas con la hechicería y el celestinaje; las representa grotescas, hiperbolizadas, caricaturizadas, animalizadas y, al mismo tiempo, como personificaciones del mal[2]. Al menos, Esther Borrego Gutiérrez ha visto tal caracterización en las viejas que se encuentran en algunos de los entremeses de Quevedo (2003, pp. 1-12); por su parte, Encarnación Juárez-Almendros ve tal tratamiento en las que aparecen en la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos* (2010, pp. 61-66); y son varios los críticos literarios que han estudiado los rasgos negativos, animalizados, eróticos y humorísticos de las viejas en la lírica quevediana. Siguiendo con la tradición de estudios sobre el personaje de la *vetula* en la obra de Quevedo, el objetivo de este trabajo es analizar la representación negativa y mordaz de las viejas celestinas

1. Agradezco a mis lectores anónimos por su atenta lectura y sus comentarios.

2. Ana Suárez Miramón dice que los retratos pictóricos de las mujeres en la poesía de Quevedo pueden resumirse en dos extremos opuestos: las petrarquizadas y las caricaturizadas (2012, p. 107). Desde luego, y como también se observa en el libro de Amédée Mas, las viejas celestinas y hechiceras entran en la última clasificación (1957, pp. 69-71).

RECIBIDO: 20-07-2014 / ACEPTADO: 14-10-2014

y hechiceras que se encuentran en los poemas: «Érase que se era» y «Ya que a las cristianas nuevas»[3].

Los poemas serán analizados desde la tradición burlesca a la que pertenecen, pero también como textos que tratan un tema legal, ya que refieren sobre las acusaciones, escarnios y castigos que reciben dos viejas que se dedican al celestinaje y la hechicería[4]. Se pretende demostrar que las voces líricas dan importancia a la fisonomía y retratos sociales de las viejas para sustentar los cargos de que se les acusa y para lograr su castigo. En estos dos poemas, y a diferencia de otros de Quevedo, las voces líricas no sólo utilizan los decrépitos cuerpos de las viejas para mofarse[5], sino que también los usan como un testimonio en su contra; incluso, bajo un discurso misógino, se sugiere que la ley debe castigar sus cuerpos para lograr la purificación social. Para justificar esta propuesta, en la primera parte del trabajo se comentarán los retratos sociales de las viejas a través de algunas de las circunstancias de persona que eran utilizadas en los juicios y que Cicerón presenta en *De la invención retórica*[6]: nombre, naturaleza[7], crianza, modo de vida y estudios, fortuna, hábitos, afección, consejos, hechos, casos y discursos (1997, p. 27). En la segunda parte se pondrá atención en la representación humorística del cuerpo de las viejas para indicar que las voces líricas, como otra estrategia para lograr su castigo, toman en consideración la creencia de que la fisonomía constituye un reflejo del alma. Se hablará de las características 'negativas' de la personalidad de las viejas que no están explícitas en los poemas, pero que pueden revelarse a través de lo que señalan los tratados médicos sobre cada parte del cuerpo, tal como, por ejemplo, el *Tratado de fisonomía* (1494)[8].

3. Los poemas se citan de la edición de José Manuel Blecua, *Poesía original completa,* de la siguiente forma: «Érase» y «Ya que», con el respectivo número de los versos.

4. Ignacio Arellano ha demostrado la inclinación política de Quevedo (2008). Los poemas a comentar en este trabajo también son ejemplos del gusto del escritor por el discurso legal.

5. En la edición de Blecua se encuentran los siguientes poemas donde se escarnece el cuerpo de las viejas: «Antes que el repelón eso fue antaño» (p. 545), «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas» (p. 555), «Esta redoma, rebosando babas» (pp. 565-566), «Vida fiambre, cuerpo de anascote» (p. 572), «¿Para qué nos persuades eres niña» (pp. 585-586), «En cuévanos, sin cejas y pestañas» (p. 619), «Tus dos ojos, Mari Pérez» (p. 836), «La vieja que, por lunares» (p. 1016) y «No sé a cuál crea de los dos» (p. 1147).

6. Luisa López Grigera ha analizado la «Sátira a una dama», de Quevedo, a través del modelo ciceroniano e indica que el autor lo utiliza para retratar satíricamente a la protagonista del poema. Este tratamiento es novedoso porque el modelo ciceroniano se utilizaba en temas serios y Quevedo lo emplea para la creación de un retrato satírico-burlesco (2005, pp. 105-106).

7. Dentro de esta circunstancia, Cicerón toma también en consideración: el género (sexo), tipo de gente (etnia), patria, parentesco (antepasados), edad, dignidad y tipo de cuerpo (1997, pp. 27-28).

8. Rodrigo Cacho Casal ha hablado sobre la influencia del tratado *Fisonomia dell'uomo,* de Giovanni Battista Della Porta, en la obra de Quevedo (2003, p. 140). Sobre el *Tratado de fisonomía* no he encontrado testimonios de su circulación, en manuscrito o forma impresa, durante el siglo XVII; sin embargo, como indica Lillian von der Walde, este

El empleo del modelo ciceroniano y fisonómico permitirá observar la forma en que las voces líricas satirizan a las viejas y manifiestan su odio hacia ellas. Para comprender tal diatriba debe recordarse que la fisonomía es una ciencia que, como indican María Nieves Sánchez y María Concepción Vázquez, considera «señales o signos que permiten deducir ciertas características, tanto físicas como de carácter, de las personas» (2009, p. 5). Precisamente, las voces líricas sólo mencionan los rasgos fisonómicos que sustentan la 'mala' naturaleza de las viejas[9]. Este hecho es una muestra de que durante este período el cuerpo femenino era desvalorizado tanto en la vejez como en la juventud por sus singularidades biológicas, tales como, por ejemplo, la menstruación y el embarazo. Por su parte, el modelo ciceroniano solía utilizarse en los juicios legales para referirse al papel de un sujeto en la sociedad y, de esta manera, obtener argumentos en su defensa o condena ante una autoridad que le diera indulgencia o castigo[10]. Por lo tanto, la importancia del modelo ciceroniano y el médico radica en que servirán para estudiar el espacio exterior (cuerpo social y cuerpo físico) e interior (personalidad) de las viejas; asimismo, ambos modelos enfatizan el tono burlesco y misógino que poseen los poemas.

Las circunstancias de persona de las viejas alcahuetas y hechiceras

En los romances «Érase» y «Ya que» se delata a dos viejas que se dedican a la alcahuetería y a la hechicería y, al mismo tiempo, se busca crear su humillación y exterminio público a través del escarnio verbal y del castigo físico. En ambos textos se encuentran los siguientes elementos del discurso legal[11]: la enumeración de los diversos cargos que se les hacen a las acusadas y los castigos que se les dan; la mención de figuras de autoridad –reyes («Ya que», v. 2) y un alcalde («Érase», v. 94)– a quienes se les pide el castigo de las viejas; y pueden notarse tres géneros

tratado es traducción de una obra de Mondino dei Luzzi que, a su vez, se basa en un texto pseudo-aristotélico. La justificación del uso del *Tratado de fisonomía* en el análisis de textos del siglo XVII sería por su cercanía a la fisonomía de la Antigüedad, que seguirá siendo referencia (comunicación personal). Además, durante el siglo XVII la fisonomía todavía era una ciencia usada e incluso se seguían escribiendo tratados, tal como uno de 1650 que José Enrique Laplana Gil editó en un artículo (1996, 146-153); también está el tratado burlesco de Quevedo, «De la fisonomía», que se encuentra en el *Libro de todas las cosas*. Sobre la localización y descripción del *Tratado de fisonomía,* ver: M. Nieves Sánchez y M. Concepción Vázquez (2009, pp. 3-10).

9. Es necesario señalar que Cicerón considera el cuerpo como una circunstancia de persona; sin embargo, su modelo no toma en consideración las descripciones internas de los sujetos. Por su parte, el modelo fisonómico se focaliza en el aspecto físico para comprender la personalidad.

10. Ver Luisa López Grigera, 1994, p. 21.

11. Indica Roberto González Echevarría que en la literatura barroca, principalmente en la de vertiente picaresca, se presenta fuertemente el tema de la legalidad a través de la presencia de personajes marginales y rufianescos (2008, p. 243). Desde luego, las viejas hechiceras y celestinas comentadas en este trabajo entran en este mundo picaresco que es regido por leyes.

del discurso oratorio: el demostrativo, deliberativo y judicial[12]. Además, como indican Lía Schwartz e Ignacio Arellano, el romance «Ya que a las cristianas nuevas» está estructurado como réplica paródica de una comisión[13] y hace alusión a la expulsión de los moriscos de 1609 (1989, p. 293). Los poemas tratan temas de índole legal a través de hablantes líricos que nunca dan un juicio a favor de las viejas. Estas voces líricas son anónimas[14], pero se entiende que son masculinas y se caracterizan por su agudeza para denostar y caricaturizar a las acusadas a través de un discurso con tono misógino[15]. Los poemas son ejemplo de cómo la moral, la misoginia y las leyes tanto civiles como religiosas de la época, en la mayoría de los casos, impedían cualquier tipo de indulgencia para las mujeres que transgredían el orden y las buenas costumbres.

Los dos romances presentan una fuerte misoginia que implícitamente permite percibir, citando a Juárez-Almendros, el miedo que sentía el poder patriarcal ante la posibilidad de ser sustituido por un poder representado por mujeres con autoridad (2010, p. 59)[16]. Desde el Medioevo, la concepción de toda mujer relacionada con la magia era la de un ser temido y odiado. Durante este período se creía que la bruja era una mujer generalmente vieja que no se sometía al yugo masculino y que era adoradora del diablo, a diferencia de la hechicera que sólo le servía a éste último[17]. Por tal 'relación' con el diablo, a la bruja se le adjudicaba un poder destructor con el que podía dañar las cosechas o actuar en contra de las personas, sobre todo de los varones[18]. Lo cierto es

12. Los poemas poseen características del género demostrativo porque las voces líricas exponen la culpabilidad de las viejas, y crean su vituperio, a partir de enunciar todos sus vicios y fechorías. El género deliberativo puede apreciarse cuando los hablantes líricos sugieren que ellas son las únicas culpables y, por lo tanto, no hay lugar para las apelaciones. El género judicial se presenta cuando las voces líricas exponen los casos ante figuras de autoridad (un juez o un rey) y se ordena castigar a ambas mujeres por los delitos de lenocinio, robo y brujería. Sobre estos tres géneros, ver López Grigera (1994, pp. 20-21); Beristáin (2001, pp. 426-427).

13. De acuerdo a *Autoridades,* una comisión era la «Facultad y orden que da el que subdelega sus veces y poder a otro, para que en virtud de él o y ejecute alguna cosa» (p. 438).

14. El anonimato de las voces líricas es significativo, ya que podría relacionarse con el hecho de que, desde el Medioevo, cualquier persona podía acusar a un alcahuete. En las leyes alfonsíes se indica: «A los alcahuetes puédenlos acusar cada uno del pueblo ante los jueces de los lugares donde hacen estos yerros y después que les fuere probada la alcahuetería, si fueren bellacos, devenlos echar fuera de la villa, a ellos y a las putas» (*Séptima Partida,* Título XXII, Ley II).

15. Cabe la posibilidad de que la misoginia, al menos en «Ya que a las cristianas nuevas», surja debido a que la voz lírica en algún momento fue víctima de las viejas: «Yo que lo pregono, soy / un Lázaro miserable: / que del sepulcro de viejas / quiso Dios resucitarme» (vv. 117-120).

16. Sobre el tema de la misoginia en Quevedo, ver Arellano (2012, pp. 47-48).

17. Ver Lillian von der Walde Moheno, 2007, p. 137.

18. Como parte del miedo masculino, en el *Malleus Maleficarum* (1486) se dice que las brujas eran capaces de provocar esterilidad en los hombres o que podían desprenderlos de sus órganos sexuales para después coleccionarlos en árboles y que, por ello, debían de ser castigadas con la muerte (pp. 64-65). Otra visión castradora del triunfo masculino surgió con la creencia de la llamada 'vagina dentada' que supuestamente mutilaba el pene

que sólo se trataba de mujeres que, por el empleo de sus conocimientos sobre los procesos de la vida –tales como: herbolaria, menstruación y nacimiento–, comenzaron a verse como una competencia para el saber médico masculino y como un atentado contra las enseñanzas morales y religiosas. En esta atmósfera de represión es curioso que estas mujeres estuvieran muy presentes en la sociedad barroca, pese a que estaban asociadas tanto con una corrupción moral (maldad, herejía, lujuria y ambición) como física (vejez, fealdad y enfermedad). Es decir, como indica Ignacio Arellano, en esta época, sobre todo para los misóginos, la vieja «concentra en extremo todos los defectos de la mujer» (2012, p. 60).

Pese a tal 'descomposición' física y social, varias viejas hechiceras y celestinas eran requeridas e irónicamente hasta respetadas. Algunos textos literarios presentan a viejas con autoridad por el buen uso que éstas hacen de la magia y del arte suasorio, *La Celestina* de Fernando de Rojas es un claro ejemplo[19]. La relevancia de *La Celestina* durante el siglo XVII puede notarse con las diversas obras teatrales, textos narrativos y poemas que tienen como tema central o secundario el celestinaje. Incluso, recuérdese que Quevedo le dedicó a Celestina, en dos versiones, un espléndido epitafio al que originalmente tituló «A Celestina» (1602)[20]. En este poema parece haber un elogio y una burla al personaje, tal como puede leerse en el verso cuatro: «tantas plumas merecía»[21]. La palabra 'plumas' es una *dilogía* que juega con la idea de que la vieja era digna de que sus hazañas fueran escritas por pluma culta; sin embargo, la palabra también puede sugerir que Celestina fue emplumada por bruja, tal como le sucedió tres veces al personaje del texto de Fernando de Rojas (Auto II, Cena II, pp. 274). En cualquiera de los casos, en este epitafio paródico hay una crítica hacia la alcahueta que llegará a sus máximas expresiones en los poemas «Érase» y «Ya que».

A estas dos mujeres se les insulta y ridiculiza porque al ser ineptas se alejan del modelo de Celestina; incluso, en «Érase» se dice que la vieja: «No era Celestina, / que es para ella poco» (vv. 41-42). Cabe decir que la diatriba de Quevedo a las viejas de ambos poemas es doble: la prime-

al momento del coito. Sobre este último tema, ver: Joseph T. Snow, 2005, p. 352; Walde Moheno, 1993-1994, pp. 50-51.

19. La autoridad de Celestina, como indica Mas, radica en su valor literario y en que se convierte en el modelo para autores posteriores, como Lope, Cervantes o Quevedo (1957, p. 69). El personaje también denota autoridad porque representa un matriarcado, ya que se presenta como la dueña de su casa y, como lo ha indicado Madeline Sutherland, es una especie de madre que da consuelo a los personajes que la buscan y rodean (2003, p. 183). Por otro lado, Joseph T. Snow señala que esta 'maternidad' la inscribe como una figura de Cronos porque su poder tiene un carácter negativo y destructor que alcanza a los jóvenes asiduos a ella (2005, p. 351 y p. 362).

20. La segunda versión se titula «A una alcahueta» y se convierte a Celestina en una mujer anónima. Para más diferencias entre los poemas, ver el estudio de Theodore. S. Beardsley (2001, pp. 483-490).

21. Cito de la edición de Blecua (1981, p. 1146).

ra es porque, al pretender hacer uso de sus conocimientos de hechicería y alcahuetería, transgreden las costumbres morales y cristianas de la época; la segunda injuria proviene a causa de sus vicios y del fracaso en sus labores, lo cual las llevan a ser presentadas como incompetentes y poco serias con sus oficios. Desde luego, ya desde los tiempos clásicos, las viejas hechiceras y celestinas poseían connotaciones negativas que podían adentrarlas en el terreno humorístico[22]. Las viejas en los poemas de Quevedo son ineficaces porque no saben persuadir y sus clientes incluso terminan huyéndoles o delatándolas por sus incompetencias como terceronas y 'brujas'. En «Érase» se procesa a la vieja por querer abandonar a un joven asiduo a sus servicios después de haberle quitado toda su riqueza. En «Ya que» se acusa a la vieja de ser rica por dedicarse a la alcahuetería y la brujería, además de realizar otras transgresiones sociales y morales.

Para lograr la denigración y el castigo de ambas mujeres, las voces líricas indagan en sus vidas a través de las circunstancias de persona que Cicerón estableció. En las primeras trece estrofas de «Érase» se obtiene la siguiente información de la vieja: no tiene un nombre propio como consecuencia de que es un personaje que representa a todo un colectivo de viejas hechiceras y celestinas, a quienes sólo se escarnece y no se les elogia ninguna cualidad. Incluso, la carencia de nombre podría ser por el escaso éxito que la vieja tiene en sus ilícitas actividades, es decir, como se indica en un verso: «No es una Celestina» (v. 41)[23].

En su naturaleza biológica indica ser una mujer muy entrada en años. Sus modos de vida son la hechicería y la alcahuetería: «En echar ayudas / fue su pulso solo, / de botica a viejos / y de costa a mozos» (vv. 29-32); y, además, se indica que repara virgos: «Calcetera ha sido / de virgos y pollos» (vv. 37-38). En cuanto a su fortuna, pese a ser mala en sus trabajos, ha tenido una pudiente clientela (vv. 53-56). Posee malos hábitos, tales como: ser borracha (v. 7), ladrona (vv. 45-48) y jugadora (vv. 49-52). Es ambiciosa e hipócrita, incluso utiliza «un rosario al cuello / de bolas de bolos» (vv. 15-16) y, precisamente, como indica Borrego Gutiérrez, durante el siglo XVII, este collar religioso se asociaba con la hipocresía (2003, p. 4). Su imagen corporal es endeble, fea y deforme porque está «Coja de una pierna, / bizca del un ojo» (vv. 13-14). En pocas palabras, se trata de una vieja que en su retrato exterior, tanto por su estilo de vida como por su estado físico, representa una descomposición moral para el ambiente social en que vive.

22. En la tradición clásica se halla a la Proselenos de Petronio y a la Dipsas de Ovidio que, como recuerda Caro Baroja, son borrachas, mal intencionadas y, sin embargo, son efectivas (1961, p. 58). Sobre el influjo de estas viejas en el Siglo de Oro, ver: Rodrigo Cacho Casal (2007).

23. Otras de las viejas hechiceras y alcahuetas que Quevedo creó no tienen un nombre, tales como las de los poemas: «La vieja que, por lunares» y «Esta redoma, rebosando babas». Sin embargo, hay algunas que sí lo tienen, tal como: Muñatones, quien protagoniza el entremés de *La vieja Muñatones* y el soneto núm. 598; en *El Buscón* están Aldonza de San Pedro, madre de Pablos, y la apodada 'Paloma'.

Los argumentos que la voz lírica ha proporcionado son necesarios para apoyar la causa principal por la que se ha procesado a la vieja y que se encuentra a partir de la estrofa catorce:

> Tratóla un mancebo
> con fondos en tonto,
> recién heredado:
> hízole el demonio;
> pues, yendo y viniendo
> unos días y otros,
> se halló comido
> de vieja y de piojos. (vv. 53-60)

> Luego que le vio
> gastadillo y roto,
> le cantó la vieja
> malditos responsos.
> Enojóse el triste,
> dio a un alcalde el soplo,
> sobraron testigos
> para su negocio. (vv. 89-96)

La narración (con testigos) en la cual la vieja es acusada de embaucadora y ladrona, así como los argumentos que provienen de sus circunstancias de persona, sirve para probar sus delitos. Terminada la exposición del caso sigue inmediatamente la descripción del escarnio público que se le da: «Sacaron la vieja / en un asno romo, / con una montera / de papelón gordo» (vv. 97-100) y, después, se indica su castigo corporal: «Diéronla a traición / en los secos lomos / doscientos azotes, / uno mejor que otro» (vv. 113-116). Azotar a un delincuente, en especial a quien ha hurtado, es un castigo que está instituido desde la Edad Media en las leyes alfonsíes: «Los hurtadores pueden ser escarmentados de dos maneras: la una es con pena de pago y la otra es con escarmiento que les hacen en los cuerpos por el hurto o el mal que hacen» (*Séptima Partida,* Título XIV, Ley XVIII). El poema termina con el castigo de la vieja, pero puede notarse que en el texto no se halla explícito el proceso inquisitorial común que se usaba en el juicio de una 'bruja': confesión de la acusada, tortura, refutación (algunas veces a través de una ordalía de agua) y pena de muerte[24].

El hecho de que tal procedimiento no se cumpla puede deberse, desde el plano legal, a dos razones que conviene explorar a continuación. En primer lugar, a la vieja, a sabiendas de su ineptitud en las artes de la magia y la alcahuetería, se le enjuicia más como una charlatana y ladrona que como una bruja, de ahí que no se le dé la pena de muerte

24. Ver Elia Nathan Bravo, 2002, pp. 153-181.

y que sólo se le castigue físicamente[25]. En segundo lugar, es posible que no se encuentre un proceso acusatorio completo porque ello hubiera llevado a conocer a fondo también al acusador y, por ende, se cuestionaría el grado de culpabilidad de éste por haber buscado los servicios de una 'bruja'. Tal idea puede sustentarse al considerar que desde el Medioevo se crearon leyes en las que se culpaba y castigaba tanto al acusado como al acusador[26]. Asimismo, como recuerda Elia Nathan Bravo, en algunos procesos acusatorios (al menos en los realizados a las brujas durante la Edad Media), «la asignación de castigos estaba regida por la ley del talión: en caso de que el acusador no probase la culpa, le tocaba recibir el mismo castigo que debería haber recibido el acusado si hubiese resultado culpable» (2002, p. 153). Es por ello que en el poema, al buscar que la única culpable sea la vieja, no se indica ninguna culpabilidad en el acusador. Todas las circunstancias de persona de la anciana funcionan como una estrategia para intentar convencer al juez de que ella es la única transgresora y que debe ser castigada.

El escarnio público que sufre la vieja se hiperboliza para aumentar el humor del final del romance. A modo de chascarrillo, se dice que durante la humillación pública se percibieron milagros que iban desde la purificación del ambiente hasta la sanación de la gente enferma que también le arrojó objetos a la acusada:

> ¡Pues decir que el día
> fue oscuro o llovioso,
> sino raso y limpio
> de nubes y polvo!
> Hizo Dios milagros,
> pues corrieron cojos,
> y sanaron mancos
> por tirarla lodo.
> Llovieron los niños
> pepinos y cohombros:
> todos la acertaron,
> tuertos y bisojos (vv. 101-112).

El poema termina con la mención de los doscientos azotes que le dieron a la vieja y con el gozo de la voz lírica porque esta fue castigada: «Holguéme de verlo, / báñeme de gozo, / por vida de aquella / cuyo cielo adoro» (vv. 117-120). En la última estrofa se pide la misma sanción para todas las mujeres ancianas: «Y no ha de pesarme / de que hagan lo

25. Recuérdese que sólo las brujas eran condenadas a la hoguera y que, por ello, Celestina se preocupaba por ser considerada como hechicera y no como bruja porque, de lo contrario, hubiera tenido el mismo final que Claudina, su amiga y madre de Pármeno (Auto VII, Cena I, p. 364).

26. Algunas de estas leyes aparecen, por ejemplo, en el apartado de los adivinadores, hechiceros y agoreros de la *Novísima recopilación de las leyes de España* (Libro XII, Título IV, Leyes 1-3).

propio / con todas las viejas / de palo y antojos» (vv. 121-124). En este sentido, el romance acaba con un tono misógino porque de un caso singular se pasa literalmente a pedir el castigo para todas las viejas; situación que también se presenta en el poema «Ya que a las cristianas nuevas».

La voz lírica en «Ya que» comienza con una diatriba contra todas las viejas y después las singulariza a través de una que también carece de un nombre propio. En este romance, como en el anterior, la vieja escarnecida representa a todo un colectivo y, además, como indican Schwartz y Arellano, hay un juego conceptual entre las cristianas viejas y las nuevas que alude a la expulsión de los moriscos de 1609 (1989, p. 293). La vieja del poema es mora y sobre su patria se dice que de los infiernos «ha venido sobre España» (v. 23); aunque concretamente se le ubica en Madrid, donde nació el mismo día que la Puerta de Moros (v. 55), es decir, es extremadamente vieja. Sus modos de vida son la alcahuetería (v. 28), la brujería (vv. 21-22 y 36) y es maestra de los oficios que practica: «Que servís de enseñar sólo / a las pollitas que nacen / enredos y pediduras, / habas, pucheros y refranes» (vv. 33-36). Sobre su fortuna se dice que es rica: «Vieja píldora con oro / y cargada de diamantes, / quien la tratare la robe; / quien la heredare la mate» (vv. 85-88). De su cuerpo se resalta su delgadez: «tenéis más güeso que carne» (v. 32), que es barbuda (v. 61) y que no tiene todos los dientes (v. 73). Además, se tiñe el cabello y se pinta la cara (vv. 65-68 y 89-90), hábitos que en la época eran considerados como negativos porque el uso de afeites podía hacer caer en lo ridículo e incluso en lo grotesco[27]. En esta época, el uso de cosméticos se criticaba por las siguientes razones: se consideraba que la mujer que se maquillaba atentaba contra la imagen que Dios le había dado; los maquillajes eran vistos como una especie de máscaras y, por lo tanto, la mujer que los usaba era considerada como falsa; finalmente, los afeites tenían una carga amoral, sobre todo en las ancianas, porque se les relacionaba con los pecados de la soberbia y la lujuria[28].

Cabe decir que Quevedo escribió varios poemas en los que crítica a las viejas que buscan parecer jóvenes a través del empleo de afeites[29]. No obstante, parece que en «Ya que» la anciana no sólo emplea los afeites para intentar ocultar el paso del tiempo, sino para encubrir su verdadero origen. El poema señala lo siguiente: «Vieja blanca a puros moros / Solimanes y Albayaldes, / vestida sea el zancarrón, / y el puro Mahoma en carnes» (vv. 89-92). Una lectura de los dos primeros versos sugiere que la tez de la vieja es morena y, por ende, se entiende que es mora; sin embargo, como parte del donaire, ella está blanca por el uso de albayaldes y solimanes, los cuales eran unos polvos que se utilizaban como afeites para cubrir las arrugas y otros defectos de la cara (*Aut.*, p.

27. Al respecto, ver Artal, 1990, pp. 758-759; Martínez Crespo, 1993, pp. 207-210; Lía Schwartz, 1986, pp. 146-151.

28. Ver Colón Calderón, 1995, pp. 65-66; Martínez Crespo, 1993, p. 210.

29. Ver Schwartz, 1986, pp.146-151; Cacho Casal, 2003, pp. 244-259.

166). El chascarrillo surge porque la vieja intenta ocultar su origen con albayaldes y solimanes, las cuales son palabras de procedencia arábiga. Además, con el fin de justificar el origen islámico de la anciana, debe recordarse que, durante estos períodos, el uso de los afeites era una práctica que se relacionaba con algunos grupos de infieles, tales como lo eran los musulmanes y judíos[30].

En los versos 91 y 92, tanto por el significado de «zancarrón» como de «Mahoma en carnes», se sugiere nuevamente el origen moro de la vieja. El *Diccionario de Autoridades* indica que se llama zancarrón «al flaco, viejo, feo, y, desaseado» y que «Metafóricamente se aplica al profesor de ciencias, que no sabe bien, o de algún arte, que entiende poco» (p. 555). Entonces, el término 'zancarrón' describe con exactitud el físico de la anciana y también refiere sobre su ineptitud en los oficios de la alcahuetería y la hechicería. Pero existe otra acepción del término 'zancarrón' que es para «El hueso del pie desnudo, y sin carne» (*Aut.,* p. 555) y, de este significado, proviene la expresión «el zancarrón de Mahoma» que denotaba una burla a «los huesos de este falso profeta, que van a visitar los moros a la Mezquita de Meca» (*Aut.,* p. 555). Por lo tanto, las alusiones a Mahoma sustentan que la vieja es de origen islámico y con el peso del significado metafórico de la palabra 'zancarrón' podría decirse que, por ser mala en sus oficios, no debería considerársele bruja, tal como a Mahoma tampoco tendría que vérsele como un profeta.

Hasta aquí es notable que las voces líricas se ensañan con las viejas y, por ello, como una estrategia suasoria que busca su injuria y castigo, realizan alusiones negativas acerca de todas sus circunstancias de persona: naturaleza –género (sexo), tipo de gente (etnia), patria, edad, dignidad–, modo de vida, fortuna, hábitos, etcétera. Asimismo, el detrimento de las acusadas surge tanto con las descripciones exteriores de su fisonomía como con las internas. Una lectura contemporánea de las partes del cuerpo de las viejas indicaría que en los poemas sólo se les realiza una burla aguda[31]. No obstante, a partir de algunas de las ideas de la época sobre la fisonomía, podrá observarse que las voces líricas siguen con una tradición misógina que, basándose en la imagen corporal, acusaba a las mujeres de tener diversos males incluso diabólicos. Es decir, las voces líricas, sin perder su tono agudo, toman en consideración diversos discursos, aun los médicos que tratan sobre la fisonomía, para lograr el castigo de las viejas.

30. Ver Martínez Crespo, 1993, p. 204.

31. Cabe decir que el empleo de los dos modelos descriptivos usados en este escrito pueden aplicarse a otros personajes del Siglo de Oro. Sin embargo, los retratos que Quevedo creó se caracterizan por el uso de una agudeza que llega a expresiones caricaturescas e incluso grotescas. James Iffland ha estudiado las distintas formas grotescas que del cuerpo humano se representan en la obra de Quevedo (1978, pp. 134-174).

Las descripciones superficiales como espejo del alma

Durante el Medioevo y Renacimiento, bajo el influjo de la antigüedad clásica, la belleza (tanto de los hombres como de las mujeres) se relacionaba con la bondad, la verdad y el comportamiento ejemplar, mientras que la fealdad se asociaba con el mal. Desde luego, esta creencia estaba asociada con la idea de que la de la descripción superficial era reflejo de lo interior y cuya diferencia, como indica Matthieu de Vendôme, es la siguiente:

> *Superficial, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior, intrínseca, quando interiois homominis propietates, scilicet ratio, fides, patientia, honesta, injuria, superbia, luxuria et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur* (Walde, 2007, p. 129).

Aunque en la tradición literaria hay diversos personajes en quienes se cumple la sentencia de lo exterior como reflejo de lo interior, hay algunos que, desde la Edad Media, rompen con esta clasificación[32]. En los poemas de Quevedo sobre las viejas, por su propósito de injuria, sí se presenta la idea clásica de la fealdad exterior como reflejo del alma.

Las voces líricas, a través del vituperio al cuerpo de las viejas, siguen con la tradición misógina de ver inferioridad en la mujer. Al respecto, Agustín de Hipona indicó: «El cuerpo de un hombre es superior al de la mujer como el alma lo es al cuerpo»[33]. Bajo tal pensamiento misógino es 'entendible' que la imagen de una mujer que posee autoridad, como la bruja, sea la idónea para ser satirizada a partir, sobre todo, de dos características: su vejez y fealdad física[34]. De esta manera, el cuerpo de las llamadas brujas es un ejemplo de que «The body becomes a "text" and is factionalized and positioned within myths and belief systems that form a culture's social narratives and self-representations»[35]. El cuerpo humano, como indica Juárez-Almendros, es «tanto una entidad material como una construcción social y […] sus interpretaciones son productos de discursos e ideologías concretos de cada período histórico» (2010, p. 56). Las dos viejas de los poemas pertenecen al Barroco y de ahí que se les critique y satirice, ya que este período se caracterizó por llevar a la cumbre máxima la sátira de diversos oficios y personajes.

Los oficios de las viejas son criticados y sus descripciones físicas son grotescas y lo grotesco, como recuerda Mijaíl Bajtín, es satírico (1987,

32. Entre los casos más particulares se encuentran María Egipciaca y Roberto el Diablo, quienes mientras poseyeron belleza física fueron pecadores y cuando su físico se degradó fueron virtuosos.

33. Citado por Wiesner-Hanks, 2001, p. 14.

34. La importancia que las voces líricas dan al cuerpo de las viejas se relaciona, aunque en menor medida, con la atención con que los inquisidores analizaban el cuerpo de las supuestas brujas mientras les buscaban las llamadas 'marcas del diablo'.

35. Grosz, 1994, p. 119.

p. 276). En «Érase» lo burlesco de la descripción de la vieja está dado a partir de que, parafraseando a Bajtín, su cuerpo se cosifica[36]:

pasa en lo arrugado
del anciano rostro,
uva en lo borracho,
higo en lo redondo.
Cucharón por barba,
por sombrero, un hongo,
por toca, un pañal,
por báculo, un tronco.
Coja de una pierna,
bizca del un ojo,
un rosario al cuello
de bolas de bolos (vv. 5-16).

En la primera de las estrofas se indican, a través de la alusión de frutos, tres características de la vieja: su vejez, su gusto por el vino y su gordura[37]. La caricaturización del físico y comportamiento amoral de la vieja será mayor en la siguiente estrofa porque se le describe como una mujer ridícula e hiperbolizada: es de barba larga; su sombrero, similar a un hongo, es símbolo de su escarnio porque representa «el capirote de papel engrudado y de figura cónica, de menos de un metro, que, en castigo y como señal afrentosa y de infamia, se ponía en la cabeza de ciertos delincuentes, como los judíos, herejes, hechiceros y embusteros»[38]. Ella lleva un pañal en la cabeza en lugar de una toca y esto puede hacer referencia a que no es una mujer que piense con la razón, sino que lo hace con sus extremidades bajas. La unión de lo bajo y lo alto es un asunto común en la obra quevediana y, como indica Juan Goytisolo, tiene el propósito de romper con el aparente conflicto entre el cuerpo y la razón (1977, p. 128). Es decir, Quevedo deshace la llamada 'jerarquía de los rostros' al considerar que existe una igualdad entre el rostro 'exhibido' y el 'oculto'. Entonces, si la vieja piensa con la parte inferior del cuerpo, se deduce que sus pensamientos son inmundos, bajos. El tamaño de su inmundicia es equiparable con el de su físico, ya que se sugiere que es obesa y que incluso necesita de un 'tronco' para apoyarse (v. 12).

En la tercera estrofa se dice que la vieja está coja de una pierna y que es bizca de un ojo. El que ella sea bisoja es significativo porque percibe una doble realidad y de ahí que la mirada bizca se haya utilizado como una metáfora barroca del tema del engaño. Es decir, ante las crisis y la

36. Para Bajtín, sólo las orejas y la nariz adquieren un carácter grotesco «cuando se transforman en formas de animales o de cosas» (1987, p. 285). Sin embargo, las voces líricas de los dos poemas cosifican otras partes del cuerpo de las viejas para aumentar la sátira y el tono grotesco.

37. Indica Iffland que los vegetales y frutos describen frecuentemente a las viejas en la poesía de Quevedo y que llegan a verse como sinónimos (1978, p. 135).

38. Crosby, 1985, p. 458, n. 42.

decadencia de la época, el espíritu del Barroco se acentuaba en el contraste entre la apariencia y la realidad. Los personajes de la literatura de este período suelen vivir situaciones de engaño y desilusión que, al final, los llevan a comprender la realidad que estaban viviendo. Los personajes bizcos son comunes en los textos del Barroco no sólo porque perciben doble, sino también porque, bajo las ideas negativas de la época sobre los bisojos, no son de fiar[39]. El *Tratado de fisonomía* indica lo siguiente sobre los bisojos: «Cuyos ojos son bizcos y no derechos significan ser el hombre engañoso, astuto, avariento, ínvido, iracundo, mentiroso y malicioso en muchas cosas» (fol. 56vºb). La descripción coincide con la de la vieja y, además, su representación negativa aumenta por el rosario que usa porque el tamaño exagerado de las bolas es una metonimia de su gran hipocresía.

La descripción física de la vieja se da a través de la fragmentación de su cuerpo y esta técnica puede tener un influjo de la tradición petrarquista de fragmentar a la amada. Desde luego, en el poema quevediano hay una parodia al modelo descriptivo de Petrarca, por lo que las partes del cuerpo de la vieja no se relacionan con el fetiche o con la intensificación de la pasión[40], sino con presentar aquellas partes que, bajo las ideas de la fisonomía de la época, sustentan la fealdad física y moral de la acusada. En este sentido, citando a Lina Rodríguez Cacho, la vieja se define por su fisiología y «sus tendencias innatas marcadas por su sexo» (2012, p. 78). En las estrofas posteriores incluso se indica el aspecto siniestro de la vieja al relacionarla con el demonio y al compararla con algunos animales de índole maligna:

Gran mujer del Malo
y de los dimoños;
para niños, bruja;
para niñas, coco.
Gruñidora en triple,
rezadora en tono,
como una culebra
con sus silbos roncos (vv. 17-24).

Es llamativo que, en la primera de las estrofas, el carácter negativo de la vieja tenga mayores connotaciones para los varones ('bruja') que para las niñas ('coco'). El *Diccionario de Autoridades* da la siguiente definición de bruja: «Comúnmente se llama la mujer perversa, que se emplea en hacer hechizos y otras maldades, con pacto con el demonio, y se cree, u dice que vuela de noche» (p. 692). Y sobre 'coco' indica:

39. Diversos textos del siglo XVII presentan el tema del engaño desde diversas facetas, pero sobre el engaño y desengaño de los ojos, ver el estudio de González Echevarría (1999), en donde se analiza a la tuerta Maritornes, a Ginés como un bizco falso, y al gigante Pandafilando de la Fosca Vista que siempre miraba al revés. Asimismo, ver Cacho Casal (2005).

40. Ver Vickers, 1981, p. 107.

«Figura espantosa y fea, o gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar, y contener a los niños» (p. 392). Pareciera que la voz lírica –basándose en la creencia de que las brujas atentaban contra el poder masculino, al grado incluso de desprender a los hombres del órgano sexual– intenta persuadir sobre el hecho de que la vieja es una 'bruja' y que su poder puede ser más perjudicial para los varones ('niños') que para las mujeres ('niñas'). Al ser una 'bruja', por lo tanto, se presupone que tiene pacto diabólico; esta idea la trata de sustentar la voz lírica al comparar su voz con los silbidos de una culebra, es decir, la compara con un animal que es símbolo de lo demoníaco.

A pesar de tal adjudicación diabólica, el yo lírico sabe que la vieja no es una bruja eficiente pues en unos versos indica que «No era Celestina, / que es para ella poco» (vv. 41-42). Sin embargo, el hablante lírico vuelve a presentarla como una bruja con el fin de lograr su castigo. Incluso, ante el tema de su codicia y de cómo despojó a un joven de todo su dinero, la compara humorísticamente con un caníbal para enfatizar su ambición:

sin diente ni muela,
los colmillos romos,
se coma diez sillas
y tres escritorios;
que, sin ser polilla,
le comiese al bobo
todos sus vestidos,
es raro negocio.
Y no paró aquí
este fiero monstro,
digno para la mitra
de obispar con tronchos;
pues, sin ser caribe
ni vivir en Congo,
se comió dos pajes
y un lacayo sordo.
Carne humana gasta
en su refitorio;
come como cuervo;
habla como tordo (vv. 69-88).

La vieja no tiene dientes, pero su codicia la lleva a parecer una polilla, un caníbal, un cuervo y un tordo. El que se le compare con animales recuerda que, desde el Medioevo, la injuria se encarnó en lo femenino y en lo bestial[41]. Tanto lo demoníaco como lo bestial son dos aspectos que se le atribuyen a la anciana y podría parecer que estos cargos son efectivos, al menos ante la muchedumbre, porque inmediatamente se habla de su escarnio público y de los azotes que le dieron (vv. 97-116).

41. Ver Frugoni, 1992, p. 55.

El poema termina con un tono festivo porque la retórica del yo lírico ha logrado el castigo de la anciana. Este triunfo, en la última estrofa, lleva a pedir, misóginamente, la condena de todas las viejas: «Y no ha de pesarme / de que hagan lo propio / con todas las viejas / de palos y antojos» (vv. 121-124). Llama la atención que se busque el castigo de las viejas, pero no su destrucción, tal como sí ocurre en «Ya que a las cristianas nuevas»[42].

En «Ya que» también se fragmenta el cuerpo de la acusada y, de este modo, se observa que la descripción de la dama bella, joven, de piel blanca, con ojos de estrellas y labios rojos de la lírica de corte petrarquista, es sustituida por la de una vieja grotesca y lujuriosa:

Vieja barbuda y de ojeras,
manda que niños espante,
y que al alma condenada
en todo lugar retrate.
Toda vieja que se enrubia,
pasa de lejía se llame;
y toda vieja opilada
en la Cuaresma se gaste.
Vieja de boca de concha,
con arrugas y canales,
pase por mono profeso,
y coque, pero no hable.
Vieja de diente ermitaño,
que la triste vida hace
en el desierto de muelas,
tenga su risa por cárcel.
Vieja vísperas solenes
con perfumes y estoraques,
si güele cuando se acuesta,
hieda cuando se levante.
Vieja amolada y büida,
cecina con aladares,
pellejo que anda en chapines,
por carne momia se pague (vv. 61-84).

La descripción de la vieja se centra en su cabeza (barba, ojeras, cabello, boca y dientes) y en su arrugada y hedionda piel. Cada una de las partes de su cuerpo indica algo sobre su personalidad y es llamativo que la primera característica que sobresale sea su barba: «Vieja barbuda» (v. 61). Al respecto de la mujer barbuda, el *Tratado de fisonomía* indica: «la tal mujer se llama barbuda, la cual habéis de saber que es muy lujuriosa por su caliente complexión y por consiguiente es de fuer-

42. Una razón es que en este poema se expresa un odio mayor hacia las viejas que son moras.

te natura y de varonil condición» (fol. 59rºb)[43]. La representación de la vieja como barbuda y, por ende, como lujuriosa, tiene correspondencia con su oficio de alcahueta porque su objetivo primordial es promover y complacer la lascivia. En este sentido, la anciana es una clara figura de la Celestina que creó Fernando de Rojas porque ésta también es una tercerona, tiene barba (en cuatro ocasiones la llaman barbuda) y, en tanto mujer con barba, se consideraba que tenía una condición varonil. Al respecto de esta última atribución, como indica Lillian von der Walde Moheno, la barba y lo varonil estaban asociados con lo insaciable y lo sagaz; y debe recordarse que, desde el pensamiento clásico, la inteligencia y la sagacidad eran atributos de índole masculina. Por ello es que la mujer barbuda, en tanto lujuriosa y sagaz, se alejaba de aquella «norma oficial que exige la pasividad femenina» (2007, p. 133).

En la segunda estrofa se dice que la vieja tiene el cabello rubio, pero lo tiene así porque se lo tiñe. El cabello teñido marca un contraste en su arreglo físico, ya que se preocupa por parecer joven y no mostrar sus canas, pero no tiene el mismo cuidado en depilarse la barba. El que se pinte el cabello también confirma su buena condición económica, uno de los cargos por los que se le acusa (vv. 85-86). Además, como indica Martínez Crespo, durante este período sólo la gente acaudalada, o que sabía hacer los tintes, podía teñirse el cabello (1993, p. 209).

En la tercera estrofa se habla de la boca de la vieja y su descripción recuerda que en la teoría de Bajtín sobre lo grotesco «la boca es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente» (1987, p. 285). Por su parte, el *Tratado de fisonomía* señala lo siguiente sobre esta parte de la cara: «La boca grande y ancha, así abierta como cerrada, significa hombre osado, sin vergüenza, rahezmente guerrero, mentiroso, parlero, reportador de nuevas, comedor, sucio, de grueso ingenio, avaro y muy indiscreto» (fol. 57vºb). Precisamente, la anciana es glotona, sucia, mentirosa, parlera y, por ello, se le compara con un mono. Tal comparación no es fortuita ya que, por un lado, como rasgo misógino y humorístico, se está animalizando a la vieja, tal como se hizo con la del poema «Ya que» al compararla con una culebra, una polilla, un cuervo y un tordo. Por el otro lado, la comparación con un mono surge porque, desde el Medioevo, era común llamar a la mujer que se pintaba con el epíteto de 'mono' o 'mona', ya que el uso de cosméticos creaba una imagen falsa y ridícula[44]. A propósito de la mujer vista como mona, Alfonso Martínez

43. La aparición de la barba, y sus connotaciones lujuriosas, en las mujeres mayores tenía una justificación médica. Se creía que la barba nacía por la retención menstrual y que este fenómeno, a su vez, producía temperatura corporal y, por ende, el aumento del deseo sexual. Al respecto de este asunto, ver Canet Vallés, 1996-1997; Walde Moheno, 2007, p. 132; Sanz Hermida, 1994, pp. 24-25.

44. Ver Colón Calderón, 1995, p. 66.

de Toledo indica en el *Corbacho:* «que cuando la vieja está bien arreada e bien pelada e llepada parece mona desosada» (1970, p. 157).

En la cuarta estrofa se hace referencia al único diente de la vieja que, al estar en una boca tan grande, se equipara a un ermitaño retirado en el desierto. La descripción del diente es una hipérbole de la decadencia física que produce la vejez y, como indica Schwartz para otros poemas, hay insertada en esta imagen una sátira misógina al exagerar la fealdad de la mujer y su incapacidad para realizar sus pretensiones eróticas (1986, p. 174). Es decir, es irónico que la vieja guste de comer, e incluso de la lascivia, y que sólo tenga un diente para satisfacer sus deseos carnales.

En el poema también se dice que la vieja desprende hedores y que usa perfumes y cortezas aromáticas (estoraques): «Vieja vísperas solenes / con perfumes y estoraques, / si güele cuando se acuesta, / hiede cuando se levante» (vv. 77-80). De esta manera, los solimanes, los tintes y los perfumes son los instrumentos que pretenden causar el efecto barroco del engaño o de la falsa apariencia de la vieja. Desde luego, la voz lírica es la encargada de producir el desengaño a través de mostrar –grotesca y misóginamente– el 'verdadero' aspecto exterior e interior de la vieja. El poema muestra que la anciana es un ser horrendo y que es culpable de diversos crímenes, por ello su castigo es ser quemada en la hoguera. La destrucción de la vieja es uno de los mayores rasgos de misoginia en el poema, y un reflejo del miedo masculino, ya que es necesario quemarla para vencerla y para sugerir que el supuesto poder que tenía se ha acabado.

Las voces líricas de «Érase» y «Ya que» tienen éxito porque logran que las viejas sean castigadas. Para conseguir tal fin, se presenta el siguiente orden de eventos: las viejas son vituperadas verbalmente; después, son escarnecidas públicamente; son azotadas o condenadas a la hoguera; y, por último, se manifiesta un aborrecimiento hacia todas las viejas. Asimismo, cabe enfatizar que las voces líricas sugieren, al inicio de los poemas, que las acusadas no son realmente unas brujas, pero después sí lo indican con el fin de lograr su objetivo acusatorio. Las voces líricas eligen a dos viejas que supuestamente son brujas para realizar sus diatribas misóginas ya que, en teoría, las brujas eran seres peligrosos que atentaban tanto contra las leyes civiles como religiosas y, por ello, no había nada de malo en humillarlas o en matarlas. Para el pensamiento de la época tampoco había nada reprochable en castigar a las celestinas porque éstas corrompían el ambiente moral y representaban una amenaza para el honor de las mujeres jóvenes y para la economía, ya que ha de considerarse que los servicios de una alcahueta podían ser muy costosos[45].

45. Desde luego, el cobro por los servicios de una alcahueta también podía ser muy bajo. El caso de Celestina es un ejemplo si se considera cuando Calixto le da una cadena como pago por sus servicios y Sempronio, molesto, dice: «¿Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros callamos, y suele hacer siete virgos por dos

En conclusión, los poemas analizados en este trabajo son testimonios de la visión misógina que, desde el Medioevo, se proyectaba en uno de los grupos femeninos más vulnerables: las mujeres ancianas. Asimismo, estos poemas son una muestra de la estética de la agudeza quevediana, ya que en ellos queda visto cómo en los retratos literarios de las viejas se mezclan, con fines humorísticos y misóginos, dos modelos descriptivos: el ciceroniano y el fisonómico. El primero de los modelos permite analizar el retrato social de las viejas a partir de las distintas circunstancias de persona que Cicerón estableció; por su parte, a través del modelo fisonómico se percibe cómo las voces líricas sintetizan en las ancianas algunas de las creencias de la época que sobre el cuerpo circulaban. Lo importante de ambas formas de describir radica en que sirven para entender cómo las voces líricas satirizan a las viejas y manifiestan su odio hacia ellas al grado de buscar su castigo ante las leyes. Asimismo, parte de lo relevante de los poemas es que los hablantes líricos no sólo utilizan los cuerpos de las viejas para burlarse de ellas, sino que los usan como un testimonio en su contra para lograr que se les castigue físicamente. En fin, estos romances se inscriben en una tradición literaria de sátiras contra viejas celestinas y hechiceras; sin embargo, su singularidad radica en que el proceso judicial y los castigos de las viejas se manejan a partir de la magistral agudeza que caracteriza el estilo quevediano.

Bibliografía

Alfonso X, *Las siete partidas. Con la glosa del Lic. Gregorio López,* Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes, 1844, 4 vols.

Arellano, Ignacio, «El poder político y sus límites en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 17-33.

Arellano, Ignacio, «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 47-63.

Artal, Susana G., «La mujer que se pinta en *La hora de todos* y en *El mundo por de dentro*», *Bulletin Hispanique,* 92, 2, 1990, pp. 749-579.

Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular de la Edad Media y en el Renacimiento,* trad. Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza, 1987.

Beardsley, Theodore S., «"A Celestina" de Francisco de Quevedo», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional,* eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 483-490.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética,* México, Porrúa, 2001.

Borrego Gutiérrez, Esther, «De dueñas, celestinas y entremeses», *Enlaces: revista del CES Felipe II,* 0, 2003, pp. 1-12.

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

Cacho Casal, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 19-31.

monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la posesión» (Auto XI, Cena 3, pp, 452-453).

Cacho Casal, Rodrigo, «"Marca Tulia se llamaba una dueña": la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón,* 100, 2007, pp. 71-90.

Canet Valles, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *LEMIR. Revista electrónica sobre Literatura Española Medieval y Renacimiento,* 1, 1996-1997, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html.

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo,* Madrid, Revista de Occidente, 1961.

Cicerón, Marco Tulio, *De la invención retórica,* México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1997.

Colón Calderón, Isabel, «De afeites, alcoholes y hollines», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica,* 13, 1995, pp. 65-82.

Crosby, James O., «Prólogo y notas a Francisco Quevedo», en *Poesía varia,* Madrid, Cátedra, 1985.

Diccionario de Autoridades. Edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1963, 3 tomos.

Frugoni, Chiara, «La mujer en las imágenes, la mujer imaginada», en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras,* ed. Duby Georges y Michelle Perrot, Madrid, Taurus, 1992, vol. IV, pp. 35-83.

González Echevarría, Roberto, «*Don Quijote:* visión y mirada», en *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana,* Madrid, Colibrí, 1999, pp. 83-96.

González Echevarría, Roberto, «Cervantes en *Cecilia Valdés:* realismo y ciencias sociales», en *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana,* Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 233-258.

Goytisolo, Juan, «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias,* Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 117-135.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism,* Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis Books Limited, 1978, 2 vols.

Juárez-Almendros, Encarnación, «El persistente fantasma de la vieja madre en *El Buscón*», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 55-68.

Kramer, Heinrich, y Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum (El martillo de las brujas),* trad. Floreal Maza, en http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/Malleus_Maleficarum.pdf.

Laplana Gil, José Enrique, «Un tratado de fisiognomía de 1650», *Scriptura,* 11, 1996, pp. 141-153.

López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

López Grigera, Luisa, «Complejidades barrocas en el retrato de la "Sátira a una dama" de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 99-111.

Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica,* 11, 1993, pp. 197-221.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Corbacho,* ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970.

Mas, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quévédo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.

Nathan Bravo, Elia, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas,* México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Novísima recopilación de las leyes de España, ed. facsímil del Boletín Oficial del Estado, Madrid, Imprenta de Sancha, 1805, vol. 5.

Quevedo, Francisco de, *Cosas más corrientes de Madrid, y que más se usan,* en *Quevedo IV. Obras satíricas y festivas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 125-129.
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Rodríguez Cacho, Lina, «Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las "hembrilatinas"», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 77-95.
Rojas, Fernando de, *La Celestina,* ed. Peter Russell, Madrid, Castalia, 1991.
Sanz Hermida, Jacobo, «Una vieja barbuda que se dice Celestina: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca,* 18,1, 1994, pp. 17-34.
Schwartz Lerner, Lía, *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.
Schwartz Lerner, Lía, e Ignacio Arellano, «Notas: "Ya que a las cristianas nuevas"», en Francisco de Quevedo, *Poesía selecta,* Barcelona, PPU, 1989, pp. 293-298.
Snow, Joseph T., «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en *Entra mayo y sale abril: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Honor of Harriet Goldberg,* ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2005, pp. 349-363.
Suárez Miramón, Ana, «Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 107-122.
Sutherland, Madeline, «Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*», *Hispania,* 86, 2, 2003, pp. 181-190.
Tratado de Fisonomía y Tratado de la Forma de la Generación de la criatura, ed. María Nieves Sánchez González de Herrero y María Concepción Vázquez de Benito, en http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22428/1/DLE_FisonomiaGeneracion.pdf [05-14-2014].
Vickers, Nancy J., «Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme», en *Writing and Sexual Difference,* ed. Elizabeth Abel, Chicago, University Press of Chicago, 1982, pp. 95-110.
Walde Moheno, Lillian von der, «Lo monstruoso medieval», *La experiencia literaria,* 2, 1993-1994, pp. 47-52.
Walde Moheno, Lillian von der, «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista,* 9, 2007, pp. 129-142.
Wiesner-Hanks, Merry E., *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica,* trad. Mónica Rubio, Madrid, Siglo XXI, 2001.

Para la edición y estudio de un romance de Quevedo

Bienvenido Morros Mestres
Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Letras
Filología Española
Edificio B, campus de la UAB
08193 Bellaterra (Cerdañola del Vallés)
Bienvenido.Morros@uab.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 181-207]

Para Alba Flores Velasco, sin cuyas observaciones este trabajo sería bastante más imperfecto.

Cuando vive retirado en sus posesiones de La Torre de Juan Abad (es a mediados de 1644), cansado ya de la vida social y recién salido de la prisión, Quevedo comunica a sus amigos en diversas ocasiones su intención de editar su obra poética, pero muere al poco tiempo, en septiembre de 1645, sin haber podido culminar ese proyecto. Uno de esos amigos, el erudito y humanista José González de Salas, que le había ayudado en la recopilación y recuperación de sus poemas, los publica en 1648 con el título de *Parnaso español […] con las nueve musas castellanas* (un año después sale en Zaragoza una nueva edición que introduce algunos errores)[1]. González de Salas, que no siempre fue respetuoso con la voluntad del autor, como él mismo admite en el prólogo, sólo llega a imprimir por falta de espacio las seis de las nueve partes o musas en que había dividido la obra poética de su amigo. Deja para un segundo volumen las tres restantes, pero no puede editarlo porque muere (1651) cuando debía estar preparándolo. El sobrino y también heredero del poeta, Pedro Aldrete Quevedo Villegas, quien había adquirido los papeles de González de Salas, publica en 1670 un libro que titula precisamente *Las tres musas últimas castellanas*. Incluye en el volumen poemas ya editados por su predecesor, otros apócrifos y muchos con errores importantes[2].

1. Blecua, 1969, p. 614, asigna a estas dos ediciones la sigla *D*.
2. Para algunas de las cuestiones que hemos tratado muy sucintamente en este párrafo, ver Rey, 2000.

RECIBIDO: 28-03-2014 / ACEPTADO: 01-05-2014

El romance que hemos elegido para nuestro estudio sólo aparece impreso en las dos ediciones de González de Salas (la de Madrid y Zaragoza) pero ya no en la de Pedro Aldrete. El humanista madrileño no eligió la versión definitiva del romance en cuestión y recogió, como veremos enseguida, la primera que había compuesto su autor[3]. El romance se ha transmitido en otros testimonios que recogen poemas sueltos de Quevedo. Se imprime, por ejemplo, en las *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores romances graves, burlescos y satíricos* (Lisboa, 1637=A_1) y se copia también en tres manuscritos misceláneos del siglo XVII, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, con los números 4117 (*A*), 17716 (*B*) y 3940 (*C*)[4].

Fuentes literarias del romance

El romance tiene mucho interés porque es una recreación del primer romance que Lope de Vega incluye en *El caballero de Olmedo,* publicado póstumamente en la parte XXIV de sus *Comedias* (Zaragoza, 1641) pero ya recogido en una versión no atribuible a Lope y anónima en *Primavera y flor de los mejores romances* (Madrid, 1621). Esta versión y la de Quevedo parecen derivar de la de *El Caballero de Olmedo,* que a su vez es una reinterpretación de los versos 124-331 de la fábula de *Leandro* que Juan Boscán edita al principio del libro tercero de sus *Obras con algunas de Garcilaso* (Barcelona, 1543).

Para poder analizar las variantes y entenderlas cabalmente es conveniente reproducir el romance entero en la que debe ser la versión definitiva ya fijada por José Manuel Blecua Tejeiro en la edición de las *Obras completas* de Francisco de Quevedo (vol. I, pp. 614-615) a partir de uno de los seis testimonios que lo han transmitido (es el manuscrito A):

A la feria va Floris,
Porque tenga la feria
Más joyas que el Oriente,
Más luces que la esfera.
Disfrazada, y en corto,
Con perlas pide perlas,

3. Para analizar las distintas versiones del romance hemos usado el método neolachmanniano y la filología tradicional (al igual que hace Plata Parga, 1997, en su estupenda edición de ocho poemas satíricos del propio Quevedo): siguen siendo los métodos más eficaces (a pesar de no ser infalibles) no sólo para la filiación de los testimonios sino también para determinar la cronología de las recreaciones que un poeta pueda hacer de un poema suyo. La crítica genética puede resultar útil para el estudio de los borradores de un texto (lo que quienes la practican llaman «pre-textos») con las tachaduras, sustituciones, omisiones y adiciones que ha llevado a cabo su autor en su proceso de composición: para su aplicación en manuscritos de literatura española contemporánea puede verse ahora el volumen reunido por Vauthier y Gamba Corradine, 2012. También usó este método para la complicada maraña de variantes y redacciones de *El Buscón* Cros, 1980.

4. Para la descripción de cada uno de los testimonios que han transmitido este romance, ver Blecua,1969, pp. 9, 12, 19, 44 y 46.

Corales con corales,
Con rosas, primavera.
Mal se disfraza el cielo
Con manto de tinieblas:
Que las estrellas parlan
Que es cielo quien las lleva.
Esa tienda de las joyas
Cuando va descubierta,
Y cuando va tapada
Es joya de las tiendas.
La gala con que cubre
Tan soberanas prendas,
De su talle dio luego
Esclarecidas señas.
Pareciome que vía
La aurora por la tierra,
A mayo en zapatillos,
Repartiendo las azucenas.
Yo, lince de sus soles,
Ícaro de sus trenzas,
Hablé con el silencio
Y adoré con mis penas:

—«Todo amante libre
Se ponga en cobro;
Que, si suelta la cara,
Morirán todos.

—«¡Oh qué filos tienen,
Qué aceros gastan,
Ojos que envainados
Cortan las almas!

—«Cuando mira tapada,
Prende los hombres;
Si echa mano a los ojos,
Dios los perdone.

—«Cuando cubre su rostro,
Con piedad hiere;
Si arremeten sus niñas,
Dios los remedie[5].

En el romance Quevedo describe la salida de una dama a la feria de no se sabe qué ciudad o pueblo y el efecto que produce en el yo poético su contemplación (seguramente por primera vez). Al final parece reproducir los comentarios, en seguidillas simples, que hacen los diferentes caballeros que también la han admirado al verla pasar y que a diferencia del yo poético no saben o no pueden guardar silencio. Nuestro poeta sin duda se ha basado en el romance que Lope de Vega pone en boca

5. El poema está reproducido en Quevedo, *Obra poética,* pp. 614-615, y ahora perfectamente editado en Quevedo, *Poesía amorosa,* pp. 313-316.

de don Alonso al principio de *El caballero de Olmedo* para narrar el encuentro de su protagonista con doña Inés en la feria de Medina celebrada en el mes de mayo. Lope ya establece el contraste entre la actitud de los asistentes a la feria y la de don Alonso: todos le dirigen la palabra a la bella muchacha para ofrecerle diferentes joyas mientras el caballero en silencio le hace donación de su alma y de su vida. Para poder entender mejor algunas de las lecturas del romance de Quevedo es necesario tener muy presente algunos de los versos del de Lope:

Por la tarde salió Inés
A la feria de Medina,
Tan hermosa, que la gente
Pensaba que amanecía.
Rizado el cabello en lazos;
Que quiso encubrir la liga
Porque mal caerán las almas
Si ven las redes tendidas.
Los ojos, a lo valiente,
Iban perdonando vidas,
Aunque dice los que deja
Que es dichoso a quien la quita
[…]
Los corales y las perlas
Dejó Inés, porque sabía
Que las llevaban mejores
Los dientes y las mejillas
[…]
Unos le prometen sartas
Y otros arracadas ricas;
Pero en oídos de áspid
No hay arracadas que sirvan.
Cuál a su garganta hermosa
El collar de perlas finas;
Pero, como todo es perla,
Poco las perlas estima.
Yo, haciendo lengua los ojos,
Solamente le ofrecía
A cada cabello un alma,
A cada paso una vida
[…]
Salió esta mañana a misa,
Ya con galas de señora,
No labradora fingida[6].

A simple vista es fácil percibir las muchas semejanzas entre los dos romances. La más llamativa es la actitud que adoptan los dos protagonistas, en contraste con la de los otros asistentes a la feria, ante el

6. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo,* pp. 109-112.

encuentro con la dama de la que se enamoran. También es significativo el aspecto con que Lope y Quevedo describen a sus respectivas damas: Floris sale «disimulada» a la feria y doña Inés como «labradora fingida», y no con sus galas habituales de dama («galas de señora»). En los dos casos nuestros poetas insisten en presentar a sus personajes disfrazados: el *Diccionario de Autoridades* ya recoge en su edición de 1780 el verbo «disimular» con la acepción de 'disfrazar', y en prácticamente todas el verbo «fingir» con el sentido de 'contrahacer, imitar'. Con clara intención paródica Quevedo describe a su dama adornada con muchas joyas mientras Lope había descrito a la suya sin ninguna porque aclaraba no necesitarlas por considerarla a ella en sí misma una joya.

Para su romance Lope había usado de manera muy evidente los versos en que Juan Boscán refiere la entrada de Hero en el templo de Venus y su encuentro con el extranjero y desconocido Leandro (don Alonso también lo es en las calles de Medina del Campo). El poeta barcelonés, que sigue libremente el epilio de Museo, ya en la versión original o en una de sus dos traducciones al latín (la de Aldo Manucio o la de Guillermo Mara), presta atención a la belleza de la muchacha, a los estragos que provoca entre los asistentes su aparición en público y al silencio con que la mira un enamoradísimo y prudente Leandro desde la distancia. Vale la pena reproducir algunos de sus pasajes para advertir la relación entre ambas narraciones (y también para tenerlos en cuenta a la hora de analizar las diferentes redacciones del romance de Quevedo):

Ellos estando así, veis donde asoma,
Por la más principal puerta del templo,
Hero, la virgen generosa, ilustre.
Entraba con sus rayos de hermosura,
Acá y allá mil gracias descubriendo,
Mil gracias que'ncubrir no se podían.
Como salir la blanca aurora suele,
Con su color de rosas imitando,
Y el oro figurando en sus cabellos
[…]
Así salió la virgen, cuanto entraba
Por el templo de Venus, y así iba,
Haciendo estar atentos mil sentidos
[…}
Levantaba los ojos a su tiempo,
Sin parecer que se acordaba dello,
Dando con un descuido mil cuidados
[…]
Unos decían: «Si Júpiter la viera
Los días que acordó de andar vagando
[…]».
Decíen otros: «Por esta fuera bueno,
No por Briseis, desavenirse Achiles
D'Agamenón […]»

Estas tales razones y otras muchas
Decían todos estos con ardientes
Suspiros y alborozos entrañables.
Sólo Leandro calla y sólo muere,
Sólo cierra su boca y aun sus ojos,
Apretándose en su profunda llaga
[...]
Porque'l llegó bien cerca donde'stava
Ella, y allí delante se le puso,
Y empezó con los ojos d'hablalle
Tanta verdad, que presto fue entendido[7].

La estructura narrativa entre los dos relatos es prácticamente la misma: la salida de la muchacha (con la metáfora de la aurora), los comentarios de los jóvenes que la contemplan (introducidos por los mismos pronombres impersonales «unos» y «otros») y la actitud diferente del protagonista que al callar denota verdadero amor. También pueden apreciarse coincidencias en los pequeños detalles de las dos escenas: la descripción de los rubios cabellos de Hero y de los ojos parlantes de Leandro.

Las dos redacciones del romance

Como ya había señalado José Manuel Blecua, el romance de Quevedo tiene al menos dos redacciones distintas, fácilmente reconocibles en los versos 26-28, los más influidos precisamente por la fábula de Leandro y Hero[8]. Los tres manuscritos y la edición de las *Maravillas* reproducen la segunda redacción, que es la que imprime Blecua:

Yo, lince de sus soles,
Ícaro de sus trenzas,
Hablé con el silencio
Y adoré con mis penas.

Las dos ediciones del *Parnaso español,* en cambio, ofrecen sin duda una versión anterior, bastante menos elaborada:

Yo, lince de sus soles,
Y absorto en su belleza,
Dentro de mi silencio,
Pronunciaron mis penas.

El poeta se llama a sí mismo «lince de sus soles» porque debe recordar la propiedad de los ojos de este mamífero, capaces de ver incluso

7. Boscán, *Obra completa,* pp. 249-252.

8. «El texto de D presenta, frente a los restantes, lecciones únicas en los versos 26, 27 y 28, pero estas lecciones son, evidentemente, anteriores a las de los otros textos. El paso de "absorto en su belleza" a "Ícaro de sus trenzas" me parece evidente» (Blecua, 1969, p. 614).

a través de las paredes, bajo tierra y en el cielo: ha podido, merced a su aguda vista, atravesar el manto con que la dama oculta sus ojos (la *tapada,* que es como la llama Quevedo en dos ocasiones, era la mujer que encubría su rostro para no ser reconocida), o también ha podido alcanzar con sus potentes ojos las estrellas o astros del cielo, metáfora de los ojos de la dama, como ya había dejado claro en la tercera estrofa del romance. En su *Sueño* el marqués de Santillana había utilizado las propiedades del lince junto a las del basilisco para ponderar los efectos que le producen a él y a la ninfa que lo acompaña la contemplación de la casta Diana (incluso los ojos penetrantes del lince llegarían a titubear y vacilar cegados por la belleza de la diosa):

E fuémosnos acercando
Donde la deesa estaba,
Do mi viso vaçilaba
En su fulgor acatando.
Concluyo determinando
Qu'el animal Basileo
E la vista de Linçeo
La miraran titubando[9].

Es difícil, pero no imposible, que Quevedo leyera estos versos del marqués porque el poema al que pertenecen no se incluyó en ninguna de las ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo y tuvo una difusión exclusivamente manuscrita.

En el primer verso del romance de Quevedo sólo A_1 aporta una variante frente a todos los otros testimonios, que coinciden plenamente en la lectura:

Yo, lince de sus ojos,

El impresor de A_1 ha cometido voluntaria o involuntariamente una *lectio facilior* al preferir el elemento real («ojos) al metafórico («soles»): en esa elección o error se habrá dejado llevar de manera inconsciente por la asociación del «lince» con la vista y los ojos, pero no habría reparado en una de sus propiedades, la de alcanzar con ellos los objetos más alejados, incluyendo los astros del cielo. La lectura de A_1 es importante porque lo descarta como fuente de los otros testimonios que han transmitido la segunda redacción del romance. Es prácticamente imposible que un amanuense o impresor copie o edite «soles» si en su modelo lee «ojos». Tampoco cabe pensar que se trata de una variante de autor porque la primera versión (representada por las dos ediciones del *Parnaso*) también trae «lince de sus soles»[10].

9. López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas,* p. 128.

10. Para un replanteamiento en la obra de Quevedo tanto verso como en prosa sobre las variantes de autor, a veces entremezcladas con las de copistas e interpoladores, ver

Para expresar su reacción ante la contemplación de la dama nuestro poeta ha optado por una explicación bastante elemental: «y absorto en su belleza» ('y embelesado por su belleza, entregado totalmente a pensar en su belleza'). Para esa primera versión pudo haber tenido en cuenta los versos que Boscán también utiliza para describir los efectos que en Leandro produce la hermosura de Hero:

> Él, luego que la virgen vio en el templo,
> Estuvo sobre sí como espantado
> D'un tan grande milagro de hermosura (vv. 223-225)

> A ratos la miraba con cautela,
> Arrebatando presto alguna vista
> Otras veces se trasportaba todo,
> Y sin tener en sí cuenta con nada,
> Abría los ojos ciegamente,
> Dejándolos topar en aquel rostro (vv 313-319)[11].

En la segunda redacción, Quevedo pretende conservar la misma idea del yo poético concentrado en la belleza de la dama pero la desarrolla con una imagen mucho más conceptuosa. Recurre en primer lugar a la manida metáfora del cabello de la dama como si fuera el sol y después a la de sí mismo como si fuera él Ícaro que quema sus alas al volar demasiado cerca de sus rayos. En muchos poetas (entre ellos, Góngora, como comprobaremos enseguida) Icaro representa el pensamiento que con sus alas se muestra al sol de su amada y que al hacerlo puede o no quemarse en función del tipo de amor que pueda sentir por ella.

En las *Soledades,* el náufrago de amor precisamente identifica a su pensamiento con Ícaro, pero en su caso la representación de la amada no produce en su memoria ningún tipo de abrasamiento:

> Audaz mi pensamiento
> El Cenit escaló, plumas vestido,
> Cuyo vuelo atrevido,
> Si no ha dado su nombre a tus espumas,
> De sus vestidas plumas
> Conservarán el desvanecimiento
> Los anales diáfanos del viento (II, vv. 137-143)[12].

El cordobés representa el pensamiento con las plumas que le permiten recordar el sol de su dama. Al llevar a cabo esa actividad, el peregrino no ha quemado sus plumas y se ha mantenido en el aire para dar a entender que no ha podido olvidar a su amada: considera una soberbia

Rey 2002.

11. Boscán, *Obra completa,* pp. 252 y 254.

12. Góngora, *Soledades,* p. 439. Para la lectura e interpretación de estos versos en relación con los otros que reproducimos a continuación, véase Morros, 2014, pp. 255-256.

(es el sentido de «desvanecimiento») el vuelo de su pensamiento, que se ha vestido de plumas para emprender la audaz empresa del recuerdo.

En esa misma obra Góngora ya había empleado el mito de Ícaro para explicar el efecto que produce en su personaje el encuentro con la serrana y la contemplación de su belleza. Describe ese efecto de tres maneras distintas, pero sólo reproduzco dos porque son las que ilustran las dos redacciones del romance de Quevedo. El poeta cordobés presenta al náufrago «arrebatado» en presencia de la serrana porque lo supone inmediatamente «absorto y embelesado» por su belleza y después 'volviendo a pensar en la de la dama que lo había desdeñado' (en la primera versión del romance de Quevedo, el protagonista también queda «absorto» por la belleza de Floris):

Digna la juzga esposa
De un héroe, si no augusto, esclarecido,
El joven, al instante arrebatado
A la que, naufragante y desterrado,
Lo condenó a su olvido.
Este pues Sol que a olvido lo condena
Cenizas hizo las que su memoria
Negras plumas vistió, que infelizmente
Sordo engendran gusano, cuyo diente,
Minador antes lento de su gloria,
Inmortal arador fue de su pena (I, vv. 732-742)[13].

Es más que probable que Quevedo cuando retocó el romance hubiera escrito uno de los sonetos de *Canta sola a Lisi* dedicado precisamente a los cabellos rubios de su amada. En ese soneto describe los sentimientos que produce en su corazón (así ya lo interpreta González de Salas cuando lo titula «Aspectos varios de su corazón…») la contemplación de los cabellos sueltos de Lisi, y para ilustrar esos «afectos varios de su corazón» recurre a diferentes personajes mitológicos con quienes llega a identificarse plenamente (los personajes son Leandro e Ícaro):

En crespa tempestad del oro undoso
Nada golfos de luz ardiente y pura
Mi corazón, sediento de hermosura,
Si el cabello deslazas generoso.
Leandro, en mar de fuego proceloso,
Su amor ostenta, su vivir apura;
Ícaro, en senda de oro mal segura,
Arde sus alas por morir glorioso (vv. 1-8)[14].

13. Góngora, *Soledades,* pp. 345-347.

14. El soneto sólo se imprimió en las dos ediciones del *Parnaso español* sin ninguna diferencia entre ellas y puede leerse en Quevedo, *Obra poética,* pp. 644-645; Quevedo, *Poesía varia,* pp. 242-243; Quevedo, *Heráclito cristiano,* pp. 180-181; Quevedo, *Antología poética,* pp. 269-270; Quevedo, *Antología poética,* pp. 165-167; y Quevedo, *Poesía esencial,* p. 78. El soneto lo han estudiado Parker, 1952, Terry, 1958, Molho, 1975, Pozuelo Yvancos,

Quevedo compara la melena desatada de Lisi primero con el mar y después con el sol para imaginar a Leandro nadando y a Ícaro volando entre sus hebras de oro. Presenta al hijo de Dédalo quemando de manera intencionada sus alas porque se ha acercado demasiado al sol de los cabellos de la amada para «morir glorioso». Si ha usado ese adjetivo es para dejar claro que con su empresa Ícaro ha logrado ser famoso pero también presuntuoso y orgulloso (esos dos sentidos de «glorioso» están perfectamente documentados en nuestra lengua). Tampoco cabe descartar que haya pensado para el adjetivo en cuestión el sentido de 'bienaventurado', 'el que disfruta de la gloria de Dios'. Al arder entre los cabellos de Lisi el poeta ha muerto también en el paraíso (por la fácil y tópica identificación de la amada con Dios).

El conde de Villamediana, gongorino donde los haya, hace el mismo uso anfibiológico de la palabra «gloria» en un soneto en que se compara con Ícaro para presentarse tan atrevido y presuntuoso como él por haber puesto su pensamiento en sujeto tan elevado:

De cera son las alas, cuyo vuelo
Gobierna incautamente el albedrío
Y llevadas del propio desvarío,
Con vana presunción suben al cielo
[…]
Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas
Con aquel nunca visto atrevimiento
Que basta a acreditar lo más perdido,
Derrita el sol las atrevidas alas,
Que no podrá quitar al pensamiento
La gloria, con caer, de haber subido[15].

Quevedo ha podido tener en cuenta para el uso tan especial del mito de Ícaro un madrigal en que Luigi Tansillo equipara su deseo al vuelo de una mariposa que acaba ardiendo ante los ojos y entre los cabellos de su amada. En una de las estrofas, el poeta italiano también compara el atrevimiento y osadía de la mariposa con la de Faetón e Ícaro:

S'un Icaro, un Fetonte
Per troppo ardir già spenti il mondo esclama:

1979, pp. 148-159; Walters, 1985; Domínguez Caparrós, 1986; Smith, 1987, pp. 77-84, y Candelas, 2007, pp. 85-86, pero ninguno de ellos llega a proponer una fecha para su redacción. Para el mito de Ícaro en la literatura de la época, véase Cabañas, 1952; Fucilla, 1960a, pp. 24-30 y 1960b; González Miguel, 1974, pp. 88-128, y Turner, 1977.

15. Tassis y Peralta, *Poesía,* pp. 131 y 172-173. Es más que probable que Quevedo conociera todas las versiones (y fueron muchas) del tema del cabello de la amada como un mar en que naufraga el amante, pero en la identificación del corazón con quien surca sus aguas se ha inspirado en uno de los dos sonetos que el conde dedica al tema: «Por este mismo proceloso Egeo / con naufragio feliz va navegando / mi corazón, cuyo peligro adoro. Y las velas al viento desplegando, / rico en la tempestad halla el deseo / escollo de diamante en golfos de oro» (Tassis y Peralta, *Poesía,* p. 136).

Quel che perder di vita, elli han di fama.
Di me, farfalla pargoletta e frale,
Qual fia la gloria tra' piú vaghi augelli,
Ch'ebbi ardir di spiegar le piccol'ale
Al gran splendor de gli occhi e de' capelli,
Ove Amor vinto regna,
E col volo cercai morte sí degna[16]?

En la estrofa siguiente, Tansillo considera su muerte 'afortunada' por haberse producido en los cabellos de su dama (y piensa que aún habría sido mayor de haberle servido de sepultura por un solo día):

Fu certo avventurato il morir mio,
Tra voi morendo, o vaghi e bei capelli,
Che l'ambra fate e l'or parer men belli.
Ma, s'oltre ciò, fra voi
Un sol dí mi si dava sepultura,
Quanto piú seria stata mia ventura[17]!

Quevedo puede haber previsto el «morir glorioso» de Ícaro en «senda de oro» tomando en consideración probablemente «il morir […] avventurato» «tra […] belli capelli» del poeta italiano.

Si nuestro poeta ha decidido introducir la comparación con Ícaro en la segunda redacción de ese verso del romance es porque conocía su faceta de ambicioso, atrevido y temerario. Para esa elección ha debido tener en cuenta precisamente los personajes de los poemas que ha adoptado como modelo en su parodia. Boscán, sin ir más lejos, presenta a Leandro con esa característica por intentar seducir a una sacerdotisa de la diosa Venus:

Pero tornar atrás no convenía,
Porque en peligro tal, lo más seguro
Es osar más, después de haber osado (279-281)[18].

Lope de Vega asimismo considera, en una clara prolepsis de la acción, que don Alonso al haber elegido a doña Inés como el objeto de su amor se expone a un gran peligro que lo convierte en temerario. Es el razonamiento que hace la alcahueta Fabia intentando, por otra parte, encarecer la importancia de su mediación para el logro de empresa tan difícil:

16. Tansillo, *Il Canzoniere,* pp. 164-165.

17. Tansillo, *Il Canzoniere,* pp. 164-165. El madrigal de Tansillo tuvo una difusión exclusivamente manuscrita pero no fue incluido en ninguno de los que se han conservado en España (véase González Miguel, 1974, pp. 331-355). Quevedo pudo haberlo leído durante su estancia en Nápoles entre 1613 y 1620 al servicio del duque de Osuna (véase al respecto Juárez, 1990; Jauralde, 1999 y Sánchez García, 2007, p. 95 y n. 4).

18. Boscán, *Obra completa,* p. 253.

Que a gran peligro te expones (v. 184)[19].

Al conocer la identidad de la dama de la que el caballero se ha enamorado, Fabia ya había hecho un comentario que confirmaba la ambición de su cliente: «Alto has picado» (v. 72)[20].

Cuando Quevedo decide, pues, reescribir el verso de su romance lo hace pensando en esas 'moralizaciones' de Ícaro que ya había empleado en su soneto sobre la cabellera de Lisi. Si compara a su yo poético con ese personaje mitológico es para seguir presentándolo embelesado ante la belleza de Floris pero también para atribuirle una osadía y una vanidad que en su situación acaban siendo realmente irónicas y paródicas. En esa segunda redacción, ha enriquecido el verso con un conceptismo que no había previsto para la primera: el símil con el hijo de Dédalo obliga al lector a un mayor «acto del entendimiento» que exprima las correspondencias entre sus dos objetos (el yo poético y el personaje mitológico). Al enamorarse de Floris, el poeta acomete una empresa que considera temeraria porque al ser imposible para él le va a costar la vida; el poeta es también en ese sentido vanidoso y presuntuoso al fijarse en una dama a la que por belleza y condición social debía haber renunciado y olvidado. El poeta acaba siendo víctima de tal fascinación por el sol que contempla, que no podrá ya apartarlo de su pensamiento y le seguirá quemando las alas cuando pretenda representárselo en el recuerdo.

Para la actitud totalmente pasiva de su personaje ante Floris, Quevedo se ha inspirado en la misma que Boscán supone a Leandro ante Hero y que Lope de Vega a don Alonso ante doña Inés[21]. En la primera versión de esos dos versos nuestro poeta incurre en su sintaxis en un claro anacoluto al empezar la oración con un sujeto («Yo») y al acabarlo con otro («penas»):

Yo, lince de sus soles,
Y absorto en su belleza,
Dentro de mi silencio,
Pronunciaron mis penas

En cuanto a su contenido Quevedo ha interpretado los versos que los poetas a quienes ha adoptado como modelos ponen en boca de sus respectivos personajes. Boscán desarrolla la idea que sus imitadores, como veremos en seguida, se limitan a enunciar más sucintamente:

19. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo,* p. 114.

20. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo,* p. 109.

21. Quevedo, al igual que los autores a quienes sigue en estos versos, trata el motivo del silencio amoroso que ya se remonta a los clásicos y que tuvo una difusión en todas las épocas de la literatura románica: ver Riquer, 1975, pp. 93-95; Dronke, 1965, p. 45; Velli, 1979, pp. 28-29 y, especialmente para el barroco, Egido 1986 y 1990.

Sólo Leandro calla y sólo muere,
Sólo cierra su boca y aun sus ojos,
Apretándose en su profunda llaga[22].

El barcelonés subraya el silencio y sufrimiento de Leandro en dos versos prácticamente idénticos: «calla»-«cierra la boca» y «muere»-«[cierra] sus ojos». En un tercero expresa el efecto que produce en su personaje semejante actitud (el silencio suele agravar el sufrimiento): pueda haber dado al verbo «apretar» los sentidos de 'ahogar, afligir', 'encoger, costreñir' y también 'avivar, aguijar'.

Lope de Vega, por su parte, insiste también en esa dualidad inseparable de silencio y dolor en cuatro versos que contienen los elementos mencionados por Boscán (la expresión del amor no con la boca sino con los ojos y la muerte simbólica del amante que deja de animar donde vive para hacerlo donde ama):

Yo, haciendo lengua los ojos,
Solamente le ofrecía
A cada cabello un alma,
A cada paso una vida.

Incluso Lope emplea, al igual que el barcelonés, el adverbio «sólo» para diferenciar el tipo de regalo que hace el caballero (su alma y su vida) del que le ofrecen los otros asistentes a la feria de Medina (joyas): 'Yo, haciendo hablar a los ojos, era el único de los caballeros que le ofrecía el alma y la vida' (tiene menos sentido entender 'Yo… únicamente le ofrecía…'). Boscán había introducido ese mismo adverbio para dejar claro que Leandro era el único de los muchachos presentes en el templo de Venus que guardaba silencio y que por tanto sentía también verdadero amor por Hero.

Antes que Lope, Gregorio Silvestre, quizá también influido por Boscán, había ya establecido en uno de sus poemas una clara distinción entre su silencio y los lamentos de las aves:

Entre los verdes sauces destos ríos
Siembran las tristes aves sus querellas
[…]
Mientras la furia pasa,
El uno canta, el otro gime y llora.
Yo solo, cada hora,

22. Para esos versos Boscán se aparta de Museo y se ciñe a Tasso, *Rime,* p. 394: «Sol tu, Leandro, ne' be' lumi avendo / il bevuto velen mandato al core, / mostrasti ne la fronte i tui pensieri» (vv. 123-125). El barcelonés no hace sino aplicar la teoría que había aprendido de un texto que había traducido unos años antes: «el camino que el cortesano ha de seguir para descubrir su voluntad a su dama ha de mostrárselo más aína con un no sé qué que con palabras, porque verdaderamente alguna vez mayor amor se descubre en un suspiro que salga de las entrañas que en mil palabras» (Castiglione, *El cortesano,* p. 247).

Estoy mudo y penando,
Y estame preguntando
La Eco por qué[23].

Al igual que el barcelonés y el madrileño, Silvestre deja constancia de que él solo calla mientras que las aves a su alrededor expresan de diversa manera su dolor y sufrimiento. Pero el granadino presenta con respecto a los otros dos poetas una diferencia muy importante: la actitud silenciosa que adopta lo hace en ausencia y no en presencia de la amada.

Para la primera versión de su romance, Quevedo tiene en cuenta muy especialmente los versos de Lope porque ha usado para su narración también la primera persona (y no la tercera). A diferencia de su amigo (y también del barcelonés), no alude de manera explícita a los ojos de su personaje y ha preferido hacer hincapié en su sufrimiento silencioso: 'en mi silencio hablaron mis penas', pero también 'ante mi silencio mis penas dictaron sentencia, emitieron su veredicto sobre mis sentimientos de amor'.

Para la segunda redacción, Quevedo ha pretendido deshacer el anacoluto de la primera y ha optado por un cambio drástico de los dos versos buscando cierto paralelismo entre ellos:

Hablé con el silencio,
Adoré con mis penas.

Es probable que para el primero de los dos versos haya tenido en cuenta otro en que Boscán describe a Leandro mirando atentamente a Hero pero sin atreverse aún a dirigirle la palabra:

Y allí delante se le puso,
Y empezó con los ojos de hablalle.

Pero aparte de en ese verso ha podido fijarse también y especialmente en otro en que el barcelonés presenta a Leandro volviendo a callarse después de haberle hablado a su amada por primera vez (sustituye el lenguaje de las palabras por el de las lágrimas y sollozos):

Después que de lo hondo de su pecho,
Hubo Leandro echado estas razones,
No dijo más, sino que con sollozos
Habló callando lo que hablar no pudo,
De lágrimas cuajada su garganta (vv. 690-694)[24].

Quevedo ha imaginado a su yo poético guardando silencio (no sólo callando) como una manera de declarar su amor: su personaje no sollo-

23. Silvestre, *Poemas,* p. 40.
24. Boscán, *Poesía completa,* p. 265.

za (podría sí derramar silenciosas lágrimas) y quizá utiliza los ojos como Leandro y don Alonso para manifestar abiertamente sus sentimientos.

Antes de agosto de 1622 el conde de Villamediana había compuesto un soneto en el que desarrolla, seguramente a partir de los versos de Boscán, además de otros de Petrarca, el tema clásico del silencio del amante como la mayor y más sincera prueba de amor. Es un soneto que aparece reproducido en la edición póstuma de sus obras (Zaragoza, 1629):

¡Oh cuánto dice en su favor quien calla
Porque, de amar, sufrir es cierto indicio
Y el silencio el más puro sacrificio
Y adonde siempre Amor mérito halla!
[…]
Quien calla amando, sólo amando muere,
Que el que acierta a decirse no es cuidado:
Menos dice y más ama quien más quiere.
Porque si mi silencio no ha hablado
No sé deciros más que si muriere,
Otro os ha dicho lo que yo he callado[25].

Es más que probable que el conde escribiera el verso «quien *calla* amando, *sólo* amando *muere*» pensando en el del Boscán, «Sólo Leandro calla y sólo muere», y también, por supuesto, en el de Petrarca, «Ché bel fin fa chi ben amando more». Pero lo más llamativo de su soneto es el uso de la expresión «mi silencio ha hablado», bastante próxima a la de Quevedo, «hablar con el silencio». En *Los cabellos de Absalón,* que pudo componer hacia 1634, Calderón saca a escena a Amón encerrado en su aposento enfermo de amor por su hermana Tamar, negándose a responder a cualquier pregunta sobre su estado de salud pero temiendo que su silencio incluso pueda llegar a delatarlo:

Es tal, que aún de mi silencio
Vivo tal vez temeroso,
Porque me han dicho que saben,
Con silencio, hablar los ojos.

Calderón emplea la expresión «hablar [los ojos] con silencio», poco común en la literatura de la época, por los mismos años en que Quevedo debió introducirla para la segunda redacción de su romance. Es posible que los dos autores adoptaran la expresión por separado a partir de la que habrían leído en el soneto del conde, publicado unos años antes. No cabe descartar sin embargo que Quevedo se la tomara prestada a

25. Conde de Villamediana, *Poesías*, p. 134. El soneto también lo aduce y estudia Egido, 1990, p. 69, junto a unos versos en que Gabriel Bocángel recurre a la misma expresión: «Consultad a mi silencio, que hablará en mayor estilo».

Calderón o viceversa, pero en ese caso es difícil determinar el sentido de la influencia[26].

En el otro verso de la segunda redacción, nuestro poeta ha recurrido a un verbo bastante ambiguo y complejo: «adorar» conserva aún el sentido etimológico de 'llevarse a la boca' al documentarse en la época como sinónimo de 'orar, hacer oración', pero ya se había generalizado su uso con el sentido de 'amar en exceso', 'amar hasta convertir a la persona amada en objeto de adoración y veneración'. Quevedo en su verso juega a propósito con esa anfibología de «adorar» al suponer a su yo poético rezando una oración hecha de penas pero también demostrando o poniendo de manifiesto su gran amor con el sufrimiento silencioso.

Una posible redacción intermedia

Dos de los manuscritos (*B* y *C)* que copian la versión definitiva para los versos estudiados hasta ahora traen para otros, en cambio, unas lecturas que coinciden con los dos impresos (*D)* frente a los otros dos testimonios (A_1 y *A)*. Es posible que los manuscritos en cuestión recojan una versión intermedia del romance entre una primera (la reproducida por *D)* y una última (A_1 y *A*)[27]. Esos versos aparecen al principio del romance y describen a Floris engalanada con todo tipo de adornos:

> Disfrazada, y en corto,
> Con perlas pide perlas,
> Corales por corales,
> Por rosas primavera.

En los primeros versos Quevedo presenta a Floris yendo a la feria con «más joyas que el Oriente», y parece emplear «joyas» con el significado de 'adornos y vestidos que pertenecen a una mujer, especialmente cuando sale de casa para casarse» (*Dicc. de Autoridades*). Las «rosas» y la «primavera» del último verso no son joyas en el sentido actual de la palabra sino respectivamente 'lazos de cintas' y 'tejidos de seda', de acuerdo con las definiciones que ofrecen ya los primeros diccionarios de la Academia. Para estos versos nuestro poeta ha tenido muy en cuenta los de su amigo Lope de Vega, quien muestra a doña Inés primero dejando las perlas en casa y después siendo agasajada con otras por los asistentes a la feria:

26. La expresión podría haberse inspirado en los versos octosilábicos en los que Garcilaso acaba planteándose el silencio para no ofender más a su dama: «porque mi morir callando/ os ha de hablar por mí» (Garcilaso, *Obra poética*, p. 5).

27. Estos cambios que analizamos a continuación no son demasiado significativos y podrían atribuirse a la intervención de copistas o interpoladores, pero los que introducen AA_1 mejoran tanto el texto, que difícilmente podremos considerarlos ajenos al propio autor.

Los corales y las perlas
Dejó Inés, porque sabía
Que las llevaban mejores
Los dientes y las mejillas […]
Unos le prometen sartas
Y otros arracadas ricas;
Pero en oídos de áspid
No hay arracadas que sirvan.
Cuál a su garganta hermosa
El collar de perlas finas;
Pero, como todo es perla,
Poco las perlas estima.

Floris, en cambio, parece haberse llevado de casa toda su colección de joyas y adornos para en la feria, por si no tuviera suficientes, pedir aún más: a ellas no se las ofrecen sino que las reclama a quienes debe encontrarse a su paso (también cabe la posibilidad que las compre, por tratarse de una feria el lugar a donde se dirige). Es posible que Quevedo también, al igual que hace Lope, use «perlas» y «corales» con el doble sentido de 'dientes' y 'mejillas' (había podido pensar, además, para «perlas» en la acepción muy habitual y documentada de 'lágrimas' y casi seguro que atribuye a «rosas» la de 'labios'). Tras estas aclaraciones podríamos parafrasear la cuarteta del siguiente modo:

'con el rostro cubierto, y en falda que deja ver los zapatos,
Riendo o llorando, pide perlas,
Por sus mejillas corales,
Por sus labios tejidos de seda'[28]

En una segunda redacción Quevedo cambia las preposiciones para construir los tres versos por el mismo patrón en un doble quiasmo:

Con perlas pide perlas,
Corales con corales,
Con rosas primavera.

Aparte la interpretación anterior, que también puede mantenerse con las nuevas preposiciones, los versos permiten otra en que «perlas» y «corales» estarían usados con el mismo sentido:

'Llevando o teniendo perlas pide perlas,
Llevando o teniendo corales pide corales,
Llevando o teniendo lazos de cintas pide tejidos de seda'

28. En unos de sus romances burlescos (anterior a 1628), Góngora, *Romances,* p. 178-179, describe a una mujer a la que llama Anica bajando por su calle también «en corto» pero «cubriendo el semblante» para enseñar «lo lascivo» y tapar «lo divino» (vv. 21, 25 y 27-28). Calderón, *La dama duende,* p. 8, presenta a doña Ángela y doña Isabel «en corto» y «tapadas».

La lectura que los testimonios *BCD* traen en otro verso frente a A_1A también podría tratarse de autor a pesar de plantear un problema de hipo o hipermetría. En la última seguidilla, los asistentes (más que el yo poético) se refieren a los diferentes efectos que causan los ojos de Floris de tenerlos a no tenerlos tapados. En *BCD* se copia o edita un verso hexasílabo en una seguidilla con dos pentasílabos y otro heptasílabo:

Si su rostro cubre,
Con piedad hiere;
Si arremeten sus niñas
Dios los remedie.

El primer verso se corresponde claramente con el tercero al presentar su misma construcción con el «si» condicional, pero no tiene su mismo número de sílabas. En la seguidilla anterior esos dos versos sí son isosilábicos pero difieren en el uso de la conjunción con que comienzan:

Cuando mira tapada,
Prende los hombres;
Si echa mano a los ojos,
Dios los perdone.

En AA_1 el primer verso es heptasílabo pero no arranca con la conjunción de condicional sino con la temporal, en una correlación con el verso tres de la estrofa curiosamente idéntica a la que le precede («Cuando…; si…», «Cuando…; si…»):

Cuando cubre su rostro,
Con piedad hiere;
Si arremeten sus niñas,
Dios lo remedie.

No es raro que Quevedo compusiera en una primera versión un hexasílabo y que ya en una segunda optara por un heptasílabo porque el género de la seguidilla se lo permitía. En muchos autores de los Siglos de Oro (Lope de Vega, Tirso de Molina, Valdivielso, etc.) incluso la seguidilla más culta, por su origen popular, es de versos fluctuantes y admite que su primer verso pueda ser hexasílabo en vez de heptasílabo. Sólo Calderón de la Barca fue una excepción y en su obra la estrofa adquiere la forma definitiva de heptasílabo-pentasílabo-heptasílabo-pentasílabo[29].

En estas dos primeras seguidillas hay tres versos también hexasílabos: uno en la primera que se corresponde con un heptasílabo y

29. Para las fluctuaciones en el número de sílabas de los versos de las seguidillas, véase Baehr, *Manual de versificación española,* pp. 247-253. En otros romances, Quevedo, *Heráclito cristiano,* p. 515, también utiliza seguidillas cuyos primeros versos unas veces son hexasílabos y otras heptasílabos o incluso otras alternan los hexasílabos con los pentasílabos.

dos en la segunda que alternan con pentasílabos. Para logar un exacto paralelismo entre esas dos seguidillas (6-5-7-5 y 6-5-7-5) podemos leer fácilmente como heptasílabo el segundo hexasílabo de la segunda si se aplica la licencia poética de la diéresis («ojos que envaïnados»).

En la redacción definitiva de las seguidillas Quevedo introdujo el cambio que ya hemos señalado pensando también en una equivalencia exacta entre las dos últimas seguidillas: 7-5-7-5 y 7-5-7-5. Para que esa equivalencia aún fuera mayor reprodujo también la misma construcción sintáctica entre las dos estrofas: «Cuando…; si…» y «Cuando…; si…»). En la primera redacción de las cuatro seguidillas, la representada por *BCD,* nuestro poeta había elegido el hexasílabo para el verso inicial, al igual que había hecho para las dos primeras.

Los errores comunes conjuntivos y los singulares separativos

Los manuscritos *BC* leen en común en la segunda y tercera redacción del romance pero también parecen traer un error común al copiar «zapatillas» cuando el resto de testimonios había leído «zapatillos»:

Pareciome que vía
La aurora por la tierra,
A mayo en zapatillos,
Repartiendo las azucenas.

Quevedo sin duda había escrito «zapatillos» pensando en el sentido exacto de la palabra como 'zapato pequeño y adornado' porque pretende ponderar la pequeñez del pie de Floris como atributo indiscutible de su belleza y llamar también la atención sobre el ornamento que la dama lleva en su calzado. En el verso siguiente emplea «azucenas» en el sentido de 'flores blancas' pero también en el de 'pies pequeños y blancos', como lo hará también Lope de Vega en *La Dorotea* al referirse a los zapatos pequeños de su protagonista, que «pueden calzar el pie con una azucena» (II, V)[30]. Es posible, además, que Quevedo se imagine a Floris, que asocia con la diosa Flora y su fiesta en el mes de mayo, haciendo brotar con sus azucenas otras tantas en los lugares donde la dama pone las suyas en forma de pies.

BC cometen, por tanto, una *lectio facilior* al optar por una palabra de uso más difundido y menos restringido que la correcta. Las «zapatillas» no eran zapatos específicamente pequeños sino de suelas muy delgadas y de muy poco peso: solían designar (aunque no siempre) las 'pantuflas'. Los dos manuscritos, como veremos enseguida, se remontan a uno perdido que les ha transmitido el error porque presentan errores singulares que descartan la posibilidad de que uno sea la fuente del otro.

30. Lope de Vega, *La Dorotea,* p. 132.

BC difieren en la lectura de diversos versos del romance y de las seguidillas. *B,* sin ir más lejos, incurre en un grave error al copiar el verso 33:

¡0h qué tienen!

C no parece haber usado como antígrafo a *B* porque difícilmente ha podido enmendar el verso por conjetura por más que el «aceros» del verso siguiente pudiera darle alguna pista sobre el modo de hacerlo. En el verso 37 *B* aporta una lectura distinta con respecto a los demás testimonios que conviene interpretar como una innovación suya o como una *lectio facilior* sobre un «prende» escrito tal vez como «pende»:

Cuando mira tapada
mata los hombres.

Es prácticamente imposible que ningún copista donde lee en su modelo «mata» llegue a copiar «prende». *C,* por tanto, no puede derivar directamente de *B* sino de un testimonio perdido al que como veremos a continuación se remontan los dos.

Pero la lectura que aporta *B* podría estar influida por un romance o romancillo en que Góngora presenta a una mujer llamada «Anica» bajando por su calle al amanecer y vistiendo «en corto» y «cubriendo el rostro» (exactamente igual que Floris). El cordobés también la describe provocando estragos con sus ojos tapados:

Al tiempo que aplica
La embozada cara,
Por celajes mira,
Por tronera mata[31].

Cuando fija la vista con especial atención (aquí Góngora traslada a los ojos la manidísima expresión «aplicar el oído»), Anica emplea de distinta manera la pequeña abertura que deja en su manto para reconocer a quien tiene delante: si es como «celaje» ('ventana pequeña') se limita a mirar pero si es como «tronera» dispara con el fuego de sus ojos para matar («tronera» era término militar que indicaba la abertura en las baterías para descargar la artillería de un ejército). Es posible que Quevedo, también conocedor de este romance de su gran rival, evitara el verbo «matar» y se decidiera por «prender» pensando en unos versos del romance de Lope que había decidido parodiar:

Rizado el cabello en lazos;
Que quiso encubrir la liga,

31. Góngora, *Romances,* p. 179.

Porque mal caerán las almas
Si ven las redes tendidas (vv. 79-82)[32].

Quevedo, pues, prevé para los ojos tapados de Floris los mismos efectos que causan los cabellos ocultos de doña Inés: elije un verbo, como «prender», más adecuado y usado para la metáfora de los cabellos-redes que la de los ojos-flechas.

C, por su parte, también comete una serie de errores que *B* tampoco puede haber corregido de manera independiente. De los diversos errores en los que incurre quizá el más difícil de detectar es el que introduce en el verso 9:

Mas se disfraza el cielo
Con manto de tinieblas.

Es evidente que el copista de *C* ha confundido una «s» alta con una «l» (es uno de los errores más frecuentes en textos del Siglo de Oro) y ha propiciado un nuevo verso que no carece de sentido tanto si se interpreta «Mas» como adverbio o como conjunción[33]: pero la dama, identificada con el cielo, se oculta con su manto y deja en tinieblas al mundo al privarle del sol de sus ojos (o la dama se tapa aún más si cabe al usar un manto que deja a oscuras y en tinieblas al mundo). A partir de un verso como el transcrito por *C* es improbable (nunca imposible) que *B* advierta el error y lo corrija por sí mismo.

En el primer verso del romance *C* trae una lectura curiosa porque podría tratarse de una variante adiáfora. Es el único testimonio que llama «Cloris» en vez de «Floris» a la protagonista, y son nombres perfectamente intercambiables porque «Flora» y «Cloris» designan a la misma diosa, según explica Ovidio en los *Fastos* (v, 195). En cualquier caso Quevedo usó el nombre de Floris como pseudónimo poético de la dama a la que dedica bastantes poemas amorosos[34]. Es una variante que también descarta a *C* como fuente de *B*.

Los otros dos errores que comete *C* ya no cumplen tan claramente la condición de errores comunes conjuntivos porque *B* los ha podido detectar (uno por *res metrica* y el otro por sentido) y enmendar por conjetura. En el verso 31 lee «que, se suelta la cara» en vez de «que, si

32. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo,* p. 109.

33. Este tipo de confusión entre una «s» normal y una «s» alta también ha sido la causa de un error evidente en uno de los sonetos que Lope de Vega incluye al principio de sus *Rimas* (Sevilla, 1602): donde todos editan «vestido de mis dulces fantasías» cabe enmendar «vestido de mil dulces fantasías» porque las «dulces fantasías», al igual que «sus falsas alegrías», son las que proporciona Amor y no el yo poético (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos,* p. 119).

34. Empleó el de Cloris precisamente en el madrigal en que también plantea el tema de la mirada de la dama que lleva velo: «Tu sola, Cloris mía, / que si miras sin velo, / la vida puedes alargar al día» (Quevedo, *Ocho poemas satíricos,* pp. 41 y 47, y Quevedo, *Antología poética comentada,* p. 265).

suelta la cara», y en el 39 «si echa manos a los ojos» en lugar de «si echa mano a los ojos».

AA$_1$ representan la versión definitiva del romance pero se remontan directamente al original porque no tienen errores comunes. *A* no puede ser el modelo de *A*$_1$ porque comete el mismo error que *B* en el verso 33:

¡Oh qué tienen!

Es muy difícil que *A*$_1$ haya podido subsanar el error sin haber manejado un testimonio que reprodujera el verso completo. Como veremos al final, cabe la posibilidad de que en su modelo tuviera el mismo error (porque también lo presenta *B)* y que al advertirlo lo corrigiera con el testimonio de otra rama. En ese caso habría que remontar el error a un arquetipo que lo contuviera.

Tampoco *A*$_1$ parece proceder de *A* porque trae errores singulares que no siempre son difíciles de advertir. En el verso 39 comete un error mecánico por haber leído seguramente en su modelo el sustantivo «mano» con la abreviatura de la «n» («mao»). Es un error no demasiado fácil de subsanar por producirse en una expresión bastante rara y poco común («echar mano a los ojos»):

Si echa mas a los ojos,
Dios los perdone.

A$_1$ tampoco parece ser el modelo directo de *A* porque, como hemos visto al principio, trae una lectura que da pleno sentido al verso en que la introduce y que impide leerlo como erróneo: es también bastante improbable que un copista llegue a reconstruir «lince de sus soles» donde en su antígrafo lee «lince de sus ojos».

El epígrafe del romance

DA son los únicos testimonios que titulan el poema por su contenido pero difieren a la hora de hacerlo:

Floris disimulada va a una feria *D*

A una dama que disfrazada y en corto fue a la feria *A*

El epígrafe de *C* es claramente de copista porque está elaborado a partir de varios versos del romance: «disfrazada, y en corto» y «A la feria va Cloris». Es así como proceden los copistas y editores cuando deben dar un título a una obra que no lo tiene. *D,* en cambio, podría estar reproduciendo el del autor (pero tampoco es cien por cien seguro) porque ha usado un sustantivo que es, por una parte, un sinónimo de «disfrazada» (v. 5) y, por otro, de «tapada» (v. 15). Es muy difícil que un copista o editor (no el humanista González de Salas) haya buscado

la palabra precisa (ausente en el poema que titulan) que defina a la perfección el aspecto de su protagonista.

Los otros testimonios se limitan a hacer constar (si se trata de un manuscrito o edición miscelánea) el nombre del autor o la métrica (los romances heptasílabos e incluso hexasílabos pueden ser denominados endechas):

El mismo Quevedo *A*

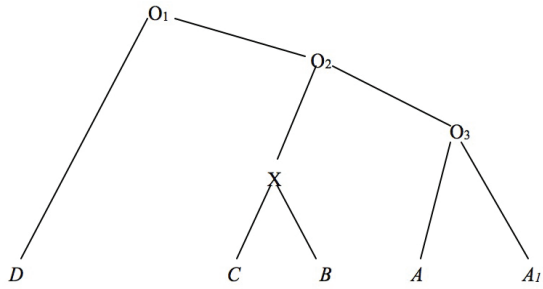
Endechas A_1

Otro *B*

Es evidente que el título original (O_1) no ha pasado a las redacciones posteriores porque ninguno de los testimonios que las han conservado lo ha recogido. En el arquetipo de *BC* debía aparecer un epígrafe muy similar al de *B* que *C* decide cambiar por su cuenta, como hace con otros poemas de Quevedo que incluye en su manuscrito.

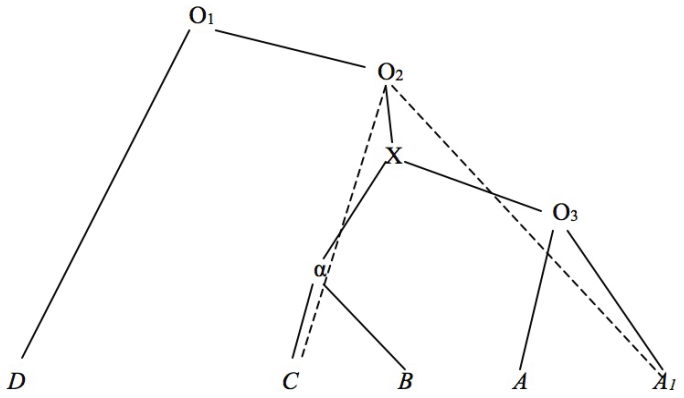
Un posible estema y fecha del romance

Sin tener en cuenta la variante del verso 33, es factible la elaboración de un estema de todos los testimonios que han transmitido el romance. *D* representa la primera redacción y remonta al original que ya la contenía (O_1); *BC* atestiguan ya una segunda redacción pero ya no se retrotraen directamente a O_2, sino a un arquetipo (X) que transmite el único error común que presentan; AA_1 conservan los cambios de la segunda redacción pero aportan otros nuevos de una tercera O_3, de la que los dos derivan también de manera directa porque carecen de errores comunes.



Sólo hay una variante que desmiente este estema. Es una variante que se produce en el verso 33 y obliga a postular una doble contaminación dentro del estema (es la llamada contaminación intraestemática). *AB* cometen, como ya hemos visto, un error común que conviene supo-

nerlo ya en un arquetipo de O_2 porque lo habría trasmitido a dos de los cuatro testimonios al que todos remontan. Para ese verso *C* y A_1 habrían advertido independientemente el error (es muy fácil hacerlo) y habrían usado un manuscrito entre O_2 y X para enmendarlo. Es evidente, pues, que en ese caso puntual los dos contaminan con otros testimonios dentro del estema:



Es la única manera que se nos ocurre de explicar esa variante en un estema. Como señala Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual,* «rara vez se contaminan los errores», sino que más bien «donde existen errores evidentes es fácil que el copista contamine para subsanarlos»[35]. CA_1 debían tener en su texto base el error y, tras advertirlo, intentaron subsanarlo utilizando otros testimonios. Es prácticamente imposible que *BA* hubieran cometido el error de manera independiente y fortuita: su aparición en ramas diferentes del estema obliga a suponerlo ya en la más alta.

Conclusión

Quevedo, pues, debió de redactar la primera versión de su romance hacia 1620 o 1621: podía haberlo empezado en 1620 si es que para entonces su amigo ya había acabado *El caballero de Olmedo;* o si no, lo habría compuesto ya en 1621, que es cuando se imprime por primera vez el romance de Lope en la *Primavera y flor de los mejores romances.* Antes de 1637 tendría acabada la tercera versión porque es la que se reproduce en las *Maravillas del Parnaso y flor de los mejores romances graves.* Entre esos años, 1620-1621 y 1637 habría compuesto el famoso soneto «En crespa tempestad del oro undoso», incluido en su libro *Canta sola a Lisi.* La imagen conceptista que introduce para la segunda redacción de su

35. Blecua Perdices, 1983, p. 94.

romance («Ícaro de sus trenzas») sólo se explica por tener ya compuesto el soneto en que la había desarrollado ampliamente («Ícaro, en senda de oro mal segura»). Es posible que el soneto lo escribiera un poco después de 1620 o 1621, después de su regreso de Nápoles, porque en esos años todavía no había preparado la segunda versión de su romance.

Bibliografía

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española,* tr. K. Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.

Béhar, Roland, «*Empezó a recebir aquella vista de aquel sol que aserenaba el mundo.* El *Leandro* de Boscán y la filografía del Renacimiento», *Studia Aurea,* 7, 2013, pp. 267-302.

Blecua Perdices, Alberto, *Manual de crítica textual,* Madrid, Castalia, 1983.

Boscán, Juan, *Obra completa,* ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1992.

Cabañas, Pablo, «La mitología grecolatina en la novela pastoril: Ícaro o el atrevimiento», *Revista de Literatura,* XXI, 1952, pp. 453-460.

Calderón de la Barca, Pedro, *La dama duende,* ed. Fausta Antonucci, con estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona, Crítica, 1999.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo,* Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2007.

Castiglione, Baltasar, *El cortesano,* ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

Cros, Edmond, *Ideología y genética textual: el caso del «Buscón»,* Madrid, Cupsa, 1980.

Domínguez Caparrós, José, «Comentario estilístico de un soneto de Quevedo (*En crespa tempestad*)», *Epos,* 2, 1986, pp. 59-74.

Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric,* Oxford, University Press, Oxford, 1965.

Egido, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique,* LXXXVIII, 1986, pp. 93-120.

Egido, Aurora, «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco», *Edad de Oro,* VI, 1987, pp. 79-183; reimpreso en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.

Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y sentido desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

Fucilla, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960a.

Fucilla, Joseph G., «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila,* VIII, 1960b, pp. 1-34.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

Góngora, Luis, *Soledades,* ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Góngora, Luis, *Romances,* ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. 4.

González Miguel, Jesús Graciliano, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español (1510-1568),* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1974.

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

Juárez, Encarnación, *Italia en la vida y obra de Quevedo,* Nueva York / Bern / Franfurt / París, Peter Lang, 1990.

López de Mendoza, Iñigo, Marqués de Santillana, *Obras completas,* eds. A. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

Molho, M., «Sur un sonnet de Quevedo: *En crespa tempestad del oro undoso* (Essai d'analyse intratextuelle)», en *Mélanges offerts à Charles-Vincent Aubrun,* Paris, Editions Hispaniques, 1975, vol. II, pp. 87-124; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 343-377.

Morros Mestres, Bienvenido, «Artículo reseña de Ignacio Arellano, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las* «*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* IDEA/IGAS, Nueva York, 2012», *Anuario de Lope de Vega,* 20, 2014, pp. 251-261.

Morros Mestres, Bienvenido, «La fábula de Leandro en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española,* (en prensa).

Ovidio, *Fasti,* ed. J. G. Frazer, revisada por G. P. Goold, London, Harvard University Press, 1989.

Parker, Alexander A., «La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* Madrid, 1952, vol. III, pp. 345-360; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 44-57.

Plaza Parga, Fernando, «Introducción», en Quevedo, *Ocho poemas satíricos,* Pamplona, Eunsa, 1997.

Pozuelo Yvancos, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Quevedo, Francisco, *El Parnaso Español o las Nueve Musas,* tomado de la primitiva edición publicada el año 1648, Zaragoza, Cabranque Delgado y C.ª, 1886.

Quevedo, Francisco, *Antología poética,* ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Quevedo, Francisco, *Antología poética,* ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Austral, 2002.

Quevedo, Francisco, *Antología poética comentada,* ed. F. Gómez Redondo, Madrid, Biblioteca Edaf, 2004.

Quevedo, Francisco, *Poesía amorosa (Erato, sección primera),* eds. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011.

Quevedo, Francisco, *Poesía esencial,* ed. José María Micó, con prólogo de Dámaso Alonso, Barcelona, RBA, 2013.

Quevedo, Francisco, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, vol. I.

Quevedo, Francisco, *Ocho poemas satíricos,* ed. Fernando Plata Parga, Pamplona, Eunsa, 1997.

Quevedo, Francisco, *Poesía varia,* ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.

Quevedo, Francisco, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Rey, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.

Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos,* Barcelona, Planeta, 1975.

Sánchez García, Encarnación, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española,* Florencia, Alinea Editrice, 2007.

Silvestre, Gregorio, *Poemas. Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella,* ed. Ralph A. DiFranco, José J. Labrador y C. Ángel Zorita, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989.

Smith, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus,* London, The Modern Research Association, 1987.

Sobejano, Gonzalo (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, 1978.

Tansillo, Luigi, *Il canzoniere edito ed inedito,* ed. Erasmo Pèrcopo, vol. 1, Nápoles, Tipografia degli Artigianelli, 1926; edición facsímil Nápoles, Liguori, 1996.

Tansillo, Luigi, *Rime,* ed. Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.

Tassis y Peralta, Juan, conde de Villamediana, *Poesías,* ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.

Tasso, Bernardo, *Rime,* ed. Domenico Chiodo, Torino, Res, 1995.

Terry, Arthur, «Quevedo and the Metaphysical Conceit», *Bulletin of Hispanic Studies,* xxxv, 1958, pp. 211-222; recogido y traducido en *Francisco de Quevedo,* ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 58-70.

Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanisch Renaissance Poetry,* London, Támesis, 1977.

Vauthier, Bénédictine, y Jimena Gamba Corradine, (ed.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Vega, Lope de, *El caballero de olmedo,* ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1989.

Vega, Lope de, *Rimas humanas y otros versos,* ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.

Vega, Lope de, *La Dorotea,* ed. Donald MacGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.

Velli, Giuseppe, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione. Memoria. Scrittura,* Padova, Antenore, 1979.

Walters, David Gareth, *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Cardiff, University of Wales, 1985.

A. Iñiguez

Una huella quevediana en la enumeración de *El Aleph*

Fernando Rodríguez-Mansilla
Hobart and William Smith Colleges
Spanish and Hispanic Studies Department
208 Smith Hall
300 Pulteney St. Geneva, NY 14456 USA
Mansilla@hws.edu

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 209-223]

Este trabajo se ocupa de analizar la reelaboración de un recurso estilístico presente en una silva de Quevedo («Roma antigua y moderna»), para luego proponer una reflexión sobre su empleo en *El Aleph,* en aras de una interpretación del relato. Además de ello, me interesa llamar la atención sobre aspectos de «la poética de las ruinas», adoptada por Borges de la silva quevediana, que vinculan el cuento con la literatura del Barroco. He revisado los ya clásicos estudios de Julio Chiappini (*Borges y Quevedo*) y Giuseppe Bellini (*Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX)* intentando verificar que alguien antes haya dado con este pequeño hallazgo. Chiappini, quien se propuso reunir «los pareceres de Borges acerca de Quevedo»[1], elaboró una minuciosa bibliografía que sintetiza la visión e influencia que ejerce el autor barroco en Borges. Con mayor profundidad, Bellini indaga en torno a cómo la filosofía neoestoica de Quevedo se introduce en los poemas del argentino. En lo que se refiere a *El Aleph,* Bellini solo lo trae a colación para ilustrar la siguiente afirmación:

> Los temas del tiempo y de la eternidad, de la vida y de la muerte intensifican este clima de espiritualidad [de Quevedo] afín que en Borges, naturalmente, se manifiesta en construcciones y matices originales[2].

Pero ninguno de los dos críticos mencionados dedica un apartado a la influencia particularmente formal de Quevedo en un fragmento esencial y bien conocido de *El Aleph:* la extensa enumeración, marcada por los reiterados «vi», de todo lo que el narrador, que se identifica con Borges, dice observar, en simultáneo, en la escalera del sótano de la

1. Chiappini, 1991, p 29.
2. Bellini, 1976, p. 86.

RECIBIDO: 08-06-2014 / ACEPTADO: 29-09-2014

casa de Carlos Argentino Daneri, que es la misma donde había vivido la amada del relato, Beatriz Viterbo.

Insertar una enumeración no es un recurso del todo original de parte del narrador en el cuento. En el análisis de sus propios versos (que incluyen una breve enumeración), Carlos Argentino ya anotaba que es «un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación»[3], dando fe de su raigambre antigua[4]. Nos hallamos frente a una variante de la enumeración caótica que estudiaron Leo Spitzer y, más recientemente, Sabine Mainberger. El ejemplo clásico de este procedimiento es el de las llamadas *visiones,* género textual, a menudo satírico, en el que un poeta ofrece al lector una minuciosa écfrasis del infierno, el mundo de aquí o el del más allá, con los personajes que lo rodean:

> En estas visiones es usual, naturalmente, el *había* o el *vi* (verbo que inunda la enumeración que vamos a estudiar en *El Aleph);* el procedimiento se acentúa en Dante, Petrarca, Villon, Rabelais, pero quien lo lleva al máximo de exageración barroca es Quevedo [pensemos en *Los sueños* en especial][5].

Este es un primer vestigio de la conexión entre Quevedo y Borges cuando se trata de la enumeración.

Ahora bien, *El Aleph* es, principalmente, un relato sobre la imposibilidad de narrar una experiencia, ya que el lenguaje –como observa el narrador– es lineal y todo lo que él ve en el aleph de la calle Garay ocurre en simultáneo y es infinito. Así señala: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré»[6]. Resulta interesante observar que este problema ya era apuntado, en ciernes, en el duodécimo canto del diálogo anónimo *El Crótalon* (texto de la segunda mitad del siglo XVI), donde el gallo, a propósito de su encarnación en Ícaro Menipo (quien voló sobre el mundo y lo pudo ver todo, otro testimonio del género de

3. Borges, 1962, p. 179.

4. La enumeración que nos ocupa no es la única que aparece en el cuento. Encontramos unas cuantas más, las cuales pueden entenderse como preludios de aquella en que nos hemos enfocado: la salita de la casa de la calle Garay conserva los retratos de Beatriz, que se acumulan (176); Carlos Argentino evoca al hombre moderno rodeado de muchos objetos, que enumera (178); en sus propios versos, el ridículo poeta echa mano de una enumeración, en el tercer verso de su poema (179); el narrador Borges enumera igualmente las muchas formas de referirse a Beatriz, enumerando todos sus nombres, mientras contempla su retrato (188). Borges practicó enumeraciones parecidas a la que vamos a comentar en relatos como *La escritura del dios,* y *El sur*; aunque en ninguno de estos cuentos problematizó la capacidad de representación del lenguaje como en *El Aleph;* tampoco empleó la construcción de verbos *vi* acompañados del verbo *lloré*. Sobre la función de las enumeraciones en general en la obra de Borges, puede consultarse Molloy, 1994, pp. 112-23.

5. Spitzer, 1945, p. 49.

6. Borges, 1962, pp. 190-91.

las *visiones),* comenta la imposibilidad de narrar tantas escenas que van ocurriendo en simultáneo:

> Es imposible que tantas cosas te cuente, porque aun en mirar tanta variedad y muchedumbre, causaba confusión. Parecía aquello que cuenta Homero del escudo encantado de Aquiles, en el cual parecía la diversidad de las cosas del mundo. En una parte parecía hacerse bodas, en otra pleitos y juicios, en otra los templos y los que sacrificaban, en otra las batallas, y en otra los placeres y fiestas, y en otra los lloros de los defuntos. Pues piensa agora si de presente viésemos pasar todo lo que aquí digo, qué cosa habría semejante a esta confusión. No parecía otra cosa, sino como si juntases agora aquí, con poderoso mando, todos cuantos músicos de cuantos instrumentos y voces hay en el mundo, juntamente con cuantos saben de bailar y danzar. Y en un punto mandases que, juntos, todos comenzasen su ejercicio; y cada cual trabajase por tañer y cantar aquella canción que más en su juicio estimase, procurando, con su voz y instrumento, sobrepujar al que tiene más cerca de sí[7].

Nos encontramos con una atmósfera de caos que, más tarde, será plasmada por Quevedo en sus visiones de la humanidad condenada en *Los sueños.* El escudo de Aquiles referido en el pasaje configura otra representación reducida del aleph, aunque limitado al mundo griego. Igualmente, podría decirse que la silva «Roma antigua y moderna» de Quevedo es un aleph en embrión, aunque reducido a representar pasajes de la Ciudad Eterna, en la medida en que condensa, en pocas líneas, imágenes de su pasado y su presente, todo junto. Como señala Moreno Castillo al respecto: «El poema se despliega en múltiples digresiones que le dan su tono poético peculiar, profuso y divagatorio»[8]. El cuento *El Aleph* adopta un estilo igualmente digresivo y divagante que provoca una reflexión sobre las limitaciones del lenguaje humano para reflejar la mezcla de imágenes que percibe el narrador. Borges transforma la enumeración, que en Quevedo apunta a la melancolía de lo perdido, en un aparentemente inútil ejercicio, impregnado de ansiedad, que busca ponerle límites a lo que, en esencia, no lo tiene. Pero si en Quevedo el motor de la melancolía es el contraste entre la Roma antigua, en pretérito, frente a la actual, en presente; en Borges este impulso proviene, fundamentalmente, del recuerdo de la fallecida Beatriz Viterbo, amada del narrador protagonista.

Apuntemos un antecedente del estilo enumerativo que practica Quevedo dentro de su propia época. Lo encontramos, nuevamente, en la descripción de la fabulosa pintura del canto sexto de *El Crótalon,* la cual ofrece las victorias en diversos territorios de Carlos V en simultáneo, congregadas todas en un solo lienzo. El extenso párrafo descriptivo está constituido por oraciones que empiezan con «Veis aquí cómo».

7. *El Crótalon,* p. 175.
8. Moreno Castillo, 2004, p. 507.

Este ejercicio de écfrasis se enmarca en los procedimientos retóricos que Inmaculada Medina Barco ha estudiado en los retratos satírico-burlescos que compone Quevedo sobre tipos sociales, bajo la fórmula: «Estos que…», de la mano de verbos *videndi*[9]. No debemos dejar pasar, en ese sentido, el hecho de que la silva «Roma antigua y moderna» empieza con dicha fórmula: «Esta que miras grande Roma agora»[10]. La silva sería otro rico ejemplo del arte del retrato quevediano, al que el madrileño ha dotado de dinamismo a través de la acumulación de imágenes que hacen confluir el ayer y el hoy. Esto se percibe especialmente en la sección de «Roma antigua y moderna» que, según postulamos, parece evocada en la enumeración famosa de *El Aleph*.

En su estudio y edición de la silva, Rocha de Sigler considera esta sección como dedicada a las «estatuas en el Capitolio» (vv. 93-110): estatua ecuestre de Marco Aurelio (vv. 98-102), estatua de Mario (vv. 103-104), reyes, cónsules y emperadores (vv. 105-110) y finalmente una meditación sobre la fugacidad del poder humano (vv. 111-122)[11]. He aquí el fragmento de la silva que nos interesa comentar:

Allí del arte *vi* el atrevimiento;
Pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,
el laurel en las sienes añudado,
osa pisar el viento,
y en delgado camino y sendas puras
hallan donde afirmar sus herraduras.
De Mario *vi,* y *lloré* desconocida,
la estatua a su fortuna merecida;
vi en las piedras guardados
los reyes y los cónsules pasados;
vi los emperadores,
dueños del poco espacio que ocupaban,
donde solo por señas acordaban
que donde sirven hoy fueron señores[12].

Según Rocha de Sigler, «se puede afirmar que la primera redacción es de la década 1613-1623 y suponer que la segunda es una revisión tardía de 1645 cuando Quevedo preparaba la edición de sus poesías»[13]. Rufino José Cuervo interpretaba, aún con espíritu romántico, estos «vi» como provenientes directamente de un Quevedo turista en Roma, recordando su visita a la ciudad en 1617[14]. No obstante, ya Moreno Castillo apuntó la extensa tradición en torno a las ruinas romanas[15], a lo

9. Medina Barco, 2004, pp. 283-84.
10. Quevedo, «Roma antigua y moderna», v. 1.
11. Rocha de Sigler, 1994, p. 195.
12. Quevedo, «Roma antigua y moderna», vv. 97-110. Las cursivas son nuestras.
13. Rocha de Sigler, 1994, p. 213. Hilaire Kallendorf (2011, p. 59) estrecha el periodo de composición a 1613-1616, siguiendo a Jauralde, 1991.
14. Cuervo, 1908, p. 432.
15. Moreno Castillo, 2004, pp. 502-507.

que se suma el juicio crítico de Ignacio Arellano, para quien Quevedo «no elabora en sus obras visiones concretas ni nos ofrece descripciones que pudiéramos llamar realistas o centradas en la emoción personal que el viaje italiano o sus estancias en Sicilia y Nápoles pudieran haberle producido»[16]. Por su parte, en su estudio sobre la intertextualidad de la silva, Rodrigo Cacho Casal revela la recreación de versos del francés Joachim Du Bellay, quien en la segunda versión de su poema a las ruinas romanas ya introducía la primera persona y una serie de verbos conjugados en «vi»[17]; esto confirma el aserto de Arellano sobre la impertinencia de encontrar algo así como un testimonio vital en los versos de Quevedo. Como queda evidente, el fragmento de la silva condensa, en su brevedad, cuatro verbos «vi», rematados por el enfático «y lloré», que a un lector curioso le pueden traer a la mente líneas parecidas en la enumeración climática de *El Aleph*.

Dentro del siglo XVII, podríamos hallar un paralelismo de este procedimiento quevediano en la canción «A las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, poeta contemporáneo del señor de la Torre de Juan Abad. En este último poema, se lamenta el estado de Itálica, como un lugar de gloria ya perdida, donde resuena el pasado a través de los vestigios destrozados, con imágenes que se van acumulando sin aparente orden (plaza, templo, anfiteatro, jardín, casa, etc.). Y en este poema se alude al llanto como producto de la contemplación a la que invita el poema, impregnado del tópico de *ubi sunt:*

> Fabio, si tú no lloras, pon atenta
> la vista en luengas calles destruida,
> mira mármoles y arcos destrozados,
> mira estatuas soberbias, que violenta
> Némesis derribó, yacer tendidas
> y ya en alto silencio sepultados
> sus dueños celebrados[18].

Quizás esta estrofa es la más parecida a lo que llevará a cabo Quevedo, aunque este escribirá con mayor complejidad y artificio[19]. Obsérvese la referencia al posible llanto (del receptor ideal y sensible, Fabio), a lo que sigue una invocación a observar. El locutor no se involucra en la escena y solo opera como un filtro para llevar de la mano al lector con el imperativo «mira». En ambos poemas, el de Quevedo y Caro, se llora ante la contemplación de las ruinas; podríamos decir que se trata de un

16. Arellano, 2009, p. 29.
17. Cacho Casal, 2009, p. 1194.
18. Caro, 1957, p. 220.
19. Como menciona Rocha de Sigler, en la silva quevediana la perspectiva del locutor no es estable, sino que va del pasado al presente y se confunde entre un antiguo romano que le habla a un visitante y, conforme se avanza la lectura, un hablante del siglo XVII que habla de la totalidad de la historia romana y un pasado reciente expresado en su empleo del pretérito *vi* en los versos que estudiamos aquí (1994, pp. 194-95).

tópico más. Este elemento (el llanto) será clave para nuestra lectura de *El Aleph* y lo retomaremos más adelante.

Ahora bien, ¿cómo se explicaría la reminiscencia quevediana en el relato de Borges? El escritor argentino fue un atento lector de Quevedo y hasta publicó una antología de sus versos. Como indica Blas Matamoro, de todos los autores admirados por Borges, «solo Quevedo es una referencia fuerte y constante a lo largo de su vida»[20]. En dicha antología, publicada en 1982, sospechosamente, no aparece la silva «Roma antigua y moderna»; pero sí otras diez silvas («A una mina», «Exhortación a una nave nueva al entrar al agua», «El reloj de arena», «Reloj de campanilla», «El reloj de sol», «A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona», «Alaba la calamidad», «Al inventor de la pieza de artillería», «Al pincel» y «El sueño»). En todo caso, en lugar de la silva «Roma antigua y moderna», hallamos el soneto «A Roma sepultada en sus ruinas». Todo esto puede tratarse de una ironía, gesto muy de Borges, ya que él mismo, en alabanza de Quevedo, hace alusión a la forma de escribir de los escritores clásicos, quienes esperaban que el lector captara las reverberaciones de su escritura o directamente las intertextualidades:

> Nuestro siglo ha perdido, entre tantas cosas, el arte de la lectura. Hasta el siglo dieciocho ese arte era múltiple. Quienes leían un texto recordaban otro texto invisible, la sentencia clásica o bíblica que había sido su fuente y que el autor moderno quería emular y traer a la memoria[21].

Borges ejemplifica esta idea con versos de Quevedo que son reescrituras o guiños hacia líneas de Virgilio y Propercio. A continuación, el autor de *El Aleph* concluye: «Nuestro tiempo, devoto de la ignorante superstición de la originalidad, es incapaz de leer así»[22]. Diríase que revelar esta fuente borgiana no hace sino honrar al escritor argentino y remitirnos a la forma de leer que él consideraba propiamente clásica y, por qué no, la más adecuada para su propia obra. En otras palabras, «la escritura es, para estos autores [Borges y Quevedo], esencialmente concebida desde la lectura como diálogo con la tradición literaria»[23]. Bien vista, la exclusión de la silva «Roma antigua y moderna» en su antología quevediana, no significaría que Borges no la haya leído (una mera coincidencia en este punto, tratándose del autor argentino, lector febril, sería absurda), sino todo lo contrario: que la leyó, y bien, y que la ocultó para no facilitarle la tarea a su lector, feliz en su ignorancia que propugna la originalidad.

Veamos ahora la enumeración central de *El Aleph*. Tras manifestar la dificultad de la empresa, el narrador inserta un extenso párrafo (en la

20. Matamoro, 2000, p. 139.
21. Borges, 1982, pp. 12-13.
22. Borges, 1982, p. 13.
23. Marín, 2011, p. 63.

edición que manejo cuenta con sesenta y cinco líneas) que contiene una serie de oraciones que arrancan con el verbo «vi»[24]. El narrador acumula imágenes de hechos del pasado propio, de hechos que observa en otras latitudes, y acaba por ver el propio aleph, objeto que lo concentra todo:

> *Vi* el Aleph, desde todos los puntos, *vi* en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, y en el Aleph la tierra, *vi* mi cara y mis vísceras, *vi* tu cara, y sentí vértigo *y lloré,* porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo[25].

Para A. M. Barrenechea, el llanto que revela el narrador protagonista de *El Aleph* pone de manifiesto la actitud de desaliento que embarga a Borges incluso cuando la vastedad del universo se muestra, ya que este es por definición infinito e inabarcable[26]. Pero también sería posible, sostenemos aquí, que el llanto ante la vastedad del universo se mezcle con el dolor por ver la figura de Beatriz: es la primera apelación a un *tú* en el relato, que no debería extrañarnos si se considera que Borges se dirigía en otro momento de la narración, justamente previo a bajar al sótano para ver el aleph, al retrato de Beatriz: «Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, Soy Borges»[27]. Si la visión de la estatua ruinosa de Mario (de allí que sea «desconocida») produce el llanto del locutor de la silva de Quevedo, la presunta imagen de Beatriz alimentaría también el llanto del protagonista de *El Aleph.* ¿En qué condición estaría la figura de la amada para que el narrador se sienta tan abatido? Seguramente en ruinas también.

Leamos a continuación *El Aleph* a la luz de la silva «Roma antigua y moderna», ya que podría iluminar un aspecto de la elaboración narrativa: el papel de Beatriz Viterbo en la enumeración. Una reciente lectura, a cargo de Rodrigo Cacho Casal, de nuestra silva la interpreta a la luz del arte de la memoria, el cual conmina a recuperar el pasado, el mundo clásico, cuyo emblema es la Ciudad Eterna. El poema reconstruye, creativamente, Roma a través de las ruinas evocadas, vueltas elementos de una nueva ciudad, imaginaria, que sería el último refugio del letrado nostálgico. Sin embargo, esta recreación no excluye el reconocimiento del deterioro, así como la limitación del lenguaje para condensar el mundo, debido al redescubrimiento del escepticismo durante el Barroco, tendencia filosófica que «challenged this epistemological utopia [la del mundo como un libro abierto, con una cadena de analogías

24. Un análisis reciente, que trabaja con el manuscrito borgiano e ilumina varios pasajes de la extensa enumeración, se encuentra en Balderston, 2012.

25. Borges, 1962, pp. 192-93. Las cursivas son nuestras.

26. Barrenechea, 1984, p. 60.

27. Borges, 1962, p. 188. Para Balderston, aquel *tú* se dirige directamente al lector (2012, p. 60).

que hacían diáfano el lenguaje], and produced a gradual waning of the principle of analogy»[28]. Precisamente esta conexión entre el escepticismo del XVII y la obra de Borges ha sido apuntada por Bernat Castany Prado, para quien, en el relato que nos ocupa

> el lector no solo siente que el lenguaje es insuficiente para hablar del *aleph,* que, al fin y al cabo, no existe, sino más aún, que el lenguaje es insuficiente para comunicar y conocer cualquier aspecto del mundo. También en este punto el género fantástico presenta una especial afinidad con el escepticismo[29].

Este es el espacio compartido entre los escépticos Borges y Quevedo: el arte de las ruinas, en este caso las de Beatriz Viterbo[30]. El relato borgiano puede entenderse, al menos parcialmente, como el afán de retener la memoria de Beatriz, de preservar su recuerdo, de reconstruirla y traerla de vuelta, como Roma en Quevedo. Es una idea que recorre el texto de principio a fin. *El Aleph* empieza con la muerte de Beatriz y la observación de Borges en torno a cómo el mundo seguía su curso sin verse alterado por aquella pérdida, que para él lo es todo: «Muerta [Beatriz], yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación»[31]. Todo su contacto con Carlos Argentino Daneri se basa en compartir recuerdos de Beatriz y traerla de vuelta en sus diálogos durante aquellos «aniversarios melancólicos y vanamente eróticos» donde, según manifiesta el narrador, «recibí las graduales confidencias de Carlos Argentino Daneri»[32]. En estas charlas, Carlos Argentino le comunica su desaforado proyecto de narrar el universo, lo que el protagonista, Borges, considera un ejercicio inútil[33]. De hecho

28. Cacho Casal, 2009, p. 1173.

29. Castany Prado, 2012, p. 401. Sobre el límite del lenguaje en Borges también puede consultarse Champeau, 1990, pp. 145-47.

30. Unas ruinas, claro, metafóricas, figuradas, en torno a una persona desaparecida. Debemos a Daniel Balderston, 2009, un penetrante estudio sobre las ruinas estrictamente físicas en la obra de Jorge Luis Borges. Naturalmente, no se ocupa de *El Aleph.*

31. Borges, 1962, p. 176.

32. Borges, 1962, p. 177. En el proemio a su *Comentario al Banquete de Platón,* Marsilio Ficino observaba que los seguidores de Platón se reunían en el aniversario del natalicio de Platón (cuya fecha coincidía con su muerte) para dialogar y evocar su memoria. Ficino cuenta que Lorenzo de Medici retomó esta costumbre, de la cual proviene la obra que vamos a leer. Nos hallaríamos entonces frente a un guiño borgiano: el narrador y Carlos Argentino se reúnen para recordar a Beatriz Viterbo, tal cual los platónicos lo hacían en homenaje a su maestro.

33. Contamos, por cierto, en el Siglo de Oro con empresas literarias semejantes a la de Carlos Argentino, como los poemas que narran, siguiendo el *Génesis,* la creación del mundo, incluyendo una lista de los animales y plantas y otros elementos de la naturaleza. Quizás se trata de otro guiño borgiano al periodo barroco, ya que el poema más ambicioso en español se llama «La creación del mundo», compuesto por Alonso de Acevedo y publicado en Roma en 1615 (Pierce, 1940). La enumeración de los elementos del universo, reducido o vasto, es lugar común en la poesía barroca. Según Egido, «la influencia erudita de las "oficinas" de Textor, Titelmans o Castriota contribuyó con sus series a la proliferación enumerativa de la catalogación de la naturaleza. El poema se hace microcosmos de la variedad del universo cambiante y de los cuatro elementos que se funden

la obra de Argentino conjuga ese afán de vastedad con una creatividad verbal, ridícula de acuerdo con la perspectiva del narrador, que no deja de recordarnos el artificioso lenguaje barroco en su expresión más burda. El aspecto más grosero, por lo pretencioso y huero, del barroco se encuentra en los versos, con sus respectivas glosas, del poeta Carlos Argentino Daneri, alucinado por el aleph que está en la escalera de su sótano; con razón, como observa Alazraki, el personaje de este poeta «es una caricatura del escritor que Borges fue en sus comienzos barrocos»[34]. Esa obsesión de Carlos Argentino por nombrar de maneras aparentemente novedosas palabras comunes («donde antes escribió *azulado,* ahora abundaba en *azulino, azulenco* y hasta *azulillo*») podría identificarse con el estilo barroco ampuloso que impulsaron los culteranistas, a través de lo que el narrador llama «un depravado principio de ostentación verbal»[35]. En *El Aleph,* diríamos nosotros, Borges se religa positivamente con otro aspecto del Barroco que él apreciaba muchísimo más, el del escepticismo, asociado a una búsqueda tan incesante como destinada al fracaso.

El proyecto de Carlos Argentino Daneri no pasa de ser una excentricidad para el protagonista, quien no le hace caso hasta que escucha la noticia de la próxima demolición de la casa de la calle Garay, cuyo valor reside en que «aludía infinitamente a Beatriz»[36]. La visita a la casa, próxima a desaparecer, asemeja al encuentro con un ambiente de ruinas, de vestigios de la mujer amada: «Junto al jarrón sin una flor, en el piano inútil, sonreía (más intemporal que anacrónico) el gran retrato de

y confunden» (1990, p. 33). Indica F. Rico, a propósito del romance «A la creación del mundo» de Lope, que nos hallamos ante «esas inacabables descripciones de la Naturaleza en que se complacen los autores del siglo XVII» (1986, p. 220). El proyecto de Carlos Argentino Daneri parece encajar en estos parámetros.

34. Alazraki, 1984, p. 291.

35. Borges, 1962, p. 183. Ciertamente, Borges podría estar trazando también la caricatura de escritores parnasianos, simbolistas, modernistas y hasta vanguardistas (como él mismo en su época de promotor del ultraísmo en Argentina), con su búsqueda del *mot juste.* Identificar estas palabras con el culteranismo es solo parte de una lectura dentro del marco de reminiscencias barrocas; es conocido, por otro lado, el desprecio de Borges por la literatura barroca, con la excepción de Quevedo y el *Don Quijote* de Cervantes. En su «prólogo a la edición de 1954» de *Historia universal de la infamia,* afirma: «Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura […] Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián» (Borges, 1958, p. 9).

36. Borges, 1962, p. 186. Nos hallamos frente a una pauta nostálgica que ya está presente en su poesía, a través de un libro como *Fervor de Buenos Aires,* donde recrea una ciudad que ya no existe, basada en recuerdos de infancia y que también reinventa en sus versos (Sarlo, 1988, pp. 46-47). Igualmente, acerca del tema de la ciudad perdida en la poesía borgiana y su reinvención literaria, puede consultarse Sarlo, 1993, pp. 121-122.

Beatriz, en torpes colores»[37]; el jarrón ha perdido su razón de ser, porque carece de contenido, y el piano ya es una pieza de museo, porque nadie lo usa. El escenario, que asemeja tanto a un museo, se remata con la pintura de la fallecida. Dentro de ese contexto todavía de luto, Carlos Argentino Daneri sabe que el interés de Borges por el aleph proviene de su deseo de recuperar a Beatriz, dado que se lo comenta cuando le invita a ingresar a verlo: «Baja [al sótano]; muy en breve podrás entablar un diálogo con *todas* las imágenes de Beatriz»[38]. Este es el aliciente que necesita el necrofílico amante para animarse a echar un vistazo a aquel misterioso objeto que, hasta entonces, solo le provocaba una curiosidad ligera (recordemos que el motivo primordial para visitar la casa es que está próxima a demolerse).

No cabe duda de que el tema central de *El Aleph* es el problema del narrador para describir adecuadamente su experiencia de observación del infinito, tal como lo declara en el momento previo a la extensa descripción («arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación como escritor»[39]), pero un asunto que corre paralelo, hasta contaminar el episodio y volverse indesligable de él, es el amor más allá de la muerte que siente por Beatriz, el cual está en el origen de la aventura con Carlos Argentino y el misterioso aleph. A estas alturas, la posibilidad de auscultar el universo solo resulta interesante en la medida en que puede traer de vuelta la figura de la amada fallecida; así se confunden, triste a la vez que ridículamente, el amor perdido y la curiosidad por el infinito. La ligazón entre la casa, el recuerdo de Beatriz y las imágenes vertiginosas que permite ver el aleph es muy intensa e influye en la evaluación final del protagonista en torno a lo experimentado. González Echevarría apunta este factor determinante sobre la conclusión de la visita a la casa: «In the end the reader cannot be sure if the narrator-protagonist, who is also a poet, has indeed had the vision he recounts, or if he suffered a hallucination provoked by the trauma left by the death of his beloved Beatriz»[40].

Quizás por ello la enumeración de dichas imágenes, finalmente, incluye la referencia a otra mujer, un reflejo de Beatriz, ya que su imagen, en la remota Escocia (que operaría como unas antípodas de la Argentina), guarda paralelismos con la amada porteña: «Vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho»[41]. La mujer que el protagonista no olvida desde el arranque del relato es Beatriz y esta mujer descrita no es ella, pero se le parece. El «altivo cuerpo» recuerda la descripción ligera que se da al inicio del cuento: «Beatriz era alta»[42]. El «cáncer de pecho» guarda

37. Borges, 1962, p. 188.
38. Borges, 1962, p. 189. Las cursivas pertenecen al original.
39. Borges, 1962, p. 190.
40. González Echevarría, 2013, p. 125.
41. Borges, 1962, p. 191.
42. Borges, 1962, p. 177.

relación con el diagnóstico de aquella «imperiosa agonía»[43] que precede a la muerte de Beatriz; además, repárese en el hecho de que el cáncer es una enfermedad degenerativa, que destruye el cuerpo hasta volverlo, metafóricamente, ruinas. Más adelante en la enumeración se hace explícita la visión de Beatriz como una ruina, su propio cadáver: «Vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo»[44]. Este sería uno de los puntos culminantes de la enumeración en lo que concierne a su amor inolvidable, ya que todas sus acciones en el cuento se orientaban obsesivamente a alimentar su necrofilia.

Una de las funciones del aleph dentro del relato, entonces, es la de cumplir la labor (esforzada, aunque inútil) de recuperación de la memoria, de recobrar a Beatriz, con el horror de verla involucrada con Carlos Argentino más de lo que Borges hubiera deseado («vi en un cajón del escritorio […] cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino»[45]). De allí que las últimas líneas del cuento vuelvan a enfatizar aquel fracaso del narrador protagonista: «Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz»[46]. El relato se ofrece entonces como un testimonio de dicha búsqueda de preservar a la mujer amada de cualquier forma; paradójicamente, diríamos nosotros, el narrador protagonista lo logra dando fe de su fracaso, que implica haberse topado con el aleph y la experiencia extraordinaria de ver, acumuladas, caóticas, todas las imágenes del universo, donde aún es posible admirar a Beatriz, incluso a través de aquellas que lo horrorizaban (el cuerpo deteriorado, la relación con Carlos Argentino, etc.)[47]. En ese aspecto, *El Aleph* es una manifestación más de la poética narrativa de nuestro autor: «En Borges, esta concepción [de la escritura como palimpsesto] se relaciona con el pensamiento de que la literatura tiene el sentido ético de rescatar el mundo y compartirlo con otros»[48]. Tanto para Borges como para Quevedo escribir es un intento de recuperar la memoria bajo la férula de la invención, que la enriquece más. Tal es el filón del conceptismo quevediano que podía realmente influir y motivar la escritura de Borges:

43. Borges, 1962, p. 175.
44. Borges, 1962, p. 192.
45. Borges, 1962, p. 192.
46. Borges, 1962, p. 196.
47. Un ejemplo en la poesía borgiana de la búsqueda incesante, asimismo destinada al fracaso, pero que alimenta la creatividad literaria y le da todo su sentido es el poema «Mateo XXV, 30», el cual se compone de una profusa enumeración que intenta resumir la experiencia vital y se cierra con estos versos llenos de desaliento: «Has gastado los años y te han gastado, / Y todavía no has escrito el poema» (Borges, 1964, p. 158). En torno al procedimiento de la enumeración en la poesía de Borges, Mainberger comenta sus poemas tardíos «Inventario» y «Las cosas» (2003, pp. 281-83).
48. Marín, 2011, p. 64.

> Ultimately, conceptism could only produce an art of ruins. Looking at different stages of history at the same time offers a dark portrait of humanity, trapped in a circular repetition of misdeeds. Art can preserve great ideals, but it cannot save human beings from their own limitations[49].

De esta manera, la lectura de *El Aleph* a la luz de la silva «Roma antigua y moderna» nos lleva a enfatizar el lugar de la memoria, el afán de retener el recuerdo como empresa imposible y el amor como un elemento que lo promueve; aunque se trate de un amor tan idealizado e ínfimo como ridículo (empezando por su objeto, la misma Beatriz[50]). En *El Aleph* encontramos, finalmente, plasmada una poética de las ruinas, de lo fragmentario («algo, sin embargo, recogeré») o roto, como las imágenes discontinuas del aleph de la calle Garay, que refleja a Beatriz falsamente reconstruida, corrupta. He allí la deuda de Borges con Quevedo. Un puñado de imágenes, de objetos, sin armonía posible, que generan más bien confusión y dolor («sentí vértigo y lloré») ante lo que no se puede retener, salvo deshecho y ruinoso[51]. Si «el placer estético que se deduce de la contemplación del mundo fue fomentado por el neoplatonismo»[52], ello se ironiza en el relato borgiano mediante la confusión que provoca la enumeración caótica, en contraste con la idea, de raíz platónica, del universo como un todo ordenado[53].

Por último, contamos con una paradoja: el relato baldado, imperfecto, de las ruinas apiladas de Beatriz es el único triunfo, en tanto testimonio o memoria recuperada, de lo que es ella; tal como el poeta (Quevedo, Du Bellay, Rodrigo Caro) evoca las ruinas para traer de vuelta, asimis-

49. Cacho Casal, 2009, p. 1194.

50. De Beatriz sabemos que es frívola, divorciada alegre, coqueta con varios hombres y desdeñosa de Borges, además de estar envuelta (para hacérsenos más desagradable) en una relación semiincestuosa con su primo hermano, a quien el narrador retrata como un poeta vanidoso, tonto y sin talento. En general, su visión de Beatriz es vacilante, confusa, entre la fascinación y la repugnancia: «Todos esos Viterbo, por lo demás… Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña, de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente siempre nos habíamos detestado» (Borges, 1962, pp. 187-88).

51. He allí uno de los posibles orígenes del apellido de Beatriz, como me lo hizo notar la poeta Lena Retamoso en comunicación personal. «Viterbo» empieza con la sílaba «vi», que es el verbo *videre* de la enumeración famosa; además, el apellido posee la misma cantidad de sílabas y las mismas vocales de «infierno». ¿Habremos de recordar que el infierno se identificaba, precisamente, con el caos y la confusión? En la representación quevediana del infierno se resalta «la sensación grotesca de caos, laberíntico, oscuro y dominado por la confusión y el griterío» (Arellano, 1999, p. 17). En el plano de la biografía del autor, contamos con el testimonio de Estela Canto (a quien Borges dedicó el relato, probablemente como tributo de su amor platónico) en *Borges a contraluz*. En este libro ella revela que «Beatriz Viterbo» era el apodo con el que solía dirigirse a ella el narrador argentino (Balderston, 2012, p. 60).

52. Egido, 1990, p. 210.

53. En la visión clásica, existe una concordancia entre el hombre y el universo, entre el microcosmos y el macrocosmos (Rico, 1986). En *El Aleph* la representación caótica del mundo halla su reflejo en la enajenación de Carlos Argentino Daneri.

mo incompleta y fragmentaria, la memoria de Roma, síntesis de una civilización con alcance universal. En este relato de Borges, en el que tantas reverberaciones áureas podemos hallar, el vasto universo incluye el pálido reflejo de una mujer frívola y decadente, producto del amor desmesurado. Una expresión irónica del sagaz escepticismo borgiano[54].

Bibliografía

Alazraki, Jaime, «El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges», *Hispanic Review,* 52, 1984, pp. 281-302.

Arellano, Ignacio, «Introducción», en Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-55.

Arellano, Ignacio, «Quevedo en Italia, Italia en Quevedo», en *Recuerde el alma dormida: Medieval and Early Modern Spanish Essays in Honor of Frank A. Domínguez,* ed. John K. Moore, Jr. y Adriano Duque, Newark, Juan de la Cuesta, 2009, pp. 21-37.

Balderston, Daniel, «Oh tiempo tus pirámides: Ruins in Borges», en *Telling Ruins in Latin America*, ed. Michael J. Lazzara y Vicky Unruh, Nueva York, Palgrave McMillan, 2009, pp. 39-48.

Balderston, Daniel, «The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in Borges's "El Aleph"», *Variaciones Borges,* 33, 2012, pp. 53-72.

Barrenechea, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.

Belli, Gioconda, *La mujer habitada,* Barcelona, Emecé, 1996.

Bellini, Giuseppe, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo xx: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges,* New York, Eliseo Torres & Sons, 1976.

Borges, Jorge Luis, *Historia universal de la infamia,* Buenos Aires, Emecé, 1958.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph,* Buenos Aires, Emecé, 1962.

Borges, Jorge Luis, *Obra poética 1923-1964,* Buenos Aires, Emecé, 1964.

Borges, Jorge Luis, «Prólogo», en Quevedo, F. de, *Antología poética*, prólogo y selección de J. L. Borges, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

54. Nunca se sabrá si a Borges le hubiese sorprendido encontrar recreaciones posteriores de su enumeración de parte de autores que, con seguridad, no conocen la silva de Quevedo y adoptaron este recurso estilístico directamente del autor de *El Aleph.* La célebre enumeración ha tenido buena fortuna en la literatura hispánica contemporánea. Como momento epifánico y explícitamente paródico (ya que el narrador mismo anota que «vi tanto como el tipo de *El Aleph*»), encontramos una reelaboración en *La vida exagerada de Martín Romaña* de Alfredo Bryce Echenique, relatando una escena de celos confirmados (1981, pp. 395-96). Como final de la obra, con efecto metanovelesco, contamos con *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *La mujer habitada* de Gioconda Belli. En el desenlace de *Soldados de Salamina* el narrador ve de golpe toda la novela que quiere escribir (Cercas, 2001, pp. 208-209). Un procedimiento similar se observa en *La mujer habitada* de Gioconda Belli. En una de las escenas finales, la narradora, que se identifica con la indígena Itzá, proveniente de un tiempo mítico prehispánico, mezcla imágenes de la vida de Lavinia, la mujer que vive en el contexto de guerra civil en Nicaragua (Belli, 1996, p. 456). Por último, el poeta chileno Gonzalo Rojas parodia y ejecuta la «venganza» de Carlos Argentino Daneri, con una acumulación caótica de imágenes, en su poema «Aleph, Aleph» (Vergara Alarcón, 2008).

Bryce Echenique, Alfredo, *La vida exagerada de Martín Romaña,* Barcelona, Argos Vergara, 1981.
Cacho Casal, Rodrigo, «The Memory of Ruins: Quevedo's *silva* to "Roma antigua y moderna"», *Renaissance Quarterly,* 62, 2009, pp. 1167-203.
Caro, Rodrigo, «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora…», en *Floresta de lírica española,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1957, pp. 219-21.
Castany Prado, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges,* Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, 2012.
Cercas, Javier, *Soldados de Salamina,* Barcelona, Tusquets, 2001.
Cuervo, Rufino J., «Dos poesías de Quevedo a Roma», *Revue Hispanique,* 18, 1908, pp. 432-38.
Champeau, Serge, *Borges et la métaphysique,* Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1990.
Chiappini, Julio, *Borges y Quevedo,* Zeus, Santa Fe, 1991.
Egido, Aurora, «La *Hidra bocal.* Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.
Egido, Aurora, «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198-215.
González Echevarría, R., «*The Aleph»,* en *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges,* ed. E. Williamson, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 123-136.
Jauralde, Pablo, «Las silvas de Quevedo», en *La silva,* ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-80.
Kallendorf, Hilaire, «Introduction. "Conversations with the Dead": Quevedo's Annotation and Imitation of Statius», en Quevedo, Francisco de, *Silvas,* ed. Hilaire Kallendorf, Lima, Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Corvus ediciones, 2011, pp. 23-85.
Mainberger, Sabine, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen,* Berlin / New York, W. De Gruyter, 2003.
Marín, Paola, «Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: la magia secreta del escritor», *Cincinnati Romance Review,* 32, 2011, pp. 55-69.
Matamoro, Blas, «Borges en el espejo de Quevedo», *Variaciones Borges,* 10, 2000, pp. 139-44.
Medina Barco, Inmaculada, «"Estos que…": écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 279-304.
Molloy, Sylvia, *Signs of Borges,* trad. Óscar Montero, Durham-London, Duke University Press, 1994.
Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva *Roma antigua y moderna* de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 501-43.
Pierce, Frank, «"La creación del mundo" and the Spanish "Religious Epic" of the Golden Age», *Bulletin of Spanish Studies,* 17, 1940, pp. 23-32.
Quevedo, Francisco de, «Roma antigua y moderna», en *Silvas,* ed. H. Kallendorf, Lima, Fondo editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Corvus ediciones, 2011, pp. 141-47.
Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española,* Madrid, Alianza Editorial, 1986.
Rocha de Sigler, María del Carmen, *Cinco silvas,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.
Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930,* Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Sarlo, Beatriz, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge,* London-New York: Verso, 1993.
Spitzer, Leo, *La enumeración caótica en la poesía moderna,* trad. Raimundo Lida, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
Vergara Alarcón, Sergio, «Daneri, Borges, Gonzalo Rojas. La venganza sobre la mesa en *El Aleph*», *Anales de Literatura Chilena,* 9, 2008, pp. 95-99.
Villalón, Cristóbal, *El Crótalon,* ed. Augusto Cortina, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.

Bibliografía de la poesía de Quevedo (1997-2013)

Victoriano Roncero
Stony Brook University
Hispanic Languages & Literature
College of Arts & Sciences
N3015 Melville Library, Stony Brook,
NY 11794 (EE. UU.)
victoriano.roncero-lopez@stonybrook.edu

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 225-239]

El año 1997 Ignacio Arellano y Lía Schwartz publicaron *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* antología en la que se recogía una extensa bibliografía sobre la poesía de Quevedo publicada hasta ese momento. Ese mismo año aparecía el primer número de *La Perinola. Revista de investigación quevediana,* que, como se puede apreciar en la bibliografía, se ha convertido en una herramienta indispensable de consulta para todos aquellos que nos dedicamos al estudio de la obra de Quevedo, en general, y de la poesía, en particular.

Lo que he pretendido hacer con este artículo es recoger la más completa lista posible de publicaciones (artículos y libros) sobre la obra poética de Quevedo desde el año 1998 hasta el 2013; con ello pretendo ayudar a todos los investigadores que quieran trabajar sobre la poesía de don Francisco para que no tengan que navegar por innumerables mares, algunos de ellos ignotos, para recoger las herramientas bibliográficas que les ayudarán a completar su trabajo. Sería soberbio por mi parte afirmar que es completa, pero sí puedo decir que he recogido todas aquellas fichas que he podido localizar. Espero que este trabajo cumpla su cometido. *Vale.*

Bibliografía

Acereda, Alberto, «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 11-23.

Alatorre, Antonio, «En torno a las silvas de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 45, 1997, pp. 129-135.

Alatorre, Antonio, «Quevedo: labios en vez de párpados», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 47, 1999, pp. 369-384.

Alatorre, Antonio, «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 48, 2, 2000, pp. 299-333.

RECIBIDO: 06-12-2014 / ACEPTADO: 20-01-2014

Alonso Veloso, María José, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bailes de Quevedo,* Vigo, Universidade de Vigo, 2005.
Alonso Veloso, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la Musa v, en Terpsíchore», *Bulletin of Spanish Studies,* 83, 3, 2006, pp. 329-359.
Alonso Veloso, María José, «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *Revista de Filología Española,* 86, 1, 2006, pp. 31-63.
Alonso Veloso, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
Alonso Veloso, María José, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 269-334.
Alonso Veloso, María José, «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del *carpe diem*», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 17-46.
Alonso Veloso, María José, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura,* 74, 2012, pp. 93-138.
Alonso Veloso, María José, «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 114, 2012, pp. 621-644.
Arellano, Ignacio, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. Marie Linda Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 71-84.
Arellano, Ignacio, «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 15-38.
Arellano, Ignacio, «Textos bíblicos y problemas exegéticos en Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. Lía Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 259-270.
Arellano, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid, Arco / Libros, 1998.
Arellano, Ignacio, «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 13-50.
Arellano, Ignacio, «El contexto ideológico y cultural como marco de la anotación: meloterapia y debates musicales en el soneto "Músico rey y médica armonía" de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 165-173.
Arellano, Ignacio, «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: "Los que ciego me ven de haber llorado" y el arte de la ingeniosa contraposición», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 15-27.
Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid, Iberoamericana, 2003.
Arellano, Ignacio, «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 17-48.
Arellano, Ignacio, «Bueyes de caza: una referencia de Quevedo», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 339-344.
Arellano, Ignacio, «La poesía de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* Madrid, Editorial Síntesis, 2006, pp. 75-169.
Arellano, Ignacio, «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 47-63.

Arellano, Ignacio, *Músicos callados contrapuntos. Textos y contextos de la poesía de Quevedo,* Berriozar, Cénlit ediciones, 2012.

Arellano, Ignacio, «Poesías atribuidas a Quevedo en un manuscrito de Évora», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 283-302.

Arellano, Ignacio y Victoriano Roncero, «El poema "Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos" de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 39-67.

Azaustre Galiana, Antonio, «La invención de los conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 23-58.

Azaustre Galiana, Antonio, «Retórica y milicia en un soneto de Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 29-53.

Azaustre Galiana, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a la poesía de fray Luis de León», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 61-102.

Becerra Mayor, David, «Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo. "Carta del Escarramán a la Méndez"», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 183-208.

Bentley, Bernard P. E., «Reading and Contextualizing Quevedo: The Case of "Flota de cuantos rayos y centellas"», *Calíope,* 6 , 1-2, 2000, pp. 251-262.

Blanco, Mercedes, «Mythe et hyperbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* Marie Linda Ortega, ed., Paris, ENS, 1997, pp. 113-129.

Blanco, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo,* Madrid, Arco Libros, 1998.

Breitenbucher, Alba, «La lógica del sentimiento en el soneto de Quevedo "Amor más allá de la muerte"», *Alba de América: Revista Literaria,* 19, 35-36, 2000, pp. 347-357.

Cacho Casal, Rodrigo, «El neologismo parasintético en Quevedo y Dante», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 417-445.

Cacho Casal, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza,* 43, 2001, pp. 245-300.

Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

Cacho Casal, Rodrigo, «La silva *El pincel* de Quevedo y Rémy Belleau», *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. Lía Schwartz, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-68.

Cacho Casal, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 19-31.

Cacho Casal, Rodrigo, «*L'inimico empio de l'umana natura:* Quevedo, Ariosto y la artillería», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 33-45.

Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

Calabrò, Giovanna, «La adulación entre modelos clásicos y desengaño», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 47-59.

Calvo Carilla, José Luis, «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti, entre 1927-1936», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 343-361.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 59-96.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La "erudición ingeniosa" de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 147-189.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «"Gusto i tormento": los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero,* Vigo, Universidade de Vigo, 2003, pp. 287-304.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La poesía religiosa de Quevedo: los sonetos sacros», *Bulletin of Spanish Studies,* 83, 5, 2006, pp. 637-667.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo,* Vigo, Universidade de Vigo, 2007.

Cappelli, Federica, «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 61-71.

Cappelli, Federica, «Italia en el encomio quevediano al duque de Osuna (con unas reflexiones en torno a las musas *Clío* y *Melpómene*)», *Italia en la obra de Quevedo,* ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 53-70.

Carreira, Antonio, «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-97.

Carreira, Antonio, «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. Marie Linda Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 5-100.

Carreira, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», *Quevedo a nueva luz: Escritura y política,* Lía Schwartz y Antonio Carreira, eds., Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 229-247.

Carreira, Antonio, «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: "Estábase el padre Esquerra», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 91-106.

Carreira, Antonio, «Quevedo en Fárfara: calas por la periferia de la poesía amorosa de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 175-195.

Carreira, Antonio, «La poesía de Quevedo: intento de aproximación», *Actas del V Congreso de la AISO,* ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 275-286.

Carreira, Antonio, «Cuatro romances de Quevedo: modelos e imitaciones», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 51-71.

Carreño, Antonio, «El navegante en "caravana de fuego": Leandro o la escritura con "letra bastarda"», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 55-72.

Chiappini, Gaetano, *Francisco de Quevedo e i suoi "auctores": miti, simboli e idée,* Firenze, Alinea Editrice, 1997.

Conde Parrado, Pedro y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Esgueva…: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 57-94.

Cuevas, Cristóbal, «Retrato de Lisi en mármol», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 73-87.

Cuevas, Cristóbal, «La poética imposible de Quevedo (Don Francisco, editor de fray Luis)», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 191-208.

Cullhed, Anders, *Quevedo. El instante poético,* trad. Marina Torres, Francisco J. Uriz, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005.

Dale, Scott, «La filosofía amorosa de Fedro y Erisimaco en el "Himno a las estrellas" de Quevedo», *Hispanófila,* 120, 1997, pp. 29-39.

Davis, Elizabeth B., «La promesa del Náufrago: el motivo marinero del ex-voto de Garcilaso a Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. Lía Shwartz, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 109-123.

Díez de Revenga, Francisco Javier, «Una silva de Quevedo y un soneto y una empresa de Saavedra Fajardo», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 43-59.

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

Díez Fernández, José Ignacio, «La "Epístola satírica y censoria": un memorial reaccionario… y moderno», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 47-67.

Duarte, José Enrique, «Presencias diábolicas en Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 125-153.

Étienvre, Jean-Pierre, «Quevedo *ludens*: la letra del tahúr», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 131-142.

Fasquel, Samuel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle,* Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

Fernández Mosquera, Santiago, «La poesía amorosa de Quevedo», *Ínsula,* 648, 2000, pp. 20 -22.

Fernández Mosquera, Santiago, «La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 107-125.

Fernández Mosquera, Santiago, «Nota a tres sonetos morales de Quevedo», *Homenaje a Benito Varela Jácome,* ed. José Manuel González Herrán, Anxo Abuín González y Juan Casas Rigall, Santiago de Compostela, Universidad, 2001, pp. 187-204.

Fernández Mosquera, Santiago, «Comentario al soneto "¿No ves a Behemoth, cuyas costillas" de Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 89-107.

Fernández Mosquera, Santiago, «Quevedo, Balaam y su burra: el poeta a la contra», *Actas del XIV Congreso de la AIH,* Isaías Lerner, R. Nival A. Alonso, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2, pp. 213-224.

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

Fernández Mosquera, Santiago, «El motivo de la tormenta: la transformación de la épica», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 87-103.

Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico,* Madrid, Iberoamericana, 2006.

Fernández Mosquera, Santiago, «Una estrategia de poeta para convertirse en autor», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,* 13, 1, 2007, pp. 7-14.

Ferrán, Jaime María, «Quevedo en la poesía de José Agustín Goytisolo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 257-265.

Fisher, Tyler, «Heráclito cristianizado y David imitado en los *Salmos* de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 73-84.

Gallego Zarzosa, Alicia, «*Heráclito cristiano:* la construcción del arrepentimiento», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 249-261.

Gallego Zarzosa, Alicia, «El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 65-75.

Galván, Luis, *El «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo: análisis e interpretación,* Pamplona, Eunsa, 2004.

García Aguilar, Ignacio, «Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia», *Italia en la obra de Quevedo,* ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 147-182.

García-Bryce, Ariadna H., «Dogma and Disbelief in Quevedo's Poetry», *Hispanic Review,* 70, 4, 2002, pp. 535-555.
García-Bryce, Ariadna H., «The Construction of Masculinity in Quevedo's and Borges's Poetics», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry,* 18, 2, 2013, pp. 194-218.
García-Castañón, Santiago, «The Ruins of Rome Revisited: Translating Vitalis, DuBellay, Szarzynski, and Quevedo», *Translation Review,* 61, 2001, pp. 20-25.
García Valdés, Celsa Carmen, «Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 127-146.
García Valdés, Celsa Carmen, «Bibliografia sobre el comentario de textos de Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 109-115.
Gargano, Antonio, «Lectura del soneto "Lo que me quita en fuego me da en nieve": entre tradición y contextos», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 117-136.
Gargano, Antonio, «Quevedo y las "poesías relojeras"», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 187-199.
Gargano, Antonio, «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 131-155.
Garrido Ardila, Juan Antonio, «Ontologismo frente al "polvo enamorado" de Quevedo», *Letras de Deusto,* 34, 102, 2004, pp. 133-144.
Garzelli, Beatrice, «"A la ballena y a Jonás, muy mal pintados": Quevedo coleccionista y crítico de arte», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 85-95.
Gherardi, Flavia, «Due nere stele c'han virtù possente: Tasso, Quevedo y una "evolución" petrarquista», *Italia en la obra de Quevedo,* ed. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 71-90.
González, Eloy R., y Edelmira del Carmen Pérez Mora, «Orden ante la muerte: "Ya formidable y espantoso suena», *Hispanic Journal,* 20,1, 1999, pp. 67-80.
González Quintas, Elena, «La silepsis y la metáfora al servicio del conceptismo: Góngora y Quevedo», en *Homenaje a Benito Varela Jácome,* ed. Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall y José Manuel González Herrán, Santiago, Universidade de Santiago, 2001, pp. 255-276.
González Quintas, Elena, «La mujer en la metáfora quevediana», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 55-77.
González Quintas, Elena, *La metáfora en la poesía de Quevedo. La naturaleza y la mujer,* Pamplona, Eunsa, 2006.
Griffin, Clive, «"Son las torres de Joray" (1621?)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison,* ed. N. Griffin *et al.,* London, Tamesis, 2008, pp. 92-114.
Griffin, Nigel, «"Los borrachos" (1627-28?)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison,* ed. by N. Griffin *et al.,* London, Tamesis, 2008, pp. 134-174.
Guerrero Salazar, Susana, *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos,* Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
Gutiérrez, Carlos M., «Quevedo desde la interacción: posibilidades ecdóticas y hermenéuticas», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 147-161.
Gutiérrez, Carlos M., «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 79-97.
Gutiérrez, Carlos M., *La espada. El rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Purdue University, 2005.

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

Herrera, Arnulfo, «Quevedo en la Nueva España. Presencia de un conocido texto escatológico de Quevedo en un impreso mexicano del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 74-75, 2001, pp. 271-289.

Herrera, Arnulfo, «Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 209-239.

Jauralde, Pablo, «Cerrar podrá mis ojos la postrera…», *Revista de Filología Hispánica,* 62, 1997, pp. 93-117.

Jauralde, Pablo, «La poesía de Quevedo y su imagen política», en *Política y literatura,* coord. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de la Piedad, 1998, pp. 41-63.

Jiménez Calvente, Teresa y Ángel Gómez Moreno, «Comentario al soneto quevedesco "Admírase de que Flora, siendo toda fuego y luz, sea todo hielo" (con una nota sobre la antigua Escitia)», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 137-150.

Kallendorf, Hilaire y Craig, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg And Courtauld Institutes,* 63, 2000, pp. 131-168.

Klinkenborg, Roger A., «Quevedo's "Salmo 9 And the Petrarchan Tradition», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura,* 12, 2, 1997, pp. 161-169.

Krabbenhoft, Kenneth, «Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto "Si quien ha de pintaros ha de veros», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 247-258.

Lasarte, Pedro, «Algunas reflexiones en torno a una relación literaria: Juan del Valle y Caviedes y Francisco de Quevedo», en *La formación de la cultura virreinal. II: El siglo XVII,* K. Kohut y S. V. Rose, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 135-149.

Lasarte, Pedro, «Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 79-88.

Llamas Martínez, Jacobo, «Reescritura de elogio, lamento y consuelo en los sonetos funerales de Lope, Góngora y Quevedo», *Cuadernos Aleph,* 4, 2012, pp. 110-145.

Lombó Mulliert, Pablo, «Argumentación e hipótesis en los sonetos de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 97-114.

López Grigera, Luisa, «Complejidades "barrocas" en el retrato de la "Sátira a una dama" de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 99-111.

López Gutiérrez, Luciano, «A vueltas con el soneto a la mujer puntiaguda con enaguas», *Revista de Literatura,* 59, 118, 1997, pp. 387-389.

López Gutiérrez, Luciano, «Los "gustos de amores" en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp.147-163.

López Gutiérrez, Luciano, «La parodia de la poesía culta en Quevedo: el romance XLI», *Rilce,* 17, 2, 2001, pp. 225-232.

López Gutiérrez, Luciano, «Quevedo contra el perro de los ingenios de Castilla», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 427 -437.

López Gutiérrez, Luciano, «El disciplinante galán en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 187-221.

López Poza, Sagrario, «Agudeza simbólica aplicada al vituperio politico en cuatro sonetos de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 197-223.

López Poza, Sagrario, «Lope de Vega, Quevedo y Gracián ante un *topos* de la *Antología griega*», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 197-212.

Ly, Nadine, «Éros et rhétorique chez Quevedo: Analyse du sonnet 371», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. Marie Linda Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 131-157.

Madroñal, Abraham, «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. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 125-149.

Marigno, Emmanuel, *Jácaras. Francisco de Quevedo*, Lille, Atelier Nacional de Reproduction des Thèses, 2000.

Martín, Adrienne L., «Sodomitas, putos, doncellos y maricotes en algunos textos de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 107-122.

Martín, Francisco J., «Más allá del soneto amoroso: Quevedo y la preocupación metafísica», *Romance Notes,* 38, 1, 1997, pp. 25-35.

Martinengo, Alessandro, «Ensayo de comentario a una poesía heroica de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: Escritura y política,* ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 251-257.

Martinengo, Alessandro, «La degradación del mito de Dánae en un soneto burlesco de Quevedo (Blecua, núm. 536)», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 1999, pp. 107-117.

Martinengo, Alessandro, «Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 151-160.

Martinengo, Alessandro, «El Caín de Quevedo entre exegesis e iconografía», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 257 -272.

Martinengo, Alessandro, «Dos jayanes, el bíblico y el clásico, frente a la Pidona», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 113-124.

Martinengo, Alessandro, «El topos del mar aprisionado: Quevedo lector de fray Luis», *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo,* Pierre Civil, ed., Madrid, Castalia, 2004, vol. 2, pp. 903-914.

Martinengo, Alessandro, «Los paisajes italianos de Quevedo», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 263- 280.

Martínez Góngora, Mar, «La invención de la "blancura": el estereotipo y la mímica en "Boda de negros" de Francisco de Quevedo», *Modern Language Notes,* 120, 2, 2005, pp. 262-286.

Mata Induráin, Carlos, «Aspectos satíricos y carnavalescos del *Poema heroico de las locuras y necedades de Orlando el enamorado* de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 225-248.

McCaw, R. John, «The Liberated Word: Africans and Carnivalesque Imagery in Francisco de Quevedo's *Boda de negros*», *Afro-Hispanic Review,* 18.2, 1999, pp. 10-14.

Medina Barco, Inmaculada, «"Estos que…" écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 279-304.

Medina Barco, Inmaculada, «Retratismo alegórico/emblemático en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 125-150.

Méndez, Sigmund, «Apuntes sobre las fuentes del *Sermón estoico de censura moral* de Quevedo y la fusión barroca de las tradiciones grecolatina y hebraico-cristiana», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 383-418.

Morales Raya, Remedios, «El romancero de Quevedo. Notas sobre la innovación barroca de un género literario», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 175-193.

Moreno Castillo, Enrique, *Anotaciones a tres sonetos de Quevedo («Qué bien me parecéis, jarcias y entenas», «Miré los muros de la patria mía», «Tuvo enojado el alto mar de España»,* Barcelona, s.e., 2001.

Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva "Al inventor de la pieza de artillería" de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 165-183.

Moreno Castillo, Enrique, *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo,* Barcelona, s.e., 2002.

Moreno Castillo, Enrique, *Anotaciones a cuatro sonetos morales de Francisco de Quevedo,* Barcelona, s.e., 2004.

Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 501-543.

Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 131-183.

Moreno Castillo, Enrique, *Anotaciones al «Poema heroico de Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Moreno Castillo, Enrique, «Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras ("Epístola satirica y censoria", vv. 29-30)», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 299-311.

Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro* de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 223-238.

Morros, Bienvenido, «La mitología en el Barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 185-226.

Moya del Baño, Francisca, «Una *lectio difficilior* en un soneto difícil de Quevedo ("¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros"). Una conjetura, sustentada en un texto de Persio, que da luz al lugar y al soneto», en *Humanae Litterae. Estudios de Humanismo y tradición clásica, en homenaje al professor Gaspar Morocho Gayo,* ed. J. F. Domínguez Domínguez, León, Universidad, 2004, pp. 329-344.

Moya del Baño, Francisca, «Lucilio en Quevedo. ¿Un nuevo libro para la biblioteca quevediana?», *«Ad amicam amicissime scripta»: homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés,* ed. J. Costas Rodríguez, 2. Madrid, UNED, 2005, pp. 159-168.

Moya del Baño, Francisca, «Catulo, Ovidio y Propercio en el *Anacreón* de Quevedo», en *Koinós lógos. Homenaje al profesor José García López,* ed. E. Caderón, A. Morales y M. Valverde, Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 699-711.

Moya del Baño, Francisca, «Con pocos, pero doctos: Quevedo, espejo de los clásicos», *Actas del XI Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos,* ed. A. Alvar Ezquerra, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, III, 2006, pp. 346-417.

Moya del Baño, Francisca, «Petronio en Quevedo», *Revista de Filología clásica,* 21, 2006, pp. 277-296.

Moya del Baño, Francisca, «El Marcial de Quevedo», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto,* ed. José María

Maestre, Luis Charlo, Joaquín Pascual, Alcañiz / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, I, 2008, pp. 181-192.
Nadeau, Carolyn A., «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satirico-burlesca de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 313-326.
Navarrete, Ignacio, «Petrarquismo paródico en *Canta sola a Lisi*», en *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista,* Madrid, Gredos, 1997, pp. 262-298.
Navarro Durán, Rosa, «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. Marie Linda Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 41-52.
Navarro Durán, Rosa, «La poesía amorosa de Quevedo: "la entiende l'alma, el corazón la siente"», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 159-173.
Nider, Valentina, «La Fénix», *La Perinola,* 6, 2002, 161-180.
Nider, Valentina, «Quevedo: il tempo, la morte. Il "Salmo IX" dell'*Eraclito cristiano*», *Letteratura spagnola in lingua castigliana,* a cura di A. Bognolo, S. Cappelari, Verona, QuiEdit, 2012, pp. 88-92.
Osorio, Óscar W., «*La jácara de Escarramán* de Quevedo», *Poligramas,* 21, Junio, 2004, pp. 93-119.
Pando Canteli, María Jesús, «John Donne, Francisco de Quevedo, and the Construction of Subjectivity in Early Modern Poetry», *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries,* ed. José Manuel González, Newark, Delaware University, 2006, pp. 89-113.
Paz, Amelia de, «Góngora… ¿y Quevedo?», *Criticón,* 75, 1999, pp. 29-47.
Pedraza Jiménez, Felipe B., «Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatías», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 175-199.
Peraita, Carmen, «Espectador del naufragio "Muestra en oportuna alegoría la seguridad del estado pobre y el riesgo del poderoso», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 181-197.
Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La "Farmaceutria" de Quevedo. Estudio del género e interpretación,* Málaga, Analecta Malacitana, 2007.
Pérez Cuenca, Isabel, «*Las tres musas últimas castellanas:* problemas de atribución», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 659-669.
Pérez Cuenca, Isabel, «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 267-283.
Pérez Cuenca, Isabel y Mariano de la Campa, «Creación y recreación en la poesía de Quevedo: el caso de los sonetos», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. Lía Schwartz, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 281-310.
Periñán, Blanca, «En el huerto con Quevedo. "Boda y acompañamiento del campo" y "Matraca de las flores y la hortaliza"», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 199-223.
Plata Parga, Fernando, «Inquisición y censura en el siglo XVIII: *El Parnaso español* de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 173-188.
Plata Parga, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 1997.
Plata Parga, Fernando, «Los códices del enigma "Las dos somos hermanas producidas" y el problema de su autoría», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* II, Alcalá de Henares, Universidad, 1998, pp. 1243-1254.

Plata Parga, Fernando, «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 225-247.

Plata Parga, Fernando, «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, Fernando, «Comentario de la *Canción a una dama hermosa y borracha*», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 225-237.

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.

Plata Parga, Fernando, «Apuntes sobre retórica y poética en la sátira de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII,* ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 103-127.

Poggi, Giulia, «Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 359-374.

Poggi, Giulia, «Ruiseñores y otros músicos "naturales": Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 257-269.

Ponce Cárdenas, Jesús, «*De sene Veronensi:* Quevedo, Lope y Góngora ante un epigrama de Claudiano», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 313-331.

Pozuelo Yvancos, José María, «Formas de la invención en la poesía de Quevedo (sobre "Con acorde concento…")», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 1999, pp. 119-131.

Pozuelo Yvancos, José María, «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 249 -267.

Pozuelo Yvancos, José María, «Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo», *La Perinola,* 13, 2009, pp. 327-338.

Profetti, Maria Grazia, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 375-395.

Quevedo, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. y estudio preliminar de Ignacio Arellano y Lía Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

Quevedo, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. Alfonso Rey, Madrid, Tamesis, 1998, 2 ed. revisada y aumentada.

Quevedo, Francisco de, *Antología poética,* ed. José María Pozuelo Yvancos, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Quevedo, Francisco de, *Las tres Musas últimas castellanas. Segunda parte del Parnaso español,* ed. facsímil al cuidado de Felipe Pedraza y M. Prieto, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-Edaf, 1999.

Quevedo, Francisco de, *Obra poética,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1999, 3 vols.

Quevedo, Francisco de, *La musa «Clío» del «Parnaso español» de Quevedo,* ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 2001.

Quevedo, Francisco de, *Jácaras,* ed. Emmanuel Marigno, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Quevedo, Francisco de, *Clío Musa I, a cura di A. Martinengo, F. Capelli. B. Garcelli, con un'appendice da «Melpomene», Musa III,* Napoli, Liguori editore, 2005.

Quevedo, Francisco de, *Poesía inédita. Atribuciones del manuscrito de Évora,* ed. M. Hernández, Prólogo de Pablo Jauralde, Barcelona, Libros del Silencio, 2010.

Quevedo, Francisco de,, *Poesía amorosa (Erato. Sección primera),* ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*, 2011.

Quevedo, Francisco de, *Poemas metafísicos y Heráclito cristiano,* ed., intr. y notas de Enrique Moreno Castillo, Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 2012.

Rey, Alfonso, «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 189-211.

Rey, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.

Rey, Alfonso, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I)», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 439-445.

Rey, Alfonso, «Los cuatro elementos en la obra de Quevedo: perspectivas morales», en *Les quatre* éléments *dans les literatures d'Espagne (XVI-XVIIe siècles),* dir. Jean Pierre Étienvre, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 99-118.

Rey, Alfonso, «El soneto de Quevedo "¡Oh!, fallezcan los blancos, los postreros" y su edición por parte de González de Salas. Con una reflexión acerca de la enmienda de textos», *Boletín de la Real Academia Española,* 84, 290, 2004, pp. 331-356.

Rey, Alfonso, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (II)», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 299-314.

Rey, Alfonso, «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes,* 121, 2006, pp. 257-277.

Rey, Alfonso, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (III)», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 367-372.

Rey, Alfonso, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 301- 334.

Rey Hazas, Antonio, «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 201-229.

Rivers, Elias L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición,* Pamplona, Eunsa (Anejos de *La Perinola*), 1998.

Rivers, Elias L., «Quevedo against "Culteranismo": A Note on Politics and Morality», *Modern Language Notes,* 1997, pp. 269-274.

Rivers, Elias L., «Aldana y Quevedo: una nota en homenaje a Alfonso Rey», *Edad de Oro,* 18, 1999, pp. 171-175.

Rodríguez Cacho, Lina, «Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las "hembrilatinas"», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 77-95.

Roig Miranda, Marie, «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. M.-L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 53-69.

Roig Miranda, Marie, «La realidad de la mujer piramidal (estudio del soneto 516 de Quevedo)», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 383-394.

Roig Miranda, Marie, «La sátira anticultista en la poesía de Quevedo», en *Actas del XIV Congreso de la AIH,* Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 485-494.

Roig Miranda, Marie, «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 171- 181.

Roig Miranda, Marie, «La poesía satírica y burlesca de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII,* ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Barcelona, PPU, 2011, pp. 129-153.

Roig Miranda, Marie, «Belleza y sentido: el caso de "Cerrar podrá mis ojos…" (BL 472) de Quevedo», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* B. Mariscal, ed., México, F.C.E., 2007, vol.2, pp. 509-520.

Roig Miranda, Marie, «Portrait de Lisi en sonnets, ou comment Quevedo peint avec des mots», en *Le sonnet et les arts visuels: dialogues, interactions, visibilité,* ed. B. Mathios, Frankfurt am Main / New York, Peter Lang, 2012, pp. 179-194.

Roig Miranda, Marie, «La Lisi de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 97-106.

Romojaro Montero, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo,* Barcelona, Anthropos, 1998.

Roncero, Victoriano, «Poesía histórica y política de Quevedo», *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 249-262.

Roncero, Victoriano, «Quevedo y el duque de Lerma (1606-1615)», en *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 73-89.

Ruiz Pérez, Pedro, «Quevedo: la edición y la morada del *Parnaso*», en *Sobre Quevedo y su época: Actas de las Jornadas (1997-2004). Homenaje a Jesús Sepúlveda,* ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 261-287.

Ruiz Pérez, Pedro, *La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.

Rutherford, John, «Testamento de don Quijote (1606-1614?)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison,* ed. N. Griffin *et al.,* London, Tamesis, 2008, pp. 79-91.

Sáez, Adrián J., «De Cervantes a Quevedo: testamento y muerte de don Quijote», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 239-258.

Sáez, Adrián J., «El Cid en la poesía de Quevedo: tres romances y algo más», *La Perinola,* 18, 2014, pp. 351-368.

Sánchez Laílla, Luis, «Quevedo al margen: tres notas a un comentario aristotélico», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 489-506.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, «Un nuevo estado de conciencia: la interioridad vacía en el soneto "¡Ah de la vida" de Quevedo», *Rivista de Estudios Hispánicos* (Río Piedras), 24, 2, 1997, pp. 37-55.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, «Elementos sagrados y profanos en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 183-213.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán, «El soneto "Retirado en la paz de estos desiertos" de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica», *La Perinola,* 14, 2010, pp. 221-246.

Schwartz, Lía, «Las voces del poeta amante en la poesía quevediana», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.

Schwartz, Lía., «La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», en *La poésie amoureuse de Quevedo,* ed. Marie-Linda Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 11-23.

Schwartz, Lía, «Un lector áureo de los clásicos griegos; de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-324.

Schwartz, Lía, «El imaginario Barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope,* 5, 1, 1999, pp. 5-33.

Schwartz, Lía, «Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira», en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna,* Leuven, Leuven University Press-Fundación Duques de Soria, 2000, pp. 227-273.

Schwartz, Lía, «Quevedo y las antigüedades griegas: los *Deipnosophistae* en su obra», en *Actas del v Congreso de la AISO,* Madrid, Vervuert, 2000, pp. 1190-1201.

Schwartz, Lía, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 367-395.

Schwartz, Lía, «Quevedo y Rioja: signos de una amistad en el *Anacreón* castellano», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. Lía Schwartz, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 367-381.

Schwartz, Lía, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos de Cervantes a Quevedo,* ed. J. Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 89-132.

Schwartz, Lía, «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 215-226.

Schwartz, Lía, «Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en verso de Quevedo» en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro,* ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Madrid, Castalia, 2006, pp. 129-150.

Schwartz, Lía, e Ignacio Arellano, «Nota sobre un soneto atribuido a Quevedo», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 311-313.

Sepúlveda, Jesús, «Aspectos estilísticos de la influencia de Francisco de Quevedo sobre Juan del Valle y Caviedes» en *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo,* Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 117-135.

Sepúlveda, Jesús, «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 285-319.

Sepúlveda, Jesús, «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope,* 13, 1, 2007, pp. 115-145.

Serés, Guillermo, «"Si hija de mi amor mi fuerte fuese". Tradiciones y sentido», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 463-483.

Suárez Miramón, Ana, «Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 107-122.

Thompson, Colin, «"A la Corte vas, Perico" (date unknown)», en *The Spanish Ballad in the Golden Age. Essays for David Pattison,* ed. by N. Griffin *et al.*, London, Tamesis, 2008, pp. 115-133.

Tobar Quintanar, María José, «Los adjetivos de la poesía moral de Quevedo y los *epitheta* de Ravisio Textor», *Voz y Letra,* 8 / 2, 1997, pp. 49-64.

Tobar Quintanar, María José, «La imitación de la *elocutio* clásica en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 325-336.

Tobar Quintanar, María José, «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 239-261.

Tobar Quintanar, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas:* criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 335-356.

Torre, Esteban, *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios,* Sevilla, Espuela de Plata, 2012.

Vaíllo, Carlos, «Política y antipolítica en la poesía de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 263-281.

Vaíllo, Carlos, «La vieja indigna en las poesías de Quevedo y algunos poetas franceses», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, 2004, pp. 391-400.

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

Vallejo González, María, «Las figuras de Eva y María en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 16, 2012, pp. 123-152.

Varela Gestoso, Mónica Inés, «*Declamación de Jesucristo a su eterno Padre en el huerto* y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 1611-1619.

Varela Gestoso, Mónica Inés, «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 337-354.

Vega Madroñero, María de la Fe, «La musa *Clío:* temas y tradición poética», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 355-371.

Vega Madroñero, María de la Fe, «El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época» en *La fiesta,* ed. Sagrario López Poza y N. Pena, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 351-358.

Vélez-Sáinz, Julio, «Quevedo Resting on His Laurels: A (Topo)graphical Topos in *El Parnaso español*», en *Writing for the Eye in Spanish Golden Age,* Frederick de Armas, ed., Lewisburg, Bucknell University, 2004, pp. 257-278.

Victorio, Juan, «"Poderoso caballero es don dinero": Juan Ruiz y Quevedo a la luz de un tema convergente», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 251-257.

Walters, David Gareth, «La poesía amorosa de Quevedo: moda y modernidad», en *Francisco de Quevedo: una creación paradógica e innovadora,* ed. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 54-60.

Walters, David Gareth, «El derecho a no escoger: lector y amada en el soneto "Dejad que a voces diga el bien que pierdo"», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 263-271.

Walters, David Gareth, «Salvando a Lisi de los editores», en *Quevedo en Manhattan: Actas del Congreso Internacional, Nueva York, noviembre 2001,* eds. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 285-292.

Walters, David Gareth, «Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 485-497.

Walters, David Gareth, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 227-240

A. Múgica

La pluma y la espada de Luis Mariano de Larra: la iniciación del héroe don Francisco de Quevedo[1]

Enrique Serrano Asenjo
Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Española
(Literaturas Española e Hispánicas)
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Plaza San Francisco s / n
50009 Zaragoza
jeserra@unizar.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 241-256]

A la memoria del profesor Gregorio Torres Nebrera.

La pluma y la espada, drama en tres actos y en verso de Luis Mariano de Larra, se estrenó el 29 de noviembre de 1856 en el madrileño Teatro del Príncipe. La representación fue en beneficio de Antonio Pizarroso, que participó en el reparto con el papel de Pedro Gómez de Quevedo[2]. La recepción inmediata cabe valorarla como tibia: seis días en cartel (Vallejo y Ojeda, 2002, pp. 71-72) y unas críticas que van desde la benevolencia de *La Época* (Anónimo, «Noticias generales…»), acaso como señala Gies porque el autor colaboraba con dicha cabecera (1996, p. 391), a la ironía que la lectura desenfocada de Fernández y González expone en *La Discusión* («Crítica literaria. Revista…»). Mayor esfuerzo de análisis plantea el comentarista de *El Clamor Público* (Anónimo, «Crónica de teatros…»; ver también Anónimo, «Teatros…») al vincular la obra con *Les premières armes de Richelieu,* de J. F. A. Bayard y Ph.

1. Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación «Estudio diacrónico de temas literarios hispánicos», dirigido por el Dr. L. Romero Tobar, que ha contado con la ayuda de la Secretaría de Estado de Investigación, del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2010-18373.

2. Actor muy popular, Pizarroso llegó a ser catedrático de Declamación en el Conservatorio de Madrid. Del resto del elenco destacan Cándida Dardalla en el papel protagonista, un Quevedo de 12 años; y Antonio Guzmán, que fue miembro de la compañía de Isidoro Máiquez, en el papel del criado Martín (Gómez García, 1997, pp. 663, 242 y 391).

RECIBIDO: 10-01-2014 / ACEPTADO: 18-02-2014

Dumanoir[3]. En cuanto a la posteridad, la obra apenas si se ha tenido en cuenta y ni siquiera Alonso Cortés (1929) la menciona al explorar el teatro del siglo XIX en busca del creador de los *Sueños,* en consonancia con el olvido del autor certificado por Gies, que sí la incluye en el apéndice de su artículo (2008, p. 257). La excepción a la regla consiste en el espacio que Patricio le dedica al hilo de su espléndido recorrido por la recepción pública de Quevedo (2011, pp. 214-215).

La propuesta de este trabajo acude a paliar el desconocimiento existente en torno a un título significativo en la historia del teatro coetáneo y, sobre todo, en la construcción del personaje literario en que se convierte Francisco de Quevedo a partir del drama del Romanticismo, aunque ha de tenerse presente que su trayectoria como personaje surge mucho antes, de forma contemporánea, como ha estudiado Patricio (2011). Larra inventó por completo parte de la vida del autor barroco con la finalidad de presentar una base para la biografía compleja y turbulenta sugerida por sus antecesores. Con la particularidad de que el momento preciso elegido por el dramaturgo comprende el tránsito del protagonista desde la niñez a la pubertad, proceso de crecimiento traumático que sugiero considerarlo como una iniciación del héroe. Al término de ella, abandona el espacio familiar para acceder al espacio público y, fundamentalmente, se encuentra en posesión del nombre que lo sitúa en un linaje y una categoría social, pues el último verso dice: «¡don Francisco de Quevedo!»[4].

La situación del drama histórico en España durante la década de los cincuenta ofrece cambios de alcance profundo respecto del periodo romántico. Se ha producido un vaciamiento de las aspiraciones metafísicas que tan bien encarnara *Don Álvaro o la fuerza del sino,* a la vez que se asiste al contagio de las pretensiones morales de la comedia burguesa, de manera que los autores toman ejemplos de la historia, sea nacional o universal, como modelos para los coetáneos (Doménech Rico, 2003, p. 1933). Desde el final de siglo Yxart valora con dureza a unos literatos, entre los que menciona a Luis Mariano de Larra, «metidos a predicadores» (*El arte escénico en España,* p. 51). Tamayo y Baus en su discurso de ingreso en la Academia, leído en junio de 1859 y respondido por Aureliano Fernández-Guerra, nos sitúa con mayor precisión en el planteamiento que subyace tras *La pluma y la espada,* cuando apunta que antes que a la historia de los acontecimientos, la escena tiende a establecer sus causas morales, no el qué de lo que hace el ser humano,

3. El protagonista es Louis François Armand du Plessis (1696-1788), duque de Richelieu y sobrino nieto del cardenal homónimo; y se trata de una comedia en dos actos de tono galante y risueño que fue estrenada en 1839. Hay coincidencias puntuales entre los argumentos de ambas obras, mas el final feliz sin ambages de la francesa (ver Bayard y Dumanoir, *Les premières armes de Richelieu,* pp. 55-57), difiere por completo del desenlace con claroscuros de la española.

4. Larra, *La pluma y la espada,* p. 94. A partir de ahora todas las páginas que siguen a las citas o referencias a la obra remiten a esta edición.

sino el porqué o el cómo. Una maniobra que no puede realizarse eficazmente adoctrinando, sino conmoviendo (Tamayo y Baus, «Discurso», pp. 15-16; ver Romero Tobar, 1974, p. 9).

En la ocasión que aquí se trata, el prolífico L. M. de Larra, que prosigue la pugna con el mercado iniciada unos decenios atrás por Fígaro y que en 1872 recibirá la Gran Cruz de Isabel la Católica en reconocimiento a su dedicación al servicio del teatro (Gies, 1996, p. 390), repara en la figura del Siglo de Oro que desde 1837 venía inspirando buen número de textos dramáticos, «el manoseado Quevedo» (Yxart, *El arte escénico en España,* p. 54)[5]. En efecto, hasta ocho títulos van desde *La Corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura hasta *La pluma y la espada* (Patricio, 2011, pp. 201-214). Gies aprecia que en torno al creador del *Buscón* se levanta por entonces una «industria próspera» (1996, p. 372), y Caldera sitúa en el título más relevante de la serie: *Don Francisco de Quevedo* (1848), de Eulogio Florentino Sanz, el comienzo de todo un proceso de mitificación (2001, p. 229). A él se incorpora Larra con una suerte de fantasía sobre el final de la infancia del personaje que tanto mira hacia la forma de ser del adulto que seguirá, que salta por encima de los relatos acerca de los primeros años quevedianos dibujados por Tarsia y Fernández-Guerra con «ingenuidad conmovedora» (Patricio, 2011, p. 215) y buen oficio teatral, pero con desequilibrios internos obvios que terminan por lastrar un tanto el resultado último (ver Sánchez, 1986, p. 565). Mas en este análisis no importa prioritariamente la altura estética del producto literario, de innegable dignidad por otro lado, como su organización interna y la forma en que se inserta en la construcción del mito en torno a Quevedo.

La acción de *La pluma y la espada* transcurre en la sala principal de la casa de D. Pedro Gómez en Madrid, al día siguiente de que Francisco de Quevedo haya cumplido doce años, hecho que el texto erróneamente ubica en 1593 (p. 3), a pesar de lo que Fernández-Guerra y Orbe establecía en su obra de referencia a la sazón recién publicada acerca del nacimiento del escritor en 1580 («Vida de don Francisco de Quevedo Villegas», p. XL). Se trata de algo más que un mero desliz del autor, pues subraya la debilidad documental de base del drama. Y es que la trama despega desde una situación familiar conflictiva que es invención absoluta de Larra: el matrimonio entre don Pedro y doña María de Santibáñez resulta infeliz, porque ella se casó obligada por la gratitud debida al rey, que le propuso el enlace con un súbdito leal y veintidós

5. Para valorar con justicia la representación de Quevedo como personaje teatral decimonónico conviene mencionar su presencia ya tempranamente, dentro y fuera de España y en géneros diversos. Como meros ejemplos previos al siglo XIX, cabe mencionar la comedia alegórica *El retraído* (1635), ataque de su enemigo Juan de Jáuregui; o el trato que la amistad crítica de Francisco Manuel de Melo le dispensa en los diálogos de su *Hospital das Letras* (1657). Aunque probablemente el texto más relevante previo al romanticismo en la construcción del personaje literario quevedesco sean las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (1727-1728), de su discípulo Diego de Torres Villarroel, sobre la mayor parte de estas obras ha trabajado Patricio (2011, pp. 192-201).

años mayor[6]. En realidad, ella amaba y ama a D. Félix de Carvajal. La acción da comienzo cuando este, a través de unos criados herederos de la tradición celestinesca, pasados por el filtro del gracioso y traducidos a los tiempos burgueses, pretende una entrevista con ella aprovechando que el marido se halla ausente de la casa.

El problema surge cuando don Pedro regresa repentinamente al domicilio familiar. Entonces se pone de manifiesto el callejón sin salida en que se encuentran los esposos, llevados en parte por los propios errores. El padre echa la vista atrás en conversación con su mujer: «y aunque ya viejo de cuerpo / era muy niño en el alma. / Os vi y os amé: a mis años / una pasión no se guarda. / Híceos mía, confiado (*Con pasión*) / en que el tiempo…» (p. 31). Es decir, arrastrado, cegado cabría decir, por la pasión de amor cae en un exceso de confianza que acaso traiga a las mientes la clásica *hybris,* pues el tiempo no hará que la esposa a la fuerza quiera al marido, sino más bien que acumule resentimiento y dolor. Larra ha teatralizado con habilidad la posición del personaje masculino, pues algo antes y nada más llegar a su casa, todos los adultos que la habitan lo dejan solo y quedan ante el espectador don Pedro y Francisco. La inocencia e inteligencia del hijo pone el dedo en la llaga de la desdicha paterna: «En que al entrar en la casa / que vos honráis por ser vuestra, / ¡solo un chico os acompaña / y toda la gente os deja!» (p. 26). Algún tiempo después, Antonio Pizarroso, el actor que encarnó en las tablas al padre de Quevedo como se dijo arriba, en un prontuario sobre declamación aludía a las debilidades de los *padres nobles* en los dramas de su época (*Reflexiones sobre el arte de la declamación,* p. 12; ver Rubio Jiménez, 2002). La debilidad de don Pedro la revelan las lágrimas, pero en realidad el llanto supone un elemento que unifica a los miembros del núcleo familiar.

Sin duda el personaje de la madre entraña mayor conflictividad, pues las que ella llama sus faltas se prolongan hasta el presente de la acción. No es que no haya olvidado a su enamorado de juventud (p. 43) o que caiga en una cierta curiosidad ante la carta que él le manda (p. 41), pero que no llega a su poder, pues Quevedo la hurta del bolsillo de Transverberación, la criada en funciones de tercera. El defecto mayor de D.ª María radica en la relación con su hijo, ya que como resultado del desamor hacia el padre, no le manifiesta cariño o, según aprecian algunos otros personajes, don Pedro por ejemplo, tampoco le ama (p. 31). En principio, parece un problema de comunicación más entre los abundantes que bullen en el texto, lleno de apartes, malos entendidos y mentiras, aunque algunas sean tan bienintencionadas como las que maquina Quevedo en última instancia. Pero algún pasaje arroja dudas de que pueda haber algo más. Y así ella le dice al esposo: «Yo os prometo

6. Nada de ello se extrae de Tarsia, ni de Fernández-Guerra. Y ahora Jauralde indica: «La relación matrimonial de Pedro de Quevedo con su mujer, María de Santibáñez, se revela en los documentos como de profunda entrega y veneración» (1998, p. 79).

amarle tanto, / que os dé envidia mi mudanza» (p. 31). Vale decir, si el efecto del cambio es el indicado, no es ilícito suponer que el querer no era tanto con anterioridad[7].

En todo caso, en absoluto hay nada en la obra que permita calificar a D.ª María de adúltera, como hace Fernández y González («Crítica literaria. Revista…», p. 3). A lo más que llega el personaje es a decirle a su hermana D.ª Sol: «¡Tú no sabes que en la tierra / hay una pasión más alta / que el deber… y que la fuerza!» (p. 44), palabras que no van más allá y no tienen efecto sobre las acciones. Razón tiene Gies cuando marca una significativa distancia entre la generación de 1850, la de Narciso Serra, Luis de Eguílaz o el mismo Luis Mariano de Larra, y los dramaturgos románticos en el sentido de que el foco de atención se desplaza desde el amor hacia el matrimonio (1996, p. 394)[8].

El matrimonio en *La pluma y la espada* no corre peligro, ni siquiera en la entrevista nocturna entre la dama y don Félix, matizada por el efecto escénico de la iluminación lunar (Rubio Jiménez, 2003, p. 1838) y con la presencia en la sombra de Quevedo, que solo al final de la escena reconoce a su madre, tras haber sido testigo de que el amor de antaño no pasa de significar un torcedor constante para los interlocutores; aunque en las circunstancias del momento sí pueda afectar a la honra, esto es, a la opinión sobre el linaje familiar (p. 59). El encuentro tiene lugar dentro del hogar paterno y sin posible salida para el inadvertido galán, al haber cerrado la puerta con llave don Pedro, que desconoce la presencia del intruso. Este es el peliagudo conflicto a cuya solución aplica su ingenio el niño, que va a dejar de serlo, con la particularidad de que las pruebas de esta magnitud poseen un coste proporcional y Francisco de Quevedo lo paga. La cuestión es que el problema elaborado por Larra es de tal complejidad, o más precisamente, la situación por él construida resulta tan cerrada, incluso desde el punto de vista físico en la medida en que Carvajal no puede salir de la casa, que la solución ha de venir del sacrificio de varios personajes, empezando por el propio hijo mas con la colaboración de otros, y será una solución inestable, a todas luces incierta.

Además de la sangre y de la honra en tela de juicio hay un elemento más en la base del drama que une a los tres miembros de la familia, se trata de las lágrimas. Acerca del llanto de la mujer hay testimonios

7. Me parece que alguna razón asiste a Fernández y González cuando duda de la verosimilitud de este aspecto de la acción («Crítica literaria», p. 3). Tiene interés recordar ahora que hacia la mitad del XIX se inicia en España lo que Borderies-Guereña llama «la ofensiva en favor de la buena madre» (1996, p. 32) y que las nuevas madres, las de las clases más acomodadas, que fueron modelo para las demás capas sociales, vivían continuamente con sus hijos (1996, p. 36).

8. Vale la pena traer a colación ahora el famoso endecasílabo del *Macías* de Mariano José de Larra que pone, al revés que los personajes de *La pluma y la espada,* el amor sobre el matrimonio: «Los amantes son solos los esposos» (*Macías,* p. 240; ver Serrano Asenjo, 2000, p. 348). La ambigüedad de la construcción fuera de contexto se disipa en el entorno del parlamento del trovador enamorado.

dondequiera en el texto (por ejemplo pp. 18, 23, 32, 43 o 59); el esposo también reconoce en él la permanencia de la manifestación de la pena: «…a vos ablandar no pueden / trece años de amor y lágrimas» (p. 30); y claro, el hijo se hace eco de semejante situación, de modo que su tía D.ª Sol, personaje totalmente inventado por Larra, dice: «…¡Le he hallado / muchas veces escondiendo / una lágrima en su mano, / y diciendo que su madre / no es buena madre!» (p. 16). Sobre el poder de una sola lágrima como estímulo de la compasión ha escrito Sebold (1983, p. 189). Si la cuestión de la honra evocaba tiempos pasados a los espectadores de mitad del siglo XIX, el énfasis sobre el lloro supone un elemento contemporáneo que las nuevas formas de relacionarse los miembros de la familia burguesa propician (Perrot y Martin-Fugier, 1989, p. 163), y es que la fusión de lo coetáneo y lo antiguo es uno de los factores de la celebridad de Larra en su tiempo (Gies, 2008, p. 244). Pero en cualquier caso, el retrato de familia que dibuja la obra sitúa al héroe en un ámbito donde la estabilidad se puede sentir en peligro y donde, de manera obvia, la corriente del cariño se encuentra dañada. Así pues, si contamos con que, como bien destaca Fernández Romero (2007, pp. 109 y 111), el hogar burgués consistía en un espacio de protección respecto al mundo, el Francisco de Quevedo imaginado por Luis Mariano de Larra parte de una situación deficitaria. Toca ahora analizar cómo la hace frente.

La primera edición de los muy difundidos *Elementos de literatura* de José Coll y Vehí data de 1856, en ellos el preceptista catalán establece que en el género drama es fundamental la «unidad de personaje» (*Elementos de literatura,* p. 280). *La pluma y la espada* respeta las tres unidades clásicas y además atiende a esta nueva, porque posee protagonista, que naturalmente es Quevedo. Por entonces, el fino lector que ya era el joven Juan Valera plasmaba la visión del creador áureo al hilo de un comentario sobre la edición de Aureliano Fernández-Guerra de 1852: «hombre de acción atrevido, travieso, inteligente y leal en grado sumo» («Obras de don Francisco de Quevedo Villegas», p. 186). Pues bien, en un contexto teatral donde el personaje histórico está de moda, Larra sitúa en el meollo de su propuesta una fantasía familiar sobre la infancia, el «fundamento de la identidad personal», tal como esa etapa de la vida se entiende después del romanticismo (Cabo Aseguinolaza, 2001, p. 52).

Pero con este importante matiz añadido: la crisis que el niño Quevedo hasta cierto punto resuelve lo transforma, para él significa una auténtica iniciación que le concede conocimiento, pérdida de ilusiones y el acceso al mundo de los adultos. El clásico ensayo de Eliade define:

> Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en 'otro' (1984, p. 10).

Así acontece al personaje principal del libro, dado que el joven que abandonará la casa paterna para dirigirse a la Universidad de Alcalá, portador de la vieja espada de su progenitor y con el corazón roto, es alguien del todo ajeno al chiquillo que gastaba pesadas bromas a los criados en el inicio de la trama[9]. En efecto, ha llegado a ser 'otro'.

La primera información que el lector recibe sobre el futuro señor de La Torre de Juan Abad es que carece del amor de su madre llamativamente para los sirvientes (p. 10)[10]. Ellos sufren las travesuras del protagonista, a pesar de que la edad apunta ya hacia una mayor madurez, así su tía D.ª Sol, algo mayor en años, declara: «…hasta ayer era un niño. / Pero ayer cumplió el mozuelo / doce años, y es ya un hombre / digno de llevar el nombre / honrado que le dio el cielo» (p. 19). D.ª Sol se equivoca en parte, vislumbra lo que va a ser, aunque el presente de Quevedo al comienzo de *La pluma y la espada* todavía no ha llegado hasta la dignidad que le supone. Ni a la dignidad, ni al conocimiento que debe fundamentar la misma, por más que el niño sea consciente de que no sabe, de que no comprende la realidad familiar que le rodea y que sí desea desentrañar (pp. 25-26). En correspondencia con ello le explica a su padre recién llegado cómo pasa las jornadas: «y me estoy horas enteras / leyendo en libros que ignoro / sin comprender una letra» (p. 27). El viaje académico del final es fruto de que sí llega a saber leer las raíces de la desgracia de sus padres y, obviamente, pretende el aprendizaje de la lectura de los libros, ya en su condición de adulto, iniciado en el misterio del dolor y la fragilidad humanos. El otro dato esencial del planteamiento del drama es que Francisco, a pesar de la diferencia de edad, está enamorado de su tía.

La transformación empieza cuando Quevedo roba la carta que lleva Transverberación para su madre procedente de Carvajal[11]. La misiva no indica el nombre de la destinataria, pero sí lleva firma y pide una cita en tono respetuoso con objeto de despedirse, al parecer de forma definitiva (pp. 34-35). El acto del hurto lo valora el personaje más adelante: «Fue mi última niñada / que se disipó a este nombre… / Por ella he sido antes hombre» (p. 54). La carta obtenida por medios infantiles

9. El panegírico de Quevedo planteado por Larra ni siquiera tiene tacha en estos episodios. A pesar de que Transverberación lo valore como «el chico más malo / que en toda mi vida he visto» (p. 9), el testimonio de alguien como ella, que tan mal actúa contra la casa a la que se debe, no es fidedigno. El propio Francisco la llama «Luzbel con brial […] ese demonio en conserva» (p. 34). Con intenciones opuestas, Jáuregui había atacado al personaje con la siguiente conclusión: «este *retraído* es demonio» (ver Patricio, 2011, p. 194).

10. Téngase en cuenta al respecto: «Lo que llamamos "vida de familia", solo se hizo pertinente en la segunda mitad del siglo XVIII, en la que emergieron el amor conyugal y el amor materno bajo las formas que los conocemos hoy» (Borderies-Guereña, 1996, p. 25; ver también Gillis, 1974, pp. 37-93).

11. La criada boba contribuirá además de otro modo a crear el nudo de la obra, porque se compromete a avisar a don Félix de la repentina llegada del dueño de la casa y con este fin se aposta en la puerta. Pero Transverberación se duerme, el galán sin su advertencia entra y luego queda encerrado en la propiedad ajena.

supone abrir la puerta del descubrimiento del mundo. No obstante, el camino posee recovecos e incertidumbres, para empezar porque en primer término Quevedo sospecha que la carta va dirigida a D.ª Sol y ella lo confirma para proteger a su hermana. El personaje únicamente sale de su error cuando presencia la entrevista entre D.ª María y don Félix ya citada. En la misma escena en que la luna revela al hijo la posición delicada de la madre, la voz del padre pide la llave que va a impedir la salida de la casa a Carvajal (p. 59). Para Larra, en ese instante se derrumba el territorio de la infancia de Francisco de Quevedo.

El caso es que el héroe algo antes ya ha mostrado indicios de una grandeza con la que salvará la situación que se avecina y, en último término, la honradez del nombre que porta y así llega a merecer con su esfuerzo personal:

> debe haber almas que sientan
> más pronto que las demás.
> Almas que en el mismo día (*Con dignidad*)
> que empiezan a ver el mundo
> de un sentimiento profundo
> van en pos, y así es la mía. (*Sol se sonríe*)
> Ríe… que con voz potente
> probaré a propios y extraños
> que en un pecho de doce años
> escondo un alma de veinte (p. 50)[12].

El personaje de Quevedo imaginado por Larra quiere ser el antecedente de los creados por Escosura o Sanz; para ello encarna una versión personal del tópico del *puer senex* a la altura de los tiempos. La mezcla de niñez y madurez que Curtius rastrea desde la Antigüedad hasta el siglo XVII como esquema panegírico en obras profanas y religiosas (I, p. 151), tiene un eslabón menor, mas lleno de significación, en el texto analizado, como evidencia la cita. En su protagonista se produce una discrepancia entre la edad del cuerpo y la del espíritu, espíritu que además ostenta una cualidad moral sobresaliente: la generosidad (p. 52).

Patricio titula el apartado que dedica a Luis Mariano de Larra con el epígrafe «La infancia épica» (2011, p. 214). En la épica medieval, la figura del *enfant* se caracteriza por el tópico del *puer senex,* pero «lo realmente trascendente es la tensión interna que vive el héroe, como consecuencia de lo paradójico de la oposición entre ambos términos. En todos los casos, la juventud se reducirá al aspecto meramente externo, y la madurez tendrá que ver con el binomio *fortitudo* y *sapientia*»

12. No es objeto de este estudio la métrica de la obra, pero ahora interesa al menos recoger el comentario de Astrana Marín sobre los autores de teatro que, como Larra (aunque él no lo cita), utilizan la redondilla en los parlamentos del genio barroco: «todos los comediógrafos que han sacado a la plaza pública la figura de Quevedo suelen hacerle hablar en redondillas y en quintillas. Y los que conocen la obra del portentoso polígrafo y poeta inmortal […] saben que casi nunca las empleó» (1944, p. 148).

(Justel Vicente, 2013, p. 119). Este enfoque con la necesaria traducción de tiempos, o si se prefiere la adaptación a la época contemporánea, resulta útil para comprender el funcionamiento del drama larriano y al cabo conducirá a la valoración de la oportunidad del título, desdeñado por Fernández y González («Crítica literaria», p. 2), mas en una lectura detenida revelador de la organización interna del personaje protagonista, incluidas debilidades varias que lo alejan de modelos antiguos y lo aproximan a la sensibilidad moderna.

Don Pedro pregunta a su hijo si le gustan las armas y él responde que prefiere las letras con esta explicación: «…La verdad, más me agrada / la palabra que la flecha, / más Virgilio que Alejandro, / más la maña que la fuerza» (p. 27). Y sin embargo, a la hora de resolver la situación provocada por la pasión de don Félix de Carvajal, la primera respuesta viene de la vía postergada en el fragmento. Desde Tarsia (*Vida de don Francisco de Quevedo,* p. 58), como recuerda García Valdés (2004, p. 177), y con un hito destacado en el citado drama de Eulogio Florentino Sanz *Don Francisco de Quevedo* (ver p. 39), una parte de la fama póstuma de Quevedo procede de su pericia con la espada. Así que el héroe de doce años se enfrenta con el arma paterna a un adulto mucho más diestro que él, con el propósito de matarlo y dejar a salvo la honra de su linaje. El entusiasmo del chico en posesión del acero antes del combate tiene un punto de orgullo infundado que la realidad pondrá en su lugar: «¡De los años que te sobran / dame los que a mí me faltan! / ¡Y a impulsos de mi furor / vive, acero, bien seguro / de mi brazo! Yo te juro / no envainarte sin honor» (p. 62). La fantasía biográfica de Larra se contiene en este punto y hace que la *fortitudo* del personaje no venza en la lucha desigual. El combate tiene lugar fuera de los ojos del espectador y es narrado con espanto humorístico por el criado Martín (p. 64 ss.). Quevedo ni mata, ni hiere, ni recibe herida alguna de don Félix, de manera que arroja lejos de sí el arma (p. 69), que se ha revelado inútil en sus manos débiles para resolver la dificultad suscitada.

En cambio, sí le servirá la maña, la *sapientia*[13], aunque en él no se encuentra tan alta o el problema posee una dimensión tal, que la salida presenta algunos matices poco claros. Es el momento de retomar la dimensión enamorada del protagonista. El caso es que al desequilibrio principal del libro, el causado por Carvajal, se suma una segunda tensión, cierto que menor, provocada por la inclinación afectiva de Quevedo hacia su tía; al respecto el problema radica en que ella le aventaja un tanto en edad. La retórica consabida que la envuelve no presenta otro rasgo peculiar que atender a los pocos años del héroe:

13. La novela de Francisco José Orellana un año posterior al texto de Larra retrata al personaje con rasgos semejantes: «—Y un espadachín más diestro que don Luis Pacheco de Narváez… / —Y compone versos muy buenos… Es mozo de mucho talento. / —Y de mucho corazón» (*Quevedo, novela histórica,* p. 202). La primera parte de la obra lleva por título «Mocedades de Quevedo» y da comienzo en el año 1600. Sobre la precocidad de su ingenio, ver Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo…,* p. 21.

«diré que por ti me muero, / que te adoro y que te quiero / con todo mi corazón […] Tal vez será amor de niño… / pequeño… ¡pero es amor!» (pp. 51-52). El sentimiento entre estos dos seres puros crece más por cómo Sol acepta en un primer momento pasar por destinataria de la misiva que roba Francisco, para proteger el buen nombre de D.ª María (p. 70). Así las cosas, la trama de Larra incluso sugiere un proyecto matrimonial, dice Quevedo:

Yo te quiero con el alma,
y si tú libre a mi vuelta,
cuando yo fuera más hombre
y más digno de ti fuera,
unir tu suerte a la mía
toda la vida quisieras…
mi corazón y mi mano
tuyos serían […]

SOL. Eres un niño, si luego
más tarde lo mismo piensas,
si tú tu mano me ofreces
y tu cariño con ella,
yo te juro no querer
a nadie. Esperar tu vuelta
y unirme a ti si tú me amas. (p. 71).

Sin embargo, este plan apenas si dura una página. Se desvanece de inmediato, porque va a ser el objeto del sacrificio necesario para salvar la opinión acerca de la familia que el amor sin olvido de Carvajal, su insensatez y las circunstancias han puesto en entredicho. La debilidad en la invención de la historia hace que el mismo Quevedo que ofrece su mano en la cita anterior, apenas unos minutos después descarte la felicidad vislumbrada en beneficio de un bien mayor: «tanto placer no me ofrezcas, / porque va a costarme mucho / llevar a cabo una idea / que no puedo rechazar» (p. 72).

La situación creada por la presencia furtiva y nocturna del intruso en el espacio familiar no la resuelve la fuerza, sino la inteligencia del hijo. Ante don Pedro, es decir, ante el representante de la sociedad, Quevedo inventa que don Félix pretende a D.ª Sol y aspira a casarse con ella. Los jóvenes renuncian a su amor inocente para mantener intacto el buen nombre de la casa[14]. Cuando el héroe maquina esta salida cuenta con el asentimiento de su tía, pero repárese en que se trata de una solución que reproducirá la infelicidad sobre la que se basa el matrimonio entre don Pedro y su esposa. Las intenciones futuras de Carvajal de no hacer pasar por lo mismo a D.ª Sol, a las que se atiende en seguida, no ocultan

14. La inspiración para este giro de la trama acaso sea el exitoso título de E. F. Sanz, en el que por razones sociales doña Margarita de Saboya y Quevedo se ven obligados a prescindir de su mutuo amor, ver *Don Francisco de Quevedo,* p. 191.

lo incierto del planteamiento y, en todo caso, se proyectan más allá del drama. Lo que no admite duda es que la defensa del nombre o de la sangre que realiza Francisco de Quevedo va acompañada de desventura: «Por vos, mi madre, he perdido / la ilusión de mi niñez» (p. 90; ver también Jauss, 2004, p. 32). El tema tan romántico de las «ilusiones perdidas», ilustrado por la novela homónima de Balzac, es leído por Larra con ingenuidad y oficio. Solo que en este contexto, perder la inocencia no basta, se puede perder la vida o, al menos, un cierto modo de vivir.

La aproximación del final acumula referencias a la muerte, sobre todo concentradas alrededor del primer responsable de lo sucedido. Carvajal da a entender que no desea causar daño a D.ª Sol y que por tanto se hará matar en la guerra de Flandes (p. 88), mientras que D.ª María ve en la muerte la libertad anhelada y de la que ha carecido (p. 87). En la última escena, mediante un aparte rápido don Félix le dice: «(¡Confiad en nuestra muerte!)» (p. 91). La emocionalidad romántica, estudiada por Romero Tobar (2010, p. 331), aquí se ha visto sometida a la moral de la colectividad, mas el desenlace no deja de arrojar sombras fúnebres sobre el orden conservado. Las muertes mencionadas atañen a la dimensión física de los personajes involucrados, la muerte metafórica de Quevedo en *La pluma y la espada* afecta a su caracterización pueril; las primeras niegan el estado de cosas planteado en el drama, la última lo afirma y se proyecta hacia el tiempo venidero.

El paso que da el protagonista al renunciar a su amada por el amor filial y el imperativo de preservar la honra de su estirpe significa crecimiento en su madurez personal o, lo que es lo mismo, dejar atrás la infancia: «Ardo por oír mi nombre / sin acentos de cariño, / y porque concluya el niño / donde ha de empezar el hombre» (p. 92). Francisco partirá de inmediato hacia la Universidad de Alcalá abandonando el hogar, y explica: «Si yo sigo aquí más, padre, / ¡me muero de mal de madre, (*Con rapidez*) / mal de tía y mal de dueña!» (p. 93)[15]. El personaje en gran medida engaña con la verdad: la pena ante el casamiento de su amada lo mataría, pero es que el niño que fue acaba de morir. Eliade aclara que la muerte iniciática equivale al final de un modo de ser, el de la irresponsabilidad y la ignorancia infantiles (1984, p. 14), y en la misma línea se pronuncia Campbell: hacerse adulto comporta la muerte de la personalidad previa (1991, 180; ver también 1993, p. 40). En términos del pionero Gennep (1986, p. 13), cabría decir que el Quevedo de Larra cambia de etapa en la vida y accede a la pubertad social. Y desde luego da los primeros pasos en la senda del saber que justifica su papel en una obra como las *Visiones y visitas* de Torres Villarroel[16].

15. Algo antes emplea términos similares para dar cuenta de su rápida partida: «Y si sigo en conclusión / dos días más de este modo, / voy a echarlo al diablo todo. / Me muero sin remisión» (p. 92).

16. El discípulo dieciochesco lo saluda de manera expresiva: «sabio de los siglos, veneración mía, pasmo de la esfera, padre de la verdad, gracioso y prudente despreciador del mundo»; o alude a él simplemente como «el muerto sabio» (*Visiones y visitas,*

El desgarro producido con el cambio de piel se manifiesta públicamente a través de la risa. Así da saltos al grito de: «¡Se casa Sol!», y provoca el comentario sonriente del padre: «¡Está loco!» (p. 91). O da razones añadidas para sus ansias de marcha: «No quiero oír de una dueña / el sonsonete gangoso, / durmiendo al estrepitoso / ronquido que da, si sueña. / Niño, no te desabroches / (*Imitando a la dueña)* / cuida de las pulmonías» (p. 92). Y cuando su amada le pregunta si sentirá tener que irse, contesta de un modo que supone toda una seña de identidad moral y consiste por entonces en una suerte de tópico en torno al personaje: «…¡Yo… yo! (*Reprimiéndose*) / al pronto lo he de sentir… / pero mi genio es reír» (p. 93). Sanz ya había planteado, con mayor fundamento literario, la doble faz de la risa quevediana: «¡No! Con su chata razón / no comprenden, cosa es clara, / que mis chistes gotas son / de la hiel del corazón / que les escupo a la cara» (*Don Francisco de Quevedo,* p. 118)[17]. En el caso que nos ocupa, la mera construcción de la máscara risueña denota el aprendizaje sufrido y la capacidad del héroe para afrontar el mundo exterior; si bien el fondo de amargura que oculta viene a justificar la imagen de un Quevedo «siempre descontento» que unos años antes había perfilado Escosura en *La Corte del Buen Retiro* (p. 37).

Para el viaje que va a emprender, cambio de domicilio coherente con el cambio de etapa vital (Gennep, 1986, p. 205), el hijo vuelve a pedir al padre su vieja espada. El objeto inútil en manos de un chico de doce años, según se demostró hace poco, aporta una marca de identidad irrenunciable para el adolescente que así echa a andar. Y la espada junto a la pluma conforman el proyecto de vida que percibe ante sí: «¡La pluma me mantendrá / y elevará mi cabeza!, / ¡la espada, de mi flaqueza / de hombre, me defenderá! / Ambas han de ser en suma / (*Con entusiasmo)* / las que hagan mi vida honrada» (pp. 93-94)[18]. En rigor, estamos ante una versión actualizada del ideal humano compuesto por *fortitudo* y *sapientia* que el niño del inicio ya tenía en mente y a lo largo de la acción ha contrastado con la dureza de lo real[19]. Pero ahora está preparado para dejar el ámbito de la intimidad y pasar al espacio público

pp. 20 y 26). Por su sabiduría aplicada a lo literario, Apolo había convocado a Quevedo junto a Justo Lipsio, a Trajano Boccalini y al autor del *Hospital das Letras* para valorar la salud de una biblioteca en Lisboa, honor compatible con algunas reticencias acerca de su poesía por parte de los otros interlocutores: «Noto-vos sòmente de demasiadamente travesso […] Eu aviso, por parte da poética, a vossa musa de luxuriosa» (Melo, *Apólogos Dialogais…*, p. 160; ver también Bernat Vistarini, 1992, p. 82).

17. El retrato psicológico de Quevedo según Sanz es percibido de este modo por García Valdés: «valentía, nobleza, belleza de alma, corazón de oro, disimula con sus chanzas su profunda tristeza» (2004, p. 184).

18. Gutiérrez da cuenta del título de su monografía, que presenta elementos comunes con el de la obra estudiada: «he querido resumir la triple estela que dejó la trayectoria quevediana: su orgullo nobiliario (la espada), su incansable poligrafía hipertextual (la pluma) y su rápida reacción ante los acontecimientos (el rayo) que caracterizan su obra» (2005, p. 267).

19. Sobre la expresión que da título al texto de Larra, Curtius puntualiza: «En lugar de "armas y letras" se suele emplear también la fórmula "pluma y espada", que adqui-

(Fernández Romero, 2007, p. 112), y en él cumplir con su ambición. En cualquier caso, por encima de todo Larra vincula los dos objetos que metonímicamente expresan su vocación con la adquisición del nombre subrayado con el tratamiento de respeto, vale decir con la estirpe honrada a la que desea engrandecer. El drama concluye dirigiéndose al cabeza de familia: «donde no llegue tu espada / allí llegará mi pluma. / A otro mortal dieran miedo… / ya aprenderá a conocerlas / sin mancharlas, ni romperlas… / ¡don Francisco de Quevedo! / (*Con dignidad y llevándose la mano al pecho.*)» (p. 94)[20].

La pluma y la espada entraña el esfuerzo de un voluntarioso educador público (Rubio Jiménez, 1988, p. 627; Rodríguez Sánchez de León, 2003, p. 1882) por sumarse a la fascinación ejercida por Quevedo sobre los dramaturgos románticos a la sazón y sobre otros literatos más desde el mismo siglo XVII, la forma de hacerlo consiste en imaginar un episodio de la infancia del personaje que lo encamina hacia el adulto que será en los textos de dichos antecesores en el tratamiento del tema. Como en el género de las *enfances* (Justel Vicente, 2013, p. 122), el protagonista larriano consiste en un medio de iluminar al héroe ya conocido por el público. Pues bien, los antecedentes biográficos inventados para el personaje (Rubio Jiménez, 2004, p. 511) cristalizan en un teatro que se ve como «agente civilizador» (Rodríguez Rubí, «Discurso», p. 13). Y es que la percepción coetánea del escritor barroco lo considera un «hombre perfecto», nada menos[21]. Francisco de Quevedo Villegas se ha convertido en un modelo para las vidas de los otros, y eso significa que ha entrado en el camino de la mitologización según Campbell (1991, p. 46).

A la hora de concluir conviene señalar los rasgos sobresalientes del héroe construido por Luis Mariano de Larra. A mi modo de ver, lo que más destaca en él son el amor filial, la capacidad de sacrificio por una idea, su deseo de honrar a la propia sangre y de aprender, y sobre todo algo que la tradición de las *enfances* contempla menos: una cierta fragilidad e imperfección que lo humanizan y lo aproximan a los tiempos modernos, como evidencia que sus cualidades, aun siendo altas, no resuelven sin tacha la dificultad que ha de afrontar. A este respecto Larra se pone del lado de los creadores coetáneos que dotaron de mayor complejidad al personaje barroco, como Sanz algo antes u Orellana inmediatamente después. Todo ello lo plantea su drama en una situa-

rió nuevo sentido durante el romanticismo francés, bajo el influjo de la grandeza de Napoleón» (I, p. 258).

20. Al comienzo de la obra ya se relacionaron los dos objetos con el nombre y lo que supone: «Y en mi alma de niño siento / el rudo instinto del hombre, / que hace que me guste el nombre / de mi claro nacimiento. / Y contemplo asegurada / la inmortalidad querida, / anhelada y conseguida / con la pluma o con la espada» (p. 22).

21. Tiene interés recordar las palabras de Orellana al respecto: «veremos en él al hombre perfecto; esto es, tal como puede concebírsele después de su caída: coloso de inteligencia y de materia animada, embrión de bien y de mal completamente desarrollado, monstruo de luz y sombra, y personificación la más gráfica de su siglo» (*Quevedo, novela histórica,* p. 294).

ción crítica, de cambio de edades, que aquí se ha sugerido leer como la iniciación de Quevedo. Al cabo el lector actual llega a considerar que la pretendida enseñanza moral de *La pluma y la espada,* más que de la dudosa victoria de la primera, surge del evidente fracaso de la segunda. Lo que no deja de ser un retrato humano de alguna lucidez y honestidad irrefutable. Para Larra, la criatura literaria construida por Torres, Escosura, Sanz y algunos otros no merecía un origen menor.

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso, «Quevedo en el teatro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* 21, 1929, pp. 1-22.

Anónimo, «Crónica de teatros. *La pluma y la espada*», *El Clamor Público,* 30-xi-1856, p. 3.

Anónimo, «Noticias generales […] El sábado se estrenó en el Teatro del Príncipe…», *La Época,* 1-xii-1856, p. 3.

Anónimo, «Teatros. *La pluma y la espada*», *La Iberia,* 3-xii-1856, p. 3.

Astrana Marín, Luis, «Don Francisco en las tablas», en *Cervantinas y otros ensayos,* Madrid, Afrodisio Aguado, 1944, pp. 145-148.

Bayard, Jean-François-Alfred, y Ph. Dumanoir, *Les premières armes de Richelieu* [1839], Berlin, A. M. Schlesinger, 1843.

Bernat Vistarini, Antonio, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666) Textos y contextos del barroco peninsular,* Palma, Universitat de les Illes Balears, 1992.

Borderies-Guereña, Josette, «Niños y niñas en familia», en *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936,* dir. José María Borrás Llop, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 19-66.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

Caldera, Ermanno, *El teatro español en la época romántica,* Madrid, Castalia, 2001.

Campbell, Joseph, *El poder del mito. Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers* [1988], Barcelona, Emecé, 1991.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Coll y Vehí, José, *Elementos de literatura,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.

Curtius, Ernest R., *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.

Doménech Rico, Fernando, «Otros autores… La pervivencias del drama romántico», en *Historia del teatro español. ii. Del siglo xviii a la época actual,* dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1925-1937.

Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas* [1958], Madrid, Taurus, 1984.

Escosura, Patricio de la, *La Corte del Buen Retiro,* Madrid, Imprenta de los Hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.

Fernández Romero, Ricardo, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942),* Granada, Universidad, 2007.

Fernández y González, M., «Crítica literaria. Revista de la semana anterior», *La Discusión,* 30-xi-1856, pp. 1-3.

Fernández y González, M., «Crítica literaria», *La Discusión,* 7-xii-1856, pp. 1-3.

Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, «Vida de don Francisco de Quevedo Villegas» [1852], en Francisco de Quevedo Villegas, *Obras,* t. I, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1923, pp. XXXIX-LXXXI.

García Valdés, Celsa Carmen, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 171-185.

Gennep, Arnold van, *Los ritos de paso* [1909], Madrid, Taurus, 1986.

Gies, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Gies, David Thatcher, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo 'desconocido' de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)», *Anales de Literatura Española,* 20, 2008, pp. 241-257.

Gillis, John R., *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations 1770-Present,* New York / London, Academic Press, 1974.

Gómez García, Manuel, *Diccionario del teatro,* Madrid, Akal, 1997.

Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.

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

Jauss, Hans Robert, «Los mitos de comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración», en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* [1988], Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2004, pp. 27-63.

Justel Vicente, Pablo, «El modelo heroico de Gonzalo González, Mudarra y las *enfances* francesas», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales,* 36, 2013, pp. 103-122.

Larra, Luis Mariano de, *La pluma y la espada,* Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.

Larra, Mariano José de, *Macías. No más mostrador,* ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2009.

Melo, Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais. Vol. II. Escritório Avarento. Hospital das Letras,* ed. José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1959.

Orellana, Francisco José, *Quevedo, novela histórica,* Barcelona, Librería Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1857.

Patricio, Germán de, «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 191-234.

Perrot, Michel, y A. Martin-Fugier, «Los actores», en *Historia de la vida privada. Tomo 4. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial,* dirs. Ph. Ariès y G. Duby, Madrid, Taurus, 1989, pp. 95-310.

Pizarroso, Antonio, *Reflexiones sobre el arte de la declamación,* Madrid, Imprenta de R. Labajos, 1867.

Rodríguez Rubí, Tomás, «Discurso», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí,* Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, 1860, pp. 3-29.

Rodríguez Sánchez de León, José María, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual,* dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1853-1893.

Romero Tobar, Leonardo, *La teoría dramática española: 1800-1870,* Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.

Romero Tobar, Leonardo, «Eros y Thanatos, tema literario del romanticismo», en *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español,* Málaga, Universidad de Málaga, 2010, pp. 323-332.

Rubio Jiménez, Jesús, «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX,* dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, pp. 625-762.

Rubio Jiménez, Jesús, «Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España,* 92, 2002, pp. 120-129.

Rubio Jiménez, Jesús, «El arte escénico en el siglo XIX», en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual,* dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1852.

Rubio Jiménez, Jesús, «Los tiempos de *El caballero de las espuelas de oro,* de Alejandro Casona», en *Actas del «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)». Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento,* ed. Antonio Fernández Insuela *et al.,* Oviedo, Nobel, 2004, pp. 499-529.

Sánchez, Alberto, «Quevedo, figura literaria», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 563-585.

Sanz, Eulogio Florentino, *Don Francisco de Quevedo,* ed. Robert Selden Rose, Boston, Ginn and Co., 1917.

Sebold, Russel P., «"Una lágrima, pero una lágrima sola": Sobre el llanto romántico», en *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer,* Barcelona, Crítica, 1983, pp. 185-194.

Serrano Asenjo, Enrique, «La encrucijada del *Macías* de Larra, entre plazos verosímiles y tiranas pasiones», *Modern Language Notes,* 115, 2000, pp. 340-354.

Tamayo y Baus, Manuel, «Discurso», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública de don Manuel Tamayo y Baus,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1859, pp. 3-41.

Tarsia, Pablo Antonio de, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago, secretario de Su Magestad, y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad* [1663], Madrid, Imprenta de Sancha, 1792.

Torres Villarroel, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte,* ed. Russel P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Valera, J., «Obras de don Francisco de Quevedo Villegas» [1859], en *Estudios críticos sobre filosofía y religión (1856-1863)*, Madrid, Imprenta Alemana, 1913, pp. 179-233.

Vallejo, Irene, y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864),* Valladolid, Universidad, 2002.

Yxart, José, *El arte escénico en España,* Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987 [facs. de la primera edición en dos vols. Barcelona, Imprenta «La Vanguardia», 1894 y 1896].

Las «censuras fingidas» de Quevedo y Juan Luis de la Cerda en *El Fénix y su historia natural* de Pellicer (con una hipótesis sobre su primera edición exenta)

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago
Departamento de Lengua y Literatura castellana
Pedrouzo, 15821 O Pino (A Coruña)
maria.jose.tobar@edu.xunta.es

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 257-270]

La guerra literaria entre Lope de Vega y José Pellicer ha sido objeto de destacados y esclarecedores estudios[1]. Gracias a ellos sabemos de los ataques lopescos al erudito aragonés en la comedia *El saber puede dañar* (datable en 1629) y en el *Laurel de Apolo* (1630), y de las réplicas del comentarista gongorino en los preliminares de *El fénix y su historia natural* y de las *Lecciones solemnes a las obras de Góngora* (publicados ambos libros en 1630). Asimismo, son bien conocidos los principales motivos de ese enfrentamiento: la competencia por el puesto de cronista de Castilla (que Lope pierde, ya viejo, en diciembre de 1629 a manos de un joven Pellicer de veintisiete años), la pugna literaria entre lopistas y gongorinos (el propio Pellicer declara en la dedicatoria de las *Lecciones solemnes* que los contrarios al estilo de don Luis «intentarán vengarse en mí por haber tomado por mi cuenta el comentar sus obras»)[2] y la vanidosa exhibición de erudición por parte del zaragozano («piensa que él solo lo sabe todo», en palabras de Francisco Cascales)[3]. Sin embargo, el «embrollo de *El fénix*» al que aludía Dámaso Alonso parece todavía una cuestión abierta, insuficientemente aclarada. Me refiero, por una parte, a la distancia temporal que media entre las censuras y el privilegio de impresión de *El fénix y su historia natural* (datados en

1. Ver Alonso, 1955; Iglesias Feijoo, 1983 y 2001; Rozas, 1990; Oliver, 1995; y Carreño, 2007.

2. Pellicer, *Lecciones solemnes,* fol. 4v. Cito esta obra por el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura 8276. (Modernizo la grafía de los textos citados en este trabajo siempre que sea necesario).

3. Cascales, *Cartas filológicas,* vol. 2, p. 89.

RECIBIDO: 05-06-2014 / ACEPTADO: 25-06-2014

febrero y marzo de 1628) y la fecha que figura en su portada (1630), y, por otra parte, a la existencia o no de una primera edición exenta de esa obra, es decir, a la publicación o no en 1629 del poema *El fénix* solo, sin los comentarios relativos a su naturaleza, tal y como manifestó el autor: «La primavera pasada publiqué el poema del *Fénix* solo»[4]. La aparición en fechas recientes de unas nuevas censuras de esa obra a cargo de Francisco de Quevedo y del jesuita Juan Luis de la Cerda[5], distintas de las impresas en la edición de 1630 –la única *princeps* conocida hasta ahora–, puede arrojar algo de luz sobre este asunto. A ello aspiran las páginas que siguen.

La falsedad de las censuras impresas en *El fénix y su historia natural* (1630)

Ofrezco a continuación las fechas que constan en los preliminares de las obras que, dada su estrecha relación, se deben estudiar conjuntamente en el tema planteado:

[*EL FÉNIX*][6] de José Pellicer [1629]	– Aprobación de Quevedo: 14 de febrero de 1628 – Aprobación del ordinario (Ldo. Velasco y Acevedo): 17 de febrero de 1628 – Censura del P. de la Cerda: 28 de febrero de 1628 – Dedicatoria a Don Luis Méndez de Haro: 4 de abril de 1629
EL FÉNIX Y SU HISTORIA NATURAL de José Pellicer (1630)	– Censura de Quevedo: 3 de febrero de 1628 – Licencia del ordinario: 6 de febrero de 1628 – Censura del P. de la Cerda: 20 de marzo de 1628 – Privilegio de impresión: 28 de marzo de 1628[7] – Erratas: 17 de noviembre de 1629 – Tasa: 22 de noviembre de 1629 – Portada: 1630

4. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. ¶2v. Cito este libro por el volumen de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura 8747.

5. Ver Bouza, 2014, p. 71.

6. Con los corchetes indico que no ha sido hallado todavía ningún ejemplar impreso de *El fénix* solo, donde aparezcan esos preliminares que se conservan manuscritos (y aprobados, en lo tocante a las censuras, por el Consejo Real de Castilla).

7. La Suma del Privilegio impresa en 1630 solo se refiere a «un libro intitulado *el Fénix,* como consta del privilegio», válido también, por tanto, para la posible edición de 1629.

LAUREL DE APOLO de Lope de Vega (1630)	– Aprobación de Valdivieso: 14 de octubre de 1629 – Aprobación de Jáuregui: 22 de noviembre de 1629 – Privilegio: 26 de diciembre de 1629 – Erratas: 30 de enero de 1630 – Dedicatoria al Excelentísimo señor don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla: 31 de enero de 1630 – Tasa: 4 de febrero de 1630
LECCIONES SOLEMNES de José Pellicer (1630)	– Censura del P. Abarca: 4 de junio de 1628 – Licencia del ordinario: 6 de junio de 1628 – Censura del P. de la Cerda: 14 de junio de 1628 – Privilegio: 12 de julio de 1628 – Erratas: 16 de diciembre de 1629 – Tasa: 27 de febrero de 1630

Varios indicios sugieren que es falsa la datación de las censuras de Quevedo y de la Cerda impresas en 1630.

En primer lugar, resulta llamativo que la aprobación de Quevedo con fecha más tardía (14 de febrero de 1628), la no impresa en 1630, se refiera de manera imprecisa a la obra del aragonés: «he visto *La Fénix* que ha escrito en verso español y ha ilustrado con notas y comentarios don Josef Pellicer»[8]. Mientras que la censura quevediana fechada con anterioridad, a 3 de febrero de ese mismo año, e impresa en 1630, especifica correctamente –aunque con la intercalación del nombre del autor– el título completo con el que apareció el libro: «he visto el *Fénix* de don José Pellicer de Salas y Tobar, y *su Historia natural*»[9]. De existir alguna inexactitud en la denominación del texto –como sucede–, cabría esperar que esta se hallase en la primera censura realizada, no en una posterior, cuando la obra ya ha sido objeto de un proceso de reescritura por parte del autor.

En segundo lugar, ni Quevedo ni Juan Luis de la Cerda pudieron haber aprobado en 1628 el original de *El fénix y su historia natural* que finalmente se imprimió en 1630, pues este presenta «varias alusiones que indican que en algunas partes estaba siendo escrito en 1629 (diatribes IX, XI, XIII)»[10]. Si ambos censores vieron dos veces dos originales de la obra («Por comisión de V. A. he visto y leído una vez y otra este libro del *Fénix y su historia natural*», dice de la Cerda al inicio de su aprobación impresa)[11], no parece muy probable que solo transcurrieran 11 días entre esas revisiones en el caso de don Francisco, y 20, en el caso del jesuita. Si hubo unas segundas aprobaciones de un texto sensiblemente

8. Ver Bouza, 2014, p. 71.
9. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §3v.
10. Bouza, 2014, p. 72.
11. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §4v.

modificado respecto a su primera versión, resultaría más lógico encontrar unas fechas bastante posteriores, relativamente próximas a las de las erratas y la tasa (17 y 22 de noviembre, respectivamente, de 1629).

En tercer lugar, en la censura impresa del Padre de la Cerda (del 20 de marzo de 1628) se registra una alusión a los agravios sufridos por Pellicer por parte de sus enemigos: «[con este libro del *Fénix]* tapa la boca a sus enemigos, que, envidiosos de su virtud y de la opinión que va granjeando en naciones extranjeras, quieren atropellarle»[12]. No obstante, los ataques de Lope a los que respondió el zaragozano en los preliminares de *El fénix y su historia natural* y de *Lecciones solemnes* se datan tradicionalmente en 1629-1630, no antes. De hecho, el testimonio más temprano –de los aquí estudiados– en el que Pellicer se refiere a sus enemigos está fechado el 4 de abril de 1629, en la dedicatoria del *Fénix* que se conserva manuscrita:

> Embarazos [...] me obligaron a desatender la estampa con desazón mucha de mi parte [...]; porque mis enemigos (o los enemigos de todos que andan en pesquisa de méritos para cargarlos de calumnias) no juzgasen a pereza lo que era obligación, ni a descuido lo que era necesidad[13].

Como se sabe, por esta época las arremetidas literarias entre Lope y Pellicer fueron *in crescendo* desde la primavera de 1629 hasta febrero-marzo de 1630[14]; lo que explica que la dedicatoria mencionada, «aunque señala que su autor estaba siendo objeto de ataques y calumnias, es comedida y se halla muy lejos del tono beligerante y agresivo que tiene la que al final imprimió en 1630»[15]. La mención del P. de la Cerda a los *enemigos envidiosos* que querían infamar a Pellicer encaja mejor con una fecha más tardía, como los últimos meses de 1629, no con marzo de 1628. Además, en la aprobación de este mismo jesuita a las *Lecciones solemnes,* datada el 14 de junio de 1628, no hay ninguna referencia a enemistades del aragonés ni a posibles ataques que este pudiese estar padeciendo[16]. Si Juan Luis de la Cerda sintió la necesidad de defender a don José de la acometida de sus opositores en marzo de 1628, no se entiende muy bien que no hiciese lo mismo (o en mayor medida) transcurridos casi tres meses más, cuando probablemente habrían aumentado las pullas contra el pedante erudito.

12. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §5v.
13. Cito por Oliver, 1995, p. 98.
14. Ver Rozas, 1990, p. 136; Oliver, 1995, pp. 93-94; Iglesias Feijoo, 2001, p. 171.
15. Oliver, 1995, p 94.
16. «M[uy] P[oderoso] S[eñor]. He visto por mandado de v. a. este libro intitulado *Lecciones solemnes a don Luis de Góngora,* de don José Pellicer, en el cual he hallado una extraordinaria y muy general erudición de grande estudio y lección, que no fácilmente se hallará semejante en lengua española, de la cual será gran gloria que no tenga que envidiar a la curiosidad latina. Heme admirado que en tan pocos años haya habido lugar para ver tanto, y así le es al autor muy debida la licencia que pide. En Madrid, a 14 de junio de 1628». Ver Pellicer, *Lecciones solemnes,* fol. ¶¶3r.

Por último, la finalidad apologética de ambas aprobaciones también apoya la falsedad de su datación y apunta en parte —como se verá más adelante— al ocultamiento de su verdadera autoría. Como bien supo ver Bouza, frente a los textos de las censuras manuscritas, los «que figuran en *El fénix y su historia natural* son, con mucho, aun más encomiásticos, con referencias expresas y detalladas a la erudición y a las múltiples lenguas que habría dominado José Pellicer»[17]. A nadie se le escapa que en los preliminares de ese libro el autor incluyó un «Preludio o apología de don José Pellicer por sí mismo», donde se defiende de quienes «anda[n] en pesquisa de méritos para cargarlos de calumnias»[18] y, más abiertamente, de los ataques de Lope a su poema el *Fénix* («crítico hubo […] que me dijo encogiéndose una y muchas veces —vegadas las llamó el castellano antiguo— de hombros, que no le entendía») y a sus comentarios o diatribes («me defenderán deste otro lobo y de los demás que quisieren calumniar mis *Diatribes* o *Ejercitaciones* al Fénix»)[19]. Por una referencia cronológica al final de esa *Apología* sabemos que Pellicer la redactó poco tiempo antes de los preliminares de las *Lecciones solemnes:* «como ha de ser yo lo diré en la defensa del estilo [de Góngora] que sacaré al principio de mis *Lecciones solemnes* muy presto»[20]. Puesto que la tasa del libro con los comentarios a las obras de don Luis data del 27 de febrero de 1630, la *Apología* de don José bien podría haber sido redactada a inicios de ese año, que figura precisamente en la portada de *El fénix y su historia natural.* A la vista de ello, no parece simple casualidad que las censuras de Quevedo y de la Cerda alaben los profundos saberes del aragonés en todo tipo de materias y lo defiendan —en el caso del jesuita— de sus enemigos. Irremediablemente surgen de nuevo sospechas de la falsa datación de ambos textos, probablemente escritos a finales de 1629 o principios de 1630 «para que ayudasen a defender de manera conveniente al autor de *El fénix y su historia natural*»[21].

En definitiva, una primera conclusión acerca de las censuras de Quevedo y de la Cerda impresas en *El fénix y su historia natural* es su encaje problemático, a duras penas verosímil, en los primeros meses de 1628.

En cuanto a la posible intervención de Pellicer en la redacción de las aprobaciones, existen varios datos que la dejan entrever.

Los elogios en las censuras de Quevedo y de la Cerda impresas en 1630 replican, difícilmente de manera azarosa, a algunos ataques que Lope dedicó a don José en el *Laurel de Apolo*[22]. Uno de ellos se refiere a

17. Bouza, 2014, p. 72.

18. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. ¶1r; para las dos citas próximas, ver fol. ¶2v y fol. ¶3v, respectivamente.

19. Iglesias Feijoo, 2001, pp. 179-181, comentó estas y otras alusiones al dramaturgo madrileño en el *Preludio* de don José.

20. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. ¶4r.

21. Bouza, 2014, p. 74.

22. Para Alonso, 1955, p. 484, algún pasaje del *Laurel,* «inédito aún por entonces [(1628-1629)]», era «probablemente conocido y propagado por los admiradores». Igual opinión tienen Oliver, 1995, p. 94, y Carreño, 2007, p. 61.

lo inadecuado de ensalzarse uno mismo, debiendo esperar a que otros lo hagan: «Alábanse a sí mismos, que aun no saben / que han de aguardar a que otros los alaben»[23]. Pese a que en su *Apología* Pellicer declaró asumir la tarea de alabarse «sin querer que en abono mío tome amigo alguno la pluma»[24], la realidad es bien distinta, pues los textos publicados de don Francisco y del P. Juan Luis son largas censuras panegíricas sobre el autor, que sobrepasan con creces los tópicos elogios de esos escritos formularios[25]. En la edición del *Fénix* de 1630 el zaragozano consiguió, por tanto, el encomio de esos *otros* que le reclamaba el dramaturgo madrileño. Además, los famosos versos de Lope que critican el alarde plurilingüe de Pellicer al inicio de las *diatribes*[26] («y, pues él mismo dice / que tantas lenguas sabe, / busque, entre tantas, una que le alabe»)[27] se refutan por partida doble en las aprobaciones impresas. No solo son dos –y no una– las voces que exaltan los méritos de don José, sino que también ambos censores destacan de manera especial su docto dominio de las lenguas clásicas y modernas: «la diversidad de las lenguas hebrea, griega, latina, francesa e italiana (que de todas estas se muestra docto)» (en la censura de Francisco de Quevedo), «Después desto se dio a la noticia de las lenguas hebrea y griega, sobre saber con eminencia la italiana y francesa, y dio tan grande muestra de la latina a los veinte años de su edad en la *Historia de Argenis*» (en la censura del padre de la Cerda)[28]. Ante estos datos cabe conjeturar que o bien se trata de felices coincidencias para el cronista castellano, quien resultó casualmente defendido de las arremetidas lopescas, o bien es probable la responsabilidad del autor –en mayor o menor grado, de manera más o menos directa– en la redacción de esos textos.

Por otra parte, resulta poco verosímil que los abundantes y exhaustivos datos acerca de la biografía, formación académica y producción literaria de Pellicer en la censura del padre de la Cerda no fuesen facilitados (o redactados), total o parcialmente, por el propio don José. Por lo que atañe a sus estudios, el jesuita resalta en su currículum la precocidad de la brillante trayectoria del cronista castellano:

> Pues de doce años, siendo perfectísimo gramático y retórico, fue a la universidad de Alcalá, donde estudió las Artes, se graduó de bachiller y licenciado en Filosofía, llevando el grado de primero en licencias y sien-

23. Vega, *Laurel de Apolo,* x, vv. 104-105.

24. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. ¶1r.

25. Sobre las fórmulas fijas utilizadas en las aprobaciones de los libros del Siglo de Oro, ver Simón Díaz, 1983, pp. 99 y 102, y Reyes, 2000, vol. 1, p. 355. Sobre las censuras panegíricas, ver Cayuela, 1996, pp. 30-32.

26. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* pp. 3v-4r: «Escribo, pues, las noticias del Fénix y escríbolas en el idioma de mi patria, si bien salpicado de frases de la lengua griega, latina, francesa e italiana. Bien pudiera, para hacer vulgar el libro en todas naciones, borralle en latín, cuando no el más aseado, no con mucho desaliño».

27. Vega, *Laurel de Apolo,* viii, vv. 253-255.

28. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fols. §3v y §4v-§5r, respectivamente.

> do colegial de San Dionisio de los artistas. Profesó luego la facultad de Derechos en Salamanca, donde después de haber sido Consiliario de su nación y Vicerrector, y haber defendido conclusiones de veinticuatro horas muchas veces, se graduó en ambos Derechos[29].

En cuanto a las obras escritas por Pellicer, su relación es tan sorprendente –por hiperbólica y detallada– que ya hizo sospechar a Iglesias Feijoo «que, aun siendo verdadera, semeja inventada»[30]:

> Tiene escritos muchos libros, como son las *Lecciones solemnes a don Luis de Góngora, primera y segunda parte,* que sacará presto; las *Enodaciones legales a Nicolás Oresmio,* sobre el tratado de *Mutatione Monetae; Quince libros de Tertuliano traducidos* y notas latinas al *libro de Pallio.* Ha hecho versión latina de griego a *Constantino Porfirogenneto Emperador liber Tacticus* y le ha ilustrado con *notas latinas.* Ha compuesto la vida del rey *don Fernando el Santo,* de orden de la ciudad de Sevilla. Ha hecho escolios morales, y traducido el libro *de Secretis secretorum de Aristóteles; La exhortación a la constancia cristiana; La declamación por la Providencia contra la Fortuna; La versión de Eustacio en los sucesos de Ismenes; La jornada del Príncipe de Gales a España; El Apophasis de Protectoribus & Praepositis; El Dipthycon Toletanum;* y muchas cosas en prosa y verso, como son la *Primer semana,* la *Casa de campo de Madrid;* pero, sobre todo, la *Zeatropania Mystarum Hesperiae*[31].

De la Cerda se refiere incluso a libros que el aragonés todavía estaba redactando por aquel entonces, cuya existencia solo sería conocida por el escritor y su círculo de amistades[32]: «*Los comentos a Juliano, Arcipreste de Santa Justa,* que va haciendo. Lo que va escribiendo de la *Historia general de España* y su *Epítome,* y los *Comentarios castellanos a los títulos del Rey de España*»[33].

La aprobación del jesuita es, pues, excepcional en su género, tanto por su extensión como por su contenido. La causa, de nuevo, tal vez guarde relación con los ataques lopescos a Pellicer, a quien se acusa en el *Laurel de Apolo* de mentir en sus alabanzas propias: «lengua, que aun no la quiere el mismo dueño, / si no es para alabarse con mentiras»[34]. ¿Qué mejor defensa ante esa acusación que la *laudatio,* hecha por un buen amigo, de los méritos puestos en duda por el adversario? No parece fácil descartar que el joven cronista de Castilla contó con la ayuda

29. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §4v. (He corregido la errata «Gonsiliario» por Consiliario).

30. Iglesias Feijoo, 1983, p. 195.

31. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §5r.

32. Entre las que se encontraría el padre Juan Luis, como se puede deducir de su censura: «don José Pellicer de Salas y Tovar, cuyo ingenio y letras tengo comunicado diversas veces y conocido desde que era muy niño» (ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §4v).

33. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fols. §5r-§5v.

34. Vega, *Laurel de Apolo,* IX, vv. 629-630.

del jesuita de la Cerda para contrarrestar las «calumnias» que –según denunció– sus «enemigos» vertían contra él.

Asimismo, algunas coincidencias elocutivas entre las censuras de Quevedo y de la Cerda impresas en 1630, y entre estas y algunos textos de Pellicer no dan la impresión de ser casuales. Ante ellas nuevamente se alza la presunción de la existencia de una única mano –la del autor del *Fénix*– que intervino en la redacción (o inspiración) de esos textos. Veámoslo a continuación.

Al margen de la loa común del conocimiento de lenguas por parte de don José, las aprobaciones de don Francisco y el padre Juan Luis comparten alusiones al carácter sobresaliente *en extranjeros y naturales* de las obras del aragonés y a sus numerosas citas de autores *profanos y sagrados de todas facultades*[35]:

Censura impresa de Quevedo	*Censura impresa del P. de la Cerda*
confieso que es uno de los más doctos y más varios libros que *en estranjeros y naturales* he leído[36]	obras que han admirado *los forasteros* y estimado *los naturales*
la noticia tan copiosa de autores *de todas facultades* que cita, alaba y acusa; la interpretación tan nueva como docta de *textos sagrados y profanos,* hacen que se estime	Ha leído tantos libros *sagrados y no sagrados de todas las facultades,* que con dificultad se le ha escapado alguno

De modo semejante, la censura de Quevedo puede considerarse una especie de paráfrasis del contenido de la portadilla que antecede a las *Diatribes,* presumiblemente redactada por Pellicer:

35. Cabe recordar a este respecto –con Alonso, 1955, p. 494– los versos del *Laurel de Apolo* en que Lope achaca a Pellicer la consulta de polianteas para extraer citas: «arrieros de cáfilas de autores, / que siendo su tabaco polianteas / estornudan lugares» (Vega, *Laurel de Apolo,* IX, vv. 675-677). A lo que el joven erudito contestó airadamente en los preliminares de las *Lecciones solemnes:* «los autores que he visto son muchos, como puede verificarse luego, las autoridades han sido infinitas y no sacadas de polianteas, como pretende notarme alguno en mi *Fénix,* que piensa me sucede a mí lo que a él» (fol. ¶¶¶3v). A la vista de estos datos, el acuerdo de las censuras de *El fénix y su historia natural* en el encomio, precisamente, de la honda erudición de don José parece, una vez más, poco fortuita.

36. Señalo en cursiva las concurrencias temáticas y / o elocutivas entre los textos cotejados. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §3v (para la censura de Quevedo) y fol. §5r (para la del P. de la Cerda).

Censura impresa de Quevedo	*Portadilla de las Diatribes*
la *erudición* tan honda; la diversidad de las lenguas […] cuyos *lugares* examina, *emienda* y averigua con maestría y con inteligencia; la noticia tan copiosa de autores *de todas facultades* que cita, alaba y *acusa;* la interpretación tan nueva como docta de *textos sagrados y profanos,* hacen que se estime.	Diatribes […] donde se cifran las más escogidas flores *de todas las ciencias;* se tocan muchos *lugares* de la *sagrada y profana erudición; se restituyen* muchos en su sentido legítimo, *castigando* algunos críticos de nuestro siglo[37].

También llama la atención la concordancia de Quevedo, de la Cerda y Pellicer en la referencia, ausente de las censuras manuscritas, a la próxima impresión de otras obras del erudito zaragozano:

Censura impresa de Quevedo	*Censura impresa del P. de la Cerda*	*Dedicatoria de Pellicer «A los ingenios doctísimos de España» en las «Lecciones solemnes»*
[se le debe] premio para que se anime a sacar otros trabajos que tiene prevenidos.	[debe honrarle v. A.] mandándole vaya sacando las demás obras.	me animo a sacar este Comento a la luz, y tras él, si vivo, otros trabajos que tengo entre la lima y la estampa[38].

Además, dos burlas concretas que don Francisco dirigió a Pellicer en la *Perinola* (1632) se refieren curiosamente a cambios introducidos en las censuras impresas, inexistentes en los textos de las aprobaciones manuscritas: la vanidosa costumbre del cronista de apellidarse largamente (en los textos de Quevedo contrasta el ostentoso «don José Pellicer de Salas y Tobar» con el más sencillo «don Josef Pellicer»)[39] y el presuntuoso alarde de una extensa producción literaria en varias lenguas (presente solo –como ya se ha visto– en el texto impreso de Juan Luis de la Cerda, no en el que se conserva manuscrito)[40]. Tal vez de esa ma-

37. Ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* p. 1r; para la censura de Quevedo, ver fol. §3v.

38. Ver Pellicer, *Lecciones solemnes,* fol. ¶¶¶v. Para las censuras de Quevedo y de la Cerda, ver Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fols. §4r y §5v, respectivamente.

39. Ver, respectivamente, Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §3v, y Bouza, 2014, p. 71. Este es el texto satírico de Quevedo: «[En el *Para todos,* Pérez de Montalbán] Quitó a don Josef Pellicer y Tobar, Salas, Abarca, Moncada, Sandoval y Rojas los cinco apellidos postreros» (Quevedo, *Perinola,* p. 514a).

40. «[En el *Para todos,* Pérez de Montalbán quitó a Pellicer] todos estos volúmenes: en griego, el *Tropò Gloutoon Diacoterio Philokérdes;* en latín, *Supplementum Livii; Historia infinita temporis atque aeternitatis; Opus ante Christum adversus universos huius mundi scriptores; Concordantiae discordantes;* y en romance le usurpa un poema heroico de *Joannes de Vigo; Observaciones árticas y antárticas de los poetas deste mundo y el otro;* un libro admirable que llama *Las recogidas,* por ser todo de obras que andan sueltas sin ton ni sin son» (Quevedo, *Perinola,* p. 514a).

nera don Francisco afeaba al aragonés su intervención interesada en los preliminares del *Fénix* que debían ser ajenos al autor.

Finalmente, unos reveladores versos de Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* —hasta ahora no relacionados con su polémica con Pellicer— parecen confirmar la injerencia de don José en la redacción de las censuras encomiásticas de *El fénix y su historia natural,* «fingidas» y fundadas «en su soberbia y vanidad»:

> Y que no propusiesen alabanzas
> en censuras fingidas,
> con falsas esperanzas
> de que serán creídas,
> no sin risa escuchadas,
> en su soberbia y vanidad fundadas[41].

Su contexto de aparición remite sin lugar a dudas a Pellicer: inmediatamente antes se localiza una alusión a la oscuridad de sus versos (vv. 662-663) y a sus comentarios de las obras gongorinas (vv. 664-665), y posteriormente se halla la alusión, ya vista, a la consulta de polianteas como base de su erudición (vv. 672-677).

En conclusión, diversos indicios apuntan a la falsedad de las aprobaciones de Quevedo y de la Cerda en *El fénix y su historia natural* (1630), tanto en lo relativo a su datación como en lo concerniente a su autoría. La alusión a los «enemigos envidiosos» de Pellicer en la censura del jesuita y la evidente finalidad apologética de ambos textos no se avienen bien con lo temprano de su fechas (febrero y marzo de 1628). Su cronología resulta más verosímil, en cambio, si se relaciona con los últimos meses de 1629 o los primeros de 1630. Por otra parte, el extenso y detallado currículum de don José en las líneas del padre Juan Luis, las concordancias de las censuras entre sí y con otros textos del aragonés y, sobre todo, los versos presentados del *Laurel de Apolo* (IX, vv. 666-671) parecen avalar la intervención del autor en la redacción de las aprobaciones, tal vez con el consentimiento de sus autores (probablemente —a mi juicio— en el caso de su amigo de la Cerda, pero dudosamente en el caso de Quevedo).

La edición exenta del poema *El fénix* (1629)

Por último, presento una reconsideración de los datos acerca de la posible existencia de una primera edición exenta del poema *El fénix* (datable en la primavera de 1629), de la que no se ha localizado hasta el momento ningún ejemplar[42].

41. Vega, *Laurel de Apolo,* IX, vv. 666-671.

42. Ello no sería excepcional en la historia tipográfica de nuestro Siglo de Oro, pues no faltan casos de obras hoy perdidas que fueron impresas en la época, cuyo expediente de tasa —aprobado por el Consejo de Castilla— conservamos. Ver Bouza, 2012, p. 20.

1. El libro *El fénix y su historia natural* fue impreso en 1630 como si constase de dos unidades independientes: la foliación y el juego de signaturas son diferentes en la primera parte, correspondiente al poema, y en la segunda, relativa a su comento[43]. Ello indica que la cuenta del original no se realizó, como cabría esperar, de principio a fin de la obra en una sola operación. Asimismo, llama la atención que las erratas listadas en el volumen se refieren todas al comentario y ninguna a los versos del poema.

Tales características singulares encuentran explicación si se supone la existencia de una edición previa y exenta de *El fénix*. En ese caso, la edición de 1630 –en la sección tocante al poema– se habría realizado a partir de un original impreso cuyas erratas fueron corregidas[44]. A este se habría añadido un original manuscrito nuevo con las *diatribes* o comentarios, el cual habría sido contado y preparado para su impresión de manera independiente.

2. Las aprobaciones manuscritas del *Fénix* –del libro *La Fénix,* según figura en las censuras de Quevedo y del ordinario Velasco y Acevedo; y del *Ave fénix,* en la censura del P. de la Cerda–, distintas de las impresas en 1630, pudieron haber aparecido en los preliminares de la edición exenta del poema junto a la dedicatoria manuscrita a don Luis Méndez de Haro, fechada el 4 de abril de 1629, diferente también de la que finalmente se estampó. Quizás convenga recordar a este respecto las declaraciones de Pellicer en varios paratextos de su obra[45].

En su *Apología* en *El fénix y su historia natural* don José afirmó: «La primavera pasada publiqué el poema del *Fénix* solo, que había casi un año estado detenido en la prensa»[46]. Además, se lamentó de las duras críticas que recibieron sus versos («en los mal acondicionados de obras mías fue cizaña, fue despertador para mayor detracción») y de los ataques de Lope a sus *Diatribes* incluso antes de salir de la prensa («Algunos aun antes de salir han querido censurar este título, pareciéndoles *Diatribe* voz dura»). En la dedicatoria impresa en ese libro Pellicer también explicó que el retraso de dos años sufrido por sus *Diatribes* en

43. Iglesias Feijoo, 2001, p. 173, n. 6, describió perfectamente el ejemplar que he consultado: «Preliminares: 20 folios sin numerar: §^{8}, ¶^{4}, ¶¶^{8}. El poema del Fénix: 24 folios: A^8-C^8. El comentario o Diatribes: 260 folios numerados + 16 folios sin numerar: A^8-Z^8, Aa^8-Ii^8, Kk^4, Ll^8-Mm^8».

44. Sobre las reediciones –con o sin añadidos posteriores– basadas en un ejemplar impreso de una edición precedente, ver Lucía Mejías, 2009, p. 196, y Bouza, 2012, pp. 117-118.

45. Por otra parte, téngase en cuenta que el aragonés siempre dio al poema y a los comentarios fechas diferentes, considerándolos dos libros distintos. En el *Catálogo* de sus obras (1656) dio al *Poema del Fénix* la fecha de 1629 y a la *Historia natural del Fénix* la de 1630. En su *Bibliotheca* (Valencia, 1671) aparecen *El poema español del Ave Fénix,* impreso en 1628, y *La historia natural del Fénix en veinte y una diatribes o capítulos,* en 1629, precisando que «Comenzóse a dar a la estampa en este año y se publicó en el siguiente». (Tomo los datos de Iglesias Feijoo, 2001, p. 173, n. 7, y Bouza, 2014, p. 73).

46. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. ¶2v. Para las dos citas siguientes, ver fols. ¶2v y ¶3v, respectivamente.

la imprenta –solo ellas, no su poema, que, como se ha visto, únicamente se había retrasado un año– se debió a su deseo de limarlas, por miedo a las críticas de sus enemigos:

> Los que me han tenido, Señor, por perezoso, verán agora que mi dilación ha sido desconfianza o temor estudioso; y que haber detenido en la prensa dos años estos borrones ha sido desear limallos para que tuviesen menos en qué tropezar mis émulos. Creyendo hacer lisonja a mis *Diatribes* o *Ejercitaciones,* me parece se ha convertido en ofensa, pues he aguardado a que salgan con más enemigos que tenía cuando las escribí[47].

Es cierto que la aprobación que se conserva manuscrita de Quevedo alude no solo al poema *La Fénix,* sino también a una primera versión de sus comentarios, mencionados todavía de manera imprecisa: «he visto *La Fénix* que ha escrito en verso español y ha ilustrado con notas y comentarios don José Pellicer». Ello, sin embargo, solo confirma lo declarado por el zaragozano: este preparó para la imprenta su obra (con el poema *El fénix* y su comento) a principios de 1628, pero –pese a los ruegos de sus amigos, que conocían manuscrita la obra[48]– pronto detuvo el proyecto; un año tardó en decidirse finalmente a estampar el poema y otro año más en dar el visto bueno a la publicación de la versión corregida de sus *diatribes.* Así parecen corroborarlo las palabras de Pellicer en la dedicatoria manuscrita del 4 de abril de 1629:

> Un año ha, Señor, que escribí estos borrones del *Fénix* y las ejercitaciones o [……..] [*sic*]. Y tanto ha también que, consagradas al nombre de V[uestra] S[eñoría], las comencé a dar a la prensa. Embarazos, bien que de enfado de fuerza, me obligaron a desatender la estampa, con desazón mucha de mi parte y no poca de la de mis amigos, que solicitaban en la priesa, ya con instancias, ya con ruegos, que se publicase […]. Agora que me hallo con algún desahogo […] vuelvo a repetir la imprenta […]. He determinado publicar el *Fénix* presto, escrito a imitación de Claudiano […]. Parecióles a muchos de mis parciales que publicase este trozo sólo, aunque después vuelva a salir con las ejercitaciones acompañado[49].

47. Pellicer, *El fénix y su historia natural,* fol. §6r-§6v.

48. En una carta de don Lorenzo Ramírez de Prado, fechada el 22 de noviembre de 1628, se lee: «Aseguro a vuestra merced (si es que mi parecer vale) que no he leído cosa que encomiende más a su autor en la aprobación de los más delicados en el agrado y gusto. Vuestra merced se alega en el *Fénix;* deséole ver mucho. Suplícole me comunique los pliegos que estuvieren impresos» (cito por Iglesias Feijoo, 1983, p. 149). Esa alusión final a «los pliegos que estuvieren impresos» o bien se refiere a alguna de las capillas que Pellicer divulgaba de una primera edición frustrada en 1628, que nunca se terminó en ninguna de sus dos partes, o bien apunta a que don José había enviado a Ramírez de Prado una versión manuscrita de su obra (poema y *diatribes)* con una carta en la que le habría comentado su envío a la imprenta, ante lo que el amigo manifiesta su deseo de conocer la versión impresa.

49. Ver Oliver, 1995, p. 98.

Estas palabras del autor en la dedicatoria de esa posible edición del *Fénix* de 1629 bastarían para aclarar a los lectores por qué no salían entonces las «notas y comentarios» que figuraban en la censura de Quevedo (si es que ese texto no fue modificado *ad hoc* para su publicación).

3. Finalmente, el testimonio de Francisco Cascales en la epístola v, «A don José de Pellicer», de sus *Cartas filológicas* ratifica la veracidad de la declaración del aragonés en abril de 1629, tanto en lo relativo a la primera edición exenta del poema, como en lo tocante a la promesa de una posterior segunda edición completa del *Fénix* y sus *ejercitaciones:* «Habiendo alabado yo su *Fénix,* cuando salió sin ejercitaciones, si bien las prometió, dije que me pesaba se hubiese compuesto en versos líricos, que desdecía de la acción que celebra»[50]. Aunque Cascales le propuso a don José varias enmiendas a sus versos antes de volver a imprimirlos en la segunda edición conjunta con sus comentarios, el joven cronista no solo no atendió esas sugerencias de modificación, sino que se indignó con el humanista murciano:

> Noté también algunas cosas dignas de enmienda, diciendo que, pues el *Fénix* había de salir segunda vez, se podían con facilidad expurgar, si le parecía. Y no solamente no lo hizo, pero se indignó contra mí[51].

En suma, la particular composición tipográfica de *El fénix y su historia natural,* las declaraciones de Pellicer a lo largo de toda su vida y el testimonio de Cascales, coincidente con lo afirmado por don José, parecen respaldar la existencia de una primera edición exenta del poema *El fénix* en 1629[52].

Nuevos hallazgos documentales sobre *El fénix* de Pellicer podrían modificar las conclusiones a las que se ha llegado en este trabajo, pero los datos disponibles hasta ahora parecen avalar la falsedad de las aprobaciones impresas en 1630 y la veracidad de la publicación en 1629 de ese poema solo, sin los comentarios.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, «Cómo contestó Pellicer a la befa de Lope», en *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1955, pp. 480-501.

Bouza, Fernando, «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro,* Madrid, Akal, 2012.

50. Cascales, *Cartas filológicas,* vol. 2, p. 101.

51. Cascales, *Cartas filológicas,* vol. 2, pp. 102-103.

52. Desconocedores de las censuras manuscritas de Quevedo y de la Cerda recientemente encontradas, Rozas (1990, pp. 135-136), Oliver (1995, p. 99) e Iglesias Feijoo (2001, p. 174) consideraron poco probable la existencia de esa obra. Para Carreño, 2007, p. 61, «es posible» una primera edición del *Fénix* sin las ejercitaciones, alegando solo para ello las declaraciones de Pellicer en su propia *Apología.*

Bouza, Fernando, «Una aprobación inédita de Quevedo a *El Fénix* de Pellicer y otros cinco expedientes de imprenta del Consejo de Castilla (1628-1658)», *La Perinola,* 18, 2014, pp. 63-76.

Carreño, Antonio, «Lope frente a Pellicer», en Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 56-70.

Cascales, Francisco, *Cartas filológicas,* ed. Justo García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, 2 vols.

Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Genève, Librairie Droz, 1996.

Iglesias Feijoo, Luis, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 59, 1983, pp. 141-203.

Iglesias Feijoo, Luis, «Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer», en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano,* Madrid, Gredos, 2001, pp. 171-187.

Lucía Megías, José Manuel, «El autor ante la imprenta: textos para un manual», *Edad de Oro,* 28, 2009, pp. 177-196.

Oliver, Juan Manuel, «Poesías de D. José Pellicer: un manuscrito poético reencontrado», *Criticón,* 65, 1995, pp. 87-100.

Pellicer de Salas y Tovar, José, *El fénix y su historia natural, escrita en veintidós ejercitaciones, diatribes o capítulos,* Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Pellicer de Salas y Tovar, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España,* Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

Quevedo, Francisco de, *Perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán,* en Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 6ª ed., 6ª reimpr., 1988, vol. 1, pp. 501-515.

Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro en España y América. Legislación y censura,* Madrid, Arco Libros, 2000, 2 vols.

Rozas, Juan Manuel, «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Cátedra, 1990, pp. 133-168.

Simón Díaz, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura,* Kassel, Edition Reichenberger, 1983.

Vega, Lope de, *Laurel de Apolo,* ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

Quevedo, Lope y la mujer fea

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale,
Departimento die Studi Umanistici
Complesso S. Giuseppe
Pza. S. Eusebio, 5
13100 Vercelli. Italia
marcella.trambaioli@lett.unipmn.it

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 271-305]

1. Quevedo y Lope: amistad y mutua recepción

Quevedo y Lope se conocen y se llevan bien, por lo menos oficialmente. Romera-Navarro[1] no llega a hablar de amistad, pero sí de «un trato apacible y cordial». Di Pastena apunta que en su polémica contra Pérez de Montalbán, el primero «dirige sus dardos adonde más disgusto podían provocar: a su relación con Lope»[2], degradándolo a ínfimo imitador. Y si bien la acometida contra el discípulo predilecto parece implicar también al Fénix, este prefiere no participar en la querella precisamente por sus buenas relaciones con don Francisco.

La única nota satírica cierta que ve a Lope como blanco de los comentarios quevedianos se halla en una carta que don Francisco escribió al duque de Osuna poco después de las celebraciones de las dobles bodas dinásticas de 1615, ridiculizando las pretensiones cortesanas del dramaturgo con vistas a reivindicar las propias, según apunta Crosby[3]. Entrambasaguas en su momento se había encargado de desmontar «la paternidad que se da a Quevedo de la sátira contra Lope "En cas de Marta encerrados" en la única copia manuscrita que de ella se conoce» porque, además de no ser autógrafa, presenta un estilo muy diferente con respecto al de su pluma festiva[4].

1. Romera-Navarro, 1941, p. 499.
2. Di Pastena, 2001, pp. xxx-xxxi.
3. Crosby, 1956, p. 107: «Some of the satire in Quevedo's letter is directed at Lope de Vega and the poet brought to compete with him by the Conde-Duque de Olivares; apparently neither was of noble blood, but both enjoyed places of honor in the procession. Behind their good fortune were the ambition and desire for flattery of their patrons, Sessa and Olivares».
4. Entrambasaguas, 1946, pp. 497-498.

recibido: 14-01-2015 / aceptado: 14-03-2015

Seguramente los dos escritores leen sus respectivas creaciones literarias y se aprecian mutuamente, dejando constancia de ello en algunas obras y paratextos. Así, pues, Quevedo[5] compone un soneto para los preliminares de *El peregrino en su patria*[6]; en el prólogo a la comedia «Eufrosina», insertado al frente de *La Dorotea,* escribe que las comedias de Lope son «tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencia como de espanto en el número»[7]. Otra referencia laudatoria al teatro del Fénix se halla en el capítulo IX del *Buscón,* donde el pícaro protagonista, que se ha hecho representante, manifiesta su asombro por la cantidad de malos poetas dramáticos, comentando: «me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Remón, no había otra cosa»[8]. En una de sus prosas festivas, «Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales», se refiere al talento del Fénix[9]. También, toma partido por Lope en la guerra literaria contra Pellicer con el soneto «En alabanza de Lope de Vega»[10], y firma la aprobación de las *Rimas de Burguillos* asegurando:

> El estilo es, no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume vitorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre[11].

El 19 de mayo de 1635, Quevedo aprueba la *Veinte y una parte verdadera de las comedias.* Por último, tras la muerte del Fénix, muestra estar al tanto «de lo que el duque hizo y hará con Lope», según documenta una carta de Francisco Ximénez de Urrea a Juan Francisco Andrés de Uztarroz, fechada a 1 de septiembre de 1635[12].

5. En el caso de Quevedo, afirma Sánchez Alonso, 1924, cuad. 1, pp. 33-34: «Todos sus coetáneos nos lo pintan igualmente como un extraordinario lector, no sólo en trato constante con sus viejos clásicos tan amados, sino siempre al corriente de cuantas novedades literarias aparecían».

6. Desarrollando el tema de la envidia, que el propio Lope elabora en todos los preliminares de su novela bizantina, Quevedo elogia al amigo diciendo: «el laurel en tu frente está corrido / de ver que tus escritos han podido / hacer cortos los premios que te ha dado» (en Vega, *El peregrino,* p. 49); comenta Jauralde, 1998, p. 129: «la alabanza de Quevedo no solo obedece a una conveniencia y cortesía personal, sino también a un credo estético, ya que, como va a confesar unos años más tarde, él gusta de las novelas bizantinas, es decir, relatos idealizantes y manieristas».

7. En Vega, *La Dorotea,* p. 95.

8. Quevedo, *El Buscón,* ed. Ynduráin, p. 283.

9. Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 233.

10. Según Rozas, 1984, p. 322, Quevedo compuso dicho soneto porque había aprobado positivamente el libro *El Fénix y su historia natural* sin reparar en que contenía un claro ataque a Lope; así, pues, glosa «positivamente los versos de Marcial que Pellicer había utilizado malévolamente»; Candelas Colodrón, 1999, pp. 79-80, analiza el soneto puntualizando que la autoría es incierta.

11. En Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* p. 109.

12. Castro y Rennert, 1969, p. 550.

Por su parte, un Lope ya maduro dedica a Quevedo el soneto 128 de las *Rimas* (1602), de corte pastoril, en que el joven colega aparece con la máscara de Anfriso[13]. En el canto XIX del poema épico-narrativo *Jerusalén conquistada* (1609) figura un noble montañés, Silvestre de Quevedo, que parece ser un homenaje al abolengo de don Francisco[14]. En la *Epístola II* de *La Filomena* (1621), «Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo», lo menciona con reverencia entre otros doctos escritores: «Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio, / yo os pintara a Quevedo, mas no puedo»[15], reconociendo su magisterio en el subgénero poético de la silva. En la *Epístola VII* de *La Circe* (1624), «A un señor de estos reinos», lo ensalza en tanto en cuanto «ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos»[16]. En la silva VII del *Laurel de Apolo* (1630), dirigiéndose al Manzanares para evocar a los que, según su opinión, son los grandes escritores madrileños, el Fénix reserva a Quevedo un elogio de sus distintas cuerdas literarias: la grave, la jocosa y la amorosa[17]. Finalmente, en un soneto de las *Rimas de Burguillos* (1634)[18], celebra su ingenio como «lo más sutil del mundo», digno de ser un «modelo vivo»[19], para sus propios versos.

Más allá de los panegíricos recíprocos, ambos autores viven en el ambiente literario madrileño y frecuentan los mismos círculos nobiliarios.

13. Carreño, 2010, p. 203: «El soneto es una misiva dirigida, a modo de *laudatio,* al amigo que asume lejano (Quevedo), y una abreviada confidencia de su estado de ánimo. Revela confianza en quien recibe el mensaje (Quevedo) y muestra la amistad por parte de quien lo escribe (Lope). A estas alturas (1602) Quevedo cuenta con veintidós años; Lope va camino de los cuarenta. Es prudente asumir que el soneto fue escrito un año antes de la impresión de *La hermosura de Angélica,* es decir, al filo del fin de siglo (1600)».

14. Carreño, 2010, p. 205.

15. Vega, *La Filomena,* p. 713.

16. Vega, *La Circe,* p. 1171.

17. Vega, *Laurel de Apolo,* p. 360, vv. 362-373: «Al docto don Francisco de Quevedo / llama, por luz de tu ribera hermosa, / "Lipsio de España" en prosa, / y "Juvenal" en verso, / con quien las Musas no tuvieran miedo / de cuanto ingenio ilustra el universo, / ni en competencia a Píndaro y Petronio, / como dan sus escritos testimonio; / espíritu agudísimo y suave, / dulce en las burlas y en las veras graves; / príncipe de los líricos, que él solo / pudiera serlo, si faltara Apolo»; reconoce Quevedo en la *Perinola:* «habiéndome honrado Frey Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y en la *Jerusalén*» (*Prosa festiva completa,* p. 484).

18. En Vega, *Rimas humanas y divinas,* p. 330, v. 4; en el remate de la composición advierte que el coro de Apolo le ha dicho: «Burguillos, si queréis teñirla en oro [la pluma], / bañalda en el ingenio de Quevedo»; al respecto comenta Jauralde, 1998, pp. 639-640: «Su fidelidad hacia el escritor más joven y díscolo ha sido constante, por más que no parece haber captado muy bien el sabor peculiar de sus mejores versos».

19. Blanco, 2000, pp. 223-224: «El soneto a Quevedo, a pesar de sus solemnes hipérboles, no se reduce a uno de esos vacuos ejercicios de inflación encomiástica que los poetas del XVII tenían que escribir por fuerza si querían ganar amigos o conservarlos […] Quevedo se distingue por ser el único modelo vivo a quien Burguillos reconococe [*sic*] como tal»; también Carreño, 2010, p. 201: «divagando en busca de una posible fuente en la que beber su inspiración u obtener referencias, el personaje que figura como escribidor (*Burguillos*) cae en la cuenta de "que érades vos lo más sutil del mundo" (v. 4). Quevedo se convierte en la gran fuente de inspiración».

Recordemos que Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna, al cual Lope dedica la *Arcadia,* es amigo y protector de Quevedo. Colaboran juntos en los preliminares de *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1607), de Bernardo de Balbuena y de *El buen repúblico* de Rojas Villandrando[20]. Los dos son cofrades de la hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento, fundada en 1608[21], y expresan admiración por la actriz María de Córdoba, mujer del autor Andrés de la Vega, conocida como *Amarilis* o *la Gran Sultana*[22]. Medinilla y Francisco López de Aguilar son amigos comunes[23]. Cuando estalla la guerra entre claros y oscuros los dos arremeten contra Góngora y la nueva poesía, defendiendo la que Collard define con acierto «la ortodoxia del "concepto"»[24], y ambos lanzan pullas a Alarcón[25]. En una carta de 1617 al duque de Sessa Lope comunica la cancelación de una comedia de Quevedo porque le habían negado la aprobación[26]. En la noche de San Juan de 1631 los dos escritores colaboran en los festejos aparatosos que el Conde-Duque ofrece a la familia real en los jardines del conde de Monterrey; la celebración comienza con la comedia *Quien más miente medra más,* escrita por Quevedo y Hurtado de Mendoza, y a continuación se representa la pieza lopesca *La noche de San Juan*[27]. En definitiva: las suyas son dos vidas y carreras literarias paralelas y cercanas que se cruzan continuamente.

Con todo, salvo en casos contados, se nos escapan las mutuas influencias literarias. La destacada contribución de Antonio Gargano sobre los ecos de la sátira quevediana en las *Rimas de Burguillos* hace hincapié en que es el Fénix quien se revela atento receptor del amigo[28]. Cacho Casal aísla varias deudas que el Fénix contrae con la escritura de Quevedo: a propósito de Escarramán, además de mencionarlo en

20. Ver Jauralde, 1998, pp. 188, 204 y 262.

21. La Barrera, 1973, p. 118.

22. Castro y Rennert, 1969, p. 310; Quevedo le dedica un romance: «A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis».

23. Entrambasaguas, 1946, p. 501.

24. Collard, 1967, p. 56.

25. El Fénix lo ataca en la dedicatoria de *Los españoles en Flandes,* y a este respecto observan Castro y Rennert, 1969, p. 247: «no fue Lope el único en atacar a Alarcón, y sus pullas eran poca cosa al lado de las de Quevedo y otros».

26. Amezúa, 1989, t. III, p. 342: «De la de don Francisco no he tenido aviso; ya habrán mudado de parecer; que así corre la inconstancia de aquella jerarquía»; el editor de las cartas no da por sentado que se trata de una pieza quevediana; sí lo hace, en cambio, Carreño, 2010, p. 199.

27. Castro y Rennert, 1969, pp. 301-302.

28. Gargano, 2011, p. 138: «tras madurar el viejo Lope la experiencia de una profunda desilusión hacia los mecenas y los representantes del poder señorial, en concomitancia con dolorosos eventos y gravosas condiciones personales, la poesía de Burguillos se convierte en sátira mordaz de la sociedad y del poder y, en consecuencia, la relación de acercamiento y de contacto con la pertinente poesía de Quevedo resulta ineludible […] Es en esta perspectiva, pues, la de "ejemplo" (Chevalier), de "modelo" (Carreño) y, mucho más, de "modelo vivo" (Blanco), y no de determinadas y puntuales reiteraciones textuales: muy escasas, como hemos podido constatar, que hace falta explorar la relación entre los dos ancianos poetas».

una carta de 1617, cita dos versos de la correspondiente jácara en otra carta de 1615, y arregla a lo divino la misma composición en el romance «Ya está metido en prisiones»[29]; menciona un verso (con variante) de los tercetos *Riesgos del matrimonio en los ruines casados*, en dos cartas, una de 1616 y otra del año siguiente; en el soneto «Si habéis visto al sofí sin caperuza» de las *Rimas de Burguillos* incrusta un sintagma del famoso poema «Érase un hombre a una nariz pegado»: «nariz de sayón» (v. 4)[30]. En términos generales, Carreño destaca que «Quevedo ha sido [...] para Lope, pese a la señalada diferencia de edad, una frecuente referencia, no tan solo en textos claves sino también en dichos casuales, al desaire, ocurrentes»[31].

Como se ve, todos consideran que el Fénix es un «discípulo inesperado» de don Francisco, tal como apunta el sugerente título de la mencionada contribución de Gargano, y esto se debe al hecho de que en el canon literario aurisecular el gran Lope de Vega ocupa para muchos un lugar secundario frente a Góngora y Quevedo[32]; con lo cual a nadie se le ocurre considerarlo como maestro o inspirador de don Francisco. Me parece emblemático que Chevalier, al detectar unos ecos intertextuales entre fragmentos del teatro de Lope y textos quevedianos, dé por descontado que el deudor es el Fénix, pese a las indicaciones cronológicas, como en el caso del sintagma «locutorio de monjas» que se incrusta en el tejido narrativo del *Buscón* y en el entramado poético de dos piezas del Lope temprano: *El maestro de danzar* (1594) y *Los comendadores de Córdoba* (1598). El hispanista francés, convencido de que el lenguaje teatral del Fénix es «quévédise», se pregunta incrédulo: «Faut-il penser que l'hyperbole est due à Lope?», para luego seguir defendiendo sus convicciones: «les examples précédents suffisent à montrer avec quelle attention Lope a suivi la production de Quevedo»[33].

Solo en contadas ocasiones se reconoce alguna influencia lopesca: Orozco Díaz supone que la silva *Al pincel* es fruto, al menos en parte, de la imitación de la *Silva nona* del *Laurel de Apolo*[34], y Fernández Mosquera apunta de soslayo que el motivo del *homo viator* en el camino amoroso le llega a Quevedo con la intermediación del Fénix[35].

Tampoco se han reunido los versos lopescos que don Francisco utiliza o incluso parodia en sus composiciones. Recordemos que en el poema burlesco «Viejecita, arredro vayas» se incrusta el *incipit* de un famoso romance del Fénix y se resemantiza, en clave jocosa, el sintagma de otro célebre poema suyo publicado en el *Romancero general:*

29. Acerca de este romance, ver Chevalier, 1986, p. 43, nota 147.
30. Cacho Casal, 2004, respectivamente pp. 410, 413 y 422.
31. Carreño, 2010, p. 202.
32. Baste la opinión de Orozco Díaz, 1996, p. 418, según el cual Quevedo «se levanta en su tiempo como escritor sin más rival de su altura que don Luis de Góngora».
33. Chevalier, 1986, p. 43 y nota 147.
34. Orozco Díaz, 1996, p. 429.
35. Fernández Mosquera, 1999, p. 69.

El diente, que viene a ser
el tronco de ovas vestido,
y los raigones tras él,
diciendo: «*Aquí fue colmillo*»[36].

Otro caso llamativo de utilización burlesca de unos ecos lopescos es el del romance «a tus ojos y a tu boca», en el cual los versos «A tus narices me voy / […] / a tus ventanas me acerco»[37] aprovechan el ritmo y la estructura de sendos versos de la más popular de las barquillas incrustadas en *La Dorotea:* «A mis soledad voy / de mis soledades vengo»[38].

Finalmente, los ejemplos recortados por los estudiosos indican que la permeabilidad de la escritura lopesca con los paradigmas y procedimientos literarios del autor del *Buscón* se produce en la vejez del dramaturgo y atañe, más que nada, a la pluma festiva.

Ahora bien, claro está que si hablamos de sátira, don Francisco es el maestro indiscutible de las letras auriseculares. Schwartz asienta que «en las primeras décadas del siglo XVII Quevedo adquirió renombre como creador de sátiras en todas las formas codificadas que existían»[39]. Me parece significativa a este respecto una opinión acerca de *El chitón de las Tarabillas* que el Fénix expresa en una carta al duque de Sessa de mediados o fines de 1630: «Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo»[40].

No obstante, no tenemos que olvidar que el propio Lope ensaya la pluma satírica en sus años mozos con los libelos contra la familia de Elena Osorio, y, si bien procura constantemente alcanzar la fama de poeta lírico y de escritor erudito, digno de recibir favores en la Corte, cuando se ve obligado echa mano de esa cuerda poética para arremeter contra los poetastros y los enemigos literarios. Fruto de sus violentas reacciones son los poemas que con acierto Entrambasaguas ha definido «Cardos del jardín de Lope»[41].

Así y todo, los críticos suelen pasar por alto esta faceta de su escritura. Según Rozas «Lope aborrecía a rachas, desde Elena Osorio, pero no fue un hombre duro, como fueron Góngora y Quevedo, y la sátira no

36. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 900, vv. 61-64; el segundo romance lopesco es «Contemplando estaba Filis», y el sintagma parodiado es «aquí fue Troya» (Vega, *Obras selectas,* p. 325); Blecua en nota había destacado la primera referencia intertextual.

37. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 733, vv. 13-16.

38. No puede ser casual que a continuación se mencionen los nombres de dos célebres máscaras poéticas de Lope: «Pues hubo pastor Belardo, / pues hubo pastor Vireno» (*Poesía original completa,* p. 733, vv. 17-18), y que más adelante se aluda a los filósofos griegos (v. 66), considerando que en la composición de *La Dorotea* la voz lírica comenta: «"Sólo sé que no sé nada", / dijo un filósofo» (p. 121).

39. Schwartz, 2004, p. 2.

40. En Amezúa, 1989, t. IV, p. 142; comenta Carreño, 2010, p. 198, al respecto: «Lo que más admira Lope del joven y agudo Quevedo […] es su picardía erótica y burlesca; su desparpajo en decir lo que siente y su animosidad ante el abuso del poder, el tapujo y la hipocresía».

41. Entrambasaguas, 1942.

fue su fuerte»[42]. Blanco señala que estos episodios producen una sátira que expresa livor personal, y que solo con Burguillos Lope llega a ser un poeta satírico en las huellas de Quevedo[43]. Parece difícil disentir de las opiniones de tan ilustres investigadores.

2. La mujer fea

Entrando ya en el tema que me interesa escudriñar aquí, es preciso partir de la fácil constatación de que la visión de la mujer que los dos escritores nos entregan en su amplísima producción literaria es antitética, en relación con sus vínculos personales con el universo femenino. Lope es el poeta eternamente enamorado de esta o aquella mujer, que exalta líricamente la belleza concreta de las Filis, Belisa, Lucinda, Celia, Amarilis, quienes forman parte de su turbulenta biografía sentimental, y que es incapaz de renunciar al otro sexo aun después de haberse ordenado sacerdote. Quevedo encarna la misoginia llevada a las últimas consecuencias y trata a la mujer como un bicho horrorífico que hay que aniquilar por medio del lenguaje, incluso cuando en los sonetos amorosos se adhiere formalmente al paradigma petrarquista[44]. En suma: si el Fénix ama locamente a las mujeres, don Francisco las teme con igual fuerza, y sus sátiras *contra feminam*, en palabras de Durán, «son textos escritos como si el amor cortés no hubiera existido jamás»[45].

Cierto es que instancias misóginas atraviesan incluso el sinnúmero de versos lopescos[46], en tanto en cuanto fenómeno cultural que interesa la escritura de todos los autores varones de los Siglos de Oro[47]. Tanto es así que, en ocasiones, su pluma es capaz de esbozar unos retratos festivos de mujeres dignos del mejor satírico barroco, alejándose de los modelos clásicos y renacentistas en medida análoga a lo que hace su más joven colega. Al respecto, conozco tan solo una breve contribución de Amélie Adde dedicada a la imagen de la vejez femenina en el teatro

42. Rozas, 1990, p. 437; en otro lugar, p. 165, el ilustre lopista remacha la idea, diciendo que Lope estaba «menos dotado para la sátira que Quevedo o Góngora».

43. Blanco, 2000, p. 224: «Burguillos es, entre otras cosas, el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podría haber sido, y su inspiración en este género debe mucho al ejemplo de Quevedo. Quien haya leído al Quevedo satírico, burlesco y moral reconoce en las *Rimas de Tomé de Burguillos* motivos familiares».

44. Profeti, 1984, pp. 28-29: «La dissoluzione dell'interlocutore-oggetto amato è compiuta: più che con una donna Quevedo dialoga, ma soprattutto gioca, con particolari anatomici: gli occhi, la mano, la bocca […] Al di là dell'obbedienza alla maniera poetica, si può leggere in esercizi di questo genere una sorta di fuga da una figura di donna particolarmente disturbante»; anteriormente, Iffland, 1978, p. 96, había apuntado algo parecido, refiriéndose a los retratos grotescos de la mujer: «The aggressive tendency or pulse behind the portrait is obvious. Quevedo wishes to ridicule and destroy his target (*not* to better her morally), directing against her the full power of his creative imagination».

45. Durán, 1978, p. 36.

46. Entre otros, Andres, 1989, destaca cómo en lo que Lope escribe acerca de la naturaleza femenina están presentes a la vez Aristóteles y Aquino por un lado, y Castiglione, con su *Cortegiano,* por otro.

47. Ver Trambaioli, 2011.

lopesco[48], y, desde luego, se hallan observaciones aisladas en el *mare magnum* de la literatura crítica sobre el Fénix; entre muchos ejemplos brindemos el de Nagy que subraya la fealdad de las viejas celestinescas como tipo teatral recurrente[49], pero, por lo general, se considera *a priori* que Lope es sin más el cantor de la hermosura femenina.

A mí personalmente, como lopista apasionada que ha ido recogiendo retratos de mujeres feas en varias de sus obras, me interesaría averiguar si a este propósito Lope se muestra solo discípulo de Quevedo o, en cierta medida, también paradigma, más allá de las correspondencias interdiscursivas que, en gran parte, no pasan el nivel de *vischiosità,* categoría eurística postulada por Cesare Segre y utilizada por Gargano en su ensayo esclarecedor[50].

Por obvias razones de espacio, me limito a recortar algunos ejemplos significativos que muestran las analogías en el tratamiento de ciertas imágenes y detalles del retrato de la mujer fea en la escritura de los dos autores madrileños. Estas páginas dejan, por ende, que sean los quevedistas de verdad los que aclaren qué clase de relación textual reluzca de los fragmentos aducidos, si es que se puede detallar. En todo caso, tal vez mostrarán que no es completamente cierto que antes de las *Rimas de Burguillos* «no hay nada […] que se aproxime al Quevedo satírico» en la escritura lopesca, según ha defendido Blanco[51], y que la caricatura de la vieja es «fort rare sous la plume de Lope», tal como ha declarado Chevalier[52].

2.1. La hermosura de Angélica (1602)

Empecemos por un texto no dramático del Lope temprano[53]. En el IV canto de *La hermosura de Angélica,* poema de abolengo ariostesco, la voz presentativa da cuenta de un desfile de belleza, cuya ganadora será, por supuesto, la princesa del Catay. Para resaltar la deslumbrante hermosura de la protagonista, en la que se proyectan y superponen a nivel metapoético las figuras históricas de Elena Osorio, Isabel de Urbina y Micaela de Luján[54], Lope crea una serie de eficaces contrastes de corte

48. Adde, 1998.

49. Nagy, 1968, pp. 113 y ss.

50. Segre, 1982, p. 22: «L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile: non si può mai escludere che l'accoglimento di una parola o di un sintagma derivi dalla natura dialogica del testo […] Se una derivazione si verifica da testo a testo, e non partendo da materiali già registrati e assimilati dalla cultura, occorre appunto che si conservino elementi del testo in quanto struttura linguistico-semiotica»; Gargano, 2011, p. 136; sobre la intertextualidad y reescritura en la obra de Quevedo, ver Fernández Mosquera, 2005.

51. Blanco, 2000, p. 226.

52. Chevalier, 1986, p. 40.

53. La fecha de publicación del poema no coincide con la cronología compositiva que, al parecer, empieza en 1588; ver Trambaioli, 2005, pp. 41-43.

54. A dicho propósito, ver Trambaioli, 2005, pp. 45-46: «pasajes que con anterioridad estaban dedicados a otro sujeto literario –o bien la máscara de Elena o bien la de Isabel de Urbina– en la versión definitiva del poema aluden y remiten a Lucinda».

pictórico con el aspecto de las demás concursantes. Fijémonos en la primera mujer que se presenta ante los jueces, Tisbe, descrita, como es de esperar, con las usuales referencias preciosistas del petrarquismo: el brazo, el escotado cuello, la blanca garganta, el nevado pecho, la rubia cabeza, los ojos de zafiro; pero, de repente, aun comparándola con la bella Europa del mito, el yo-aedo advierte con ironía:

> [...] en una falta llana
> se conoció que era mortal y humana.
> Viendo la flaca Envidia la belleza
> que a Tisbe quiso dar fuera del uso
> la mano de su autor, mortal tristeza
> su carcomido pecho descompuso;
> cuando el rostro acabó Naturaleza,
> en la bella nariz la mano puso
> y así quedó –como la oprime y doma–
> Tisbe de Grecia y la nariz de Roma[55].

Con el deseo de emular a su manera el tono irónico de las octavas italianas, el joven poeta se fija burlescamente en la nariz chata, aprovechando la bisemia del nombre de la ciudad eterna. En el contexto culto del poema narrativo, no hay ninguna vulgaridad de las que caracterizan la misma imagen en la escritura quevediana; pensemos tan solo en el «Romance de la roma», y en el soneto «A una Roma, pedigüeña además», en que se desarrolla especialmente la dilogía utilizada por Lope:

> A Roma van por todo; mas vos, roma,
> por todo vais a todas las regiones.
> [...]
> Si roma como vos la Roma fuera
> que Nerón abrasó, fuera piadoso,
> y el sobrenombre de crüel perdiera[56].

Con todo, sabido es que la nariz roma puede ser comida como consecuencia de una enfermedad venérea, de manera que el detalle echa una luz tanto sombría como inesperada sobre la belleza de Tisbe, la cual, si se encontrara en un poema festivo estaría, pues, connotada como una prostituta. Pese a que su retrato se incrusta en un contexto poético idealizado, el alcance rebajador de la imagen es un hecho que armoniza con el hibridismo y el gusto por los contrastes llamativos de la estética barroca. Por otra parte, también en el teatro primerizo el Fénix nos ofrece damas apicaradas y de fáciles costumbres, destinadas a desaparecer en la fórmula madura de la Comedia Nueva. Por consiguiente, la Clori

55. En Trambaioli, 2005, pp. 281-282, vv. 415-424.
56. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 558.

de las *Rimas de Burguillo,* «dama roma y fría»[57], no necesita el modelo quevediano para ser chata, dado que el escritor ya en fecha temprana se fija en un rasgo físico, la nariz, que, según destaca Amédée Mas, los poetas petrarquistas no suelen traer a colación para el retrato idealizado de la mujer[58], y encima lo hace con un ademán satírico-burlesco.

Adviértase que en la textura poética de las octavas reales lopescas la figura de Tisbe sirve tan solo para anticipar el verdadero efecto de claroscuro pictórico que se produce con la llegada ante los jueces de una mujer espantosa, Nereida, cuyo nombre funciona como contrapunto burlesco, puesto que no comparte nada con las hermosas ninfas acuáticas del mito grecorromano. La voz presentativa anuncia su desfile con tono socarrón: «la más fea que han visto los engaños / del propio Amor, entró como si fuera / la bella autora de los griegos daños»[59]. De hecho se trata de una vieja, según los estándares de la época, contando con una edad de diez lustros[60], cuyo aspecto emblemático es «de la Envidia o la Muerte imagen triste»[61]. Recordemos con Mas que en la obra quevediana «L'identité Vieille-Morte est exprimée, plus souvent suggérée, de mille façons»[62]. Lope dedica una octava entera al retrato de la fea Nereida:

Frente vellosa, floja, aguda y chica
y, entre muchas arrugas muy cejunta,
el rostro, que sus años testifica,
cárdeno, seco y de color difunta;
parece que a Hermafrodito se aplica
el bozo negro que la barba apunta
y, como en oro su blancura tornan,
doradas hebras su cabeza adornan[63].

Como se ve, es una caricatura a base de apodos que, según destaca Chevalier, tiene su patrón en una breve composición del *Cancionero general,* y halla en Quevedo uno de sus más hábiles cultivadores[64]. La frente es vellosa como la de un animal, la piel requeteseca, arrugada y

57. Vega, *Rimas humanas y divinas,* p. 248: «Nacistes cuervo y presumís paloma; / muchas faltas tenéis para ser fea, / pocas gracias tenéis para ser Roma».

58. Mas, 1957, p. 25.

59. En Trambaioli, 2005, p. 298, vv. 234-236.

60. Arredondo, 2011, p. 342, hace notar que en la literatura satírico-burlesca aurisecular, y en Quevedo especialmente, «frente a los sesenta años, que marcaban la vejez en abstracto y, presumiblemente, en masculino, el inicio del declive femenino se adelanta a los cuarenta, porque la cuarentena era un periodo que inutilizaba a la mujer como objeto sexual y reproductor».

61. En Trambaioli, 2005, p. 298, v. 240.

62. Mas, 1957, p. 56; ver también Arellano, 1984, p. 55: «La exageración de la edad conduce inexorablemente a las asociaciones macabras despectivas: las viejas son calaveras [...]. El soneto 549 acumula la personificación de la frase "*Parce mihi*" (alusiva a la muerte que persigue a la vieja), y los motivos de la mortaja, calavera y gusano del sepulcro».

63. En Trambaioli, 2005, pp. 298-299, vv. 249-256.

64. Chevalier, 1992, pp. 69 y 136.

mortecina, el pelo blanco está teñido de rubio, y la barba añade ambigüedad a su figura. El aspecto de Nereida es tan terrible que el yo poético, desconcertado por su presencia en el concurso, tras asimilarla a «la fiera Alecto», la incita a marcharse con otra serie de apodos ridículos construidos a base de perífrasis pintorescas:

> ¿Adónde vas, fantasma del Leteo,
> mancha de escura tinta en blanco raso,
> harpía entre las mesas de Fineo,
> Aragne entre las musas del Parnaso[65]?

Semejante sarta de símiles monstruosos para designar a la mujer vieja me parece digna de la pluma satírica quevediana que, en las huellas de Marcial[66], hace de este tipo risible el blanco privilegiado de sus pullas por encerrar todos los defectos femeninos[67]. En el romance «Comisión contra las viejas», por ejemplo, don Francisco compara a las ancianas a unas «pantasmas acecinadas» y a unas «brujas infernales»[68]. En el romance «Advertencias de una Dueña a un Galán pobre», la protagonista es «pantasma de las doncellas»[69]. Los monstruos mitológicos, medio pájaros, medio mujeres, que saqueaban, embadurnándolas, las mesas de Fineo, sirven como término de parangón, entre otras, para la mujer del soneto quevediano «A una vieja»: «cecina sois en hábito de arpía», y para las «feas cultas» de «los eruditos de embeleco» del romance «Muy discretas y muy feas»: «los cultos con sus arpías»[70].

Los ejemplos que voy a brindar a continuación están sacados del enorme *corpus* dramático del Fénix y no pretenden agotar el repertorio, ni mucho menos; la cronología correspondiente muestra que el interés poético del autor por la caricatura femenina es una constante desde sus años mozos.

65. En Trambaioli, 2005, respectivamente p. 299, v. 272, y pp. 299-300, vv. 273-276.

66. Candelas Colodrón, 1999, p. 86.

67. Ver Mas, 1957, p. 51: «[la vieille] Son image obsède Quevedo»; Arellano, 1984, p. 54; Chevalier, 1992, p. 140: «se trata de un paradigma ya clásico y cuya moda arrecia en los últimos años del siglo XVI y primeros años del siguiente, según demuestra la cantidad de composiciones sobre la vieja que se leen en las páginas del *Romancero general* y de la *Segunda parte* de Miguel de Madrigal».

68. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 798, vv. 5 y 22.

69. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 811, v. 3; en cuanto al término «pantasma», escribe Iffland, 1978, p. 166: «Quevedo employs the term quite often when wittily satirizing old women»; otro ejemplo de su utilización lo hallamos en el romance «Viejecita, arredro vayas»: «pantasma con dominguillos» (*Poesía original completa,* p. 901, v. 116).

70. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 584, v. 13, y p. 881, v. 43.

2.2. El galán Castrucho (h. 1598)[71]

En la primera macrosecuencia del I acto de *El galán Castrucho,* don Álvaro describe al alférez don Jorge la incomparable hermosura de la ramera de la cual se ha prendado, y, de acuerdo con la estética barroca de la pintura, contrasta su belleza con la terrible fealdad de la alcahueta Teodora, creando un efecto de claroscuro que el propio personaje destaca en su parlamento:

vi detrás della un negro paramento
y una fantasma de la noche obscura:
una vieja, señor, bebiendo el viento,
que cual suele la sombra en la pintura
parecía detrás del ángel bello
junto al realce y luces del cabello.
[…]
Tiene unos ojos vivos, que parece
que como dos lancetas los aguza;
de día duerme, en viendo que anochece
sale como murciélago o lechuza;
[…]
Flacas las dos inútiles quijadas,
desgarrados los labios de la boca,
altas las negras cejas, y tiznadas,
y en ellas una reverenda toca;
las manos de raíces, y doradas
del oro y plata que recibe y toca;
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos
para cuatro corcovas de camellos.
Quien no la ve haldeando por la calle
no ha visto posta ni serpiente ha visto
cuando la cola aciertan a pisalle
como aquesta tercera de Calisto;
sustenta, en fin, su envejecido talle
con almidón, sustancias, farro y pisto[72].

Teodora es una vieja Celestina con todas las características físicas y morales correspondientes; no es azaroso si un sintagma que en la tragicomedia sirve para connotar a Calisto, «fantasma de noche», pasa aquí a caracterizar a la decrépita mujer[73]. Ya hemos destacado que Quevedo atribuye a menudo a las viejas esta misma connotación.

Su descripción se halla «al límite del esperpento»[74], dado que su cuerpo asume formas animales («lechuza», «murciélago», «camello», «serpiente»), pero también vegetales («manos de raíces»), a la par que

71. Salvo indicación contraria, para la cronología de las comedias citadas sigo a Morley y Bruerton, 1968.
72. Vega, *El galán Castrucho,* pp. 1106-1107, vv. 59-94.
73. Vega, *El galán Castrucho,* p. 1196, nota a los vv. 59-60.
74. Molina, «Prólogo», en Vega, *El galán Castrucho,* p. 1100.

en un retrato de Arcimboldo. La grotesca caricatura propone varios detalles que bien pueden remitir a la sífilis: las cejas peladas, la toca que probablemente oculta la falta de pelo, y la dieta a base de caldos y semillas de trigo o cebada molida, alimentos que se daban a los enfermos impedidos de tragar sólidos. Adviértase que en el I libro de *El Buscón,* en casa de don Alonso al hijo de este y a Pablos, recién rescatados del terrible pupilaje del licenciado Cabra, les dan de comer «sustancias y pistos»[75]. Cabe subrayar que semejante alimentación es adecuada también para los que están sin dientes; fijémonos en el adjetivo que acompaña las «quijadas»: «inútiles», porque no pueden masgar.

2.3. La viuda valenciana (1599-1600)[76]

En el acto III de *La viuda valenciana,* obra maestra de la etapa juvenil del teatro lopesco, Leonarda, la viudilla que goza a oscuras a Camilo, por miedo a que el galán descubra su identidad ordena a su criado Urbán que por unos días sirva a su prima, con el objetivo de que el amante crea que la misteriosa mujer que lo acoje de noche en su aposento es esa dama feísima. La traza tiene el resultado esperado, y el acongojado Camilo, en un romance, confiesa a Floro con horror que en compañía del escudero de su amada nocturna ha visto a:

> una niña, que ganaba
> con cuatro quinces el juego.
> [...]
> diosa en años, diablo en gesto,
> el cual era de un color
> tan pálido y macilento,
> que el bronce no le igualaba,
> aunque de bronce era hecho.
> La frente vellosa y chica,
> blancos y pocos cabellos,
> cejas tiznadas de hollín,
> por la falta de los pelos,
> ojos a escuras süaves,
> porque eran de rocín muerto,
> nariz de jabón de sastre,
> y barbuda por lo menos;
> la cabeza tuerta un poco,
> los hombros, Floro, sin cuello,
> el andar como de un ganso,
> muy aspacio y patiabierto[77].

75. Quevedo, *El Buscón,* p. 130.

76. Por lo que se refiere a la datación de *La viuda valenciana* remito a Ferrer Valls, que en su edición, recopilando todos los datos documentales conocidos, conjetura que «quizá fuese durante los últimos meses del año 1599 o muy a comienzos de 1600, cuando [Lope] la redactó» (p. 26).

77. Vega, *La viuda valenciana,* pp. 282-283, vv. 2596-2617.

Se trata del retrato de una vieja –la mujer aparenta sesenta años– que se finge niña; según Arellano este es uno de los «tres auténticos tipos claves» de la poesía burlesca quevediana[78]; pensemos tan solo en el soneto: «¿Para qué nos persuades eres niña?». En segundo lugar, está relacionada con la sífilis[79], según atestiguan las cejas peladas[80], y presenta el semblante de la muerte, tal como documentan los adjetivos «pálido y macilento» y el hecho de tener unos ojos de «rocín muerto», es decir faltos de vida y de expresión. La animalización de la figura se consigue no solo mediante este símil equino, sino también con la alusión a lo velloso de la frente; por contra, a la par que todas las viejas de Quevedo, es casi calva. En este caso la nariz no es roma, sino afilada y grasienta, probablemente en relación con el afeite que la cubre, como el jaboncillo utilizado por los sastres, una de las categorías más ridiculizadas por la hiriente pluma de don Francisco. Y como si no bastara es una mujer barbuda, acercándose con este detalle a la ambigua figura del hermafrodito, al igual que la Nereida de *La hermosura*. La deformidad del cuerpo se señala mediante la descripción de la cabeza («tuerta») y la falta de cuello. Apuntemos que en el baile quevediano *Los nadadores* destacan mujeres como «ballenas gordiviejas, / corto cuello y gran panza»[81].

Finalmente, conforme a lo señalado por Mila Torres, el poeta remata esta caricatura femenina con la indicación de su manera de andar, también asimilada a la de un animal («ganso»), muy funcional desde un punto de vista escénico, ya que el actor seguramente mimaría con movimientos grotescos los ademanes de la monstruosa prima de Leonarda[82], la cual, por cierto, no llega nunca a pisar el escenario, quedando enmarcada en el decorado verbal.

Más adelante, Camilo decide despedir a la espantosa mujer con una carta, que es leída en voz alta por Leonarda para el regocijo del público:

> Vieja de Satanás, que a siete dieces
> te enamoras, y gozas con hechizos
> de mozos, por su mal, antojadizos,
> con quien te haces niña y enterneces;

78. Arellano, 1984, p. 50.

79. Arellano, 1984, p. 171: «la sífilis, es la reina de las enfermedades en la poesía burlesca de Quevedo».

80. Comparemos las «cejas tiznadas de hollín» del texto lopesco con «la tizne presumida de ser ceja» del soneto quevediano «Pinta el "Aquí fue Troya" de la hermosura» (*Poesía original completa,* p. 539, v. 2); Núñez Rivera, en Alcázar, *Obra poética*, pp. 72 y 189, señala que el motivo de la ausencia de las cejas procede de un soneto de Berni imitado por el ingenio sevillano en el poema festivo «Cabellos crespos, breves, cristalinos»: «cejas cuyo color vence a la plata» (v. 3).

81. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 1206, vv. 49-50.

82. Torres, 1993, p. 46: «C'est une véritable caricature propice à une sorte de numéro de *clown*, proche du jeu grotesque des comiques *dell'Arte* venus d'Italie. L'indication est complétée ici avec le bas du corps, avec la démarche en particulier […] De telle sorte que l'acteur qui joue Camilo mimait probablement son texte en représentant ce ridicule corps féminin à l'aide de gestes comiques».

hoy vi tu antigua cara con dobleces,
tiznadas cejas y canudos rizos,
con la tuerta nariz, dientes postizos,
y las hermosas manos de almireces.
Desengañéme, y dije muy corrido:
– A Dios, señora Circe, a Lanzarote
sirva de Quintañona, y será moza.
Busque otro necio, como yo lo he sido,
a quien ponga de noche el capirote,
que presto le pondrán una coroza[83].

Dicho soneto de escarnio connota a la presunta vieja horrorosa como bruja y ser diabólico[84], intensificando algunos rasgos ya trazados, y añadiendo otros que completan la grotesca caricatura femenina[85]. Los años aumentan de una decena, la nariz se tuerce como el resto del cuerpo, la cara muestra su proliferación de arrugas («dobleces»), y aparece el leitmotiv de los dientes postizos, realmente obsesivo en la escritura quevediana[86]. La extremada delgadez asociada con la expresión «manos de almireces» se documenta en el capítulo IV del *Buscón* en relación con el estado en que se hallan el pícaro protagonista y su amo, don Diego Coronel, tras el pupilaje del licenciado Cabra: «nunca podían las quijadas desdoblarse, que estaban magras y alforzadas; y así, se dio orden que cada día nos las ahormasen con la mano del almirez»[87].

El poema empieza y se cierra de manera circular aludiendo al infierno del cual ha salido semejante esperpento, cuya naturaleza demoníaca se remacha mediante la referencia al «capirote» de papel, o «coroza» que se ponía por castigo, entre otros, a herejes, alcahuetes y, desde luego, hechiceros. No es por nada si Circe es uno de los términos de parangón escogidos para caracterizar en clave grotesca a la fea prima de Leonarda. Notemos que en los versos quevedianos la coroza ya no es un simple complemento sino que se convierte en símil grotesco de la vieja, tal como ocurre en «Mujer puntiaguda con enaguas»: «si eres coroza, encájate en las viejas», y en el romance «La vieja que, por lunares»: «coroza de los colchones»[88].

83. Vega, *La viuda valenciana,* pp. 288-289, vv. 2697-2710.

84. Adde, 1998, p. 100: «a la anciana se le solía atribuir una relación estrecha con la hechicería y su aspecto físico la aproximaba a la imagen de la bruja. Es otro tópico del teatro áureo que se sitúa en continuidad con *La Celestina*».

85. Torres, 1998, pp. 363-364, reflexiona sobre las implicaciones representativas de este soneto que resulta ser una «inversión de billete amoroso».

86. El *topos* de la vieja desdentada, de ascendencia clásica, ocupa un lugar privilegiado en la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro, y, entre otros poemas, cuenta con el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola: «A una vieja sin dientes»; ver D'Agostino, 2011.

87. Quevedo, *El Buscón,* p. 131.

88. Quevedo, *Poesía original completa,* respectivamente, p. 516, v. 11, y p. 951, v. 42.

Hace falta notar asimismo que aquí Lope, al igual que en otras comedias[89], aprovecha un personaje de la tradición caballeresca, es decir la dueña de la reina Ginebra que facilitaba los amores de su ama con Lanzarote, como sinónimo de Celestina, para enriquecer el cuadro connotativo del tipo risible que está elaborando. Puede ser útil recordar al respecto que en *El sueño de la muerte* don Francisco retrata precisamente a una dueña Quintañona, ser infernal que es un retrato acabado de «vieja o espantajo»[90]. A fin de cuentas, también en la comedia lopesca la pintoresca evocación de la mujer fea se produce en una dimensión fantástica: la de la confusión entre realidad y ficción creada por la dama tracista.

En definitiva, más allá de los detalles específicos, muchos de los cuales son de abolengo clásico y / o proverbial (la condena de los afeites, la falta de dientes, el exceso de barba, la deformidad del cuerpo ya están todos en Marcial[91]), la situación que la comedia lopesca se limita a evocar es la misma que, según apunta Chevalier, resultando

> corriente en la poesía de los años de 1590-1600, sufre metamorfosis radical bajo la pluma de Quevedo. Deja de ser relato para convertirse en caricatura. Los poetas anteriores contaban una malandanza. Quevedo no cuenta; se desentiende de la anécdota para trazar otra vez la figura de la espantosa vieja, como se puede apreciar al leer los romances «Salió trocada en menudos» (núm. 782) y «Ya que al Hospital de Amor» (núm. 788)[92].

Pues, bien: no me parece descaminado pensar que el autor del *Buscón* pudo apreciar esta lograda pieza del joven Lope, y más todavía la grotesca caricatura de la mujer fea que el poeta incrustó en los versos a manera de contrapunto carnavalesco de la hermosa viuda protagonista. Al fin y al cabo, la redacción de la novela de Quevedo, de acuerdo con lo establecido por Navarro Durán, se remontaría a «después de 1608 y antes de 1612»[93], y, según queda dicho, tanto *El galán Castrucho* como *La viuda valenciana,* ambas comedias tempranas, presentan signi-

89. En detalle, en *Los locos de Valencia, Los hidalgos del aldea, La francesilla, El anzuelo de Fenisa* y *El alcalde mayor*.

90. Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 223; ver Nolting-Hauff, 1968, pp. 151-152: «La más vieja de las dueñas de Quevedo es la dueña Quintañona […] Evidentemente, Quevedo no ha llevado esta caricatura del desmoronamiento hasta el estadio final del esqueleto para poder dibujar de un modo más repugnante los restos del físico humano. Tanto más grotesco resulta, pues, que tampoco se haya apagado aún en este cadáver viviente la tradicional presunción de mocedad: la dueña protesta porque su interlocutor se dirije a ella llamándola *madre* y *tía* […] Para Quevedo la dueña no es ya un ser humano, sino un *pantasma,* como él mismo la llama, hecho ya mito –cuando no la equipara con el demonio o, como antes ya al alguacil, la declara aún peor que el demonio»; Durán, 1978, p. 37: «En el *Sueño de la muerte* encontramos quizá la más cruel de las descripciones de la vejez femenina».

91. Sánchez Alonso, 1924, cuad. 2, p. 124; ver también Candelas Colodrón, 1999.

92. Chevalier, 1992, pp. 140-141.

93. Navarro Durán, 2005, p. 207.

ficativas anticipaciones de expresiones que se hallan incrustadas en *La vida del Buscón,* junto con las huellas de otras obras literarias anteriores.

2.4. La hermosa Alfreda (1596-1601, prob. 1598-1600)

En esta comedia palatina la fealdad, lejos de constituir un mero contrapunto de corte pictórico y poético, juega un papel nuclear en el enredo: Federico, rey de Dalmacia, se enamora de la bella hija del duque de Cleves a través de un retrato, pero el conde Godofre, para casarse con Alfreda, lo engaña haciéndole creer que, en realidad, su dama es una mujer feísima. He aquí la descripción de la protagonista en la tramposa relación que Godofre hace al monarca:

entró en San Jorge esta dama
–pienso que a servir de sierpe–,
[...]
Nunca el caballo troyano
tuvo tan hinchado el vientre,
ni un dromedario la espalda
de los que a Marruecos vienen.
El águila parecía
que cuentan de Ganimedes,
mirándole la nariz
hasta la boca pendiente.
Los ojos de jabalí,
con unas luces tan breves
que parece que miraban
a dos calles diferentes.
La boca no descubría
perlas, ámbar ni claveles,
como se suele decir,
sino mal compuestos dientes[94].

El traidor finge haber visto a la presunta fea en la iglesia de San Jorge y, aprovechando con malicia la leyenda del santo a caballo vencedor de un dragón, equipara a la dama a una serpiente, símbolo del pecado original, pero también metáfora de los herejes. Son incontables las mujeres quevedianas equiparadas a reptiles; cito al azar la del romance «Advertencias de una Dueña a un Galán pobre»: «Una picaza de estrado / entre mujer y serpiente»[95].

Su aspecto físico repugnante estriba ante todo en la gordura descomunal, evocada mediante dos símiles animales, si bien el primero remite al caballo de madera que determinó la caída de Troya; por consiguiente,

94. Vega, *La hermosa Alfreda,* p. 969, vv. 977-992

95. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 811, vv. 1-2; a este respecto Cappelli, 2011, p. 290, subraya: «L'assimilazione della donna al serpente si ripete con modalità differenti per ben otto volte all'interno del *corpus* della poesia satirico-burlesca di Quevedo, a conferma della centralità che la visione demoniaca della figura femminile vi occupa».

la deformación del cuerpo pasa a través de un doble proceso de animalización y cosificación. El bestiario de la caricatura comprende también «los ojos de jabalí» que, para mayor abundamiento son bizcos, y el perfil aguileño, determinado por la enorme nariz que pende sobre la boca. Subrayemos que esta imagen es muy frecuente en las viejas quevedianas, por ejemplo en la citada dueña Quintañona del *Sueño de la muerte*[96], aun teniendo en cuenta que el motivo de la nariz larga procede de los epigramáticos griegos[97]. A propósito del águila, cabe recordar que en la escritura de don Francisco el ave rapaz se suele asociar al tipo femenino de la pedigüeña, como en el romance «Mensajero soy, señora»:

> Dame nuevas de tu tía,
> aquella águila imperial,
> que, asida de los escudos,
> en todas partes está
> [...]
> de mi caudal hizo plumas,
> por ser águila caudal[98].

Según vamos viendo, si es incontrovertible que «la animalidad escondida tras lo humano ha servido de nota sugestiva a Quevedo en numerosos pasajes», en palabras de Asensio[99], y que el bestiario literario se aplica especialmente a la figura femenina[100], también es cierto que algunas caricaturas lopescas no se quedan a la zaga de la pluma satírico-burlesca de don Francisco.

Por último, la boca no está sin dientes porque, al fin y al cabo, se trata de una mujer supuestamente joven, pero la dentadura está grotescamente descompuesta.

Para que al rey no le quede ninguna duda, Godofre le muestra el retrato de una dama auténticamente fea o, para utilizar sus mismas palabras: «de la imagen de la muerte». No puede sorprender, pues, la violenta reacción del desilusionado Federico, quien, tras exclamar: «¡Y qué

96. Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 223: «la nariz, en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo»; Mas, 1957, p. 53, a propósito de la boca de las viejas de Quevedo apunta: «On a du mal a l'apercevoir, tout enfoncée qu'elle est dans entre ces deux proéminences: le nez et le menton, cherchant a se rejoindre».

97. Candelas Colodrón, 1999, p. 82.

98. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 832, vv. 17-24; a propósito del águila como icono satírico comenta Cappelli, 2011, p. 277: «bestie alla stregua dell'aquila vengono drasticamente declassate in chiave satirico-parodica per raffigurare su un duplice piano, metaforico e reale, aberrazioni morali o corporee femminili»; ver también el análisis de las pp. 278-279.

99. Asensio, 1965, p. 180.

100. Cappelli, 2011, p. 276: «nel *corpus* della sua satira in verso si registrano più di duecento occorrenze zoologiche riferite solo alle donne sotto forma di metafora, similitudine o analogia».

espantoso monstruo!»[101], dictamina que se destierren del reino todos los pintores, reos de haberle burlado con sus pinceles engañosos.

2.5. Angélica en el Catay (1599-1603)

Casi en el cierre del I acto de *Angélica en el Catay,* conforme al paradigma ariostesco, Zerbín narra su encuentro con Marfisa acompañada por la vieja Gabrina; pero, mientras el ferrarés se limita a subrayar de soslayo la hilaridad del caballero al percatarse de que la anciana lleva atuendos juveniles[102], Lope se divierte en elaborar la enésima caricatura de una mujer fea, retomando varios de los elementos ya aprovechados en los ejemplos analizados:

vi un caballero gallardo,
cuya dama entonces era
una imagen de la muerte,
una fea y inútil vieja,
hundidos los tristes ojos
en dos crüeles cavernas,
la nariz sobre la boca
que llegaba a las orejas.
No tenía más colmillos
un jabalí, que se muestran
en las encías que guardan
la más mentirosa lengua.
Las quijadas se juntaban
con mil arrugas y quiebras,
que con ser la nariz grande
pudiera esconderse en ellas.
Chica y vellosa la frente,
con unas bestiales cerdas
para mayor fealdad
a trechos blancas y negras[103].

Así pues, la cabeza se asimila a una calavera con las órbitas vacías; comparemos los versos lopescos con el fragmento del *Buscón* relativo a los ojos del dómine Cabra: «los ojos avencindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros»[104]. La enorme nariz casi toca la boca, tal como en la descripción de la presunta Alfreda en la comedia correspondiente. Las quijadas, con sus hondas arrugas, consiguen casi ocultar la gran nariz. La boca, al igual que la «Infierna hembra, diabla afeitada» de las *Cartas del caballero de la Tenaza,* enseña

101. Vega, *La hermosa Alfreda,* p. 970, respectivamente, v. 1012 y v. 1013.
102. Ariosto, *Orlando furioso,* t. I, p. 1322, canto XX, octava 119: «che gli parea dal giovenile ornato / troppo diverso il brutto antiquo viso».
103. Vega, *Angélica en el Catay,* pp. 1432-1433, vv. 875-894.
104. Quevedo, *El Buscón,* p. 116.

unos colmillos descomunales[105]. La animalización de la mujer asume, por ende, la imagen del jabalí, corroborada por la frente vellosa con cerdas gruesas y de dos colores. Por fin, a diferencia que en *El galán Castrucho,* el adjetivo «inútil» aquí no se aplica a la boca sin dientes, sino a la vieja en su conjunto[106].

Apuntemos que también en este caso el retrato de la anciana decrépita resulta funcional en el lenguaje dramático lopesco para crear un efecto de claroscuro poético con la belleza de Marfisa y de Isabela, la amada de Zerbín.

2.6. Los amantes sin amor (1601-1603)

En esta comedia urbana, que se construye alrededor de dos historias amorosas imbricadas entre ellas, hasta el desenlace predomina la nota festiva y el desencuentro amoroso a expensas del lirismo, conforme a lo que anuncia el título. En el III acto, tres personajes secundarios celebran una suerte de academia burlesca sobre «el favor / que sus amores le dan», según anuncia Baramo. Tanto este como Alceo admiten haber servido a dos mujeres descomunales, una flaca en exceso, y otra gorda a más no poder, y cada uno proporciona el grotesco retrato correspondiente. Dice Baramo:

> Érase que sea, señores,
> una dama flaca y fea.
> [...]
> Tenía dos cerbatanas
> por piernas, cuyo color
> aún le tuviera mejor
> un mulato con cuartanas.
> Los pies a estos palos juntos
> machacar yeso pudieran,
> y a fe que no les vinieran
> hormas de catorce puntos.
> Y es niña la pecadora[107].

Sabido es que la flaqueza es uno de los rasgos más recurrentes de las viejas o dueñas quevedianas[108]; pensemos tan solo en el soneto «Mujer puntiaguda con enaguas». La deformación de la figura femenina se cons-

105. Quevedo, *Prosa festiva completa,* pp. 287-288: «con aquellos dos colmillos, que sirven de muletas a sus quijadas».

106. Ver Adde, 1998, p. 108: «El aspecto físico de la mujer entrada en años, el hecho de que ésta haya perdido sus funciones orgánicas, familiares y sociales, hace de ella un ser inútil».

107. Vega, *Los amantes sin amor,* p. 168.

108. Profeti, 1984, p. 188; Plata Parga, 1997, pp. 92-93, espiga algunos textos aurisecularesobre el tema: una sátira leída en la Academia de los Nocturnos de Valencia, unas liras de Jáuregui, unas redondillas publicadas en el cancionero de Gabriel de Peralta, unos poemas incluidos en el *Cancionero de 1628,* entre otros.

truye aquí mediante un proceso de cosificación: las piernas son «cerbatanas», «palos»; los pies son enormes, calzando catorce puntos[109], y, junto con su soporte, podrían funcionar como un instrumento útil para machacar yeso. En la descripción de las dos mujeres del romance burlesco de Quevedo «Salió trocada en menudos» la selección del léxico es distinta, pero la imagen del cuerpo femenino reificado es muy parecida:

> En lo delgado y lo flaco
> me parecieron punzones,
> de medio arriba almaradas,
> de medio abajo garrotes[110].

Así pues, un rasgo del retrato grotesco que, según Iffland, es típicamente quevediano, es decir el recurso a objetos afilados y / o armas para describir partes del cuerpo femenino[111], se halla asimismo en la escritura lopesca.

En *El Buscón,* que como he recordado con Navarro Durán es cronológicamente posterior a esta comedia, se halla una descripción masculina más parecida todavía; así se connota el licenciado Cabra en el III capítulo: «Él era un clérigo cerbatana largo sólo en el talle […] los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas»[112]. Cabo Aseguinolaza, al editar la novela, anota el fragmento explicando que la «imagen de la cerbatana para el alto y flaco procede de la tradición burlesca del XVI», deparando el modelo de la *Crónica burlesca* de Francesillo de Zúñiga[113]. La misma agudeza se incrusta en otra comedia de Lope, *La octava maravilla* (1609)[114], y en la descripción de Cochitehervite en *El sueño de la muerte:* «un hombre alto y fla-

109. Una dama en un romance satírico-burlesco de Quevedo, «Si me llamaron la Chica», presenta un pie aún más descomunal: «Seis puntos de zapatilla / pido, y diecisiete calzo» (*Poesía original completa,* p. 743, vv. 37-38).

110. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 1026, vv. 33-36; Plata Parga, 1997, p. 93, apunta que, en las huellas de Marcial, Quevedo «compara a la mujer flaca con "punzones" y "almaradas", "lezna" y "jara", todos objetos puntiagudos de metal»; de hecho, en uno de los poemas editados y anotados por el estudioso, «No os espantéis, señora notomía», la voz satírico-burlesca de los versos dice: «Dios os defienda, dama, lo primero / de sastre o zapatero, / pues por punzón o alesna, es caso llano, / que cada cual os cerrará en la mano» (p. 85, vv. 19-22); puede ser interesante notar que la fecha de composición tanto de la comedia de Lope como del poema de Quevedo más o menos coinciden; el editor, p. 92, afirma que el segundo «es anterior al 20 de septiembre de 1603».

111. Iffland, 1978, p. 157.

112. Quevedo, *El Buscón,* pp. 116-117; Vilanova, 1996, p. 373, destaca que el motivo de la hiperbólica delgadez del avaro ya se encuentra en la «figura demacrada y famélica de Gilberto» de *Opulentia sordida* de Erasmo, una de las posibles fuentes del episodio del dómine Cabra.

113. Cabo Aseguinolaza, en Quevedo, *El Buscón,* p. 261.

114. Exclama el criado Motril: «¡A mí me había de herir / aquel hombre cerbatana!» (Vega, *La octava maravilla,* p. 955, vv. 921-922).

co, menudo de facciones, de hechura de cerbatana»[115]. Bien mirado, y considerando la fecha temprana de *Los amantes sin amor*, no se puede excluir *a priori* que don Francisco no haya aprovechado tanto el patrón quinientista como el del amigo dramaturgo. El último verso citado de Baramo nos comunica entre líneas que la dama se finge una jovencita, pero sabemos *a priori* que esto no puede ser.

Como anticipado, Alceo ofrece la caricatura contraria:

Érase de carne un monte,
érase un rinoceronte,
un elefante bestial;
érase un tonel de Flandes;
érase el Gran Tamorlán,
con dos alforjas de pan
de monasterio, y más grandes.
Érase gorda y pequeña,
la madre de los Gigantes;
para hacer coletos de antes
muy a propósito, y dueña[116].

La estructura anafórica del fragmento con la forma del pretérito imperfecto no puede hacer menos de llamar a la memoria el soneto quevediano «A una nariz», tal como ha observado Profeti, comentando de paso este fragmento[117]. También la imagen del elefante aparece en este poema de don Francisco, si bien como símil del «naricísimo infinito» retratado, y el más grande de los animales sirve asimismo como término de parangón del cuerpazo femenino en el romance burlesco «Ya que al Hospital de Amor»: «mayor que un elefante»[118]. Ya habíamos recordado con Cacho Casal en los prolegómenos del trabajo que Lope utiliza un sintagma de dicho poema en un soneto, y, aunque no se conoce la fecha de la composición quevediana, queda el hecho de que esta comedia del Fénix es bastante temprana y podría haber sugerido algunos elementos al gran satírico. De ser así, se trataría de un caso de mutua influencia. Sea como fuere, no se nos escape que la sarta de apodos ridículos, correspondientes a heterogéneos y estrafalarios referentes de lo desmedido, termina con la figura de la dueña.

Por último, Rosileo da cuenta del chasco que se ha llevado con una mujer conocida por la calle pensando que se trataba de una bella dama, motivo desarrollado en los dos romances burlescos de Quevedo «Salió trocada en menudos» y «Ya que al Hospital de Amor»:

115. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 228.
116. Vega, *Los amantes sin amor*, pp. 168-169.
117. Profeti, 2003, p. 188.
118. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1037, v. 40; Profeti, 1984, p. 188, a propósito de la mujer gorda, que no es nada común en Quevedo, subraya: «il troppo grasso appare un insultante e pericoloso enfatizzarsi degli attributi sessuali»; Cappelli, 2011, pp. 284-287, analiza la figura de la ballena como término de parangón grotesco en los versos quevedianos.

Yo llevé cierta pecante
a mi casa esotra noche;
no dama de silla y coche,
aunque a rocín semejante.
Había media de lana,
cenojil de trenzadera;
su camisa, de arpillera
labrada de filigrana.
Olor de muy gentil vino,
porque esto, que falte y sobre,
no hay calabaza de pobre
que lo despida más fino.
[...]
Yo, ciego del oropel,
que a escuras se advierte mal,
pensé que llevaba acaso
la Angélica de Medoro[119].

Notemos el término escogido para designar a la mujer: «pecante», cuya bisemia –«el que peca o lo que excede en su línea» (*Aut.*)– ya lo dice todo. Al aspecto físico se alude únicamente mediante el símil equino, y se describe su atuendo destartalado mediante la referencia a sus prendas interiores: la liga y una camisa de tela basta, remitiendo así con malicia a un erotismo degradado. Se dedican cuatro versos a su aliento mefítico, que es uno de los rasgos más recurrentes de la mujer quevediana[120], y la anécdota festiva termina con la revelación de que la buscona le ha robado a Rosileo los trescientos reales que tenía en el bolsillo. Tras lo cual, uno de los dos galanes protagonistas, Felisardo, aprovecha para resumir sus desavenencias con Octavia, mujer caprichosa y reacia a enamorarse de veras. Desde un punto de vista dramático, pues, los burlescos retratos de las tres mujeres feas constituyen una pausa jocosa antes del frenético desenlace de la pieza, además de crear a nivel poético el esperado contraste con la hermosura de la primera y de la segunda dama.

2.7. El Caballero del Sacramento (1610)

En el acto III de esta comedia palatina, Manfredo, rey de Sicilia, tras repudiar a Gracia, decide volverse a casar con la reina de Hungría, con la cual había tratado anteriormente las bodas. Con este fin envía a Gonzaga a la corte de su nueva prometida, pero, a la vuelta, su fiel servidor le revela que la soberana húngara es una vieja feísima:

119. Vega, *Los amantes sin amor,* p. 169.
120. Por ejemplo, en las «Capitulaciones matrimoniales» subraya «el aliento letrinal» de algunas mujeres (*Prosa festiva completa,* p. 253).

No es tan fiera
la más fabulosa arpía:
sus años cincuenta son,
sus cabellos no son veinte,
que no se hará de su frente
la imagen de la Ocasión.
[…]
La frente de este ángel tierno
la nariz pienso que toca,
y no te pinto la boca
por no pintarte el infierno.
El un ojo es tan pequeño
que no se ve con antojo,
y el otro, si acaso es ojo,
condenado a eterno sueño.
Las manos… […][121]

Manfredo, desesperado, no le permite rematar el grotesco retrato que, por lo visto, pinta a una cincuentona más espantosa que los terribles monstruos mitológicos voladores, similar a la Nereida de *La hermosura de Angélica*. La reina está prácticamente calva, y su efigie evoca la imagen emblemática de la Ocasión, que se representaba con un copete de unos cabellos cayendo sobre el rostro. En su caso no es la nariz que pende sobre la barbilla, sino la frente arrugada sobre la nariz. Por su negrura la boca se asimila a un pozo infernal, al igual que en el romance quevediano «Cubriendo con cuatro cuernos»: «una bocaza de infierno»[122], o en el *Sueño de la muerte* en relación con la mujer aparentemente hermosa: «la boca era, de puro negra, un tintero»[123]. Los ojos casi no se ven, porque uno es minúsculo y otro está cerrado, evocando en la imaginación del público una mueca terrible. Es posible que en la dimensión carnavalesca en que se enmarca dicha caricatura, donde triunfa lo bajo corporal, la duda maliciosa de Gonzaga, «si acaso es ojo», pueda remitir a una obscenidad digna de la pluma quevediana[124].

Observemos que en la economía del enredo dramático, la extremada fealdad de la soberana húngara funciona como festiva anticipación del castigo que le espera al malvado rey de Sicilia, por haber encarcelado y repudiado injustamente a su mujer legítima.

121. Vega, *El Caballero del Sacramento,* vv. 2146-2168.

122. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 849, v. 57.

123. Quevedo, *Sueños y discursos,* p. 179; otro ejemplo análogo lo hallamos en el romance «Viejecita, arredro vayas»: «Cuantos a boca de noche / aguardan sus enemigos, / a la orilla de tus labios / aciertan hora y camino» (*Poesía original completa,* p. 900, vv. 57-60).

124. Ver Profeti, 1984, pp. 199 y ss.; Candelas Colodrón, 1999, p. 92, apunta que el juego, también fónico, entre *oculus* y *culus* se halla ya en Marcial.

2.8. El perro del hortelano (1613)

En el I acto de esta obra maestra del Lope maduro, Tristán, fiel criado de Teodoro, se improvisa médico de amor y, para que su amo no incurra en las iras de la melindrosa y vengativa Diana, le aconseja que olvide a Marcela. Ante las resistencias de aquel, el gracioso asegura que es suficiente pensar en los defectos de la amada para quitarse todo sentimiento, y, pasando de la teoría a la praxis, cuenta una disparatada anécdota supuestamente autobiográfica en que descuella el retrato de una mujer monstruosa:

Pardiez, yo quise una vez,
[…]
a una alforja de mentiras,
años cinco veces diez;
y entre otros dos mil defetos,
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos
algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.
¿No has oído que tenía
cierto lugar un nogal,
que en el tronco un oficial
con mujer y hijos cabía,
y aun no era la casa escasa?
Pues desa misma manera,
en esta panza cupiera
un tejedor y su casa.
Y queriéndola olvidar
[…]
[…] di en pensar, como cuerdo,
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
almofrejes y jergones[125].

La carnavalesca descripción de la antigua amada de Tristán se cimienta en la gordura descomunal de la mujer, equiparada con tono hiperbólico a una serie de objetos domésticos («alforja», «cestos», «baúles», «almofrejes», «jergones»), a una planta («nogal») y a una figura mitológica inanimada: el caballo griego, ya utilizado con la misma función metafórica en *La hermosa Alfreda*. La caótica acumulación de símiles estrafalarios, que lleva a cabo la reificación de este tipo femenino,

125. Vega, *El perro del hortelano,* pp. 63-64, vv. 459 y ss.

no deja espacio para ulteriores connotaciones, salvo la de la edad: la vieja gorda representada en el decorado verbal de la pieza es una cincuentona como Nereida y como la reina de Hungría de *El Caballero del Sacramento*. No falta, en todo caso, la referencia al tópico carácter engañoso («alforja de mentiras») de dicha mujer fantástica.

2.9. Las flores de don Juan (1612-1615)

El varón protagonista de esta comedia ambientada en Valencia, don Juan, está obligado a vivir en condiciones miserables por culpa de su hermano, el vicioso y egoísta Alonso, quien, aprovechándose del mayorazgo, despilfarra toda la herencia de sus padres con una pandilla de dignos compinches y cortesanas. A este lo vemos en acción en el I acto en compañía del Capitán Leonardo y de don Luis, quejándose de que Rosela, una de las mujeres que frecuenta, está siempre rodeada de viejas asquerosas, situación que recuerda la evocada por Quevedo en el romance «Abomina de una vieja que quería ser tercera de una niña». Con lo cual, los tres aprovechan para arremeter contra dicha categoría femenina. Después de equiparar a las ancianas a unas «cornejas», y declarar que corresponden a un infierno «de puro vicio», don Alonso lamenta su carácter nostálgico y sobre todo pedigüeño:

> Una me pide el vestido;
> otra, el regalo; otra quiere
> dinero seco; otra muere
> por contarme lo que ha sido:
> su hermosura, sus galanes,
> que don Gazmio la sirvió
> y que don Diablo se entró
> allá por unos desvanes[126].

Leonardo le lleva la corriente comentando: «¡Qué cosa es ver una vieja / con más historias que dientes!». A continuación, el capitán se burla de una cortesana ya madura diciendo que «compite su edad / con la historia de Zamora», y subrayando los «perigallos / que la edad antigua cría» en su rostro[127]. La evocación del «pellejo que con exceso pende de la barba y de la garganta, que suele proceder de la mucha vejez» (*Aut.*) animaliza la figura femenina, conforme al término escogido. Como si no bastara, Leonardo acuña un neologismo burlesco para aludir a los años de la prostituta: «la cuarentigia edad». El paréntesis burlesco se cierra con la determinación del donjuanesco Alonso de dejar a las viejas cortesanas a su destino para dedicarse a las mozas:

126. Vega, *Las flores de don Juan,* p. 170.
127. Vega, *Las flores de don Juan,* p. 170.

Esas damas ya pasadas,
¿para qué las quiero yo?;
que no sé quién las llamó
difuntas embalsamadas[128].

Ahora bien, en este fragmento de la comedia Lope está citando un texto, la *Casa de los locos de amor,* que había sido atribuido a Quevedo y que hoy en día Jauralde considera «de un imitador muy cercano, quien ensaya una extraña fantasía literaria, cercana a la divagación de los *Sueños*»[129]. Tropé, por su parte, aún siguiendo las indicaciones de Jauralde, comenta: «En su versión manuscrita el texto no desmerecería entre las juveniles obras festivas de Quevedo»[130], lo que en mi perspectiva es suficiente para poder afirmar que el Fénix en este caso específico sí es receptor de una obra quevediana, en un sentido muy amplio. Veamos de cerca los ecos puntuales del diálogo intertextual subyacente: en un fragmento en que se describen las mujeres que «se quitaban años», leemos:

> Estas, de puro viejas, por más que andaban sin tocas, frunciendo la boca y bruñendo, y estirando el rostro, para encubrir las quiebras, que llaman *perigallos,* parecían mochuelos, asaduras de rostro, o modelos de alabastro, *difuntas embalsamadas,* muerte del apetito[131].

Dejo a los quevedistas la tarea de decidir si Lope está dialogando con la escritura de don Francisco o con la de un imitador; en todo caso, el manuscrito de la Hispanic Society que lleva como nombre de autor el de Antonio Ortiz de Melgarejo es datado a 8 de marzo de 1608, fecha que, como hace notar Tropé, es «muy anterior a la edición de 1627, en la que se publicó la obra por primera vez»[132]. Es evidente, pues, que Lope conocía el manuscrito, en original o a través de una copia; puede ser interesante notar que en otra comedia de la madurez, *La ventura sin buscalla,* el dramaturgo vuelve a recurrir a la imagen de los perigallos para hacer hincapié en la vejez femenina[133].

2.10. La mayor vitoria (1615-1624)

En el último acto de esta comedia palatina, frente a la descripción sublime que Otavio hace de su enamorada Casandra, el criado Fineo

128. Vega, *Las flores de don Juan,* p. 171.
129. Jauralde, 1998, p. 520, nota 4.
130. Tropé, 2002, p. 1793.
131. Quevedo (atribuida a), *Casa de los locos de amor,* p. 521.
132. Tropé, 2002, p. 1786.
133. Dice el gracioso Serón: «[…] en la corte las mujeres, / Carlos, como berzas son, / que, pasada la sazón / de sus buenos pareceres, / con afeites y invenciones / que encubren sus perigallos, / venden unos ciertos tallos, / que dicen que son bretones» (*TESO*).

crea el esperado contrapunto jocoso mediante el retrato burlesco de su presunta amada:

la nariz como una esquila
de borrico de aguador,
y por cencerro el humor
que del celebro destila;
una boca descubierta
y no limpia, sin poesía
de perlas, que es cosa fría,
con sus labios de antepuerta;
los dientes como los potros,
donde los años le hallo,
y que puestos a caballo
se llevan unos a otros;
las manos como tajadas
de bacallao[134].

Cuatro versos están dedicados a la nariz de la grotesca mujer: enorme como una campana y provista de mocos, tal como, entre otras, la de Hero en el romance burlesco «Señor don Leandro»: «la nariz moquitas»[135]. La boca anuncia el infierno interior: los pocos dientes que hay no solo vacilan, sino que saltan como potros, adquiriendo una independencia surrealista del cuerpo del cual forman parte; en este sentido resultan ser un indicio de la decrepitud de la mujer. Las manos también se deshumanizan asumiendo el aspecto repugnante de un trozo de pescado seco, conforme a la vejez del tipo ridículo evocado.

2.11. Si no vieran las mujeres (1631-1632)

Esta comedia lopesca, publicada póstuma en *La Vega del Parnaso,* cuenta en el último acto con el retrato burlesco pormenorizado de una mujer fea. Tristán, criado de Federico, agrada al emperador Otón con la descripción de su presunta bienamada:

Tres peregrinas calvas
su gracia aumentan:
una tiene en el pelo,
dos en las cejas.
Sus ojuelos azules
son tan serenos,
que me da romadizo

134. Vega, *La mayor vitoria,* p. 218.

135. Quevedo, *Poesía original completa,* p. 990, v. 127; ver también «Viejecita, arredro vayas»: «nariz a cuyas ventanas / está siempre el romadizo, / muy juguetón de moquita, / columpiándose en el pico» (p. 899, vv. 53-56) y el romance «A tus ojos y a tu boca»: «moquitas de mis entrañas» (*Poesía original completa,* p. 734, v. 55); Candelas Colodrón, 1999, p. 82, señala que el motivo procede con mucha probabilidad de Marcial.

de sólo verlos.
Su nariz, que del rostro
los campos parte,
afilada, parece
jabón de sastre.
No son, pues, sus mejillas
color de Tiro,
pero fueron de España
papeles finos.
Sin claveles ni rosas
tal boca tiene,
que parece cachorro
de cuatro meses.
Un lunar noguerado
tiene por orla,
que cuantos se le miran
piensan que es mosca.
De apartados los dientes
piden divorcio;
que no quieren morderse
unos a otros.
Sólo tiene una gracia
la boca bella;
que comiendo o pidiendo
jamás se cierra.
Nunca acierto los puntos
de su zapato,
porque calza catorce,
pidiendo cuatro.
De ser bella la viene
ser tan vellosa,
que, sin ser ermitaña,
la cubre toda.
[…]
Nunca sale de casa
si no hay carroza,
porque tiene una pierna
más larga que otra[136].

Que dicha viñeta, además de formar parte del contrapunto burlesco de la comedia, tenga un valor pictórico lo ponen al descubierto ambos personajes. El emperador, deliciado, comenta: «¡Lindamente la has pintado!», y Tristán reivindica con orgullo: «¿soy buen pintor?»[137]. Sabido es que la estética barroca contrapone lo sublime y lo monstruoso y que la moda por lo bizarro y lo deforme se convierte en un capricho que comprende y explica tanto la presencia de enanos y seres grotescos en

136. Vega, *Si no vieran las mujeres,* p. 269.
137. Vega, *Si no vieran las mujeres,* p. 270.

las cortes como la inclusión de estos monstruos en las manifestaciones artísticas de la época, pintura y teatro *in primis*[138].

Profeti señala que esta pieza, representada en Aranjuez el 1 de mayo de 1633 para el regocijo de la corte, según la práxis habitual del Fénix se compuso con «el interesante fenómeno de reciclaje de los materiales»[139], y esto vale tanto para el macrotexto dramático como para el microtexto burlesco. De hecho, Lope vuelve a utilizar la imagen del jabón de sastre para la nariz tal como había hecho en *La viuda valenciana,* y la medida descomunal del pie (catorce puntos) como en *Los amantes sin amor*. También, al igual que en *Las flores de don Juan,* cita un detalle de la *Casa de los locos de amor,* atribuida a Quevedo o a un imitador suyo: comparemos los dos versos lopescos con el fragmento de esta obrita alegórico-moral: «De ser bella la viene / ser tan vellosa»; «solo de puro vellosas, podían ser alabadas de bellas»[140].

Los demás rasgos de la caricatura son variaciones de motivos ya elaborados y recurrentes en el ámbito de la sátira *contra feminam:* la falta de pelo y cejas como síntoma de sífilis; la boca enorme y animalizada («cachorro»); las piernas desiguales provocando una cojera que deforma la figura en su conjunto. También, los raros dientes, oscilantes al punto de parecer independientes de la boca, resultan asimilados a unos bichos temerosos de morderse recíprocamente, imagen surrealista que, en alguna medida, evoca por analogía la de las *Cartas del caballero de la Tenaza* donde la boca de la «Infierna hembra, diabla afeitada» «pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines»[141]. Algunos detalles se representan de manera explícita por su lejanía del canon petrarquista: así, pues, los ojos azules remiten al sereno, cuyo significado bisémico permite la asociación burlesca con el romadizo; las mejillas no presentan el color encendido de la belleza juvenil, sino la blancura y fragilidad de la piel de una carcamala. Por fin, una característica que todavía no habíamos encontrado y que intensifica sumamente el retrato grotesco es la del lunar que se parece a una mosca.

3. Conclusiones

Los fragmentos satírico-burlescos que acabamos de espigar muestran claramente que Lope, a lo largo de toda su trayectoria literaria y de forma inesperada ya en la época temprana, va elaborando retratos de mujeres feas como tema por variaciones, renovando cada vez algunos de los grotescos términos de parangón, sin mucho que envidiar a don Francisco.

138. Herrero, 1982, p. 9, nos recuerda que la espiritualidad que caracteriza la sociedad barroca «designa al monstruo una función: la de *monstrar (monstrum a monstrando, quod aliquid significando demonstret)* descubrir lo maravilloso, excepcional, deforme».

139. Profeti, 2013, p. 11.

140. Quevedo (atribuida a), *Casa de los locos de amor*, p. 521.

141. Quevedo, *Prosa festiva completa,* p. 288.

Para resaltar las deslumbrantes bellezas de sus mujeres literarias el Fénix, en ocasiones, opta por elaborar caricaturas de auténticos espantajos que tienen un alcance estético, justificándose por las leyes del contrapunto poético, y, a veces, también dramático, como en el caso de *La viuda valenciana* o de *El Caballero del Sacramento.*

A la luz de lo expuesto, el retrato del dómine Cabra del *Buscón,* el de la dueña Quintañona del *Sueño de la muerte,* y el de la «infierna hembra» de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* presentan analogías relevantes con algunas de las descripciones de mujeres feas lopescas, incluso de las que se hallan en comedias juveniles como *La viuda valenciana* y *Los amantes sin amor.*

Con respecto al bestiario femenino, si en la correspondiente *amplificatio* conceptista de Quevedo se acumulan águilas, serpientes, arañas, caballos, ballenas, cornejas, urracas y grifos, entre otros animales verdaderos y fantásticos, en la escritura lopesca desfilan especialmente caballos, jabalíes, gallos, águilas, serpientes, perros, gansos y arpías. En el proceso de cosificación de la figura femenina cada uno recurre a objetos y utensilios disparatados, algunos de los cuales resultan compartidos, como en el caso de la cerbatana. En ambos casos, huelga subrayar la importancia de lo visual y lo pictórico en las respectivas viñetas grotescas.

Muy otro es el horizonte humano y literario quevediano en que hallan cabida retratos de mujeres espantosas, pero nada impide que, en algún momento, los versos lopescos pudieron sugerirle a don Francisco algún detalle que él supo aprovechar genialmente en sus propias caricaturas, incluso pasando del retrato misógino al de un hombre destartalado, como en el caso del licenciado Cabra del *Buscón.* Al fin y al cabo, muchos de los ejemplos aducidos pertenecen a la fase juvenil de Lope, el cual –no se olvide– le lleva a Quevedo dieciocho años. Dadas las estrechas relaciones que mantuvieron los dos escritores la influencia no pudo dejar de ser recíproca. Tanto el Fénix como don Francisco participan de la práctica de la reescritura barroca que recicla, renovándolos, materiales propios y ajenos, pero si revelan con facilidad sus fuentes clásicas y tradicionales, es más difícil que pongan al descubierto sus deudas con los ingenios coetáneos. Me parece emblemático que el único caso indiscutible de diálogo intertextual recortado en la obra lopesca remita a un texto, *Casa de los locos de amor,* cuya autoría es dudosa.

Con el paso del tiempo las metáforas, juegos de palabras y usos lingüísticos que conforman las caricaturas femeninas de Lope acentúan su mordacidad, pudiendo resultar deudoras, en cierta medida, de las técnicas de degradación burlesca de la pluma quevediana. Pero es igualmente cierto que algunas imágenes son el fruto del virtuosismo poético del Fénix, quien, por lo visto sabe recurrir a la caricatura *contra feminam,* además de escribir a vuelapluma las violentas sátiras personales. Habría, sin duda, que ahondar en el estudio de la cuerda satírico-burlesca de Lope de Vega, más allá de la imagen específica que he tratado de escudriñar en estas páginas y de su hábil caracterización de las figuras del

donaire, porque, a la par que don Francisco, el creador de la comedia nueva cultiva el arte de la agudeza. Bien lo sabía Gracián que tantas veces cita ejemplos sacados de su inmensa producción para ejemplificar categorías del arte de ingenio.

No se me escapa que el presente recorrido por la escritura de los dos autores madrileños no lleva a conclusiones definitivas, pero espero haber mostrado, por lo menos, que no es cierto que determinadas imágenes satírico-burlescas se hallan tan solo en el ciclo *de senectute* del Fénix; que no es suficiente limitarse a aislar el magisterio quevediano en el último Lope, y, finalmente, que merecería la pena estudiar a don Francisco en tanto en cuanto lector y receptor de la creación lopesca. Pido disculpas a los quevedistas por semejante herejía, pero tanto el Fénix como el autor del *Buscón* bien sabían que las mujeres tenemos algún parentesco con serpientes y dragones.

Bibliografía

Adde, Amélie, «La vejez femenina en el teatro de Lope de Vega. Noticias de una ausente», en *Imágenes de mujeres. Images de femmes,* ed. Bernard Fouques y Antonio Martínez González, Université de Caen, Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines (I.E.I.A.), 1998, pp. 99-110.

Alcázar, Baltasar de, *Obra poética,* ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

Amezúa, Agustín G. de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio,* Madrid, Real Academia Española, 1989, 4 vols.

Andres, Christian, «La nature de la femme: Aristote, Thomas D'Aquin et l'influence du *Cortesano* dans la *comedia* lopesque», *Bulletin Hispanique,* 91, 2, 1989, pp. 255-277.

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

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso,* ed. bilingüe Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.

Arredondo, María Soledad, «Sobre viejos y viejas: sátiras, consejos y desengaños, desde Fray Antonio de Guevara a Antonio Enríquez Gómez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII,* ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, pp. 335-348.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés,* Madrid, Gredos, 1965.

Blanco, Mercedes, «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en *«Otro Lope no ha de haber». Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999),* ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, vol. I, 2000, pp. 219-240.

Cacho Casal, Rodrigo, «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura,* LXXVI, 132, 2004, pp. 409-429.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 59-96.

Cappelli, Federica, «Donne e animali: per un bestiario femminile nella poesia di Quevedo», en *«Però convien ch'io canti per disdegno». La satira in versi tra*

Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 275-299.

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

Castro, Americo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635),* reed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.

Chevalier, Maxime, «Le gentilhomme et le galant. Á propos de Quevedo et de Lope», *Bulletin Hispanique,* 88, 1986, pp. 5-46.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Collard, Andre, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española,* Madrid, Castalia, 1967.

Crosby, James O., «Quevedo, Lope, and the Royal Wedding of 1615», *Modern Language Quarterly,* 17, n. 2, 1956, pp. 104-110.

D'Agostino, María, *«"De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo".* Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la "vieja sin dientes" entre *imitatio* y *contaminatio*», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la AISO,* ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 239-247.

Di Pastena, Enrico, «Introducción», en Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma,* Pisa, Edizioni ETS, 2001.

Durán, Manuel, *Francisco de Quevedo,* Madrid, EDAF, 1978.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Cardos del jardín de Lope. Sátiras del Fénix,* Madrid, C.S.I.C., 1942.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega,* t. I, Madrid, C.S.I.C., 1946.

Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

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

Gargano, Antonio, «Tomé de Burguillos, un "discípulo inesperado" de Quevedo», *La Perinola,* 15, 2011, pp. 131-155.

Herrero, Javier, «Códigos, monstruos, icones en el teatro de Calderón», en *Códigos, monstruo, icones en el teatro de Calderón,* Montpellier, Centre d'Études et Recherches sociocritiques, 1982, pp. 1-13.

Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis Books, 1978, 2 vols.

Jauralde, Pablo, *Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

La Barrera, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega,* t. I, Madrid, Atlas, 1973.

Mas, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.

Morley, Sylvanus G., y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 1968.

Nagy, Edward, *Lope de Vega y la Celestina. Perspectiva seudocelestinesca en Comedias de Lope,* México, Universidad Veracruzana, 1968.

Navarro Durán, Rosa, «Más datos sobre la fecha de escritura del *Buscón*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 195-208.

Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1968.

Orozco Díaz, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Víctor

García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, t. II, pp. 417-454.
Plata Parga, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1997.
Profeti, María Grazia, *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni Editore, 1984.
Profeti, María Grazia, «Ganassa, Bottarga e Trastullo in Spagna», en *Zani Mercenario della Piazza Europea,* Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2003, pp. 178-197.
Profeti, María Grazia, «Comedias en la "Vega del Parnaso"», *Orillas,* 2, 2013, pp. 1-11.
Quevedo, Francisco de, *El Buscón,* ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, Francisco de, (atribuida a), *Casa de los locos de amor*, reproducción digital a partir de *Obras de Francisco de Quevedo Villegas*… t. I, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 515-529 [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003].
Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.
Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa,* ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos,* ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1984.
Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón,* ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
Romera-Navarro, Miguel, «Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII», *Hispanic Review,* 9, 4, 1941, pp. 494-499.
Rozas, Juan Manuel, «El soneto de Quevedo 'En alabanza de Lope de Vega'», *Anuario de Estudios Filológicos,* VII, 1984, pp. 319-322.
Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 427-444.
Sánchez Alonso, Benito, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española,* XI, cuad. 1, 1924, pp. 33-62; cuad. 2, 1924, pp. 113-153.
Schwartz, Lía, «Introducción», *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica,* 2004, pp. 1-5, en http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo critica/satiras/introduccion.htm.
Segre, Cesare, «Intertestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria,* ed. Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
Torres, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir et toucher dans *La viuda valenciana*», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* XXIX, 2, 1993, pp. 37-50.
Torres, Milagros, «Reír de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido (primera parte)», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica,* ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, pp. 355-369.
Trambaioli, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega,* Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.
Trambaioli, Marcella, «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social,* ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, y con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 461-481.

Tropé, Héléne, «Los "Hospitales de locos" en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* ed. Maria Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1785-1793.

Vega, Lope de, *Los amantes sin amor,* en *Obras de Lope de Vega, III,* ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1917, pp. 141-180.

Vega, Lope de, *Angélica en el Catay,* ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII,* Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2009, t. III, pp. 1387-1502.

Vega, Lope de, *El Caballero del Sacramento,* ed. Marcella Trambaioli, en *Parte XV,* en prensa.

Vega, Lope de, *La Circe,* en *Obras poéticas,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 849-1225.

Vega, Lope de, *La Dorotea,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.

Vega, Lope de, *La Filomena,* en *Obras poéticas,* ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 527-847.

Vega, Lope de, *Las flores de don Juan,* en *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas,* XII, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1930, pp. 169-205.

Vega, Lope de, *El galán Castrucho,* ed. Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV,* Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2002, t. III, pp. 1087-1215.

Vega, Lope de, *La hermosa Alfreda,* ed. Maria Alessandra Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX,* Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2007, t. II, pp. 929-1046.

Vega, Lope de, *Laurel de Apolo,* ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.

Vega, Lope de, *La mayor vitoria,* en *Obras de Lope de Vega, XXXII, Comedias novelescas,* ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, pp. 185-227.

Vega, Lope de, *Obras selectas,* t. II, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991.

Vega, Lope de, *La octava maravilla,* ed. María Nogués y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X,* Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2010, t. II, pp. 891-1041.

Vega, Lope de, *El peregrino en su patria,* ed. Juan-Bautista Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.

Vega, Lope de, *El perro del hortelano,* ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 2003.

Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* ed. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 2005.

Vega, Lope de, *¡Si no vieran las mujeres!,* en *Obras de Lope de Vega, XXXII, Comedias novelescas,* ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, pp. 229-279.

Vega, Lope de, *La ventura sin buscalla,* en TESO *(Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo),* CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-1998.

Vega, Lope de, *La viuda valenciana,* ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

Vilanova, Antonio, «Fuentes clásicas y erasmianas del episodio del dómine Cabra», en *Homenaje a Quevedo,* ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, t. II, pp. 355-388.